Equilibrio y análisis de dos polos en el concepto artístico; extremos de la pintura y los medios audiovisuales y su espacio ambiguo

Jesús Fernández Rodríguez

Universidad de Granada
Programa de Doctorado:
La propia pintura como idea
2015

Editor: Universidad dee Granada. Tesis Doctorales
Autor: Jesús Fernández Rodríguez
ISBN: 978-84-9125-440-9
URI: http://hdl.handle.net/10481/41970

El doctorando Jesús Fernández Rodríguez y los directores de la tesis Francisco Luis Baños Torres y Juan García Villar Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada 14 de Octubre de 2015

Director/es de la Tesis

Doctorando

Fdo

Fdo.:

Equilibrio y análisis de dos polos en el concepto artístico;

extremos de la pintura y los medios audiovisuales y su espacio ambiguo

Tesis Doctoral presentada por **Jesús Fernández Rodríguez**

Dirigida por **Francisco L. Baños Torres y Juan García Villar**

Dpto. de Pintura

Universidad de Granada. 2015

AGRADECIMIENTOS

Paco Baños, Juan García Villar,
Rocío García, Silvia Grandi,
Jesús Pedro Lorente, Mario Méndez,
Cinzia Ortali, Roberto Pace,
Antonio Pérez Pineda, Mauro Tinti,
Miguel de Reyes.

Dedicado a mi padre J. Alejandro y a mi hija Valentina

Índice

Resumen / Somario

1. Introducción 40

1.1 Motivaciones personales 41

1.2 Antecedentes 44

1.3 Objetivos 47

1.4 Hipótesis 49

1.5 Metodología 51

1.6 Fuentes y bibliografía 54

2. Inteligencia sensible 56

2.1 Una tesis instintiva. 57

2.2. Miedo a la soledad. La mano del hombre. El ocio y el error 62

2.3 Inteligencia sensible. La inteligencia positiva 72

2.4. La necesidad de crear: una necesidad animal 80

2.5 Desequilibrados y desubicados. 90

2.6. Introducción al concepto de equilibrio 106

2.7 Sensibilidad instintiva 112

2.8 La condena por emular y reencontrar una parte de naturaleza reconocible en una obra de arte 122

2.9 El mundo interno, extenso e infinito del artista 133

2.10 Innovación y tecnología contemporánea 156

2.11 La tendencia por imitar la objetividad de la naturaleza 184

3. El equilibrio 205

3.1. El equilibrio, punto de referencia. 206

3.2. El equilibrio 215

3.3. Los espacios cedidos de la arquitectura engendradores del soporte pictórico 219

3.4. La cultura y el equilibrio 237

3.4.1 La cultura y la influencia de la composición 238
3.4.2 Fotografía, pintura, música y cine 259
3.4.3 La desinhibición de la pintura 264
3.5. Animal e intelectual: el parecer 270
3.6 Mondrian, Pollock, Morandi 283
3.6.1 La intelectualidad y universalidad de Mondrian 284
3.6.2 Lo instintivo y orgánico de Pollock 287
3.6.3 El equilibrio de Morandi 293
3.7 El paso fronterizo 297
3.8 Abstracción pura 310
3.8.1 Concepto de abstracto 311
3.8.2 Abstracción o creación pura 317
3.8.3 Ilusión y realidad matérica 325
3.8.4 Forma y sustancia 335
3.9 El espacio ambiguo 345
4. Análisis de una selección de obras 352
5. Obras realizadas 1999-2013 397
5.1 Sobre la continua condena por equilibrar 528
5.2 ¿Por qué abstracto? 530
5.3 La recreación de la naturaleza como mottivo Inspirador de una obra 534
5.4 El tratamiento de la línea 539
5.5 El tratamiento de la forma 541
5.6 La emancipación de la evocación de la realidad 543
5.7 Animal e intelectual. Los opuestos estructurales del equilibrio.
La ramificación a nuevos opuestos 546
5.8 Sobre la creación pura 551
6. Conclusiones 555
6.1 Conclusiones finales de un intento de realización equilibrada 556
6.2 El caso Cezanne 559
6.3 El nuevo análisis 567
7. Conclusiones 573
8. Bibliografía 588
9. Listado de imágenes 595

RESUMEN

La relación del proceso artístico con el comportamiento vital es esencial, tanto que a veces no se puede definir bien dónde está el límite oportuno.

El comportamiento vital se lleva a cabo en una duda constante entre razón e instinto. El instinto guía a la razón, o puede que la razón sea la que guíe al instinto, o incluso que lo instintivo adquiera más importancia que la parte razonada en esa manera de afrontar la existencia.

Estos dos elementos están en toda acción humana, y es por ello que en el arte se establece también de igual manera.

Así, el arte es una expresión que está controlada por el instinto y la razón. El primero participa en la emoción, como elemento desconocido, al establecerse de una manera imprecisa e indeterminada; forma parte por ello en la potenciación de esta pulsión emocional. Pero la emoción debe tener siempre una inteligencia que dé la posibilidad de recibirla, que haga plantear una consciencia de lo que se está sintiendo.

De esta manera, el proceso artístico se establece en una suma entre instinto e intelecto, y en esa suma correcta se llegará a un equilibrio, esto permitirá entonces tener la capacidad de realizar una gran obra de arte.

Dentro de la investigación que hemos realizado sobre el equilibrio, se ha tratado de indicar el significado de estas dos vertientes genéricas contrapuestas supuestas; estos dos opuestos que se integran, de todas maneras, en todo conjunto plástico.

El equilibrio entonces se compone de dos elementos esenciales y metafóricos en una obra, que señalamos como animal e intelectual. Esta apuesta dual es establecida por un lado, como resumen que aúna conceptos propios integradores en una obra de arte desde un punto de vista meramente formal y categórico. Por otro lado, con conceptos integradores desde un punto de vista inconsciente, instintivo y emotivo.

Toda esta división polar se puede equiparar a todo el tránsito de nuestra historia, tanto en la Historia del Arte, como la historia de la humanidad. La evolución de la inteligencia por ejemplo se ha sustentado de instinto, y el instinto de inteligencia. Han tenido entonces una relación coadyuvante. La evolución de la historia del Arte ha jalonado entre artes más controladoras y otros artes más liberales.

Dentro de la evolución de la misma inteligencia, a su vez en esta relación se puede hacer una distinción entre una inteligencia más instintiva y una inteligencia más dubitativa, es decir, más próxima al carácter cuestionable del ser humano.

La inteligencia entonces se puede dividir entre una inteligencia práctica más animal y una inteligencia que cuestiona la misma existencia, a la que podemos llamar como inteligencia realmente positiva. La inteligencia positiva es la que ha dado pie al verdadero avance.

Por otro lado, ocurre que este tipo de inteligencia se ha dado en momentos de ocio, y no ha estado sometida a la presión de una condición desfavorable, como ha sido el caso del advenimiento de la inteligencia práctica. La inteligencia práctica por tanto, se produce cuando hay algún hecho contrario, es una inteligencia ligada a la sobrevivencia de cualquier ser vivo.

Esta división de inteligencias se puede equiparar a una división sencilla entre hombres prácticos y soñadores. Entre hombres vinculados entonces al desarrollo tecnológico y los vinculados al desarrollo existencial.

Por otro lado, hay que decir que el arte ha servido para impulsar la inteligencia precisamente por su carácter experimental y creativo. Con esto, podemos especular en la importancia del arte para el desarrollo humano. De ahí que el arte además haya servido como herramienta de cohesión social, que mediante una expresión artística se pueda realizar una comunicación no verbal e incluso inconsciente.

De todas maneras, no debemos de olvidar que el instinto ha podido guiar al intelecto del hombre tanto en sus dudas como en sus desarrollos prácticos, e incluso al arte. Podemos pensar que el instinto primario es en realidad el que ha dominado cualquier simple intención humana. El instinto puede utilizar incluso la razón y la inteligencia para poder desarrollarse adecuadamente e imponerse en la lucha de la especie. El instinto es el que ha caracterizado a los que han desarrollado la tecnología, anlos imperios, a los que se han caracterizado por tener en definitiva esta una inteligencia práctica.

En la otra parte, en la inteligencia de los dubitativos, se han planteado ideas que han podido romper toda estructura; son los que se han cuestionado su misma existencia y han salido del brío condenatorio marcado por la directriz de su misma especie.

Aún así, estos visionarios, estos revolucionarios que han planteado siempre una cuestión polémica, han tenido algo en común a los demás, y ha sido la intención de auto superación, de progreso continuo. Esto se puede equiparar a la idea misma de la evolución de la especie por perfeccionarse continuamente.

Con esta premisa, podemos pensar que el instinto ha influido de nuevo en la razón, pero esta vez de una manera mucho más positiva. El afán continuo de un pintor por realizar la obra perfecta, puede equipararse al afán del guepardo por conseguir alcanzar a la gacela.

La división que realizamos entre los artistas más ligados al instinto y los artistas más ligados al intelecto en el arte, se puede plantear en una postura diferenciada entre los que abogan por la mera exhibición artística como simple elemento de admiración, y los que utilizan el arte como mecanismo expresión sincera emocional.

Los artistas “instintivos” por su intención, reflejan algo que se aleja de la sinceridad misma de la obra. Es una postura mucho más efectista, más sorprendente, y más ligada a la atracción meramente estética, esta atracción se puede asociar a la que podría generar un pavo real extendiendo su bello plumaje.

Los otros artistas, los conflictivos, plantean un arte polémico, sincero y no siempre condicionado a un componente estético. Entre esta división disociada de un arte instintivo y un arte que llamamos positivo, podemos realizar una hipótesis de que el arte instintivo verdaderamente esconda un mecanismo de la especie en cuanto a su exhibición, siendo el arte positivo el que plantea una propuesta real de una problemática verdaderamente humana.

Esta división circunscribe una diferenciación en definitiva entre lo que podemos llamar desequilibrados y desubicados. Obviamente los primeros, los instintivos, jamás podrán llegar a hacer obras equilibradas, precisamente por tener una finalidad distinta y bien dirigida. Los segundos podrían hacer obras equilibradas sometidas siempre a un punto de vista interesante en su cuestionamiento.

De todas maneras, paradójicamente, aunque los desequilibrados propongan siempre obras con un fin muy preciso, la tendencia de ellos es alcanzar las grandes obras de los desubicados. Los desubicados sin embargo, intentan integrarse en la manada social de los desequilibrados, ya que se sienten excluidos. Es por esa exclusión por la que realizan un arte dubitativo.

Dentro de esta atrevida división de los creadores artísticos, podemos definir que el comportamiento de los desequilibrados es como hemos dicho, más ligado a lo instintivo, se enlaza a lo categórico, lo extremadamente intelectual y lo previsible (la previsibilidad es una de los rasgos característicos del empirismo científico). Es precisamente ese extremo el que produce el desequilibrio.

Los desubicados producen sin embargo una relatividad en sus argumentos, es algo que se asume con la sinceridad en la obra que tiene una interesante imprevisibilidad.

En estas posturas artísticas, se puede ver un largo camino entre artistas que se han dejado llevar por esta sinceridad expresiva, y los que se han dejado llevar por la seducción de los sorpresivo y efectista. Todo esto se ha vislumbrado en la Historia, como habíamos dicho antes, como partes que han impuesto un control, y otras que han reivindicado una cierta libertad. Un planteamiento polar continuo que ha permitido el desarrollo del arte, y que ha afianzado la subsistencia simbiótica de ambos mecanismos.

De todas maneras, el afloramiento de la sinceridad expresiva, que ha estado siempre oculta hasta antes del Arte Moderno, ha sido algo que ha permitido generar un estilo, y que ha circunscrito que, todo arte ha estado interpretado por unos simples ojos animales, es decir, visiones de la realidad meramente interpretativas.

También, con este precepto se ha afianzado que la emulación de la realidad ha sido vana precisamente por la limitación analítica de estos ojos animales. Eso además, ha evidenciado que asumir la realidad expresiva artística, plantea por ese mismo hecho la realización de obras sinceras: las obras de los desubicados.

Plantear una postura categórica, que quiera llegar a lo inalcanzable, es algo demasiado guiado por un fin secundario, y es más característico de los desequilibrados.

Así, ha habido artistas que han expresado su talento artístico sin ningún fin de exhibición, sino que ha sido un mero efecto de una expresión artística sincera.

Van Gogh en sus girasoles, aportó cierta expresividad humana a unas plantas marchitas; generó por tanto un estilo expresivo que utilizaba despiadadamente la realidad como fundamento importante para el aporte de su sinceridad. Si una artista como Louise Bourgeois intentó aportar esa expresividad humana dentro de una araña, estuvo entonces supeditada al conocimiento previo de la realidad expresiva de Van Gogh, por lo que la pureza de su obra no llegaría a ser tan evidente.

En esta dicotomía de conceptos enfrentados, podemos también ver que un planteamiento sincero, se acerca mucho a un planteamiento “artístico” funcional.

La sinceridad de la obra alcanza la imparcialidad de la naturaleza: la funcionalidad indirectamente se acerca a la sinceridad de la naturaleza y por tanto a que llegue a un concepto de realidad artística extrema.

Por otro lado, el hombre sin ser consciente de ello produce obras de altísima originalidad creativa al generar meros productos funcionales. Una cuchara es uno de las esculturas más originales producidas por el hombre, ya que no tiene ninguna influencia anterior, ni se ha producido por ninguna interpretación.

De otro modo, si pensamos en este hecho, muchos de los artes creados han podido partir de una simple utilidad funcional. Un bisonte en una pintura rupestre pudo ser una simple estrategia de caza, algo que después pudo evolucionar en un misticismo y en una emotividad artística. Un rosetón arquitectónico fue en principio un vano funcional para la entrada de luz, algo que después se le añadiría una decoración artística, algo que incluso sería pretexto para producirlo de manera emancipada en su inicial ubicación. Esto ha podido ocurrir de manera de que la inicial función de una representación ha podido pasar a la consideración artística, y finalmente superar a su inicial precepto.

La creación inicialmente funcional, ha podido pasar entonces a crear el verdadero oficio artístico, y que este oficio haya generado obras de una gran maestría.

Esta maestría ha podido convertirse en simple artesanía, o virtuosismo, o una expresión sincera en el arte. Esto entonces vuelve a caer en la división entre desequilibrados y desubicados: cuando Duchamp tomó un objeto como propio, en cierto modo se apoderó del talento del que realizó ese objeto inicial…

La tendencia del arte ante todo es alcanzar el equilibrio de las obras funcionales, o de la naturaleza; es algo que se enlaza además a la sinceridad expresiva de una obra de arte. Estas obras, de todas maneras se acercan, como si estuvieran emulando de nuevo a la naturaleza, a la objetividad natural, a la imparcialidad, es por ello que estas obras equilibradas se acercan tanto a conceptos naturales.

Estamos defendiendo fehacientemente el equilibrio en el arte como objetivo a alcanzar. De todas maneras, no debemos olvidar que el equilibrio se sustenta por la existencia de desequilibrios, y que el desequilibrio es lo más común dentro de una obra de arte. Precisamente gracias al error del desequilibrio se puede llegar al progreso en el arte.

Esta idea, la de progreso producido por el error, o conflicto, genera una lucidez de superación, algo que fundamenta a los desubicados. Los desubicados ven correctamente cuando algo no funciona y pueden hacer variaciones de ese principio. La obra de arte equilibrada es la que da en cierto modo seguridad y participa en la

estabilidad sensible del receptor. En este sentido, la obra equilibrada se establece por conceptos opuestos bien establecidos en el espacio expresivo.

Al plantear el equilibrio, debemos afirmar también que este concepto es algo meramente virtual. Para la naturaleza simplemente no existe esta duda, como para la naturaleza no existe el arte. El equilibrio y el arte es una simple elucubración humana, y la naturaleza puede realizar grandes obras de arte precisamente por no tener esa duda de planteamiento. Así, el establecimiento del equilibrio lo tomaremos como mera hipótesis para poder analizar y plantear obras de arte.

Una vez que hemos asumido el concepto de equilibrio, como la tendencia más buscada, como el concepto que desarrolla sin quererlo el arte, podemos analizar este hecho, viendo que el equilibrio se ha propuesto por unas normas estructurales básicas que están, de todas maneras, en todo producto y ciencia humana.

Así, el equilibrio meramente físico, que se produce por la ley de atracción de los cuerpos, y que se ve en este mundo por la acción de la gravedad, ha planteado unos ejes a los que todo cambio producido por el hombre en la tierra se ha sometido. Un camino, o una casa tienen en cuenta esta horizontalidad equilibrada terrestre.

A raíz de este hecho, podemos ver cómo todo lo posterior se ha basado en este tipo de equilibrio. Un equilibrio físico-químico, que ha asumido después todo ser vivo.

Después de esto, las normas culturales han continuado el desarrollo del equilibrio. Un espacio rectangular definido en un soporte pictórico ha estado ligado a la primera horizontalidad terrestre, a las primeras edificaciones humanas. La dirección de la escritura, por ejemplo, ha estado influida por esta condición que ejercen las leyes universales, por la posición que ha tenido una cultura en una zona geográfica y su posición respecto el sol, ha influido en esta dirección de escritura, y por tanto en el desarrollo de un arte específico.

Tras esto, casi siempre, en cualquier cultura se ha impuesto una religión, también sometida a esta presión estructural inicial. La religión cristiana ha impuesto, por ejemplo, la Trinidad, el Tetramorfo o el Pantocrátor como norma estructural para una composición; son simples estructuras geométricas (triángulo, cuadrado, círculo) que han estado ligadas al concepto inicial de equilibrio físico.

Dentro de estas imposiciones históricas, cabe reseñar que la separación de ese inicial magnetismo terrestre, ha dependido de los que se han alejado de estos preceptos de control y han llegado a una cierta libertad interpretativa interesante. In-

directamente los que han querido volar en esa fuerza centrípeta son los que han dado los pasos evolutivos artísticos más importantes, algo característico de los desubicados.

El progreso del desarrollo del equilibrio ha tenido estas particularidades, desde la estructura misma de las cosas hasta la estructura de la razón. Éste ha sido el último escalón para desarrollar el equilibrio en el arte

El arte pictórico se ha definido por un límite rectangular evolucionado por estas características, las de la horizontalidad terrestre, las de la dirección de la escritura. A partir de ahí, se ha propuesto una obra de arte delimitada por una religión.

Este límite o ventana de propuesta artística ha sido esencial para poder tener una opinión. Para poder desarrollar un arte hace falta un límite, ya que en ausencia de este elemento, el arte formaría parte de la naturaleza abierta. El equilibrio por tanto forma parte de este límite y está intrínsecamente ligado.

La religión ha establecido a partir de este límite impuesto por la horizontalidad terrestre, y condición si ne qua non para realizar una obra de arte, unas directrices severas para poder desarrollar esta obra, unas normas que aún se ven en las obras más contemporáneas.

Es curioso sin embargo, cómo este límite de la religión sometido por la interpretación de unas escrituras sagradas ha estado definido a una primera interpretación de alguien que la realizó por primera vez. Es decir, el primer artista que definió cómo debían representarse los distintos personajes de la biblia es el que ha marcado el rigor y los cánones infranqueables de la religión; una normativa sometida también a la devoción de estos personajes que ha venido por la idolatría histórica.

En realidad, las sagradas escrituras plantearon total libertad de interpretación inicial para el primer artista. Esta imposición religiosa posterior provocó que se generase un afianzamiento del valor intrínseco pictórico como reacción a ese hecho tajante impositivo.

Distintos artistas reaccionaron aportando una trascendencia crítica del arte debido a esa imposición (Velázquez, Bellini, Caravaggio). Es decir, esa reacción provocó el estímulo al desarrollo del arte, eso sí en las capas ocultas de una representación.

Toda la influencia de la religión ha marcado entonces un itinerario para desarrollar una obra de arte e influyendo en cualquier producto artístico: la mancha pictórica, el valor del objeto, la iluminación e instalación de una obra de arte.

Toda la imposición religiosa histórica llegó sin embargo a un momento en el que se pudo desarrollar el arte de una manera emancipada. A principios de siglo XX la pintura empezó a desarrollarse creativamente y con total libertad, algo que fue posible por la aparición de un desarrollo tecnológico como la fotografía.

Hasta aquí podemos entonces definir que un avance tecnológico genera entonces como reacción, un avance de algo más humano, un punto de vista más animal y más ligado a la naturaleza. De ahí que se demandase cierta mancha expresiva pictórica con la aparición de la fotografía, y lo que es más importante, no ligada a la representación estricta.

La constante representación histórica que ha tenido nuestro arte ha sido algo influido por la religión y por la inicial representación greco-romana. Si pensamos en toda la historia de la representación, podemos decir que ha sido siempre un hecho que ha intentado transmitir un evento o inmortalizar a un personaje. Ése es el uso que se le ha dado históricamente a la pintura, el de transmisor de la realidad.

Con esto, podemos entonces estipular, que muchos de los artes se iniciaron por ese mero carácter funcional imitativo. La música sin embargo, tuvo un momento de libertad creativa desde el inicio de su planteamiento, no fue el caso de la pintura que llegó cuando se pudo transmitir la realidad de una manera mecánica. Con todo, cuando explotó el valor emancipado de la pintura, había ya acumulado una demanda anterior; una demanda que exigía una vuelta a la naturaleza, al valor del hombre con la naturaleza. Los románticos sin lugar a dudas previeron el estallido formal y colorista de los impresionistas.

Debemos decir también que cuando se pudo expresar libremente con la pintura, se realizó una división de nuevo entre dos partes. Una división que hemos defendido desde el inicio. No fue hasta el inicio del Arte Moderno cuando se clarificó esta segregación, que no era otra que una división entre arte categórico y arte ambiguo. La expresión artística se dividiría entre esos dos conceptos, divididos a su vez en una expresión meditada e intelectualizada y la espontánea y visceral.

Estas dos vertientes dentro del desarrollo del arte se han diferenciado de nuevo como opuestos y en distintos comportamientos de los desubicados y desequilibrados. Esta dualidad que se ha traducido en toda la Historia del Arte, ha planteado y recalcado los dos tipos de movimientos, el impositivo y el liberador. A su vez estos dos conceptos, han golpeado al mundo propio del artista que se ha expresado en su arte.

Si nos adentramos de lleno en cómo funciona el establecimiento del equilibrio en una obra, podemos afirmar que esta condición dual ha estado presente desde el inicio de cualquier argumento artístico. De manera que la imposición y la libertad han definido al funcionamiento del equilibrio artístico. Esta imposición y libertad se ha definido ulteriormente entre instinto e intelecto. Estos dos componentes participan entonces en la creación de cualquier obra de arte.

En la necesidad de expresión artística primera, podemos decir que existe una reacción inconsciente que podemos considerar como estímulo casi instintivo, precisamente por su carácter de inmediatez, espontaneidad, automatismo, etc.... Ésta llega causada por la emoción y realiza una práctica libre y arriesgada.

Después de esta intervención sucede un proceso intelectual que daría a la expresión artística un rasero, un tamiz o una idea concreta.

Se podría especular en que realmente el proceso artístico empezaría por un acto intelectual, por el simple hecho de que es el que plantea la idea en la obra, pero aún así, podemos decir que puede haber también una necesidad anterior, un impulso casi místico que podríamos considerar instintivo. Este impulso ligado a la emoción llevaría a una solución intelectual, a la elección concreta, al motivo… Tras esta decisión primera, vendría la ejecución manual que estaría movida por unos músculos y un esqueleto; un movimiento que mantendría en esencia características instintivas similares a las de cualquier animal.

Si pensásemos en la emoción definida en la obra de arte, algo que señalábamos al principio, existe la dualidad entre un mecanismo inconsciente y un simple análisis frío y escueto ante una obra de arte. Todo esto en conjunto puede ser entendido por esa misma naturaleza como mera sensación imprevisible definida por la emoción. Entre esas dos posturas se plantean estos dos polos opuestos entonces, que de nuevo afloran: un parte instintiva y otra intelectual, una parte apolínea y otra dionisiaca. Entre esas dos situaciones propuestas de manera equilibrada se puede generar un amplio espacio de asimilación artística y de asimilación emotiva.

En la variación de la proporción de estos principios animales e intelectuales, es donde se produciría una obra desequilibrada. Así, encontraríamos a Mondrian que habría generado una obra demasiado intelectualizada. Este hecho conlleva a que el receptor que quiere ver y buscar obras equilibradas siempre, intente reforzar en su calidad plástica, una cierta pincelada, una cierta fuerza humana demandada. Así, a una obra de Mondrian se le intenta buscar una carga animal que a primera vista no posee.

De manera opuesta, podemos suponer que el arte de Pollock redunda precisamente en lo extremadamente animal, en una creación que se ha dejado llevar por las leyes de la naturaleza. En su obra, se puede incluso intuir que llegue a alcanzar su expresión artística una emulación de la naturaleza, o mejor dicho una recreación de la naturaleza tan eficientemente que de parecer naturaleza misma.

Por ese mismo hecho, las obras de Pollock podrían considerarse como obras equilibradas ya que formaría parte de la imparcialidad de esta naturaleza. Todo esto sería sólo en un principio, recordemos que esta obra se somete al "punto de vista" del soporte y a una composición; es por ello que la obra se ciñe entonces a la consideración de obra de arte y se convertiría en una obra desequilibrada. Cualquier cuadro tomado como simple objeto está equilibrado, ya que sería un objeto producido por la naturaleza, es cuando se somete a ser una obra de arte cuando pasa a evaluarse de otra manera.

Como tercer ejemplo, encontraríamos a Morandi, y sería un artista que consideraríamos como hacedor de obras equilibradas.

En la obra de Morandi se puede ver de una manera clara y emancipada la división entre parte instintiva y parte intelectual. La ambigüedad de la obra de Morandi demuestra que los dos tratamientos están ejecutados de una manera justa. En este caso la división entre animal e intelectual se enlaza a dos conceptos establecidos como definición e indefinición: la definición de la realidad y la indefinición de la propia mancha pictórica.

Son dos tratamientos perfectamente conjugados que participan en la formación de un intrigante misterio pictórico; un espacio cautivador provocado por los elementos aparentemente banales que representaba.

El hecho es que sus figuras dibujadas estaban tratadas de igual manera que los mismos fondos y con la misma importancia plástica. Mantenemos la hipótesis de que esto genera el equilibrio "místico" de la obra. Una división entre fondo y figura muy sutil e inapreciable en su tratamiento.

Uno de los factores en la delimitación tan importante que se lleva a cabo entre fondo y figura, se establece por una simple línea; una línea de paso fronterizo que interviene en que una forma y otra sea considerada fondo o figura.

Indirectamente, la llegada del Arte Moderno supuso a la vez de la rotura de la perspectiva de Cezánne, la rotura de los límites entre fondo y figura. Ha sido algo que

se ha visto en numerosas obras realistas o abstractas.

Por otro lado, la línea de dibujo, como puede ser la de un cómic, afianza esa rotura de paso fronterizo entre una forma y otra. Indirectamente la línea de cómic que se desarrolló a principios del siglo XX certificaba esa evolución de los medios de representación, pues la línea pasaba a ser una mera interpretación elucubrada.

Con esta supuesta línea inexistente en la realidad, se señaló la importancia que tuvieron ciertos elementos que en un principio habían pasado inadvertidos.

Desde el momento que esa línea se hizo menos evidente, los fondos supuestamente supeditados a las figuras adquirieron tanta importancia como las figuras misma en su "estado retratístico". Esto puede hacernos entender, que en la mayoría de las obras de arte pictóricas "trascendentales", los fondos han servido para aportar tanta importancia o quizá mayor que la figura a que estaban sometidos. Un fondo de Velázquez, podía entonces aportar una fuerza oculta e inconsciente tan importante como el mismo retrato que representaba.

Esta zona de "poca importancia" que ha permanecido en todas las obras de arte, ahora puede hacernos entender ciertas características de vital importancia.

Estas zonas tomadas autónomamente, pueden ser consideradas de una abstracción pura, una abstracción que sin su elemento de sustento, el que representa, podría ser no localizable. Por ello, en esa abstracción es donde el artista se somete a una mayor libertad de creación y puede ser considerada entonces como una zona de "creación pura".

Esta zona de creación pura es la que puede aportar por ello, la realidad existencial más evidente del artista ante su obra. Esta zona, puesto que no está medida ni premeditada, podría pasar por ello como la zona o el tratamiento animal, supeditado al guiado que sería el intelectual. Este ejemplo analítico, nos ayuda a clarificar la suma de una obra entre tratamientos intelectuales y animales.

Ya que hemos hecho esta importante división. La creación pura puede estar incluida en la rama que se acerca a la realidad material. De hecho, la creación pura extrapolada podría situarse perfectamente en la parte de materia pictórica emancipada.

Este hecho atestigua entonces que la materia por sí misma interviene en la potencia de una obra de arte. Un concepto que liga la obra a la realidad inherente de la física misma pictórica, y algo que se une a una mera composición química.

Un elemento que aleja del juego de ilusión pictórica y se afianza como realidad material irrefutable.

Con esto, vemos que cualquier elemento pictórico cuando sencillamente se une a otro, forma una ilusión. En realidad, la ilusión se forma sencillamente entre dos elementos pictóricos vírgenes tratados de distinta manera. La realidad material inherente de la obra, se ceñiría entonces a la zona de creación pura.

Entre esa testificación de realidad material y la zona de ilusión, elementos que como hemos visto están unidos en toda obra de arte y que se ciñen a la parte animal e intelectual, pueden generar un espacio interesantísimo.

Este espacio es en donde puede asimilar la obra de una manera emotiva, es un espacio indefinido situado en tierra de nadie, que participa en la emoción de la recepción de una obra. Cuando ese espacio se establece entre los dos tratamientos intelectuales y animales de una manera adecuada y equilibrada, el espacio se hace más interesante, y ayuda a la emoción de la obra.

En toda esta distinción polar que hemos realizado, esencialmente nos hemos situado en un punto analítico meramente formal, nos hemos alejado de lleno de elementos importantes que pueden influir en el cariz general de la obra.

El contenido de la obra influye enormemente en el cómputo general que podamos tener de ella. Pero por otro lado, el contenido hace que ambos elementos opuestos animales e intelectuales se vean reforzados. Una obra de arte con un alto poder en su contenido, y por tanto demasiado intelectualizada, haría que tanto para el creador como para el receptor intentase reforzar su opuesto. Su opuesto sería entonces el que afianzaría la zona de creación pura y afianzaría la zona de realidad material.

Esto quiere decir que por ejemplo en la representación de Inocencio X por Velázquez, el contenido del retratado se viese extraordinariamente reforzado por su mancha pictórica, por la zona de creación pura y por la zona de realidad material. Esto ocurriría de tal manera que podríamos especular en ese juego de opuestos, en que la zona no meditada fuese la que precisamente diese el carácter de obra trascendental y sublime.

Con esto podemos decir, que aunque exista una tradición cultural que establece una serie de normas concretas, de elementos consabidos, no es hasta que se ejecuta mediante su parte instintiva, cuando adquiere de verdad una cierta relevancia, y que esa zona aparentemente oculta es la que ejerce el verdadero poder.

En realidad, una obra realizada con un cierto contenido se simplifica en meros tratamientos de realidad material. Tratamientos que junto a otros generan una posible ilusión.

Todo este resumen entre tratamientos intelectuales y animales define una diferencia en definitiva entres tratamientos conscientes, respecto que son conscientemente guiados, e inconscientes, respecto que son imprevisibles e imprevistos; una división ulterior planteada en una obra entre elementos reconocibles y no reconocibles.

Ocurre que cuando ambos elementos/tratamientos están planteados de una manera equiparada se genera un espacio ambiguo que sirve para la libertad de asimilación de la obra.

Todo esto demuestra que una obra equilibrada además está ligada estructuralmente; el refuerzo o el detrimento de ambos elementos generaría un aumento o disminución reciproco.

El arte de la naturaleza creadora lleva a conclusiones no absolutas, a la indefinición que tiene la emoción, a un estado que está marcado por un espacio ambiguo infinito.

Esta compartimentación que hemos realizado, de todas maneras engloba unas ramificaciones que llevan a unas subdivisiones también polares, que suponen la llegada y la evolución continua del planteamiento artístico y de su viabilidad.

Todo esto supone la llegada de un nuevo análisis del arte, desde ese punto de vista extremo: intentar ver estas nuevas divisiones y enfrentarlas de algún modo en un espacio específico artístico, puede generar un nuevo conflicto, y el conflicto puede generar el desarrollo artístico.

Como colofón podemos afirmar, que la propuesta del equilibrio en el arte se establece entonces de una manera inconsciente, se mantiene en la magia de una buena obra de arte, y que si se conociese fehacientemente el mecanismo para llegar al equilibrio se perdería entonces toda emoción artística.

SOMMARIO

Il rapporto tra il processo artistico e il comportamento vitale è essenziale, tanto che a volte non si può definire esattamente dove è il limite appropriato. Il comportamento vitale si svolge in un dubbio costante tra ragione e istinto. L'istinto guida la ragione, o può essere che la ragione guidi l'istinto, o anche che la parte istintiva abbia più importanza della parte ragionevole nel modo di affrontare la vita.

Questi due elementi si trovano in ogni azione umana, ed è per questo che anche nell'arte sono impostati allo stesso modo.

Così, l'arte è un'espressione che è controllata da istinto e ragione. L'istinto è coinvolto nell' emozione, come un elemento sconosciuto, si imposta in maniera vaga e indeterminata; quindi interviene in questa spinta emotiva. Ma l'emozione deve sempre avere un'intelligenza che le dia la possibilità di riceverla, ci deve essere la consapevolezza di ciò che si sente Così, il processo artistico è impostato su una somma tra istinto e intelletto, nella somma corretta si raggiungerà l`equilibrio, e si avrà quindi la possibilità di fare una grande opera d'arte.

All'interno della ricerca che abbiamo fatto sull'equilibrio, abbiamo cercato di indicare il significato di questi due presunti lati opposti.

Opposti che sono integrati, tuttavia, in tutto l´insieme artistico.

L`equilibrio ha quindi due elementi, essenziali e metaforici, in un'opera d`arte, che abbiamo sottolineato come animale e intellettuale.

Questo doppio impegno è stabilito da un lato come concetti che si combinano in un'opera d'arte attraverso una visione puramente formale e categorica, dall'altro, questi concetti sono integrati dall'inconscio, dall'Io istintivo ed emozionale.

Tutta questa divisione bipolare può essere equiparata a tutto il passo della Storia, sia nella storia dell'arte, come nella storia dell'umanità.

L'evoluzione dell'intelligenza è sostenuta dall'istinto, l'intelligenza e l'istinto hanno poi avuto un importante rapporto. L'evoluzione della storia dell'arte ha visto zone di controllo e zone libere. Nell'evoluzione dell' intelligenza stessa si può fare una distinzione fra un'intelligenza più istintiva e un' intelligenza dubitativa, cioè, più vicina alla natura dell'intelligenza umana.

L'intelligenza allora si può dividere tra un' intelligenza animale e pratica, e un' intelligenza che mette in discussione la stessa esistenza. Quest'ultima può essere definita come intelligenza positiva.

L'intelligenza positiva è quella che ha favorito un reale progresso umano.

D'altra parte, avviene che questo tipo di intelligenza positiva si è sviluppata in momenti di ozio, e non è stata messa sotto pressione da una condizione sfavorevole, come è invece il caso dell'evoluzione dell' intelligenza pratica.

L'intelligenza pratica si verifica infatti quando c'è un evento contrario, è un'intelligenza legata alla sopravvivenza di un essere vivente.

Questa divisione dell' intelligenza può essere equiparata ad una semplice divisione tra uomini pratici e sognatori. Tra uomini legati allo sviluppo tecnologico e quelli legati allo sviluppo meramente esistenziale.

D'altra parte, dobbiamo dire che l'arte ha contribuito a incrementare l'intelligenza proprio per la sua natura sperimentale e creativa. Con ciò, si può dissertare sull'importanza dell'arte per lo sviluppo umano. Quindi, anche l'arte è servita come strumento di coesione sociale attraverso l'espressione artistica, in grado di eseguire una comunicazione non verbale e persino inconsapevole.

Tuttavia, non dobbiamo dimenticare che l'istinto potrebbe guidare l'intelletto dell'uomo sia nei suoi dubbi che nei suoi sviluppi pratici, e anche nell'arte.

Possiamo pensare che l`istinto sia in realtà quello che ha dominato ogni semplice intenzione umana. L'istinto può anche usare la ragione e l'intelligenza per svilupparsi correttamente e prevalere nella battaglia della specie. L'istinto è quello che ha caratterizzato coloro che hanno sviluppato la tecnologia, gli imperi, e quelli che sono stati caratterizzati per avere un'intelligenza pratica.

D'altra parte, nell'intelligenza dubitativa, ci sono state proposte che hanno saputo rompere qualsiasi struttura; sono coloro che hanno messo in discussione la sua stessa esistenza e che sono usciti da una linea guida costrittiva e di condanna in una direzione ben precisa della stessa specie.

Eppure, questi visionari, questi rivoluzionari che hanno sempre rappresentato una questione controversa, hanno avuto qualcosa in comune con gli altri, ed è stata l'intenzione di auto-miglioramento, di un progresso continuo. Questo può essere equiparato all'idea stessa dell'evoluzione delle specie che è in continuo perfezionamento.

Con questa premessa, riteniamo che l'istinto abbia influenzato nuovamente la ragione, ma questa volta in un modo molto più positivo. Lo sforzo continuo di un pittore a rendere il lavoro perfetto, può essere equiparato al desiderio di un ghepardo

che vuole raggiungere una gazzella.

La divisione che facciamo tra gli artisti legati all'istinto e gli artisti legati alll'intelletto, può essere elevata in una posizione distinta tra i sostenitori di una mera mostra d'arte come semplice elemento di ammirazione, e quelli che usano l'arte come sincero meccanismo di espressione emotiva.

Gli artisti "istintivi" nelle loro intenzioni, espongono qualcosa che si allontana dalla stessa sincerità del loro lavoro. É una posizione molto più ingannevole, più sorprendente, e legata all'attrazione puramente estetica; questa attrazione può essere paragonata a quella che genera un pavone mentre espone a ruota il suo bel piumaggio.

Gli artisti "conflittuali" invece rappresentano un'arte controversa, sincera e non sempre condizionata da una componente estetica. Tra questa dissociata divisione tra un'arte istintiva e un'arte che chiamiamo positiva, siamo in grado di fare un' ipotesi: l'arte istintiva nasconde veramente un meccanismo della specie nella sua sola esibizione, con l'arte positiva si rappresenta una vera e propria proposta reale di un problema veramente umano.

Questa divisione la possiamo chiamare allora come differenziazione fra gli *"squilibrati",* e i "*fuori luogo"*.

Ovviamente i primi, gli istintivi, non saranno mai in grado di raggiungere lavori equilibrati, perché hanno uno scopo diverso e ben direzionato. I secondi potrebbero fare opere equilibrate, e sempre oggetto di un interessante punto di vista dubitativo.

Tuttavia, paradossalmente, anche se gli *squilibrati,* propongono sempre lavori con uno scopo ben preciso, la tendenza è quella di raggiungere le grandi opere dei *fuori luogo*. I *fuori luogo* però, cercano di integrarsi nella "mandria*" sociale* degli *squilibrati,* perche si sentono esclusi. É per questa esclusione che producono un'arte dubitativa.

In questa divisione audace di creatori artistici, possiamo asserire che il comportamento degli *squilibrati* è, come abbiamo detto, più legato a quello istintivo, categorico, estremamente intellettuale e prevedibile (la prevedibilità è uno dei tratti caratteristici dell'empirismo scientifico). È proprio questo fine quello che produce lo squilibrio.

I *fuori luogo* però producono una relatività nelle proprie argomentazioni; è qualcosa che si trasmette attraverso la sincerità del loro lavoro e che ha un'interessante imprevedibilità.

In queste posizioni artistiche, si può vedere una lunga strada divisa tra artisti che si sono fatti trasportare dalla loro sincerità espressiva, e coloro che invece hanno ceduto alla seduzione del sorprendente e dell'effetto. Tutto questo è stato intravisto nella Storia, come abbiamo detto prima, in momenti della Storia che hanno imposto il controllo, e in altre epoche che hanno sostenuto una certa libertà. Un approccio bipolare continuo che ha permesso lo sviluppo dell'arte, e che ha rafforzato la sopravvivenza simbiotica di entrambi meccanismi.

Tuttavia, la risalita della sincerità espressiva che è sempre stata nascosta fino all' arrivo dell`Arte Moderna, è stato qualcosa che ha generato uno stile, e che ha segnato tutta l'arte, che è stata interpretata da semplici occhi animali, vogliamo dire, visioni della realtà puramente interpretative. Inoltre, con questo precetto si è rafforzata l'idea che l'emulazione della realtà è stata inutile, proprio per il limite analitico di questi occhi animali. Questo ha inoltre dimostrato che effettivamente prendere le realtà espressive artistiche, provoca per questo stesso fatto la realizzazione di opere sincere: le opere dei *fuori luogo*.

Proporre una posizione categorica che vuole raggiungere l'irraggiungibile, è qualcosa di fin troppo guidato verso un secondo fine, ed è più caratteristico degli *squilibrati*. Quindi, ci sono stati artisti che hanno espresso il loro talento artistico, senza alcuno scopo di esposizione, e questo è stato un mero effetto di una vera e propria sincera espressione artistica.

Van Gogh nei suoi girasoli, aveva restituito una certa espressività umana ad alcune piante morte; aveva generato pertanto, uno stile espressivo che spietatamente aveva utilizzato la realtà come contributo della sua fondazione della sincerità. Se un artista come Louise Bourgeois ha cercato di esprimere quella espressività umana all'interno di un ragno, è stata quindi soggetta alla preventiva conoscenza della realtà espressiva di Van Gogh, altrimenti la purezza del suo lavoro non sarebbe così evidente.

In questa dicotomia di concetti opposti, possiamo anche vedere che un approccio sincero, si avvicina ad un approccio "artistico" funzionale.

La sincerità del lavoro artistico raggiunge l'imparzialità della natura: la funzionalità indirettamente si avvicina alla sincerità della natura fino ad arrivare a un concetto di realtà artistica estrema.

D'altra parte, l'uomo senza esserne consapevole, ha prodotto opere di grande originalità creativa nel generare semplici prodotti funzionali. Un cucchiaio è una delle

sculture più originali prodotte dall'uomo, è qualcosa che non ha alcuna influenza precedente, e non è stato prodotto da alcuna interpretazione.

Se pensiamo a questo, molta arte è stata creata a partire da una semplice utilità funzionale. Un bisonte in un dipinto prestorico potrebbe essere stato un semplice gioco di strategia, una cosa che piú avanti ha preso un'aura di misticismo e di emozione artistica.

Un rosone architettonico era in origine un vano funzionale per l'ingresso della luce, qualcosa a cui venne aggiunta più tardi una decorazione artistica; qualcosa che potrebbe essere stato un pretesto per produrlo in maniera emancipata dalla sua posizione originale. Questo potrebbe essere accaduto perché la funzione iniziale di rappresentanza ha potuto mutarsi in una considerazione artistica, e infine, superare il suo precetto iniziale.

La creazione funzionale iniziale quindi potrebbe creare la vera arte, il vero ufficio artistico, e generare poi opere con una grande professionalità.

Questa professionalità può diventare un semplice artigianato o un virtuosismo, oppure dare vita ad un'espressione artistica sincera. Questo ricade nella divisione tra gli *squilibrati* ed i *fuori luogo*: quando Duchamp prende un oggetto e lo fa suo, in un certo senso conquista il talento della persona che ha fatto l'oggetto inizialmente.

La tendenza dell'arte inanzitutto è quella di raggiungere l'equilibrio delle opere funzionali, o della natura; è qualcosa che è legata anche alla sincerità espressiva di un'opera d'arte. Queste opere tuttavia si avvicinano, come se stessero emulando di nuovo la natura, all'obiettività naturale, all'imparzialità, ed è per questo che le opere equilibrate si avvicinano tanto ai concetti naturali.

Stiamo difendendo in modo affidabile l'equilibrio nell'arte come un obiettivo da raggiungere. Tuttavia, non dobbiamo dimenticare che l'equilibrio è sostenuto dall'esistenza degli squilibri, e che lo squilibrio è più comune in un'opera d'arte. Proprio perché lo squilibrio genera un errore si può raggiungere il progresso nell'arte.

Questa idea di progresso prodotta dagli errori, o dai conflitti, può generare una lucidità da superare, qualcosa che è propria dei *fuori luogo*. I *fuori luogo* vedono correttamente le cose che non funzionano e possono elaborare variazioni di tale principio. L'opera d'arte equilibrata è quella che dà una certa sicurezza e partecipa alla stabilità del sensibile ricettore artistico. In questo senso, il lavoro equilibrato è stabilito da opposti affermati correttamente nello spazio espressivo.

Dobbiamo però anche dire che questo approccio all'equilibrio è un concetto meramente virtuale. Per la natura, semplicemente, non esiste alcun dubbio, come per la natura non esiste nemmeno l`arte. Equilibrio e arte sono semplici pensieri umani, e la natura può creare grandi opere d`arte proprio perché in essa non v'è questo dubbio. Per tanto, l'analisi dell'equilibrio la dobbiamo prendere come una mera ipotesi da analizzare e presentare nelle opere d'arte.

Una volta preso il concetto di equilibrio come la tendenza più ricercata, come il concetto che l'arte sviluppa involontariamente, possiamo analizzarlo, vedendo che l'equilibrio è stato suggerito da alcune regole strutturali di base, che si ritrovano tuttavia in tutti i prodotti e in tutte le scienze umane.

Così, l'equilibrio meramente fisico, che avviene secondo la legge di attrazione dei corpi, e si manifesta in questo mondo attraverso la forza della gravità, ha stabilito alcuni assi per gli eventuali cambiamenti prodotti dall'uomo sulla terra, cambiamenti che sono stati subiti. Una strada o una casa prendono in considerazione questa orizzontalità terrena equilibrata.

In virtù di questo, tutto ciò che ad esso è seguito, si è basato su questo tipo di equilibrio. Un equilibrio fisico-chimico, che da allora tutti gli esseri viventi hanno assunto.

In seguito, le norme culturali hanno continuato lo sviluppo dell'equilibrio.

Uno spazio rettangolare definito in un supporto pittorico è stato collegato alla primaria orizzontalità della terra, ai primi edifici umani. La direzione di scrittura, ad esempio, è stata influenzata da questa condizione delle leggi universali. La posizione che ha avuto una cultura in una zona geografica e la sua posizione rispetto al sole, hanno influenzato la direzione di scrittura, e per tanto lo sviluppo di una specifica arte.

Dopo di che, quasi sempre, in ogni cultura si è imposta una religione, anche all'interno di questa pressione strutturale iniziale. La religione cristiana ha imposto, ad esempio, la Trinità, il Tetramorfo o il Pantocrator, come norme strutturali per una composizione; sono semplici strutture geometriche (triangolo, quadrato, cerchio) che sono state collegate al concetto iniziale di equilibrio fisico.

All'interno di queste imposizioni storiche, vale la pena notare che la separazione de questo magnetismo terrestre iniziale, è scaturita da coloro che si sono allontanati da questi precetti di controllo e hanno raggiunto alcune interessante libertà interpretative. Indirettamente coloro che hanno voluto volare in quella forza centripeta sono quelli che hanno dato luogo ai passi evolutivi più importanti, alle

fasi artistiche evolutive, qualcosa che è caratteristico dei *fuori luogo*.

Il progresso dello sviluppo dell'equilibrio ha avuto queste caratteristiche, dalla struttura stessa delle cose fino alla struttura della ragione.

Questo è stato l'ultimo passo per sviluppare l'equilibrio nell'arte.

L'arte pittorica è stata definita da un contorno rettangolare evoluto per queste caratteristiche, quelle dell'orizzontalità del terreno, quelle della direzione della scrittura. Da lì, si è proposta un'opera d'arte racchiusa da una religione.

Questo limite o finestra nella proposta artistica era essenziale per ottenere un parere. Per sviluppare un'arte ci deve essere un limite, perché in assenza di questo elemento l`arte sarebbe parte della natura aperta. L'equilibrio quindi forma parte di questo limite ed è ad esso intrinsecamente connesso.

La religione ha stabilito, a partire da questo limite imposto dall'orizzontalità terrestre, e condizione *sine qua non* per un'opera d'arte, una direzione severa per poter sviluppare un'opera, e delle norme che sono ancora in vigore nelle opere più contemporanee.

E'curioso notare però come questo limite della religione, rappresentato dall'interpretazione delle Sacre Scritture, sia stato stabilito e definito da una prima interpretazione, da parte di qualcuno che le ha rappresentate per la prima volta. Vale a dire, che il primo artista che ha definito il modo di rappresentare i vari personaggi della Bibbia è stato quello che ha segnato il rigore e i canoni invalicabili della religione; una normativa oggetto della devozione di questi personaggi che sono derivati dall'idolatria storica.

Infatti, le Sacre Scritture hanno proposto un'interpretazione libera iniziale per il primo artista. Questa imposizione religiosa poi ha provocato un rafforzamento del valore intrinseco della pittura come reazione al fatto tagliente che era impostato dalla religione.

Vari artisti avevano reagito fornendo una trascendenza critica dell'arte a causa di questa imposizione (Velázquez, Bellini, Caravaggio).

Ovvero, questa reazione ha provocato lo stimolo per lo sviluppo dell'arte, sia pure in strati nascosti delle rappresentazioni pittoriche.

Tutta l'influenza della religione ha quindi impostato una pianificazione per lo sviluppo di un'opera d'arte che ha influenzato qualsiasi prodotto artistico: la macchia

pittorica, il valore dell'oggetto, l'illuminazione e l'installazione di un'opera d'arte.

Tutta l'imposizione religiosa storica però è poi giunta ad un tempo dove vi erano le condizioni per sviluppare l'arte in un modo emancipato. Nei dipinti dei primi anni del Novecento cominciò a svilupparsi in modo creativo e libero la pittura; una cosa resa possibile con l'avvento di uno sviluppo tecnologico come la fotografia.

Finora possiamo quindi affermare che una rivoluzione tecnologica può generare una reazione a una domanda di qualcosa più umano e meno artificiale; una visione più animale e più legata alla natura. Quindi si era sviluppata un'importante macchia pittorica espressiva con l'apparizione della fotografia, e non legata a una rigorosa rappresentazione.

La rappresentazione storica costante che la nostra arte ha tenuto, è stata influenzata dalla religione e dalla rappresentazione greco-romana. Se pensiamo alla storia della rappresentazione, possiamo dire che è stato sempre un fatto che ha cercato di trasmettere l'immortalità di un evento o di un personaggio. Questo è l'uso che ha avuto storicamente la pittura, come trasmettitore della realtà.

Siamo quindi in grado di ipotizzare che molte arti iniziarono con questo carattere imitativo funzionale. Se la musica però ha avuto un momento di libertà creativa fin dall'inizio del suo approccio, non é stato questo il caso della pittura, la cui libertà creativa è invece avvenuta quando si è potuto trasmettere la realtà in modo meccanico.

Tuttavia, quando è esploso il valore emancipato della pittura, c´era già accumulata una domanda precedente; una domanda che chiedeva un ritorno alla natura, al valore dell'uomo e la relazione con la natura. I Romantici senza dubbio preludevano allo scoppio formale e colorista degli Impressionisti.

Dobbiamo anche dire che quando ci si è potuti esprimere liberamente con la pittura, una nuova divisione è stata fatta tra due parti. Una divisione che abbiamo difeso fin dall'inizio.

Soltanto agli inizi dell'Arte Moderna però questa separazione si è chiarita, una separazione che non era altro che una divisione tra arte categorica e arte ambigua.

L'espressione artistica si era divisa tra questi due concetti, suddivisa a sua volta in un'espressione pensierosa e intellettuale e un'altra spontanea e viscerale.

Questi due aspetti nello sviluppo dell'arte sono stati differenziati di nuovo come

opposti anche nei diversi comportamenti dei *fuori luogo* e degli *squilibrati*. Questo dualismo che si è trascinato in tutta la Storia dell'Arte, ha sollevato e sottolineato i due tipi di movimenti: quello impositivo ed quello liberatorio. Anzi, questi due concetti hanno colpito il mondo stesso dell'artista e si sono espressi nella sua arte.

Se entriamo a pieno nel meccanismo di come si stabilisce l'equilibrio in un'opera, possiamo affermare che questa duplice condizione è stata presente fin dall'origine di ogni argomento artistico: l'imposizione e la libertà hanno sempre definito il funzionamento dell'equilibrio artistico. Imposizione e libertà si sono poi precisati ulteriormente in istinto e intelletto. Queste due componenti vengono coinvolte nella creazione di ogni opera d'arte.

Nella necessità della prima espressione artistica, possiamo dire che c'è una reazione inconscia che può essere considerata come stimolo quasi istintivo, ovviamente per il suo carattere di immediatezza, spontaneità, automatismo, etc. Ciò viene causato dall'emozione e determina una pratica libera e rischiosa.

Dopo questo intervento avviene un processo intellettuale che produce un'espressione artistica, uno standard, un canovaccio o un'idea concreta.

Si potrebbe ipotizzare che in realtà il processo artistico inizi con un atto intellettuale, per il semplice fatto che in quello, si pone l'idea stessa del lavoro, tuttavia possiamo dire che si può anche avere un requisito precedente, un'ispirazione quasi mistica che potremmo considerare istintiva. Questo impulso legato all'emozione può portare ad una soluzione intellettuale, a una elezione concreta, ad un motivo... Dopo questa prima decisione avverrebbe l'esecuzione manuale, guidata da alcuni muscoli e da uno scheletro; un movimento che rimane sostanzialmente ed in essenza con caratteristiche simili a quelle di un animale.

Se pensiamo all'emozione definita nelle opere d`arte, qualcosa che abbiamo sottolineato fin dall'inizio dello scritto, c'è una dualità tra un meccanismo inconscio e una semplice analisi fredda e breve di un'opera d'arte. Tutto questo insieme può essere compreso dalla sua stessa natura come mera sensazione imprevedibile definita dall'emozione. Tra queste due posizioni che propongono due opposti nascono poi, ancora una volta: un lato istintivo ed un`altro intellettuale, una parte apollinea ed un`altra dionisiaca. Tra queste due situazioni proposte in maniera equilibrata si è in grado di generare un ampio spazio di assimilazione artistica ed emotiva.

E' nella variante della proporzione di questi principi animali e intellettuali che si potrebbe stabilire se un'opera d'arte sia squilibrata. Ad esempio il pittore Mondrian

ha generato un lavoro troppo intellettualizzato. Questo fatto trasforma la percezione che ne ha il ricettore, che in fondo desidera visualizzare e ricercare sempre opere equilibrate. Si rafforzeranno così la qualità plastica, una certa pennellata, una certa forza umana richiesta, elementi che si cerca di trovare in un'opera d`arte troppo intellettualizzata. Così, in un lavoro di Mondrian ci si sforzerà di trovare una carica animale che a prima vista non possiede.

In modo opposto, si può supporre che l'arte di Pollock, con il suo conseguente estremo trattamento animale, sia una creazione che è stata guidata dalle leggi della natura.

Nel suo lavoro, si può anche intuire che venga raggiunta, nella sua espressione artistica, un'emulazione della natura, o meglio una ricreazione della natura fatta in modo così efficiente da sembrare essa stessa natura. Perciò le opere di Pollock potrebbero essere considerate come equilibrate, perché formerebbero parte dell'imparzialità della natura. Comunque, tutto ciò sarebbe in principio sottomesso al "punto di vista" del supporto in una composizione, ed é per quello che si sarebbe aderito alla considerazione di opere d'arte; allora diventerebbe una opera d'arte squilibrata. Qualsiasi quadro preso come un oggetto è equilibrato, perché è un oggetto prodotto della natura; è quando é sottomesso ad essere un'opera d'arte, quando accade che lo si valuti in maniera diversa.

Come terzo esempio prendiamo Morandi, un artista che potremmo considerare come creatore di opere d`arte equilibrate.

Nel lavoro di Morandi si può vedere in modo chiaro e emancipato la divisione tra parte intellettuale e istintiva. L'ambiguità del lavoro di Morandi dimostra che i due trattamenti sono effettuati in maniera corretta. In questo caso la divisione tra animale e intelletuale si unisce ad altri due concetti come "definizione" e "non definizione": la definizione della realtà e la non definizione della propria macchia pittorica. Sono due trattamenti perfettamente coniugati e coinvolti a formare un intrigante mistero pittorico; uno spazio seducente originato dagli elementi apparentemente banali che rappresenta.

Il fatto è che le sue figure disegnate sono state trattate allo stesso modo dello sfondo e con la stessa importanza plastica. Si può ipotizzare che questo generi un'equilibrio "mistico" nel suo lavoro. Una divisione tra sfondo e figura molto sottile e impercettibile nel suo trattamento.

Uno dei fattori importanti nella delimitazione che avviene tra sfondo e figura, è impostato da una singola linea; una linea di confine che attraversa e che rende ad una forma o un'altra una considerazione di sfondo o figura.

Indirettamente, l'arrivo dell'Arte Moderna aveva causato, grazie a Cezanne, la rottura della prospettiva, ma anche la rottura dei confini tra figura e sfondo. E 'stato qualcosa visto in numerose opere realistiche o astratte.

Dall'altro lato, la linea di disegno, come quella di un fumetto, rafforza in certo modo questa rottura del confine tra una forma e un`altra. Indirettamente, la linea di disegno di un fumetto, un segno sviluppato agli inizi del XX secolo, certificava l'evoluzione dei mezzi di rappresentazione, perché questa linea era una semplice interpretazione.

Con questa linea presupposta, inesistente nella realtà, si era rafforzata l'importanza che avevano alcuni elementi che erano inizialmente passati inosservati dentro una opera d`arte pittorica.

Dal momento che la linea era diventata meno evidente, gli sfondi presupposti, sottovalutati in confronto alle figure, presero tanta importanza così come la avevano queste stesse figure nel loro carattere "ritrattistico." Questo può farci capire che nella maggior parte delle opere d'arte pittoriche "trascendentali", gli sfondi sono stati utilizzati per fornire in maniera quasi mistica così tanta importanza, forse anche superiore alle figure stesse. Uno sfondo di Velázquez, potrebbe quindi fornire un nascosto e inconscio elemento, importante tanto quanto il ritratto che rappresenterebbe. Questa zona di "minore importanza", in tutte le opere d'arte, può ora invece farci capire alcune caratteristiche di importanza fondamentale.

Queste aree, prese in modo indipendente, possono essere considerate come una pura astrazione, un'astrazione senza un elemento di supporto da rappresentare; un'astrazione che poteva essere allora non localizzabile. Pertanto, è in questa astrazione che l'artista è sottoposto ad una maggiore libertà creativa; essa può quindi essere considerata come una zona di "pura creazione".

Questa zona di "pura creazione" può contribuire alla realtà esistenziale più evidente dell'artista nella sua opera. Questa zona, dal momento che non è né misurata e neppure premeditata, potrebbe passare come l'area di trattamento animale, soggetta alle linee guida intellettuali. Questo esempio di analisi ci aiuta a chiarire la summa in un'opera tra trattamenti intellettuali e trattamenti animali.

Dal momento che abbiamo fatto questa importante divisione, la "pura creazione" può essere inclusa nel ramo che si avvicina di più alla realtà materiale. Infatti la "pura creazione", estrapolata, potrebbe essere inserita perfettamente nella parte della materia pittorica emancipata. Questo fatto certifica poi che la materia stessa è coinvolta nel potere di un'opera d'arte. Un concetto che lega

l`opera d`arte alla realtà fisica intrinseca della pittura stessa, qualcosa che si lega ad una mera composizione chimica. Un elemento che si allontana dal gioco dell'illusione pittorica e si afferma come realtà materiale irrefutabile. Con questo, osserviamo che ogni elemento pittorico, quando si unisce semplicemente ad un'altro, forma un'illusione. In realtà, l'illusione è creata semplicemente da due elementi pittorici trattati in modo diverso. La realtà materiale inerente all'opera d`arte, si attacca allora alla superficie della "pura creazione".

Nella testimonianza tra realtà materiale e zona di illusione (elementi che abbiamo visto precedentemente) si può dire che queste due parti sono unite in ogni opera d'arte e possono generare uno spazio interessantissimo.

Questo spazio è il luogo dove si può assimilare l'opera d`arte in un modo emotivo, è uno spazio indefinito situato in una "terra di nessuno" coinvolta nell'emozione di ricevere un'opera. Quando si stabilisce lo spazio tra i due trattamenti intellettuali e animali in modo adeguato ed equilibrato, questo spazio diventa più interessante e aiuta il potenziale emotivo dell'opera.

Nel corso di questa distinzione bipolare che abbiamo fatto, abbiamo essenzialmente situato la ricerca in un punto analitico puramente formale, ci siamo allontanati completamente da altri elementi importanti che possono influenzare l'aspetto generale dell'opera d`arte.

Il contenuto dell'opera può influenzare notevolmente il risultato complessivo che possiamo avere di essa. D`altra parte però, il contenuto fa sì che entrambi gli opposti, animali ed intellettuali, ne siano rafforzati. Un'opera d'arte con un alto potere nel suo contenuto, e quindi troppo intellettualizzata, farebbe sì che sia il creatore che il ricettore cercassero di rafforzare il suo opposto. Questo opposto è quello che crea la zona di "pura creazione" e rafforzerebbe allora l`area di realtà materiale.

Tutto ciò significa che, ad esempio, nella rappresentazione di " Innocenzo X" di Velazquez, il contenuto del ritratto si vede straordinariamente rafforzato dalla sua macchia pittorica, nella zona della "pura creazione" e nella zona della realtà materiale. Questo accade in maniera così significativa che possiamo ipotizzare, in questo gioco di opposti, che nella zona non meditata ci sia proprio la zona che darebbe un carattere trascendente e sublime al lavoro.

Con questo si può anche affermare che esiste una tradizione culturale che stabilisce norme specifiche di elementi risaputi in un lavoro pittorico, ma è soltanto quando questo viene eseguito attraverso la zona istintiva e materiale, che si arriva davvero

ad una certa rilevanza, e che questa zona apparentemente nascosta è quella che dona potere reale all'opera d`arte.

In realtà, un'opera d`arte con un certo contenuto si fa semplice nei meri trattamenti della realtà materiale. Trattamenti che insieme ad altri generano una possibile illusione.

Tutta questa somma di trattamenti intellettuali ed animali, definisce la differenza tra trattamenti coscienti, che sono consapevolmente guidati, e quelli incoscienti, che sono imprevedibili e inaspettati; una divisione ulteriore è stabilita tra elementi riconoscibili e irriconoscibili.

Essa si verifica quando entrambi gli elementi / trattamenti sono proposti in maniera equiparata, generando uno spazio ambiguo che serve alla libertà di assimilazione dell'opera d`arte.

Tutto ciò dimostra che un lavoro equilibrato è anche legato strutturalmente; il rafforzamento o il detrimento di entrambi gli elementi genera un aumento o una diminuzione della reciprocità.

L'arte della natura creatrice porta a conclusioni non assolute, alla indefinizione che ha l'emozione, uno stato che è segnato da uno spazio ambiguo infinito.

Questa compartimentazione che abbiamo fatto, tuttavia comprende delle ramificazioni che portano a suddivisioni anche bipolari, che suppongono l'arrivo e la continua evoluzione del percorso artistico e della sua viabilità.

Ciò implica l'arrivo di una nuova analisi dell`arte, da un punto di vista estremo: provare a vedere queste nuove divisioni e affrontarle in qualche modo in un determinato spazio artistico, può generare un nuovo conflitto, e il conflitto può generare lo sviluppo artistico.

Per concludere, possiamo affermare che la proposta dell'equilibrio nell`arte viene stabilita allora in maniera inconsapevole, e si mantiene nella "magia" di una buona opera d'arte. Se si conoscesse in maniera affidabile il meccanismo per raggiungere l'equilibrio, si perderebbe allora ogni emozione artistica.

1. INTRODUCCIÓN

1.1 MOTIVOS PERSONALES

El estudio de esta investigación no ha sido producto de una necesidad por sí misma, sino una constante evidencia de una serie de teorías creadas y propiciadas por simples experiencias pictóricas, por conclusiones ante las formas de mirar, y por el hecho de que estas opiniones van a una determinada sociedad; por la necesidad de comunicarlas, de transmitirlas...

Estas afirmaciones sobre arte y pintura han sido motivadas, sobre todo, por la necesidad intelectual de una práctica pictórica que ha evolucionado con el paso de los años. Por ello, la intención de realizar una tesis teórica no ha sido una decisión personal, sino producto de una investigación pictórica continua que ha partido desde bastante tiempo atrás, una indagación que ha aflorado tan sólo como necesaria.

Cuando la pintura supone un simple aprendizaje de técnica, cada realización es un juego en el que se tocan varios palos sin un camino ni un rumbo fijo. Con la profesionalización se puede realizar una expresión más o menos coherente, una apuesta por una versión o visión nueva. Conseguir la realización de una obra interesante, atractiva y en cierto modo "correcta" sin tener unos conocimientos previos de técnica puede ser producto de un innato talento artístico o una simple y pura casualidad. Este supuesto don artístico inherente carece de sabiduría suficiente como para poder volver a realizar otra obra suprema, precisamente por los desconocimientos de la técnica.

La técnica es importante por el hecho de que permite el enriquecimiento y el avance, una manera de expresión más directa y fácil. Da a conocer las armas del lenguaje. Con ella, se inician los pasos hacia un conocimiento personal, hacia una emoción particular del arte, hacia un planteamiento nuevo que llega cuando se acentúan el ojo y la mirada de una manera específica. Desde ese momento, ver cualquier objeto como una puerta entreabierta, mancha de gotelé, grieta en la pared, motas de polvo atravesadas por un rayo de luz que entra por una persiana en simples momentos de ocio[1] y de relajación, es cuando la vida personal, en este caso del pintor, pasa a formar parte inamovible de su práctica artística asistida por toda forma exterior que

1 "Cuantas veces el poeta-pintor en su cárcel no ha atravesado los muros por un túnel! ¡cuantas veces, pintando ensueños se ha evadido por una grieta del muro! Para salir de la cárcel todos los medios son buenos y en caso de necesidad lo absurdo nos libera"
BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de cultura económica. México, 1986. p. 185

se admire. Todo esto engloba en sí mismo un punto de vista analítico trascendente a la belleza de la naturaleza. Es cuando empiezan a fluir teorías y planteamientos por sí solos.

Mediante la realización de un cuadro aflora, casi siempre, una conclusión teórica que puede golpear en la cabeza. Todos estos resúmenes se han ido recopilando en esta investigación pasando una serie de etapas y de "casualidades" que han propiciado el devenir de estas teorías.

El conocimiento de la obra de Morandi para nuestra misma práctica pictórica supuso que tomáramos la ambigüedad como esencial y fundamental. La dualidad en el tratamiento de la obra de arte vista en Morandi, sirvió para apostar por este concepto en cualquier cuadro, para descubrir nuevas informaciones y emociones anexas.

El camino abierto de la ambigüedad por el conocimiento de Morandi provocó que nuestro interés fuese influido tajantemente por otros conceptos que se generaron. Con esta perspectiva, todo análisis pictórico tiene un sentido diferente, y la emoción puede proporcionar el enriquecimiento de otras sensaciones nuevas.

Todo esto ha marcado en cierto modo, el proceso de realización de nuestra obra pictórica. Ya no ha habido un motivo dramático para su realización sino más bien espontáneo; un motivo que se ha conformado por sí solo, que se ha dejado estructurar por nuevas apuestas intuidas meramente formales. En cierto modo la articulación de esta investigación ha venido influida y propuesta como la realización de una obra de arte plástica.

Desde el planteamiento de estos nuevos conceptos se podía prever el redescubrimiento de otros pintores admirados anteriores a Morandi; fueron influyentes y tuvieron parte de culpa de la creación de estas teorías. Tras el conocimiento de Morandi se enriqueció enormemente hasta la llegada a nuevos puntos de vista, otros artistas, sin embargo, fueron menospreciados y anulados.

En el caso de Pollock, pudimos apreciar que el artista plateó una visión de un mundo caótico que formaba parte de la energía universal de la naturaleza, que mantenía un peso específico dentro de la unión instintiva del hombre; un peso quizá plúmbeo, demasiado denso. A Mondrian, sin embargo, lo pudimos apreciar como el extremo opuesto, como el intelecto reflejado en arte, como estudio analítico y matemático de la realidad. Un abocetado de operaciones de suma y resta que servían para incrementar o cancelar elementos de una composición; algo que dejaba de lado un demandado calor de la mancha pictórica.

Cézanne, por su parte, fue un artista que fuimos redescubriendo paulatinamente,

pintor que mantenía todos los principios que habíamos visto claros tras haber conocido la obra de Morandi. Cézanne era la madre de todo ese tipo de riesgos, de reinterpretaciones, de propuestas que se apilaron en el trabajo de otros pintores posteriores a él. Pero a Cézanne lo apreciamos como el que traspasó el límite, el que llegó todavía a un lugar más alejado, a la frontera del final de cualquier tendencia artística.

Cézanne se arriesgó por llegar a los extremos mismos de la pintura, manteniendo siempre un *espacio ambiguo* importante para poder provocar una emoción. Llegó a puntos que trastocaron metafóricamente la misma composición atómica de la pintura, desestructurando todo tipo de fundamento.

Toda esa suma provocó el descubrimiento de informaciones anexas en las obras que tomábamos como fundamentales y que podíamos haber presupuesto dentro de nuestros objetivos.

La apreciación del “Retrato del bufón Calabacillas” de Velázquez fue la llegada al culmen de nuestras hipótesis, fue cuando reafirmamos nuestras teorías.

Toda esta elaboración se ha extendido demasiado en el tiempo quizá por culpa de una correlación demasiado íntima entre un trabajo pictórico y teórico; ambos elementos pueden fluctuar las iniciales aseveraciones llevándolas a meras especulaciones e incluso relatividades. En principio, realizamos una primera investigación por una beca concedida por el Ministerio de Asuntos Exteriores, previa a los cursos de doctorado. Esta beca sirvió para crear una primera toma de contacto con nuestras teorías iniciales.

Los cursos de Doctorado que hicimos en Barcelona sirvieron para afianzar de una manera más evidente estas ideas, ideas que habían sido antes desperdigadas y desordenadas en nuestros procesos artísticos. El doctorado supuso el encuentro de la pintura cara a cara, pintura sometida a una mesa de pruebas, a un riesgo continuo... Tras los cursos de doctorado hicimos el cambio de expediente a Granada, por lo que esto prolongó sobremanera la realización de esta investigación.

Todo esto ha conllevado que nuestra pequeña historia de este trabajo sea sustentada por las teorías que hemos conquistado, por los objetivos que hemos intentado conseguir o por las hipótesis que hemos propuesto. Nuestro desarrollo teórico-práctico se ha definido por un vaivén continuo entre seguridades e inseguridades, entre aseveraciones rotundas y apuestas indeterminadas, en definitiva en las bases fundamentales que han servido para el sustento de esta investigación.

1.2 ANTECEDENTES

Nuestra cultura hace que nos sintamos jueces con todo el derecho para saber apreciar una obra desde su misma presencia física, y el Arte Contemporáneo está tan cercano a nosotros que podemos amarlo o repudiarlo.

En una exposición, además de ver unas obras colgadas o tiradas por el suelo, podemos apreciar que hay una intención clara del artista por mostrarse, sin quererlo enseña su desnudez, su esencia interior. Con este hecho, se puede divagar sobre las reales intenciones que pueda tener el artista, sobre su honestidad, pero, sobre todo, podemos decir que se expresa de una manera sincera.

Hay veces que una obra de Arte Conceptual, por ejemplo, es extremadamente fría y ausente de una posible cercanía al público, entonces, esta obra está aportando en su sentido físico esa realidad, la de frialdad, puesto que en definitiva se presenta y se evidencia a sí misma. Esto puede ser un elemento de debate en el que los que defendiesen la obra como símbolo, dirían que en ella se encuentran otros aspectos agregados a su misma presencia física que pueden dar un sentido interesante de gran valor. Sin embargo, algunos de los no entendidos podrían decir que es una simple presentación sin sentido de una serie de elementos en un espacio concreto. Hay veces que una obra abstracta se percibe como una tela manchada, atestiguando en cierto modo la realidad del objeto bidimensional donde se realiza, un soporte donde la pintura puede chorrear y alejarse de su principio original de ilusión pictórica.

Haya o no comunicación, el artista se expresa de una manera sincera por la misma presencia física del producto, bien por la frialdad que reciben los no entendidos o bien por simples manchas de pintura sobre un objeto entelado. A su vez, ocurre que se ofrecen obras de altísima contemporaneidad que juegan con una nueva técnica o tecnología, por lo que el grupo de los no expertos se puede sentir atraído por sus luces centelleantes, pero en ese proceso no quiere decir que exista por tanto comunicación artística, sino más bien un simple ejercicio de atracción.

La trascendencia que pueda aportar una obra de arte, esté como esté tratada, se transmite para todo el público sea experto o no, llegando a un importante proceso comunicativo actor-espectador. Algunas grandes obras, en principio alejadas a la comprensión del público por su misma presencia física, han superado la valla de esa primera no-consideración como obra de arte y han conseguido en parte su objetivo.

Todos estos ejemplos demuestran en cierto modo el enmascaramiento que existe

en las intenciones más estudiadas del ser humano: el hombre artista se comporta de una manera ingenua que evidencia un trasfondo importante de sus expresiones. La obra de arte da información de las carencias, inseguridades, ansias y objetivos, por lo que toda presentación artística ejerce un extraordinario poder fundamental para los entendidos o no del tema. El espectador percibe una gran obra de arte como producto seductor de principios y valores ejemplares para él. La obra que llega a transmitir esa seguridad está bien construida, pero, sobre todo, equilibrada. Arte y sinceridad, honestidad etc..., que puede aportar un artista que literalmente se expone a un juicio, desvela que existen unas intenciones claramente objetivas que demuestran un comportamiento artístico con un alto afán de comunicación. Este hecho evidencia que el artista tiene muy presente la opinión de un público y la transmisión de una información para el progreso y el bien común humano; lo de menos prácticamente es el estilo, el género, la exposición o instalación…

> Si devono per altro a Van Doesburg le asserzioni più esplicite sugli adempimenti sociali dell`arte. “L`arte, come la scienza e la tecnica, é un metodo per organizzare la vita in generale. Siamo Giusti alle conclusioni che l`arte contemporanea cessa di essere un sogno, cessa di rivolgersi in una direzione opposta a quella del mondo reale; cessa pure di essere un mezzo per scoprire segreti cosmici. L`arte è una omnipresente e reale expressione di energia creativa, che organiza il progresso della vita umana, ossia è uno strumento del generale processo operativo”. Decisi avversari di qualsiasi despotismo individuale e persuasi che “il colletivismo, nella sua accezionee più vasta, appartiene al futuro”, anche per Mondrian il compito che rimane all`arte è quello appunto di preparare questo futuro: “ l`arte ha assunto la funzione di guida che una volta teneva la religione.2
>
> En cualquier producto realizado por el hombre, aparte del contenido o temática propia que pueda tener, podemos ver que en ese planteamiento existen unas claras intenciones por comunicar unas conclusiones

---

2 T. A.: Se deben a Van Doesburg las afirmaciones más explícitas sobre las características sociales del arte. “El arte, como la ciencia y la técnica, es un método para organizar la vida en general. Estamos justo en las conclusiones que el arte contemporáneo deja de ser un sueño, deja de volverse en una dirección opuesta a la del mundo real; cesa aún de ser un medio para descubrir secretos cósmicos. El arte é un omnipresente y real expresión de energía creativa, que organiza el progreso de la vida humana, o sea es un instrumento del proceso general operativo”. Estos adversarios de cualquier despotismo individual eran convencidos que el “colectivismo, en su acepción más vasta, pertenece al futuro”, también para Mondrian el objetivo que queda al arte es aquel que prepara este futuro: “el arte ha asumido la función de guía que antaño tenía la religión.

UMBRO, Apollonio. *Mondrian e l’Astrattismo*. Fratelli Fabbri. Milano, 1970. p. 11.

> obtenidas, un parecer... A veces, pueden ser entendidas como unas simples necesidades instintivas ante la carrera de fondo que existe en la sociedad para ser en cierto modo considerados, valorados, admirados, no sin olvidarnos que no tiene nada que diferenciarse con una carrera entre los guepardos más veloces. Otras veces, estas conclusiones son ejemplo de una necesidad de auto-afirmación producida por una estimulación interna, una emoción que lleva a la necesidad de comunicar y transmitir esas conclusiones para ser, en definitiva, compartidas; una evidencia de un continuo afán del artista por encontrar un sitio en la sociedad que lo desplaza; y por el mismo hecho de ser desplazado, encuentra y reencuentra nuevos argumentos que intentan provocar un cambio siempre polémico.
>
> Este compendio de opiniones puede demostrar una belleza que puede ser apreciada o no -ese no es el problema-; es una manera de comunicación entre seres de la misma especie; algo que puede tener en conjunto ambas partes motivadoras de una expresión artística, una necesidad instintiva y una búsqueda de un lugar en esta sociedad.

El planteamiento dual entre instinto e intelecto ha sido un tema altamente estudiado por distintos teóricos y ha sido sustento además de muchas obras de arte.

Esta particular división polar del arte ha sido un elemento de estudio por autores como Roman de la Calle, Umberto Eco o Arnehim. La relación entre arte, inteligencia e instinto fue en su día propuesta por Darwin, desarrollándose de una manera más arriesgada por Denis Dutton, o Campos Bueno. Todos estos estudios han realizado una distinción entre dos partes entendidas y definidas en el arte como la libertad y el control, dos conceptos fluctuantes que se han definido en la misma Historia del Arte, como la postura de Anton Ehrenweig haciendo una distinción en el Arte entre una visión apolínea y dionisiaca relacionada con la percepción de la obra acabada. Pero si pensamos a las posibles ramificaciones que pueden acarrear los conceptos iniciales, pueden acabar ligándose a otros como la funcionalidad y la estética, en donde el mismo Kant, Nietsche, Platón y Schopenhauer han propuesto siempre posturas duales que se imbrican continuamente, o Jung y Freud en el debate del origen instintivo e intelectual de cualquier mecanismo humano..

1.3 OBJETIVOS

Tras el planteamiento que realizamos al hacer la división entre conceptos definitorios intelectuales y animales los objetivos que pretendemos conseguir con este estudio son crear un punto de vista nuevo acerca de las obras de arte, una propuesta que puede ser establecido en otros aspectos perceptivos de la misma naturaleza exterior.

Este extenso planteamiento dual podrá generar unas ulteriores divisiones y subdivisiones. Así si definimos que la creación de una obra de arte se establece por estos conceptos, esta misma puede establecerse con nuevos pares de opuestos desarrollados desde su inicial matriz.

Pensamos que establecer un planteamiento así puede generar el desarrollo de otras importantes conjeturas. Conceptos intelectuales pueden ligarse al rigor, al control, al establecimiento de una misma línea geométrica, a la elucubración, a la premeditación... Conceptos animales pueden unirse a lo espontáneo, a lo automático, a lo indefinido, y al establecimiento de una simple pincelada manual movida por una energía muscular.

Entre los objetivos entonces a cumplir serán los de encontrar dentro de la introspección analítica una postura de vaivén continuo entre las ideas que condicionen una práctica artística por el sometimiento a un determinado rigor, y las ideas que liberen estos controles acérrimos para que enriquezcan la obra en su lado más anárquico.

Intentar demostrar que ciertas zonas imprevistas pueden ser esenciales para el resumen perceptivo general de una obra, y que ciertas expresiones pictóricas no controladas pueden apoyar e incluso contradecir las ideas principales conscientes que han motivado su creación.

Probar que estas zonas sometidas a las principales estructuras pueden aseverar otros conceptos escondidos que pueden aportar, si cabe, argumentos más importantes que las iniciales estrategias de la obra.

Los objetivos tienen como esencia proponer una manera de análisis nueva atendiendo a estas divisiones y subdivisiones que planteamos como formadoras del equilibrio en las obras de arte. Una manera de ver que atestigüe, en cierto modo, las seguridades e inseguridades del hombre artista ante una obra; una fluctuante práctica entre aseveración y duda, fundamento esencial para cualquier tipo de planteamiento humano.

Creemos que las ideas que proponemos en la investigación pueden suponer un

resumen perceptivo interesante a la vez que pueden servir como continuación a nuevas demandas que se pueden efectuar incluso en un futuro.

Este análisis quiere someterse a la comparación continua con otros medios artísticos sobre todo con los medios audiovisuales, para poder dilucidar de una manera más efectiva los posibles planteamientos iniciales y desarrollarlos.

Comparar el establecimiento de esta particular división dual puede conseguir una clarificación del tratamiento de estos postulados.

Pero este importante parangón que se puede establecer puede también someterse a otros ámbitos alejados de lo meramente artístico y poder por ello tener unos elementos importantes que se sometan a las leyes principales de cualquier mecanismo humano.

El criterio de evaluación del arte que se propone en la tesis, puede conllevar a un establecimiento guiado que puede simplificar y clarificar mucho las distintas direcciones del arte.

El final de esta investigación puede reservar una importante muestra para continuar en la propuesta de la visión dual establecida en el equilibrio artístico.

1.4 HIPOTESIS

Esta investigación ha querido plantear un nuevo punto de vista en el concepto artístico que puede llevar a interesantes fines; una temática que, una vez planteada, desarrollada y concluida, puede generar un camino amplio a desarrollar en el análisis por sí mismo de las obras de arte.

La hipótesis de esta tesis, la fundamento en un continuo desarrollo de los iniciales planteamientos propuestos en la que establezco una división entre conceptos intelectuales e instintivos como fundamentos tanto en el mero comportamiento vital de un simple individuo como en el desarrollo expresivo artístico.

Dentro de este estudio trataré de indicar el significado de las dos supuestas vertientes genéricas contrapuestas animales e intelectuales; dos opuestos que se integran de todas maneras en todo conjunto plástico. El equilibrio entonces se plantea en dos componentes sumados y compensados de estos iniciales conceptos. Por otro lado, esta apuesta será establecida como resumen que aúna conceptos propios integradores en una obra de arte desde un punto de vista meramente formal y categórico, junto a conceptos integradores desde un punto de vista inconsciente, instintivo y emotivo.

La dualidad en el arte entre la emoción indefinida y el simple análisis frío y escueto la entiendo en su misma naturaleza como un no-análisis, o una mera sensación imprevisible, algo más ligado a la percepción general de una obra de arte. Entre esas dos situaciones intentaré generar un amplio espacio de asimilación artística.

Esta compartimentación, de todas maneras englobaría unas ramificaciones que llevan a unas ulteriores subdivisiones también polares, que suponen la llegada y la evolución continua del planteamiento artístico y de su viabilidad.

Todo esto intenta llegar a un nuevo análisis del arte desde ese punto de vista extremo: intentar ver estas nuevas divisiones y enfrentarlas de algún modo en un espacio específico artístico puede generar un nuevo conflicto, y el conflicto puede generar el desarrollo artístico.

Por lo tanto, hipótesis que proponemos consiste en establecer como obra de arte “correcta” la equilibrada entre conceptos intelectuales e instintivos, no siendo una postura que deba ser equiparada en simples espacios expresivos en una obra de arte, o en el mantenimiento del equilibrio de color o de forma etc…, es más bien un planteamiento que se rige por la introducción de procedimientos y/o tratamientos instintivos e intelectuales divididos en realizaciones conscientes o medidas e inconscientes o no presupuestas. La formación de una obra equilibrada conlleva

por eso mismo, un planteamiento entre el rigor de la idea prefijada y la elaboración casi mística dentro de su propio contexto.

El camino de introspección analítica que tiene un pintor hace que se den una serie de señales que se pueden tomar para un avance y un impulso en el desarrollo del concepto artístico, señales que son apropiadas en el momento justo que deberían llegar.

Este planteamiento puede enriquecer sobremanera la apreciación de una obra de arte.

El cambio de un simple punto de vista hace que se pueda enriquecer cualquier aprendizaje, que se entre en una especie de nueva dimensión; no es entonces lo más importante encontrar nuevos elementos que puedan potenciar un desarrollo, sino cambiar los mismos esquemas de visión de algo ya existente.

1.5 METODOLOGÍA

El rigor en la dirección metodológica, las distintas suposiciones, las distintas comparaciones con ámbitos no meramente artísticos, o la experimentación sobre una base real en obras de arte existentes, ha provocado que el trabajo de investigación sea modulado de una manera simple y clara.

La investigación ha comportado un análisis exhaustivo del discurso plástico que caracteriza a determinadas obras en función de los ajustes de su equilibrio visual siempre desde un punto de vista interpretativo y no desde una visión rígida formal y escueta.

Esta búsqueda acerca de las razones de la armonía expresiva, se ha sustentado por referencias teóricas, filosóficas y perceptivas de diversos autores, que han podido apoyar los planteamientos; pero a su vez, comporta un debate continuo con la aportación de nuevos supuestos y nuevas variaciones de los distintos temas que se van articulando a lo largo del escrito.

Para dilucidar con coherencia los fenómenos que se definen en éste aspecto en el desarrollo de las artes visuales, se ha puesto en consideración la evaluación del equilibrio de los diversos factores del conocimiento que ajustan los hechos sociológicos, políticos y vivenciales en general. Es decir, estas indagaciones han estado encauzadas a contemplar la problemática propuesta en el tema central, desde los mismos pensamientos generales que determinan el concepto de globalidad humana.

Los distintos supuestos se enrolan continuamente con otros planteamientos del mundo artístico y de otros mundos del hombre. Esos supuestos se han propuesto desde el inicio de la misma historia de la humanidad hasta el aparente desarrollo intelectual del hombre contemporáneo.

El estudio del equilibrio en el arte se ha ido proponiendo en una primera parte globalizadora, extensa y no definida en planteamientos acotados. Esta parte se ha sustentado en la visión dual entre conceptos intelectuales y animales y cómo éstos han influido en el desarrollo del hombre. El Arte ha servido de puente de unión entre estos conceptos a priori dispares que se a su vez se han establecido de manera simbiótica.Por ello, la preparación de esta tesis ha sido a la fuerza teórica; esto en cierto modo ha provocado una complicada preproducción, una gran acumulación de páginas y páginas escritas, anotaciones en libros, fotografías, recortes de prensa y publicidad, algunas escenas de películas. Todo ello debíamos ordenarlo en un mismo espacio, y reestructurarlo para que tuviese una cierta coherencia.

Todo esto se resumía en varios conceptos fundamentales para el desarrollo de la investigación:
La ambigüedad del arte, la proposición de esta ambigüedad formada por extremos, y la llegada al equilibrio de éstos.
Esta acumulación hizo que empezásemos a dividir la investigación en tres partes fundamentales:

1.- El análisis de la ambigüedad del arte como compendio de expresiones conscientes e inconscientes que conllevaba el estudio de los distintos motivos de expresión artística. Las influencias para la creación, los objetivos comunicativos de los artistas, la sinceridad artística...

2.- El análisis del equilibrio formador de la obra de arte desde su mismo origen físico-químico, biológico, cultural y finalmente artístico. La división en partes fundamentales para la formación del equilibrio. La división en polos y su proposición en la obra de arte. Una segunda parte que completamos con el análisis de una selección de obras de toda la Historia del Arte.

3.- La presentación de un desarrollo artístico evidenciado en obras propuestas que realizamos, y que suponían en sí mismas una formulación y retroalimentación de la evolución a la que había llevado la misma investigación escrita. Algo que se sumó a las conclusiones finales que podía tener.

Tras la inicial propuesta que ha conllevado distintos puntos de vista artísticos y distintas uniones a las maneras de percepción y expresión artística, se ha intentado delimitar los conceptos a elementos mucho más palpables y menos etéreos.
En la primera parte se ha presentado un análisis genérico entre la idea de creación y la inconsciencia del desarrollo artístico, así como los supuestos productos inconscientes e imprevistos que ha generado una expresión artística sincera. Esta inicial etapa de la investigación se ha culminado con un análisis más centrado en la composición y en la proposición del concepto de obra de arte en sí.
Se ha planteado este desarrollo de la obra de arte relacionándolo continuamente con la unión hacia las estructuras básicas de cualquier producto generado por el hombre, desde la influencia de las energías universales, hasta la influencia de una religión que ha definido una cultura.
La cultura ha culminado en la expresión artística autónoma de cada creador, postura que ha podido generar una desviación interesante y poder formar entonces un movimiento artístico. El estilo propio de un artista ha venido por la reproducción continua de los iniciales conceptos propuestos divididos entre

intelectuales e instintivos. La innovación desarrollada por este hipotético artista lo que intenta es aportar una ramificación de esa postura dual.

Tras ese planteamiento teórico que se ha formado desde una vasta e ingente propuesta, se ha concretizado en algo más propio de la labor de un artista ante su obra en definitiva, una suma de continuas dudas…; se han propuesto una selección de obras de arte de la Historia del Arte. Todo esto se ha establecido intentado plantear distintas referencias directas de los artistas elegidos para su análisis, sirviendo en este caso como sustento visual aclaratorio acerca de las teorías planteadas.

Finalmente como ulterior elemento de investigación, se han propuesto distintos ejercicios prácticos que han servido para afianzar de algún modo de una manera más evidente en una práctica realizada ex-profeso las distintas suposiciones teóricas.

Estas propuestas plásticas reales, aunque han alejado vagamente el itinerario bien preciso que ha imperado a lo largo de todo el escrito, han supuesto un punto importante de evasión que ha podido a veces servirse de su mero carácter formal y otras veces se ha sustentado de su mero carácter emotivo para aclarar las teorías.

Nuestro método, en el planteamiento de nuestros argumentos de esta investigación, se ha conformado entonces como proceso similar al artístico. Ha sido algo que se ha propuesto como intervención intelectual que ha planteado la estructura principal, pero que se ha contrarrestado por una intervención manual que ha añadido un fundamento animal a nuestra expresión artística. En nuestro trabajo teórico se han evidenciado entonces elementos bien compartimentados: los que han ejercido el control y los que han dejado una cierta libertad ante un supuesto.

1.6 FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Todos estos planteamientos fueron alimentados y retroalimentados por obras que en cierto modo servían de sustento teórico. Pero todo ese análisis del funcionamiento simple de la forma en un espacio abierto e ilimitado pictórico que ha proporcionado el conocimiento de la obra de Morandi, vino introducido previamente tanto por figuras pictóricas como literarias.

El conocimiento y la lectura del libro de Mondrian: "Realidad Natural y Realidad Abstracta", supuso que apreciáramos otra manera de asumir nuestra sensibilidad, de presentarla de manera meramente formal.

Conocer "Obra abierta" de Eco creó un basamento importante para poder afianzar práctica y teóricamente nuestras posturas. La idea principal del libro de Eco aclaró todo tipo de interés artístico por la ambigüedad en el arte. Gracias a esos aprendizajes pudimos entonces volver a apreciar a Cézanne de otra manera, y a volver a ver entonces tantos otros pintores como Turner, Velázquez, Giotto…, artistas que habían influido siempre en nuestra obra pictórica. Este reencuentro supuso apreciar todo de una manera más extensa, hizo que viésemos otras artes de manera más rica, como "Niebla" de Unamuno; o en el cine a Antonioni, David Lynch o Jim Jarmusch.

Pero nuestros postulados fueron basados en tantos otros tipos de influencias. El conocimiento del "Origen de las especies" de Darwin, como motivo inspirador de la importancia de los instintos; o la consideración de la Teoría de la relatividad de Einstein para entender la ambigüedad en el arte; o la defensa a ultranza de las culturas en la Historia que han apostado por la relación tan importante entre hombre y naturaleza.

Todo ello, en cierta manera, procedió a un llamamiento de nuestras ideas que eran demasiado intelectualizadas hacia lo natural... El análisis de la dualidad expresiva de elementos opuestos que constituye la esencia de la investigación ha sido considerado habitualmente por pensadores y artistas a lo largo de la historia, conduciendo estas reflexiones a la comprensión general de los comportamientos artísticos y también humanos.

El propósito de nuestras teorías ha sido el de analizar las propuestas de los artistas que han investigado es esa dirección, poniendo en consideración las soluciones que han aportado y sus procesos de trabajo. De forma específica, se ha hecho una intensa aproximación a artistas como Mondrian, Cezanne, Van Gogh, Pollock, Malevitch, Velázquez o Morandi.

La comparación y el análisis propuesto se establece, podemos decir, que de una manera general entre una división entre artistas categóricos y no categóricos, conceptuales o no conceptuales, o vertientes aparentemente conceptuales que son más bien no categóricas como se ha propuesto con el caso del Arte Povera. En realidad se establece particularmente una división dada, propuesta como la que se ha acercado y alejado a la relatividad y la ambigüedad de una obra de arte. Un campo que ha integrado numerosas disciplinas, quizá algo demasiado complejo para poder abarcarlo. La tesis ha estudiado desde Teoría del Arte, hasta Antropología; desde Filosofía hasta Sociología.

Este estudio ha empezado desde estas mismas disciplinas desde un punto de vista muy general, y se ha ido concretizando en algo más palpable y cercano, como la valoración de la Historia del Arte o los mecanismos perceptivos de visión ocular.

Tras este paso por tantas diversos elementos de estudio hemos concretizado aún más llegando a un fin casi práctico en el estudio pictórico, un estudio prácticamente formal que se ha alejado de posibles connotaciones del contenido mismo de la obra de arte.

2. INTELIGENCIA SENSIBLE

2.1 UNA TESIS INSTINTIVA

Actualmente, vivimos en un supuesto estado del bienestar, en la parte del mundo desarrollada. Hemos tenido la suerte de nacer en el 'lado bueno', el de los avances, la democracia y las igualdades. Somos el ejemplo a seguir por parte de los que están detrás, los supuestamente atrasados.

Tenemos un sistema creado y planteado con unas bases y una oligarquía que dirige a las masas equitativamente.

Esta democracia elige a sus gobernantes en elecciones en las que se presentan líderes que han ascendido poco a poco en su carrera política; pero este ascenso ha marcado precisamente una desigualdad que ha impedido que un individuo que partiese desde cero llegase a ser un candidato, ya que para ello debía introducirse previamente por relaciones familiares o amistosas.

La evolución de los organigramas gubernamentales no ha sufrido evolución alguna desde los antiguos reinados, cuando el rey era designado por la herencia de su padre. Ahora, las figuras son similares, enmascaradas por una posibilidad de elección democrática.

Este sistema planteado conlleva este tipo de discrepancias y encierra una división y subdivisión de poder que se ha diferenciado bien poco a las divisiones existentes previas a la democracia.

La división de poder inicial fue fruto de una correlación instintiva, por ello, no hay mucha diferenciación con el poder de un supuesto león rey de la selva, animal que vela en definitiva por la supervivencia de la manada.

El hombre poderoso vela entonces por una sociedad en unos movimientos enmascarados por una supuesta inteligencia.

La competitividad de esta *manada* ha evolucionado conforme a su misma esencia racional; ahora, esta competitividad está vinculada a la inteligencia y al poder heredado que hoy en día suele ser económico.

En la actualidad, el hombre ha logrado un pseudoestado de bienestar, pero sin embargo no ha conseguido una clara evolución en su realidad existencial y humana, una evolución que sea verdaderamente útil.

Los avances del hombre se han producido sobre todo a nivel tecnológico, y han

tenido una gran utilidad para la humanidad; han ayudado a generar un estado de bienestar material: cobijo, control de enfermedades, defensa ante agresiones, alimento, fuerza mecánica… En la evolución en sociedades se crearon entonces figuras que ayudaron a solventar los problemas que en principio eran propios del hombre sólo o de pequeños grupos.

La superioridad humana singular estuvo supeditada a la fuerza física del individuo. Con la evolución de la sociedad en ciudades y estados, la fuerza física estuvo controlada por grupos creados para ese fin mediante la policía o el ejército.

La necesidad de creencia en un dios fue solventada por la aparición de un profeta y una religión en el momento justo en el que la sociedad empezaba a cuestionarse su origen y trascendencia vital. Esta religión marcaría una guía esencial para la cultura, las bases estructurales y los movimientos de la sociedad.

La competitividad caracterizada entonces por la fuerza se ha ido transformando en una competitividad caracterizada por la inteligencia, pero una inteligencia insana; de manera que ahora es la que supone tener el poder; ahora, es el poderoso el que domina la sociedad por un comportamiento desarrollado inteligente basado en un mero comportamiento instintivo, algo que ha efectuado un simple desarrollo tecnológico y no humano.

Todos los adelantos del hombre han ido casi siempre en detrimento de otros valores importantes para él, valores que han llevado a un verdadero avance humano. Estos importantes valores, generalmente, han sido aniquilados por culturas más poderosas y menos sensibles, por unas sociedades que han hundido toda riqueza cultural conseguida cuando han conquistado ese territorio.

Podemos encontrar numerosos ejemplos de la existencia de sociedades menos avanzadas tecnológicamente y que, sin embargo, sí tuvieron un avance espiritual y humano, con un cierto desarrollo tecnológico que no avanzó más precisamente por no haber sido necesario.

Estas sociedades/culturas deberían haber transmitido su riqueza cultural, y ni siquiera a veces tuvieron la posibilidad de demostrar sus sabidurías y mantenerlas, por lo que los avances se perdieron.

Es paradójico cómo el desarrollo de la cultura egipcia se perdió metafóricamente enterrado en los sarcófagos de sus faraones; cómo la cultura inca o maya se desvaneció extrañamente perdiendo todo avance conseguido, avance que el

hombre actual admira sin saber cómo; culturas indias de Norteamérica fueron aniquiladas, arrastrando con ellas muchos años de sabiduría y de conocimiento en relación siempre a la naturaleza; cómo hace tan sólo veinte años se incendió la Biblioteca de Sarajevo; o cómo hace sólo 10 años se perdió irremediablemente el Museo Arqueológico de Bagdad en Irak.

Algunas de estas culturas aplastadas mantuvieron una gran espiritualidad caracterizada por defender un gran respeto a la naturaleza, algo que el hombre de las sociedades supuestamente avanzadas fue poco a poco perdiendo en pro de un supuesto desarrollo tecnológico.

Este hombre avanzado se había ido mecanizando, se había olvidado de su origen natural, se había desarrollado, sin embargo, manteniendo un instinto primario en busca de una supuesta independencia.

Este hombre creó una soledad automática sustentada por un instinto que controlaba la razón, que había olvidado la relación con su estado natural y no tenía por tanto una razón que controlase su instinto.

Los movimientos del hombre del supuesto lado desarrollado han demostrado estar ligados a comportamientos instintivos por obtener un poder, dominar un terreno, obtener un éxito reproductivo y conservar la especie mediante la inmortalidad de la genética. Han sido propósitos instintivos en común a todos los demás seres vivos; fueron rasgos instintivos que aprovecharon la superación continua de la especie mediante la inteligencia para lograr meramente el objetivo de ser un animal superior.

La intención continua del hombre por este avance tecnológico ha estado originada por su obsesión de auto-superación que caracteriza al mero rasgo evolutivo de la especie. Esta reacción de enriquecimiento continuo viene sobre todo motivada por una agresión externa.

Este proceso de renovación y de adaptación ha venido por un simple mecanismo de ‘pequeña inteligencia’ para intentar solucionar problemas adversos, una característica que cualquier ser vivo posee.

De esta pequeña inteligencia, el hombre simplemente se ha aprovechado para desarrollarse inteligentemente y desligarse de ciertos rasgos en común con los otros seres vivos. Ha demostrado, en definitiva, tener una supuesta superioridad evidenciada por ese desarrollo tecnológico.

El comportamiento de un animal tiene la característica principal de estar en una

continua competitividad guiada por su instinto y el hombre se ha mantenido en cierto modo en esta situación.

Esta especie de condena ha guiado las acciones que en principio se han creído de una cierta autonomía inteligente, pero acciones que en definitiva se han basado en meros impulsos instintivos.

Esta tendencia meramente animal la ha utilizado el hombre mediante su inteligencia demostrando su superioridad.

La inteligencia actual del hombre es entonces sinónimo de fuerza instintiva y de poder; una inteligencia controlada por el instinto y no utilizada como mecanismo hacia una verdadera evolución humana.

Los efectos de la inteligencia y de la sensibilidad han sido entonces meros efectos humanos que han sido creados por un mundo artificial de humanos. Estos efectos sólo han llegado a provocar un cambio destinado y comprendido por esa hipotética *manada* social compuesta de hombres, *manada* que ha tendido hacia el mantenimiento mismo de la especie como cualquier otro animal:

> Los hombres cultivados son los indígenas de la cultura erudita y, en ese carácter, se ven llevados a esa especie de etnocentrismo que se puede llamar etnocentrismo de clase, que consiste en considerar como natural, es decir al mismo tiempo obvia y fundada en su naturaleza, una manera de percibir que no es más que una entre otras posibles, y que se adquiere mediante la educación difusa o específica, consciente o inconsciente, institucionalizada o no institucionalizada.[1]

En definitiva, los productos de la inteligencia del hombre han querido obtener un beneficio propio y, por ello, han demostrado una clara predisposición instintiva y egoísta. El hombre se ha formado en sociedades donde ha intentado tener un comportamiento autónomo, pero ha tenido muy presente que pertenece a la *manada* social.

Un ser creador que se expresa de alguna manera, incluso artísticamente, da por supuesto que se encuentra dentro de una sociedad y sabe que sus productos van destinados a provocar una comunicación concreta:

---

1 SILBERMANN, A., P. Bourdieu, R. L. Brown, R. Clausse, V. Karbusicky, H. O. Luthe, B. Watson. *Sociología del arte*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1971. p. 47.

> ...la actividad artística (entendida en el más amplio posible de los sentidos) se sustenta en la cotidianidad, es decir, que "parte de" y "regresa a" la realidad, sea para refigurarla, transformarla, ignorarla, trascenderla, sublimarla o simplemente reducirla a un entramado de relaciones
>
> Pero tanto el supuesto inicial como los dos rasgos apuntados nos permiten afirmar que el arte, partiendo de la realidad como base, elabora (construye) arte-factos con cierta capacidad comunicativa (mayor o menor), que nos hablarán -en la medida en que estemos dispuestos a escuchar- de una "realidad humana" (como obra del hombre y para el hombre) y como tal ideologizada.[2]

La comunicación para el hombre tiene una importancia vital: es la causante de la creación misma; es un elemento que sirve para mantener la especie y enriquecerla. En este sentido, se encuentra esta especie de condena que dirige la vida de un ser vivo, y ante esto podemos suponer que el arte pueda ser una simple expresión instintiva.

2 DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*, Fernando Torres, Valencia. 1981. p. 104.

2.2. MIEDO A LA SOLEDAD. LA MANO DEL HOMBRE. EL OCIO Y EL ERROR

Suponer que la capacidad inteligente del hombre pudo acarrear un gran temor en el momento en que ésta se iniciaba por primera vez puede ser correcto porque la inteligencia en cierto modo llevó a una cierta obviedad melancólica, a una especie de síntoma de locura, a algo que llegó precisamente por la apertura del velo que impedía la razón. Era un simple destaco de la inteligencia que el hombre había llevado en común con los demás seres vivos. La llegada a esta razón se explicó metafóricamente cuando Adán y Eva comieron la manzana del árbol de la ciencia del bien y del mal.

La entrada a la problemática de la razón conllevó una convulsión, lo que se reflejaría en la intención constante del hombre por producir un cambio del medio como muestra de esa capacidad intelectual[3]. Esta modificación restaría entonces como evidencia de la reacción que tuvo el hombre producida por un estímulo de su capacidad inteligente.

Así, el motivo causante de las primeras manifestaciones humanas pudo entonces ser ese miedo, miedo que se produjo por la evidencia del hombre ante su sensibilidad e inteligencia, por la capacidad de percibir un mundo externo y de emocionarse, por la consideración de que este mismo hombre podía ser alguien capaz de transformar todo lo que le rodeaba, y por ello capaz de comunicar. Motivado por todo estos aspectos, tuvo la intención continua de producir cambios en su entorno, como testigos simples de un pensamiento o sentimiento.

La condición del hombre como bípedo llevó a poder razonar, pensar y tener las manos libres para poder usarlas para otros fines: construir y destruir. Se dieron los pasos claves para el desarrollo inteligente, la gran posibilidad de movimiento para poder llegar a cualquier sitio y también poder utilizar las manos para fabricar herramientas[4]. Esta situación originó el momento oportuno para desarrollar un pensamiento: el hombre al estar en pie tenía el cerebro y las manos libres para cuestionar un problema en cualquier momento y en cualquier lugar.

---

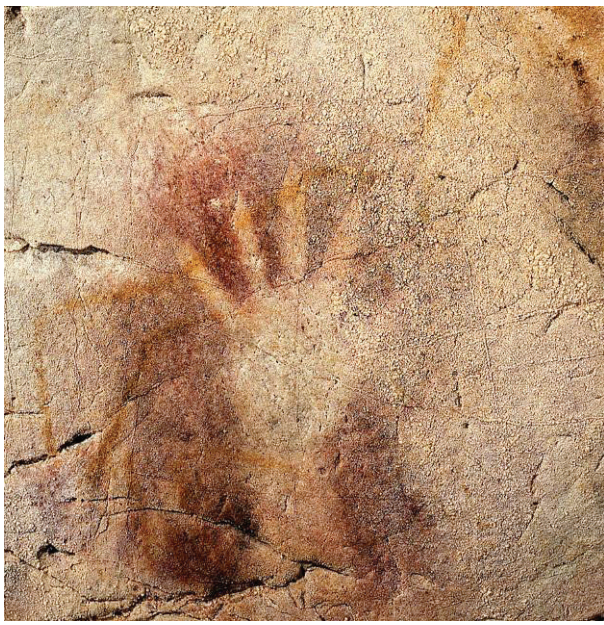
3 VYGOTSKI, Lev S. *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores.* Crítica. Barcelona, 2000. p. 91.

4 WASHBURN, S.L. y MOORE, R. *Del mono al hombre.* Alianza. Madrid, 1986. p. 224.

Todo este desarrollo inteligente del hombre culminó en una primera parte del proceso, en una capacidad de manipulación y de sujeción de objetos con las manos, extremidad que tomó un inmenso valor[5]. Las posibilidades de movimiento manual facilitaron, por tanto, el desarrollo intelectual.

La situación de que algunos dedos estuviesen opuestos en la mano generó el efecto pinza. Provocó que hubiese un movimiento y una manera de conocimiento en cuanto a la posibilidad de transformación de los objetos. Se originaron nuevas maneras de aprendizaje, las cosas se podían usar y transformar para un beneficio concreto… Fue cuando se dio al hombre la posibilidad de convertir el entorno siendo consciente de ello, se descubrió la cadena inteligencia-movilidad-aprendizaje.

La llamada oposición ulnar[6] fue producto de la evolución biológica y de la selección natural, una cualidad que en un principio sirvió al homínido para poder sujetarse mejor a los árboles ante una determinada agresión. Curiosamente esta capacidad primera de inteligencia fue la causante de un destacado desarrollo inteligente posterior.



II. 1. Mano pulverizada en Cueva del Castillo, Santander.

Pero la inteligencia, como primera reacción ante una agresión, era en cierto modo común a todos los seres vivos, ya que todos tenían una capacidad de reacción inteligente, desde una gacela a un geranio.

Esa primera ‘pequeña reacción inteligente’ dio pie, en este caso, al desarrollo intelectual del hombre y a las infinitas posibilidades que podían producir sus manos. Este detonante, sin embargo, podría haberse dado en otro tipo de animal amenazado, un animal que podría haber logrado otras posibilidades de inteligencia y de desarrollo, pero el caso es que el hombre fue el primero en conseguirlo.

Esto demuestra que casi todas las soluciones instintivas ante un factor contrario han estado acompañadas de una inteligencia. Pero una inteligencia que también ha estado influida por soluciones instintivas[7], por lo que la evolución del hombre ha sido de cierta manera una potenciación retroalimentada.

---

5 FRANK, Wilson. *La mano*. Tusquets. Barcelona, 2002. p. 42.
6 Se entiende por posición ulnar a la oposición entre los dedos y el pulgar.
7 BERGSON, Henry. *Obras escogidas.* Aguilar. México, 1963. p. 555.

La movilidad se convirtió en el factor fundamental para el desarrollo, la que provocó que se pudieran dar más opciones ante cualquier cuestión, precisamente por la multiplicación de sus posibilidades. Así, cualquier animal con esta capacidad podría conseguir en teoría un mejor alimento, una mejor reproducción… Para el hombre, esta capacidad/virtud conllevó la posibilidad de llegar a muchos sitios distintos precisamente por la versatilidad de sus movimientos. Todo esto, sumado a la capacidad de manipulación, provocó que el aprendizaje se multiplicara y que diera lugar a invenciones y descubrimientos de gran interés.

Quizá uno de los inventos que puede resumir lo que intentamos explicar es el de la rueda.

Según los teóricos, este artilugio se inventó en el V milenio a. C. y su uso fue en principio para la alfarería. Podemos especular que la cualidad giratoria de la rueda pudo estar originada por un simple descubrimiento motivado por el juego; una forma redondeada sería descubierta por mera casualidad, por la prueba de la posibilidad giratoria de cualquier objeto. Podemos suponer que este logro se consiguió a través de un comportamiento ocioso, y sería algo que pudo estar relacionado a un mero comportamiento artístico y, por tanto, a un desarrollo intelectual.

Aunque en realidad no son exactamente iguales, la naturaleza de la inteligencia y la de la creatividad han tenido siempre en su desarrollo una relación complementaria, un largo bagaje de coexistencia a lo largo de la historia. La evolución del arte se ha hecho posible en numerosas ocasiones por los avances tecnológicos, como también las investigaciones artísticas han ayudado a crear nuevos avances científicos[8]. En realidad, arte y ciencia siempre han ido de la mano en su evolución.

De esta manera, la expresión artística inicial del hombre pudo venir por un motivo sensible de emoción ante la naturaleza o por una reacción ociosa de experimentación de distintos elementos en el aprendizaje, como algo que devino en arte casi de una manera automática:

> Es decir, que el punto de arranque creativo (tantas veces entendido como “inspiración” no explicable, repentina e imprevista) podría ubicarse indistintamente (si nos atenemos a explicaciones de conjunto y no a casos singulares) bien en la textura matérica (elemental o compleja) o bien en una

8 13. DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*, Fernando Torres, Valencia. 1981. pie de página p. 65.

> situación vivida o imaginada: en ambos casos se tratará del nivel sustancial ya al menos mínimamente configurado, aunque expresivo en el primer caso y contensivo en el segundo[9].

Digamos que inteligencia y 'magia' artística estuvieron siempre unidas. La indefinición emotiva del arte podría proporcionar la evolución inteligente porque los presupuestos se someterían a una experimentación que estaba muy ligada a un procedimiento artístico. La posibilidad de exploración del juego llevaría a producir infinitas posibilidades de los objetos, a manejarlos de distintas maneras sin miedo: a moverlos, tirarlos girarlos y producir una invención o un elemento artístico.

> La creación artística tiene una raíz por la libertad del juego, la "estética" se abre paso a muchas posibles combinaciones
>
> Pero sé muy bien que no me habría ligado al teatro, a la creación artística, a la fiesta, a los sueños, a lo imaginario, si no hubiese tratado de elucidar cierta experiencia del ser, cuya raíz está en la libertad del juego.
>
> Sin duda, no soy el único en embriagarme con la disposición de espíritu capaz de jugarse a todo o nada su propia existencia, por el solo pero indecible placer de jugar. Y fuera de Europa, en sociedades que aparentemente no se nos parecen en nada, he descubierto la importancia que los hombres daban a esas actividades delirantes. Por risibles que sean. Por desdeñadas que fueren por los "instruidos".
>
> Lo que llamamos "estética" aparece entonces como actividad sin objeto, desprovista de toda eficacia, sin duda coloreada por el "espíritu del tiempo" o por los hábitos de la civilización, pero siempre abierta a todas las combinaciones posibles.[10]

El ocio entonces pudo producir parte del aprendizaje, precisamente en momentos de relax, por la capacidad de prueba que tenía lo lúdico, o por la experimentación de las posibilidades de una acción entre dos supuestos elementos. En esos momentos de relajación se pudo, por así decirlo, invertir en la capacidad intelectual sobre diversas situaciones inverosímiles que acentuaban la importancia de que un tiempo sobrante podría someterse a una total libertad de ejecución.

---

9 Ibíd., p. 116

10 DUVIGNAUD, Jean. *El juego del juego*, Fondo de Cultura económica. México D. F., 1982. Págs. 4 y 5.

Según el filósofo Herbert Spencer, el juego vino por una energía biológica sobrante; una energía que podía producir dos formas: una energía considerada como forma inferior que produjo el deporte, y otra energía considerada como forma superior que formó el arte. Fue algo que en la antigua Grecia estuvo asociado a la creación de las olimpiadas y del teatro, por ejemplo. Para la filosofía, el juego siempre ha tenido un importante papel para el planteamiento de nuevas teorías[11].

Bajo estos supuestos, el arte pudo provenir en parte por el ocio y por su mismo inicio lúdico, pero no podemos negar que pudo venir también por una necesidad vital de intentar dar una expresión trascendental; una reacción necesaria que pudo traer avances importantes de toda índole y sobre todo ayudar al desarrollo inteligente humano. El arte pudo ser de enorme importancia para el desarrollo evolutivo del hombre:

> El fenómeno artístico surge siempre dentro de una restructuración cultural y en ella adquiere pleno sentido y funcionalidad. En consecuencia- dado el proceso de hominización ininterrumpido que dicha estructuración implica- puede afirmarse que el hecho artístico mismo hunde sus raíces en una fundamentación radicalmente antropológica.
>
> La propia noción, subyacente al uso que convencionalmente hacemos del término "arte"(por muy vago y ambiguo que este sea a veces), supone ineludiblemente la existencia de correlaciones humanas en múltiples instancias.
>
> HOMBRE Y ARTE. He aquí dos ejes básicos soldados, como tantas veces se ha dicho, de manera inseparable. El hombre dando existencia al arte y el arte dando identidad al hombre.
>
> Suficientemente se ha subrayado ya esta correlación para que nosotros insistamos. Pero precisamente porque tal correlación ha existido siempre y porque el hombre le concedió toda la importancia que merecía en su cotidianidad, pronto comenzó también a reflexionar sobre ella y acerca de todos los variados fenómenos que dicha co-realidad (mit-realität) involucraba.[12]

Dentro del nacimiento de inteligencia y arte, se dieron otro tipo de avances considerados banales y producidos por una situación inestable. Fue la respuesta

---

11 TABAKIAN, Eva. *Para jugar el juego del mundo*. Revista Ñ, suplemento cultura del diario Clarín, 2010
http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/04/08/_-02176623.htm

12 DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*, Fernando Torres, Valencia. 1981. p. 31.

a un estímulo que intentaba, en cierto modo, subsanar una condición adversa. Una situación climática contraria acarrearía un desarrollo intelectual centrado en producir un avance tecnológico, algo que subsanase esa circunstancia desfavorable.

El ocio participó en los mayores adelantos de la inteligencia y multiplicó el aprendizaje, pero siempre en ciertos momentos de relajación que se produjeron cuando las necesidades básicas estaban cubiertas; cuando no había situaciones adversas.

La aparición de los genios de la historia se ha caracterizado por tener superadas esas necesidades básicas; cuando hubiese una situación estable, se podría llevar a cabo el desarrollo en un campo concreto, sin tener preocupación alguna por solventar algo contrario. La importancia del ocio conllevó tener una situación estable, por lo que lo lúdico fue parte importante de la base del aprendizaje.

De esta manera, el ocio ha ayudado al desarrollo intelectual. Los niños, en sus primeros meses de vida, mueven sus manos intentando experimentar rápidamente las distintas posibilidades de interacción de los objetos en un resumen concentrado de la misma evolución humana, tal y como demuestra la teoría cognitiva de Piaget[13]. Así, el ocio consiguió parte de la evolución de la inteligencia, pero incluso podemos suponer que ayudó a los orígenes mismos de las ciencias.

No es absurdo especular sobre que el concepto de número vino por el juego, como gran parte de los juegos se basan a su vez en una sucesión de números. En otros aspectos más evolucionados, por el ocio fue cuando se pudo cuestionar la existencia misma del hombre. La filosofía griega se produjo en momentos ociosos ante la capacidad de cuestionamiento que se dio al tener unas condiciones claras de bienestar.

El ocio y el juego posibilitaron que se pudieran dar miles de opciones, y que pudieran aflorar los errores como ulteriores potenciadores del aprendizaje.

El juego supuso un riesgo que no llevaba a ningún peligro, que no arriesgaba:

"Puede decirse, por ejemplo, que para el jugador el juego no es un caso serio, y que esta es precisamente la razón por la que juega"[14]. Mediante la pérdida

13 PIAGET, Jean. *La psicología de la inteligencia*. Editorial Crítica. Barcelona, 1999.
14 GADAMER, Hans-Georg. Verdad y método: *Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Ediciones Sígueme. Salamanca, 1993. p. 144.

del miedo se pudieron dar numerosas posibilidades para producir errores que sirvieron para aprender.

Podemos entonces entender que el error también formó parte esencial del juego en cuanto a que multiplicó sus posibilidades. El error fue junto al juego un elemento más de las energías universales del mundo; algo que indujo a que se dieran distintas situaciones: la física relacionada a la gravedad, las reacciones químicas…. Todo ello posibilitó que se dieran unos errores ante distintos supuestos; se evidenció entonces que en el mundo se podía producir un desarrollo inteligente esencial relacionado al mismo mecanismo interno de las cosas; algo que podía afianzar la frase de Einstein: "Quien nunca ha cometido un error nunca ha probado algo nuevo"

La desinhibición ante distintas situaciones producidas por el ocio incitó a que creciesen las intuiciones hacia soluciones reales. El juego pudo producir soluciones completamente azarosas que efectuarían un grandísimo poder en la evolución de todo tipo de ciencias y, por supuesto, en el arte.

El juego supondría todo, podría probar las distintas posiciones de ensamblaje: construir creativamente sin tener en cuenta una situación real. Este ejemplo demuestra la utilidad lúdica que pudo tener una simple maqueta.

Las primeras expresiones artísticas fueron en cierto modo productos de conclusiones ante el ocio, algo que el hombre asumió por su capacidad de razón y que ayudó a lograr avances trascendentales para su inteligencia; fue cuando se puso en evidencia la mano misma que las producía como causante de todo avance intelectual: manchar las paredes con las propias manos que habían dirigido y motivado esa misma expresión artística.

Las manos servían para aprender y pintar, aunaban la relación entre instinto biológico y pensamiento sensible. Dejar la impronta de las manos en una caverna era la manera de vanagloriar esa extremidad originaria de la inteligencia y de pensamiento, un testigo inmortal. Así, Juan-Eduardo Cirlot proponía este hecho como fundamento de la expresión artística libre:

> Las más antiguas pinturas del periodo auriñaciense son improntas de manos en negativo, pintadas en rojo y luego en negro (cueva del castillo, Puente Viesgo, Santander), y que posiblemente se ejecutaron soplando por tubos de hueso, huecos, la materia pictórica (pigmentos minerales y vegetales con la adición de sangre, grasa o agua). Las improntas de manos, que Miró ha utilizado en sus composiciones, en nuestros días, dan a dichas pinturas un carácter marcadamente irrealista, si no abstracto.[15]

Nuestras expresiones están sustentadas por ideas, pero las manos las condicionan en un movimiento que se hace por unos músculos que sirven de guía y de unión entre lo instintivo y lo intelectual; una unión que define la relación entre esta realidad inteligible y lo animal. Por las manos se pudo producir entonces un lenguaje y, después, un modo de expresión artística convertida, por ejemplo, en danza[16].

II. 2. Techo de las manos. Cueva El Castillo. Puente Viesgo, Santander.

No podemos olvidar el hecho de que Mcluhan comparase la mano como extensión que sumada a todas las partes del cuerpo sometía un cambio síquico y social[17], o que cualquier avance tecnológico fuese entendido por la extensión de esa capacidad de transformación manual. Cualquier motivo ideado podría producir un cambio del medio, algo infinito e inmortal y, por tanto, una extensión de unas acciones intelectuales en una experiencia externa real:

> El artista que corta la madera, golpea el metal, moldea la arcilla, trabaja un bloque de piedra, mantiene vivo un pasado del hombre, un hombre antiguo, sin el cual no existiríamos. ¿No es admirable poder ver de pie, entre nosotros, en la era mecánica, a este superviviente empedernido de las edades de la mano? Los siglos han pasado por él sin alterar su vida profunda, sin obligarle a renunciar a sus antiguas maneras de descubrir el mundo y de inventarlo. La naturaleza es para él siempre un receptáculo de secretos y maravillas. Y será siempre con sus manos desnudas con las que tratará de arrebatarlos para introducirlos en su propio juego. Así vuelve a empezar, perpetuamente, un formidable pasado: vuelve a emprender, sin repetirse, el descubrimiento del fuego, del hacha, de la rueda, del torno del

---

15 CIRLOT Juan-Eduardo. *El espíritu abstracto*. Labor. Barcelona, 1970. p 18.

16 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano.* Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p. 74.

17 MCLUHAN, Marshall. ***Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano.*** Editorial Paidós. Barcelona, 1996. Págs. 25 y 26.

> alfarero. En el taller del artista están inscritas en todas partes las tentativas, las experiencias, las adivinaciones de la mano, la memoria secular de la raza humana que no ha olvidado el privilegio del manejar.[18]

Las manifestaciones artísticas primeras del hombre reflejaron que en un hipotético 'día después', la huella dejada fuese muestra evidente de que se produjo un cambio del medio: el hombre capaz de transformar el mundo.

Este hombre construyendo una casa estaba destruyendo el medio. La construcción era en realidad destrucción y por tanto suponía un cambio: el negro podía destruir el hipotético espacio ilimitado de expresión del papel.

Estos comportamientos evidenciaron la soledad misma del hombre como ser inteligente en un mundo natural que funcionaba por mecanismos de supervivencia y de mantenimiento de la especie.

El hombre era el único que podía cuestionarse, y de ahí su capacidad de razón. El hombre era el único que podía crear y esto lo dejaba completamente solo.

Ésta era la soledad del hombre ante su pensamiento; una soledad de la razón que conllevaba una necesidad de manifestación, de consciencia de la capacidad de imposición en el mundo y de la capacidad de transformación.

El cambio era entonces la evidencia de las experiencias, reflexiones concebidas y meditadas; una necesidad de compartición de conclusiones y aprendizajes y algo que se mostró en la salida de un lenguaje o de un arte.

Cuando el hombre, allá por el Paleolítico superior hace 40.000 años, empezó a desarrollar su capacidad simbólica empezaron a crearse los primeros productos manufacturados en pinturas y objetos; fue entonces cuando el hombre comenzó a tener una relación con lo ritual.

El arte se hacía como algo espiritual, religioso o simplemente para tener una mejor caza o para obtener la cura de enfermedades[19]. No se sabe a ciencia cierta si el arte vino a posteriori o estos rituales motivaron la creación de la expresión artística.

---

18 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. Págs. 77 y 78.

19 CAMPOS Bueno, J.J, A. Martín-Aragúz. V. Fernández-Armayor Ajo, O. de Juan Ayala. *Neuroestética Saned.* Madrid, 2010. p. 46.

Queremos creer que fue sobre todo el arte el artífice de todo lo demás; un arte fiel reflejo de las posibles cuestiones que se pudo hacer el hombre ante la vida; algo que ayudaba y sustentaba la misma existencia[20].

Si el arte pudo ayudar a producir una comunicación artística que se utilizó como lenguaje mismo, el lenguaje pudo ser entendido y tener una relación importante con la emotividad, un rasgo que en el arte era básico y fundamental:

> Dunbar sostiene que el lenguaje comunicativo humano podría entenderse como subproducto de una respuesta emocional. El lenguaje no habría surgido para facilitar entre los humanos la comunicación y difusión de información de tipo técnico. La función inicial del lenguaje no habría sido la de transmitir información sino la de unir emocionalmente a los miembros del grupo social.[21]

El carácter emotivo del lenguaje pudo entonces ser entendido como parte que realizaba una labor de cohesión del grupo-manada y por tanto, con un fuerte carácter de unión social[22].

Los productos artísticos fueron ejemplos de la capacidad que tenía el hombre para unirse socialmente a los demás, para transformar el mundo[23], para cambiarlo como medio de aporte de valores humanos.

La comunicación lograda por estos cambios sometidos al arte fue la que aportó esos nuevos valores tan importantes para la sociedad, los que propusieron un modo a seguir. Por ese hecho, el arte tuvo una gran utilidad y función altruista fundamental. El arte era necesario como cualquier otra necesidad básica; era algo que afianzaba el difícil puente de unión entre instinto y razón, que ayudaba a la estabilidad de esa misma razón.

---

20 PANIAGUA, Soto, José Ramón. *Movimientos artísticos*, Salvat, Barcelona 1984. p. 6.

21 CAMPOS Bueno, J.J, A. Martín-Aragúz, V. Fernández-Armayor Ajo, O. de Juan Ayala. *Neuroestética.* Saned. Madrid, 2010. p. 47.

22 Ibíd., p. 47.

23 El cambio del mundo sucede en cualquier manifestación artística, como la idea misma supone ya una alteración. Esta idea, es en sí misma un cambio de la naturaleza, por lo que toda proyección mental supone un cambio exterior.

2.3 INTELIGENCIA SENSIBLE. LA INTELIGENCIA POSITIVA

El grado de inteligencia del hombre depende de la capacidad de producir el mayor número de posibilidades ante una cuestión dada. Esta característica está íntimamente relacionada con el azar, como aspecto importante que forma parte de la naturaleza misma y de las energías universales. El azar está relacionado al error y por supuesto al aprendizaje que viene dado por el juego. Lo azaroso tiene unas características impredecibles que se unen al funcionamiento esencial de las cosas.

El azar ha participado en la producción de situaciones infinitas ante una cuestión, proporcionando más opciones en la duda de la inteligencia ante ese hipotético supuesto, por lo que ha formado parte esencial de las energías universales: la pintura cae azarosamente por un cuadro, gotea sobre su superficie; harina y agua forman una masa que se convierte en pan una vez horneado; la carne se hace más blanda si está cocinada; la leche se descompone en suero y una masa grasa que produce queso; el queso se descompone formando otro pútrido que cambia sus propiedades iniciales de sabor. Todos estos ejemplos constatan el importante papel que tiene el azar para todo tipo de cambios:

> El artista recibe con gratitud el don del azar y lo pone respetuosamente en evidencia. Es un dios quien se lo ha enviado y el azar de su mano también. Se ampara en él con presteza para hacer brotar un sueño nuevo. Es un prestidigitador (me gusta esta larga y vieja palabra) que saca partido de sus errores, de sus faltas de toque, para hacer piruetas, y nunca tiene más gracia que cuando hace habilidades con su torpeza. Esos excesos de tinta que huyen caprichosamente, en forma de pequeñísimos arroyuelos negros, el paseo de un insecto por un esbozo recién pintado, el trazo desviado por un tirón, la gota de agua que diluye un contorno son interrupciones de lo inesperado en un universo en el que éste debe tener su sitio, en el que todo parece moverse para recibirlo. Se trata de capturarlo al vuelo para extraer de él todo el poder que contenga.[24]

En el arte, la participación del azar ha sido esencial para su progreso y evolución: el pelo largo de Cristo crucificado de Velázquez, el vidrio roto de Duchamp, el Dripping

24 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano.* Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p. 81.

de Pollock. Pero a veces, el componente azaroso ha participado en la producción de elementos totalmente fascinantes que han causado una metafórica luz brillante que ha impedido precisamente el cuestionamiento inteligente; ha provocado una especie de ceguera ante este tipo de belleza casual, una acción incontrolada de lo azaroso que puede ser considerada como efectismo.

Pollock apreció que el goteo en la pintura podría aportar una fuerza pictórica ilimitada, un cambio esencial de concepto y de práctica: un planteamiento de un punto de vista nuevo. Para Pollock, esta nueva postura controlada planteó una situación idónea para lograr una nueva información y un nuevo punto de atracción al público, precisamente por el desconocimiento de algo nuevo. Lo importante es que ese efectismo inicial fue más tarde controlado en una decisión muy sutil entre la seducción de la belleza y la personalidad artística.

El azar pone elementos en la infinitas posibilidades de acción de las energías universales, pero para que esto produzca un real desarrollo, es necesario que haya una inteligencia que aprecie este nuevo punto de vista; una inteligencia que seleccione, evalúe y compare ese nuevo concepto; una inteligencia que tenga suficiente experiencia e inquietud para que propicie esa nueva visión.

Las pinturas deshilachadas de Pollock mantenían relación con las obras realizadas previamente al descubrimiento del goteo, por ello, esa supuesta casualidad[25] estaba ya predispuesta a ser encontrada, porque la experiencia e inteligencia pudo dirigir el encuentro con ese nuevo concepto.

Un profesor de literatura jamás podría encontrar un nuevo mecanismo enzimático, y un biólogo no podría encontrar un yacimiento prehistórico; así como Arnehim escribía en su libro 'El Guernica de Picasso': "La llegada al avance en la elaboración del Guernica no fue algo arbitrario" [26].

Los productos que se han descubierto o inventado por el hombre se han sustentado en gran parte por soluciones azarosas que, siendo tomadas inteligentemente, han enriquecido las diversas posibilidades dentro de un supuesto. La multiplicación de las posibilidades es la que ha propiciado el desarrollo de la sabiduría. Así, el grado de inteligencia ha dependido de la producción de un mayor número de posibles opciones ante una cuestión en la que el azar ha intervenido tajantemente.

---

25 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p. 200.
26 ARNHEIM Rudolf. *El Guernica de Picasso.* Gustavo Gili. Barcelona, 1981. p.25.

La evolución de la inteligencia se ha caracterizado por producir muchas posibilidades en un planteamiento, un mayor número de decisiones que, experimentadas, produzcan un mayor conocimiento, y es este conocimiento el que ha conllevado tener mejores soluciones y por tanto que se dé el caso de tener una certera.

Esta idea ha demostrado entonces que la inteligencia en sí misma realiza un continuo ejercicio de aprendizaje, llegando a una conclusión muy importante situada en el último paso de la cadena del aprendizaje; algo bien entendido como la capacidad misma de la inteligencia por evolucionar y por replantear algo nuevo; una intención de auto-superación que parece inscrita en algo interno que podríamos calificar incluso de genético[27].

La evolución de la inteligencia es simple. Sólo con creer que haya una nueva opción ante una cuestión puede provocar otra rama, por lo que por muy asentada que esté una teoría, siempre puede haber un nuevo postulado que rompa su estructura inamovible[28]. La inteligencia, entonces, no debe dar nada por resuelto, puesto que un nuevo planteamiento puede romper las bases creadas de cualquier supuesto y a partir de ahí desarrollarse.

Pero para llegar a esta nueva propuesta hace falta que los caminos de la inteligencia se abran y no se anclen en unas pocas posibilidades. Esta característica, a su vez, de suponer la evolución inteligente del hombre es sinónimo de innovación.

La inteligencia por tanto es la característica principal de la razón, aunque no es la única. Es un simple añadido más. De hecho, la inteligencia no es un único proceso intelectual y no se puede estudiar como una evolución lineal[29].

La razón tiene la capacidad de intervenir en el mundo, modificarlo, comunicar, desarrollar la emoción, pero la inteligencia es la que lleva a tomar una decisión, que será acertada dependiendo de su grado.

Esta característica difiere de la capacidad misma de razón que tiene el hombre

---

27 CAMPOS, Bueno J.J. *La evolución de la inteligencia*. En Miscelánea, homenaje a Emiliano Aguirre. Vol. III Paleoantropología. Eds. Baquedano. Madrid, 2004. p 106.

28 En el caso de la revolución que engendró la Teoría de la Relatividad de Einstein, la nueva posibilidad ante una cuestión que le brindó la inteligencia, le llevó a quebrantar las mismas bases de la Física. La inteligencia podría llevar entonces a que planteamientos actuales cayesen en pro de otros nuevos, que cuestionasen las mismas bases estructurales. Como veremos más adelante, todas las ciencias se basaron en meros puntos de referencia, de ahí la posibilidad de su continuo cuestionamiento.

29 CAMPOS, Bueno J.J. *La evolución de la inteligencia*. En Miscelánea en homenaje a Emiliano Aguirre. Vol. III Paleoantropología. Eds. Baquedano, Madrid, 2004. p 104.

ante cualquier agresión o situación incómoda, algo que le hace reaccionar para obtener otro tipo de resultado. Esta última reacción se podría decir que no es una solución inteligente, sino más bien un comportamiento motivado por un estímulo, un comportamiento basado en la simple supervivencia evolutiva, una capacidad de adaptación que conlleva entonces una progresión.

La capacidad de asociación que tuvo el hombre como homínido fue lo que unió a la manada y lo que produjo un lenguaje, lo que hizo que el hombre tuviese un determinado poder en la tierra, una simple capacidad de adaptación; una adaptación a condiciones desfavorables y algo que se produjo como mera cohesión social. Pero la capacidad de adaptación, elemento fundamental para la supervivencia, puede ser entendida también como arte. Una mejor comunicación y lenguaje conllevaba entonces una mejor adaptabilidad instintiva:

> Un animal puede adaptarse a su ambiente físico si tiene capacidad para conocer como se producen los cambios en su nicho ecológico y posee la habilidad de modificar con su comportamiento dicho mundo natural. Además, en el caso de los animales sociales moverse en su mundo implica no sólo entender y afrontar los fenómenos naturales o el trato con predadores; aquí la tarea se amplía al mundo social de los congéneres. Por esta razón han evolucionado capacidades como la de observar, o imitar, el aprendizaje social, la inteligencia emocional; o habilidades como ponerse en el lugar del otro o entender lo que piensa, o la capacidad de comunicación o del lenguaje.
>
> La inteligencia social se basa en la comprensión de los fenómenos emocionales que surgen en el mundo social.
>
> La inteligencia ha sido caracterizada como una capacidad de los animales para adaptarse a su nicho ecológico, o también como una habilidad para aprender.[30]

Dentro de la a reacción inteligente del instinto, podemos decir que la capacidad de adaptación social fue la que fundamentó la inteligencia humana y alejó esa primera ‘pequeña reacción inteligente’ por la supervivencia. Fue una inteligencia que sobresalió de la que tenía en común con los demás seres vivos, algo que vino con la intención de lograr un bienestar propio más rápido y evolucionado, y que vino ayudado por la capacidad de asociación del hombre.

---

30 Ibíd., p 103.

Por esto, podemos diferenciar dos tipos de inteligencia. Por un lado, la que vamos a llamar *inteligencia práctica*, que fue la que reaccionó ante un estímulo dado que se ciñó a una solución instintiva y que utilizó la capacidad inteligente del hombre para unos fines de bienestar; y por otro lado, encontraríamos la que llamaríamos *inteligencia positiva*, que vino de una reflexión, una meditación y una llegada a una conclusión. Esta última fue una inteligencia que llegó en un segundo momento; algo que no fue producto de una agresión y por tanto de superación ante cualquier agente contrario, sino un mero fin. Esta inteligencia, que unió al hombre con la trascendencia de la razón y la sensibilidad, era útil y capaz de producir la evolución positiva del hombre gracias a su lenguaje y a su capacidad de asociación.

Darwin, en esta división polar, quiso evitar el uso de la palabra inteligencia para explicar estos comportamientos. Él los llamó "peculiares hábitos mentales, acciones" o "instintos", lo que después pasaría a llamar, hablando eso sí de inteligencia, como adaptación al mundo social y adaptación al mundo físico respectivamente[31].

Una división similar, vinculada a un estudio antropológico, hace Campos como distinción entre la llamada inteligencia operada por procesos de condicionamiento y la inteligencia más específica del hombre, la llamada inteligencia social[32].

Entendemos entonces que el hombre tiene esos dos tipos de inteligencia: la ligada más a un instinto y la vinculada más a una comunicación. Este aspecto se puede definir y comparar con la distinción entre cerebro y genoma; dos aspectos inscritos desde que el hombre es inteligente. Si el carácter instintivo del hombre es evidente, su carácter social comunicador también lo es:

> Se ha propuesto que los organismos dispondrían de dos estructuras generales de procesamiento de la información: el cerebro y el genoma (Lorenz, 1971). El término genoma es útil por contraposición al de cerebro. El genoma es la estructura clave de la evolución genética, porque contiene toda la información genética del individuo de una determinada especie. El cerebro, por su parte, contiene toda la información conductual y sería la clave del aprendizaje asociativo y social.
>
> (…)
>
> Obviamente, la estructura del cerebro es especificada por el genoma durante el proceso embrionario, por lo que la capacidad de llevar a cabo

31 Ibíd., p 105.
32 Ibíd., p 105.

> diferentes respuestas instintivas, distintos aprendizajes, mostrar inteligencia social o capacidad de comunicación está, en gran parte, predeterminada en los organismos.
>
> Sin embargo, es interesante analizar cómo han evolucionado el instinto y el aprendizaje, o lo que es lo mismo, la relación entre cerebro y genoma.[33]

Parte de la evolución y desarrollo de esta llamada inteligencia positiva podía provenir de soluciones creativas definidas por unas necesidades sociales, por lo que se podría considerar la comunicación una simple evolución del arte, o quizá al arte como una evolución de la comunicación.

Las primeras manifestaciones humanas fueron sobre todo artísticas, una situación que confrontaba la apertura del velo del hombre que impedía tener la razón y una inteligencia presente fundamental. Estas manifestaciones fueron comportamientos indefinidos que unían instinto y razón. De hecho, la emoción artística englobaba esos dos elementos, y esta situación indefinida servía para la misma cohesión social, y fue base de toda comunicación.

La creatividad permitió la evolución inteligente del hombre, puesto que ayudó al planteamiento de nuevos supuestos. La inteligencia ha construido productos artísticos, continuamente provocados como simples mecanismos de aprendizaje. El inicio del conocimiento funciona de una manera determinada para la obtención de tantas opciones como sean posibles, tantos caminos a decidir en una cuestión[34], y en ello interviene la creatividad artística:

> En atención a esta flexibilidad de las manifestaciones humanas (respecto a su evolución y diversidad) y a su complejidad, la creatividad se desarrolla como dimensión propia del comportamiento inteligente. El hombre, auténtico *sistema reactivo abierto* (A. MOLES), ontogenética y filogenéticamente ha mantenido un equilibrio de optimación entre la faceta adaptativa y la faceta proyectiva frente al medio. En esta determinante dualidad se centra toda la posible gama de la actividad creadora.[35]

---

33 Ibíd., p106.
34 ARNHEIM, Rudolf. *El Guernica de Picasso.* Gustavo Gili. Barcelona, 1981.p. 152.
35 DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*, Fernando Torres, Valencia. 1981. p. 86.

La opción de encontrar otro camino nuevo dentro de un problema en una elección dada, supone el enriquecimiento de la inteligencia y por tanto su evolución. El conocimiento supone una sabiduría más completa por el hecho de darse nuevas opciones en un problema y por ello mejores soluciones. Ante esto, la inteligencia brinda la posibilidad de una gran capacidad de elección.

En el arte, de entre todos los caminos posibles, el creador medita y expresa los que considera mejor y más adecuados, toma el papel de artista empático que en definitiva quiere aportar buenos y nuevos valores ante un determinado público y, por ello, demuestra una clara sensibilidad para el llamado bien común.

La manera inteligente de expresión o de comunicación, encierra en su interior una cierta moral, una ética o un comportamiento solidario, pero la vasta amplitud de la inteligencia puede dar también soluciones negativas.

La aportación de la inteligencia de valores negativos conllevaría un alejamiento al progreso humano y evidenciaría una inteligencia no plena, o más bien una inteligencia tamizada y perturbada; demostraría una deficiencia o una carencia interna por tener esos mecanismos de respuesta dañinos. La inteligencia positiva, en definitiva, dicta la diferencia entre bien y mal, ya que tiene la cualidad que no tiene la inteligencia práctica de razonar adecuadamente.

De esta manera, la inteligencia siempre comporta tener una correcta visión para aportar a la humanidad, una memoria sensible que habrá servido para tener una elección adecuada, oportuna y útil para el desarrollo humano. Por todo esto, la inteligencia ayuda a la sensibilidad y la sensibilidad a la inteligencia. Es un feedback que mantiene la necesidad de información, de posibles vías de solución, y de planteamientos nuevos en la comunicación. Una unión fundamental en la que a veces la sensibilidad se deja llevar por su misma naturaleza abierta, intentando ver siempre una especie de magia o de emotividad indefinida en todo su entorno, algo que se aleja de la misma razón:

> Y al mismo tiempo el intento de sugerir, junto a una nueva actitud metodológica frente a una probable estructura de las cosas, una imagen posible de este mundo nuevo, una imagen que la sensibilidad no ha hecho aún suya, porque la sensibilidad lleva siempre un retraso respecto de las adquisiciones de la inteligencia y aún hoy tendemos ancestral-mente a pensar que "el sol se levanta", pese a que haga tres siglos y medio que nuestros antepasados aprendieron en la escuela que el sol no se mueve.[36]

La sensibilidad es la que lleva a una elección determinada casi con la certeza de que será la que mejor asesore la elección, la que desarrolle otras posibles vías: la sensibilidad lleva, por tanto, al desarrollo inteligente.

36 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p. 200.

2.4. LA NECESIDAD DE CREAR: UNA NECESIDAD ANIMAL

Hay mucho escrito sobre los verdaderos impulsos que llevan a la creación, pero se puede decir que ésta se realiza, sobre todo, por un intercambio continuo entre influencias externas e internas, una motivación exterior que lleva a una interiorización que propicia ese impulso.

La interiorización conlleva la interpretación; es algo que intenta reinventar el mundo o formar uno propio. Un aspecto que para Nietzsche era la evidencia de la doctrina de Platón. Para el hombre, manifestar su emoción mediante un producto artístico, puede ser una mera necesidad vital, pero algo que parte sencillamente desde unos dictámenes internos incontrolados.

Si entonces tomamos el arte como cualquier otra necesidad, podemos especular con que las motivaciones puedan ser similares a las instintivas[37], y que tanto recibir como expresar arte formen parte de un fundamento vital de enorme valor.

En la diferenciación entre la llamada *inteligencia positiva* e *inteligencia práctica*, al arte lo deberíamos fijar como formador de la *inteligencia positiva*, pues es entendido como evolución humana que plantea una crisis; pero si entendemos que el arte puede producirse como mera reacción instintiva, entonces formaría parte de la *inteligencia práctica*.

La especulación del origen motivador de la creación artística ha sido algo enormemente debatido. Se entiende que la creación artística es algo ligado al intelecto, pero sin embargo también puede ser una mera reacción espontánea sin una explicación determinada. En esta hipótesis, se plantea una diferencia básica que puede ser tomada en su desarrollo como dos elementos totalmente opuestos.

Arnehim, en su libro 'El Guernica de Picasso*',* debatía entre las postura de Freud y Jung, sobre las motivaciones que llevaban a la creación, puesto que ambos filósofos proponían que la creación venía estimulada por algo instintivo y cognoscitivo respectivamente[38]. El arte, aunque sea considerado como elemento que en cierto modo se asimila en un tiempo ocioso y en un tiempo de relajación total para obtener

37 CAMPOS Bueno, J.J. A. Martín-Aragúz, V. Fernández-Armayor Ajo, O. de Juan Ayala. *Neuroestética.* Saned. Madrid, 2010. p. 29.

38 ARNHEIM Rudolf. *El Guernica de Picasso*. Gustavo Gili. Barcelona, 1981. p. 13.

un cierto placer estético, es en realidad algo mucho más profundo, algo que trasciende a un estado indefinido de valor fundamental que se une a una emotividad interna casi instintiva, pero, sin embargo, debe conceptualizarse de algún modo:

> Entiendo que, entre todas las obras que el hombre ejecuta, la de arte es la única con cuya finalidad persigue un goce específicamente humano.
>
> Porque las demás obras las realiza merced, efectivamente, a las facultades del intelecto superior que le son propias, pero lo que con ellas se propone no es otra cosa, que el bienestar y el disfrute que como animal le corresponde; similar, en el fondo y, por lo tanto, al que cualquier otro animal busca acomodándose en su nido o retozando.[39]

Si entendemos entonces que el arte es una necesidad vital, podemos plantear que el proceso artístico puede funcionar de igual manera que el mecanismo de supervivencia animal, algo que puede evolucionar a su vez por una simple agresión; es decir, una necesidad en la que el arte interviene o al menos contribuye a la mejoría del hombre, que se siente mucho más tranquilo cuando se expresa o recibe arte.

La creación artística es algo que ha ayudado desde el inicio a la evolución intelectual del hombre, teniendo un papel fundamental para su desarrollo. Las necesidades artísticas han propiciado e intervenido en la evolución de la *inteligencia práctica* e *inteligencia positiva*, ya que, bien por el carácter de exploración y experimentación del arte, o por la necesidad de comunicación de una emoción asumida[40], siempre ha servido en cualquier modo para poder ayudar a la evolución humana.

El mecanismo artístico es, en cierto modo, la suma de estos dos tipos de inteligencias; inteligencias que pueden ser también entendidas como meros comportamientos.

En toda la historia del arte han sido muchas las opiniones que han llevado hacia unas u otra teorías sobre el inicio mismo de la creación artística, pero podemos suponer que el comportamiento artístico ha formado parte del hombre por la mezcla entre instinto y razón. Esta unión ha supuesto la llegada a la emoción como proceso indefinido de unión a la naturaleza que lo motiva.

---

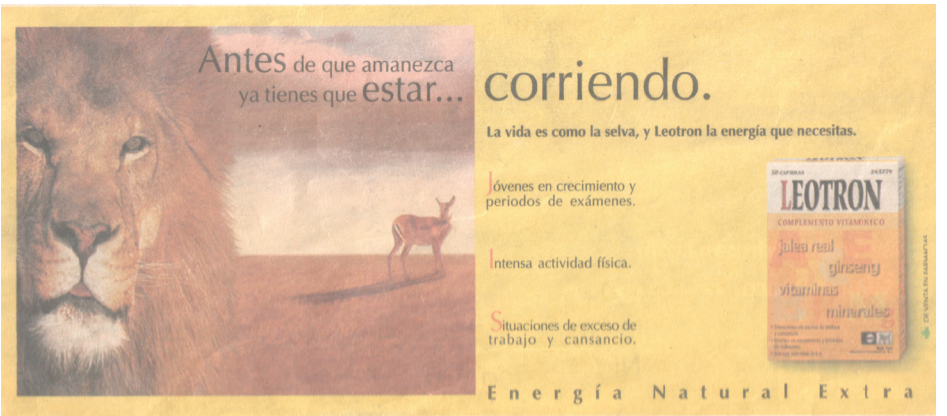
39 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 171.

40 DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*, Fernando Torres, Valencia. 1981. p. 20.

Si bien el arte es la suma de estos dos conceptos que se ejecutan como comportamientos, podemos decir, que el arte está integrado en una directriz fundamental del hombre, y en esta directriz se evidencia que el ser humano, a fin de cuentas, se mueve por un comportamiento final instintivo.

El hombre, grosso modo, sigue actuando como un animal más en la evolución de su especie, aunque para conseguir ese objetivo deba realizar metafóricas raíces cuadradas.

Los comportamientos globales del hombre han sido sobre todo instintivos y han estado enmascarados por la razón. Por eso, suponemos que la necesidad de arte forma también parte de lo instintivo.



II. 3. Anuncio publicitario.

Si esto entonces es así, el arte ha tenido un papel fundamental en el sentido evolutivo de la especie. Pero esta postura no debemos tomarla como una visión peyorativa acerca de la evolución del hombre como abocado a una eterna condena inconsciente guiada por su instinto, ya que la existencia de la razón puede llevar a que se pueda cuestionar esa propia condena.

El hombre debería haber alcanzado un parecer propio que cuestionase esos comportamientos primarios, debería haber aprovechado su inteligencia para una evolución útil basada en el enriquecimiento de su mismo espíritu humano en relación con la naturaleza de la que es originario; en definitiva, debería haberse acercado más a tener una *inteligencia positiva*. En esto, sin embargo, ha planteado la problemática desde una perspectiva que lo ha situado como actor mismo de ese conflicto sin poder alejarse de su condena instintiva.

Un verdadero cuestionamiento de la existencia del hombre se podría producir cuando trascendiese de ese círculo instintivo; una postura que podría llegar cuando las necesidades instintivas estuviesen cubiertas y, sobre todo, cuando existiese una suficiente inteligencia para crear esa duda.

Aún así, dentro de esa vista lejana del comportamiento instintivo humano, a la que a veces han conseguido llegar los grandes pensadores, es necesario admitir

y aceptar que, por ejemplo, en el arte, instinto e inteligencia se han establecido de igual valor en su todo conjunto, por lo que el verdadero desarrollo sería asumir de manera correcta la unión entre instinto y razón. Este enriquecimiento espiritual, esta evolución inteligente útil, puede lograr el verdadero avance humano: la inteligencia inserta en la razón se guía y necesita del instinto para poder desarrollarse:

> Pero, por otra parte, la inteligencia necesita todavía más del instinto que el instinto de la inteligencia, porque dar forma a la materia bruta supone ya en el animal un grado superior de organización, al que no ha podido elevarse más que con las alas del instinto.[41]

Se ha dado el caso de que algunas culturas lograron un alto estatus de progreso porque se salieron de esa inicial postura instintiva; fueron culturas que optaron, por ejemplo, por no guerrear ante la amenaza de otra civilización externa. Pueblos que se dejaron aniquilar por un imperio colonizador y algo que evidenciaba tener un alto nivel de desarrollo; apostaban por la paz y la razón, una actitud que no era entonces sinónimo de comportamiento instintivo.

Parte de esas culturas tuvieron un desarrollo útil basado en una característica fundamental de unión a la naturaleza, una característica que trascendía a la categorización y que se definía más bien por unas exigencias que controlaban al instinto y no a la inversa.

Todo eso planteaba unas diferencias que serían imposibles de comprender por el colonizador. La experimentación científica de estas culturas se dejaba llevar por la sabiduría del instinto.

El instinto podía exigir la necesidad, por ejemplo, de un alimento concreto cuando la salud estaba perturbada; era algo similar al comportamiento de un animal que elegía una hierba determinada para curarse o se iba de un lugar ante la llegada inminente de un tsunami.

El instinto tiene entonces una capacidad de búsqueda innata de mejora, un rasgo que el hombre inteligente desarrollado ha perdido o no ha querido admitir.

El empirismo científico ha sido totalmente diferente para estas culturas supuestamente menores, pero más avanzadas en la llamada *inteligencia positiva*.

---

41 BERGSON, Henry. *Obras escogidas*. Aguilar. México, 1963. p. 561.

Las culturas poderosas caracterizadas por una *inteligencia* más bien *práctica* han tenido un empirismo frío y matemático. La indefinición trascendente que asume la unión a la naturaleza entre instinto y razón es la que ha demostrado precisamente la realidad existencial del hombre. La categorización de una teoría con ciertos argumentos no ha atestiguado la mejor de sus posibilidades, por muy fieles que hayan sido empíricamente:

> De pronto, alguien ha encontrado el Zen. Con la autoridad de su venerable edad, esta doctrina venía a enseñar que el universo, el todo, es mudable, indefinible, fugaz, paradójico; que el orden de los acontecimientos es una ilusión de nuestra inteligencia esclerotizante, que todo intento de definirlo y fijarlo en leyes está abocado al fracaso... Pero que precisamente en la plena conciencia y en la aceptación gozosa de esta condición está la máxima sabiduría, la iluminación definitiva; y que la crisis eterna del hombre no surge porque éste debe definir el mundo y no lo logra, sino porque quiere definirlo cuando no debe hacerlo.[42]

Por tanto, las culturas imperantes se han caracterizado por tener una *inteligencia práctica* basada en lo instintivo. Han tenido, sobre todo, un desarrollo tecnológico que ha reflejado ese comportamiento primario; han mantenido unas exigencias instintivas que han controlado la razón.

---

42 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 253.

El hombre ha estado dentro de esa supuesta *manada* social alejado de una 'buena' unión fundamental que debería haber tenido con la naturaleza. La supuesta evolución humana ha demostrado una carencia que se ha evidenciado en el dominio, en el alimento y en la procreación. La historia de la humanidad ha demostrado que los imperios han tenido un afán constante colonizador sin un rumbo preciso acerca de sus objetivos; un comportamiento, en definitiva, similar al de cualquier animal por dominar su territorio:

> Por desgracia, la anécdota que cuenta Darwin de la tribu que a base de expulsar a las concubinas feas durante generaciones acabó convirtiéndose en la más bella de África Oriental, sería utilizada para promover políticas demográficas absolutamente deplorables. Tratándose de uno de los capítulos más conocidos de la historia reciente, creo que no hace falta que me refiera al nazismo.[43]

El hombre ligado al instinto ha demostrado ser agresivo y querer controlar todo, dominar la naturaleza y al mismo hombre: la satisfacción ha requerido esa destrucción[44]. El hombre que ha tenido el poder ha estado avanzado tecnológicamente, ha viajado, explorado y aniquilado cualquier parte del mundo, demostrando en esa intención su propia frustración y su vacío. Ha sido un hombre que ha intentado transformar y controlar toda la naturaleza, que se ha forjado por una idea equivocada, que se ha comportado instintivamente aún teniendo el don de la razón; una razón humana con infinitas posibilidades y un don de extremo valor no aprovechado:

> Kelsen, en su libro Society and Nature, piensa que la ilusión de una "ley" necesaria en la naturaleza se basa en la identidad originaria de las leyes de la sociedad humana con las de la naturaleza. La ley básica de la sociedad es una ley de condena y castigo por una culpa. El hombre primitivo hace de la naturaleza una parte de su sociedad. Los objetos de la naturaleza se comportan como miembros de su comunidad y obedecen a la misma ley básica.[45]

---

43 LÓPEZ, Silvestre, Federico. *Darwin y el sentido de la belleza*. Enrahonar: quaderns de filosofia: Núm.: 45 Estètica de la Natura 2010 http://www.raco.cat/index.php/Enrahonar/article/view/210158 p. 10.

44 Marcuse hablaba de la agresividad propia del hombre como reflejo del Eros que no había conseguido un objetivo determinado, aunque sí había participado en la obtención de cierta tranquilidad, nosotros relacionamos ese conflicto con su mera parte instintiva en cualquier caso. MARCUSE, Herbert. *Eros y Civiilización.* Sarpe. Madrid, 1983. p. 107.

45 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo

El desarrollo tecnológico causante de todo el poder del hombre ha sido producto de una evolución que ha venido del sometimiento del hombre a una simple situación adversa. Esta situación provocó un comportamiento que derivó en la inteligencia para subsanar, sobre todo, este hecho contrario.

Los distintos tipos de agresiones como las de un animal, un enemigo, o unas condiciones climáticas desfavorables, han causado que el hombre busque una solución inteligente para defenderse, atacar o encontrar refugio y producir fuego. Una cultura que se ha desarrollado tecnológicamente se ha caracterizado sobre todo por estar situada en zonas geográficas duras y adversas, por lo que las intenciones han sido casi siempre las de obtener una metafórica lumbre que haga calentar su espacio vital. Esa situación ha conseguido el desarrollo estrepitoso de su inteligencia, algo creado para poder contrarrestar esas condiciones iniciales negativas; una inteligencia que, en definitiva, ha sido muy parecida a la que ha tenido una gacela por correr al ser acosada por un guepardo.

De esta forma, la inteligencia instintiva del hombre ha podido producir verdaderas genialidades. Este tipo de inteligencia primigenia podría haber creado nuevas estratagemas para conseguir su objetivo, estratagemas provocadas precisamente por una especie de homeostasis: el hombre ante un síndrome de abstinencia, por ejemplo una drogadicción, es capaz de tener planteamientos de una inteligencia suprema, inexistente de no encontrarse ante esa situación.

El gusto por un alimento ha estado perturbado por la inteligencia instintiva que ha vinculado a éste a tener un fuerte contenido calórico, algo que lo ha hecho más sabroso[46], por lo que el placer estético también puede ser entendido por su relación con la estrategia instintiva del hombre.

Con todo, esta reacción ante un estímulo dado por algo adverso ha sido una respuesta que ha evolucionado continuamente, que se ha perfeccionado y adquirido en un grado de genialidad insuperable.

Gili. Barcelona, 1976. p. 287.

46 Ante esto Denis Dutton afirma el carácter instintivo de seleccionar este tipo de alimentos: “Recurriendo a una distinción terminológica estándar de la psicología evolutiva, el hambre y los antojos de dulces son la causa próxima de mi gusto por el chocolate, mientras que mi necesidad nutricional de dulces y grasa, que ha evolucionado genéticamente es la causa última.” DUTTON, Denis. *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*.
trad. Paidós. Barcelona, 2010. p. 128.

Ese comportamiento evidenciado en la razón puede ser entendido como una rama de la evolución de la especie para llegar a un estado completo. En realidad, la evolución de la especie se ha mantenido en su labor, alejada de la supuesta evolución de la razón, del progreso intelectual aparentemente consciente.

Por otro lado, podemos destacar un hecho interesante. El hombre, en su consciente evolución intelectual, se ha comportado de una manera muy parecida en intenciones a las de la evolución de la especie por su capacidad continua de superación. Esta capacidad la puede tener también un investigador o un artista.

La evolución intelectual ha tenido un sino bien preciso que puede ser que haya también estado ligada a un instinto. La razón, en sí misma, puede ser entendida como parte de la evolución del instinto, o que sus bases fundamentales se sometan a un constante afán de superación instintiva.

Por otro lado, podemos constatar que la capacidad de la *inteligencia práctica,* que ha conllevado una gran evolución tecnológica y que ha creído tener un alto nivel, está a años luz de la evolución que ha tenido el hombre en su interior vital como animal.

El desarrollo tecnológico ha intentado emular, por ejemplo, el movimiento animal creando un autómata; sin embargo, el interior instintivo del hombre y su condición animal es capaz de realizar ese movimiento perfectamente. Eso evidencia cómo el hombre siempre ha tendido a imitar la misma vida o naturaleza que lo ha producido; ha querido tener unas aspiraciones tan elevadas como las de la misma naturaleza.

Ante todo esto, se puede pensar que los procedimientos aparentemente libres del hombre en su evolución intelectual han estado integrados en la estrategia instintiva por la evolución de la especie, y que esa evolución ha mantenido una constante intención por perdurar, por mantener su genética inmortalizándola procreando, o por eternizarse mediante una obra de arte.

Esta intención imparable e imbatible de desarrollo la ha generado el hombre sin saberlo al intentar tímidamente ejercer una labor autónoma pero que es dirigida por su instinto, y se comporta intuitivamente controlando su inteligencia[47].

En el carácter instintivo del hombre se mantiene escondida una potencialidad enorme a la hora de realizar conclusiones inteligentes, pero una sabiduría ligada a un carácter primigenio y no unida a su espíritu de duda. El carácter dubitativo

---

47 BERGSON Henry. *Obras escogidas*. Aguilar. México, 1963. p 591.

es una norma fundamental para la llegada a lo que hemos llamado anteriormente *inteligencia positiva.*

La *inteligencia positiva* requiere una predisposición compleja, una situación que conlleva asumir la sensibilidad y tener un cuestionamiento continuo de lo estructurado, de lo obtenido hasta la fecha en el desarrollo humano; se trata de un rasgo que trasciende a las mismas bases y que puede desestabilizar enormemente las estructuras forjadas hasta producir una caída.

Por ello, una cultura supuestamente superior a la nuestra occidental en la llamada *inteligencia positiva* que fuese más desarrollada humana y espiritualmente, no podría ser nunca superior tecnológicamente porque el desarrollo tecnológico conllevaría en sí mismo una falta. Entonces, una cultura más evolucionada tampoco tendría la necesidad de exploración, por lo que desconoceríamos a priori ese contacto.

Este tipo de culturas, que han tenido una postura basada en el avance de la llamada *inteligencia positiva*, han abogado por un desarrollo del hombre en su carácter humano y no animal. Estas culturas no han tenido la obsesión constante por tener un desarrollo tecnológico, simplemente por no haber tenido esa necesidad. El desarrollo tecnológico ha sido, en cierto modo, la evidencia de la evolución instintiva del hombre por su capacidad intelectual.

Estas culturas no han necesitado un avance tecnológico porque han tenido una situación óptima para poder sobrevivir con las primeras necesidades básicas cubiertas; han podido conseguir grandes avances para las ciencias, las humanidades… Unas condiciones favorables han originado el cuestionamiento del hombre en el mundo y han permitido el desarrollo de la *inteligencia positiva*.

Por ello, hay que tener en cuenta las primeras necesidades como las más importantes para la evolución humana. En esto, Maslow, en su obra 'Jerarquía de necesidades', planteaba la teoría sicológica en la que según las prioridades del hombre podría desarrollar entonces una u otra cosa[48].

---

48 MASLOW, Abraham, H. *Motivación y personalidad*. Ediciones Díaz de Santos. Madrid, 1991.

II. 4. Pirámide de Maslow.

Maslow consideraba estas necesidades como vitales. Tanto el amor como la estima[49] son necesarias para el mantenimiento de la salud y están construidos genéticamente en todos nosotros como instintos. Maslow llamaba a estas necesidades instintoides[50], por lo que las necesidades artísticas participaban seguramente también en esa pirámide.

Las culturas que llegaron al nivel avanzado de desarrollo espiritual y humano, obviamente, tenían estas necesidades cubiertas, y las culturas expansivas como las de cualquier imperio se quedaron en una de estas necesidades no cubiertas, en uno de esos escalafones de la pirámide.

Una vez que hemos llegado a esta conclusión, podemos afirmar que la tendencia de estas culturas avanzadas, que podían llegar al cuestionamiento de la existencia misma del hombre, se caracterizaron por tener un alto grado de desarrollo y por mantener un pensamiento abierto fundamentado en la ambigüedad y en la duda constante. Una postura fundamentada en la no categorización, en algo no absoluto, en elementos que propiciasen el cuestionamiento mismo de las cosas: un fundamento esencial para la evolución de cualquier ciencia e inteligencia.

---

49 MASLOW, Abraham H. *Motivación y personalidad*. Ediciones Díaz de Santos. Madrid, 1991. p. 32.

50 Maslow creó el término instintoide para expresar dos significados, que los aspectos superiores de la naturaleza humana son tan innatos, naturales y sicológicamente incorporados como instintos… MASLOW, Abraham H. *Motivación y personalidad*. Ediciones Díaz de Santos. Madrid, 1991. p. XV.

2.5 DESEQUILIBRADOS Y DESUBICADOS

La ambigüedad en el desarrollo de la expresión artística del hombre ha participado como elemento de unión comunicativa inconsciente, una característica que se ha sustentado por la emoción. Toda expresión artística esconde en cierto modo una especie de comunicación inconsciente que puede estar vinculada a un mecanismo instintivo; es una relación no medida y muy cercana al espectador del arte. Esta relación propicia una comprensión muy importante que se transmite por la inconsciencia emotiva de ese mismo proceso:

> Toda la psicología profunda de cualquier escuela o matiz insiste en la importancia de los procesos inconscientes en la creatividad, y no cabe duda de que la mayoría de los impulsos decisivos del artista – y desde luego del científico – surgen, tal como se ha dicho antes, de más allá del umbral de la conciencia. Sin embargo, esto es lo que ocurre en la mayoría de las actividades humanas.[51]

La expresión artística es una necesidad que propone una demostración de alguna cualidad concreta; puede ser entendida incluso como comunicación instintiva que intenta plasmar ciertas cualidades en el proceso de unión comunicativa. Esta comunicación participa en el mantenimiento de la especie dentro de la cohesión de la supuesta *manada social.*

Según Denis Dutton, la característica instintiva del hombre ha sido de gran importancia para sus meros procesos intelectuales. El arte para el ser humano ha evidenciado ser un rasgo evolutivo ayudado por la selección natural. El interés por la belleza es algo innato, el gusto es algo universal; la capacidad emotiva que puede producir una representación puede evocar una unión instintiva, una unión a nuestro inicio mismo de ver las cosas[52]...

> «Con todos estos ejemplos creemos queda probado que la tendencia instintiva a adquirir un arte [*instinctive tendency to acquire an art*] no es sólo

51 ARNHEIM, Rudolf. *El Guernica de Picasso*. Gustavo Gili. Barcelona, 1981. p. 14.
52 DUTTON, Denis, *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*. Paidós. Barcelona, 2010.

> peculiar del hombre». Anteriormente ya le había dado la vuelta al mismo razonamiento planteando, no sólo que había un arte y un sentido de la belleza animal, sino que muchos de los sentimientos humanos eran ecos o recuerdos de emociones más primitivas. En el *Diario* de su viaje por el mundo recordaba que la contemplación del paisaje salvaje de Sudamérica le había provocado unas emociones que, al haber sentido como «reliquia de una pasión instintiva» [*relic of an instinctive passion*], pudo identificar con los placeres orgánicos del salvaje volviendo a su hábitat natural.[53]

La emoción se mantiene entonces en el halo de la indefinición inconsciente y de la ambigüedad. La expresión artística engloba una serie de argumentos que se unen a un sistema sensible pasado e inmaterial; por ello, pensamos que lo recóndito y escondido en el arte es un mecanismo de unión instintiva[54]:

> Así, el individuo debe aprender primeramente a conocer el principio biológico dominante en su propia vida, y a pugnar, a despecho de las restricciones sociales, por darle libre juego. En esta forma, será capaz de reconocer el mismo principio en sus más variados aspectos y manifestaciones. No le resultará difícil, entonces, dar el paso hasta el arte mismo; y las formas e "ismos" artísticos, que al principio le parecían tan complicados, se ordenarán en una relación orgánica.[55]

Los mecanismo instintivos participan entonces de una manera importante en los comportamientos vitales del hombre; el hombre, mediante comportamientos intelectuales, mantiene una manera dirigida instintiva y su interés estético está muy relacionado con ese hecho significativo.

Este interés estético, sumado al posible enriquecimiento genético para el mantenimiento de la especie, puede estar muy relacionado y funcionar como

---

53 LÓPEZ, Silvestre, Federico. *Darwin y el sentido de la belleza*. Enrahonar: quaderns de filosofia: Núm.: 45 Estètica de la Natura 2010 http://www.raco.cat/index.php/Enrahonar/article/view/210158 p. 7

54 Existen varios ejemplos que pueden aludir a una emoción anterior, que parece ser que el hombre ha mantenido en su sensibilidad inherente; el sentido del olfato es algo totalmente instintivo, a veces su percepción constituye una evocación de emociones anteriores, un recuerdo de una experiencia vivida; la seducción del fuego o la conmoción por ver la luna se une a una sensibilidad histórica...

55 MOHOLY-NAGY, Laszló. *La nueva visión, principios básicos del Bauhaus*. Ediciones infinito. Buenos Aires, 2008. p. 52.

mecanismo similar al de la elección de un alimento calórico como sabroso, un comportamiento esencialmente instintivo.

Este interés puede funcionar por tanto como algo impredecible guiado por nuestro instinto. En nuestras preferencias estéticas también puede existir esta guía imprevista dirigida por algo interno desconocido:

> Para nuestro propósito, basta con recordar que, para Freud, la creatividad era un refinamiento de la productividad biológica, no sólo en el sentido de que arte y ciencia habían de desarrollarse a partir del deseo de satisfacer unos instintos básicos, sino también, y de una forma más radical, en el que el motivo último de todo esfuerzo artístico o científico seguía siendo ese mismo deseo. Había también una implicación de que tales motivos eran algo de lo que había que avergonzarse, puesto que se suponía que las orientaciones y procedimientos que distinguían la obra del hombre creativo de las consumaciones directas del hombre biológico no sólo habían de sustituir a tales consumaciones cuando no las había, sino también ocultar o adornar el propósito definitivo. Esto significaba que todo esfuerzo destinado a representar e interpretar la existencia humana era juzgado como al servicio del sexo y de la agresividad, y por lo tanto necesariamente deformado por los intereses particulares de estos gestos. Significaba, asimismo, que los instrumentos de la forma artística no pretendían "hacer visible lo que existe", sino ocultar el uso al que se les estaba destinado.
>
> En tanto que, según Freud, el impulso original de la creatividad era motivador, para Jung era cognoscitivo; es decir, Freud creía que arte y ciencia llegaban a ser porque los instintos básicos necesitaban ser satisfechos, ya fuese directa o indirectamente, pero Jung veía el comienzo de la actividad simbólica del hombre en disposiciones para ciertas imágenes básicas, dadas a cada ser humano por la herencia y que abarcaban la quintaesencia de la sabiduría de los tiempos. [56]

El interés unido al goce estético existe, por tanto, en las expresiones artísticas que dictan en cierto modo un propio enriquecimiento interno y un futuro enriquecimiento genético. El arte, entonces, está ligado al placer[57], pero no desde una perspectiva dirigida a un reconocimiento sexual, algo que creemos demasiado cerrado y

---

56 ARNHEIM, Rudolf. *El Guernica de Picasso*. Gustavo Gili. Barcelona, 1981. p. 13.

57 CAMPOS Bueno, J.J. A. Martín-Aragúz, V. Fernández-Armayor Ajo, O. de Juan Ayala. *Neuroestética.* Saned. Madrid, 2010. p. 31.

acotado, y que Freud defendió como proceso de reencuentro de formas sexuales en genitales que producían una atracción determinada; es más bien algo que lleva a una unión trascendente e indefinida que está sometida a otras exigencias:

> El descubrimiento freudiano de que las cosas muy comunes tienen para la mente inconsciente (que sería la conservadora de la percepción objetual, arcaica e indiferenciada) una importancia sexual idéntica o parecida ha sido objeto de burlas.
>
> (…)
>
> El voyeurismo pan-genital hoy inconsciente seguramente corresponde a un estado arcaico de conciencia en el que un impulso de Voyeur totalmente indiferenciado proyectaba un significado sexual sobre todas las cosas percibidas impidiendo así una diferenciación más apropiada en función de otros impulsos (no genitales) como el hambre (alimento), la agresión (enemigo) etc.[58]

Este gusto artístico podemos plantearlo como interés hacia formas comunes, hacia flores, hacia rocas con formas sugerentes[59]…. Dentro de este gusto artístico, la comunicación indefinida y trascendente del arte da sobre todo indicios claves de la personalidad del creador, de ahí que un simple gesto pictórico o un brochazo pueda provocar un determinado efecto de atracción inconsciente porque, en definitiva, representa y traza la opinión del que lo ha realizado. Todo esto nos lleva a pensar: ¿es el arte un efecto de la comunicación o es un efecto de reproducción?

Con esta demanda, podemos caer en el debate de que los procesos artísticos pueden estar provocados por procesos reproductivos, y que estos últimos hayan ido evolucionando en simples propuestas artísticas para evidenciar las características del futuro individuo seleccionado para procrear.

Quiere decir esto que el arte puede ser algo desvirtuado que esconda un mero objetivo reproductivo, y de la misma manera que existan animales que hagan arte para reproducirse[60]. ¿Puede ser tomado el arte como una evolución de la especie para

---

58 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística.* Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 259.

59 CAMPOS Bueno, J.J. A. Martín-Aragúz, V. Fernández-Armayor Ajo, O. de Juan Ayala. *Neuroestética.* Saned. Madrid, 2010. p. 40.

60 Ibíd., p. 43.

II. 5. Nido de pájaro jardinero.

hacer una selección natural, al haber cambiado el cortejo por algo artístico como mero símbolo de atracción?

La realización de una obra de arte supone un proceso de equilibrio, por lo que el mecanismo acción-reacción, acción-creativa/recepción-emotiva supone la finalización de la obra de arte. Podemos decir entonces que se establecen obras inacabadas como una manera similar a la de obtener una complementariedad en esa reproducción instintiva. Es decir, la reproducción sexual conlleva en sí misma una diferenciación complementaria que busca un equilibrio que puede ser entendida también en el arte

En cierto modo, el mecanismo de exposición y recepción artística funciona de una manera análoga; un artista propone algo que provoca un complemento que finalice la obra por parte del que la recibe:

> El origen de la pintura ha sido como el de todo arte y toda acción humana: un origen puramente práctico.
>
> Cuando el cazador de las cavernas persigue durante todo el día una pieza le mueve a ello el hambre.
>
> Cuando en la actualidad un cazador regio persigue una pieza, le mueve a ello el placer. Así como el hambre es un valor corporal, el placer es un valor estético.
>
> Si un salvaje necesita ruido artificial para su danza, está movido por el instinto sexual. Los ruidos artificiales, de los que a través de los siglos surgió la música actual, eran para los salvajes un estímulo para un movimiento rítmico necesitado de hembras, que llamamos actualmente danza.
>
> Cuando el hombre actual va al concierto, no busca en la música un medio auxiliar práctico, sino el placer.
>
> Aquí el instinto originario corporal-práctico se ha convertido también en algo estético. Es decir, aquí la necesidad originaria del cuerpo se ha convertido en la del alma.[61]

61 AAVV. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Ediciones Turner. Madrid, 1989.

Las acciones fundamentales, como la atracción o interés sexual para una supuesta reproducción, están basadas en una intención instintiva por equilibrar los genes y por la búsqueda de una complementariedad. Esta es la condición principal de los seres sexuados que menosprecia otro tipo de intereses.

Las acciones humanas han demostrado tener la necesidad continua de creación artística; han sido intenciones por llegar a una comunicación no evidente, tamizada por una expresión artística, por lo que podemos suponer entonces que estas expresiones vengan por una necesidad instintiva de complementariedad. El mero acto de recibir arte como espectadores hace tener una predisposición de unión hipotética.

Esta condición de complementariedad, similar a la sexual, puede provocar un planteamiento en el que se suponga que el origen de todas las ciencias, ya sea la filosofía, la química o las matemáticas, pueda estar causado por esta condición, por este tipo de complemento… Puede ser tomado como algo fundamental para que se haya dado un desarrollo inteligente y por tanto artístico.

El objeto –entendido como elemento motivador de la emoción- lleva a un estado o necesidad de participación que genera una obra de arte, necesidad que lleva consigo un segundo proceso de finalización por parte del receptor y algo que puede producir un avance. Pero este objeto motivador puede ser tomado de distintas formas: "El propio Kant denomina 'la clave de la crítica del gusto' cuando se enfrenta a la cuestión de saber 'si en el juicio de gusto, el sentimiento de placer precede al juicio del objeto, o éste precede a aquél'"[62].

Si el hombre ha mantenido una condición equilibrada, no sólo en sus productos artísticos sino en su manera instintiva de reproducción, quiere decir que puede haber otros elementos posibles fundamentados por este rigor natural y estructural. Todas las intenciones de los hombres, como seres vivos provenientes de la naturaleza, han llevado en su más íntimo interior definiciones estructurales de la creación misma de la vida. Aunque parezca que los comportamientos del hombre sean arbitrarios, han tenido en realidad una estrategia muy definida que ha velado por el mantenimiento de la especie.

Justamente en esto es donde puede radicar la diferencia de un arte realizado por los que están más cerca de un instinto y por los que están más cerca de la duda

---

p. 103.

62 DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*, Fernando Torres, Valencia. 1981. p. 134.

que produce la razón; una diferencia que veremos más adelante. Por ello, podemos llegar a la conclusión de que un arte con un fuerte contenido estético es el que se somete a unas intenciones más ligadas a un instinto, y el arte sin este contenido estaría más cerca de un verdadero planteamiento humano inteligente. Claro está que con esto deberíamos entonces centrarnos en definir qué es y qué no es estética, y eso sería un tema demasiado amplio para desarrollar en este momento.

En cualquier caso, lo que nos interesa es la idea de que una expresión artística es un proceso indefinido de comunicación. La caligrafía, por ejemplo, puede indicar rasgos de personalidad y transmitir varios elementos de interés y de concordancia con los del receptor. Por ello, una expresión artística puede provocar un análisis rápido que transmita, si es posible, un hipotético correcto enriquecimiento genético[63].

Dentro de estos comportamientos artísticos humanos podemos diferenciar que:

> El arte es un mecanismo de exposición de pensamientos, de inteligencia y de instinto, ante un público de la misma especie que el artista creador.
>
> El arte se puede considerar como una manera instintiva de comunicación dentro de un público o de esa hipotética *manada social*.

El artista, entonces, adquiere el mismo papel que puede tener un pavo real en su reproducción, intentando expresar un parecer, unas conclusiones de la vida y una genética atractivas que están enmascaradas por el colorido extendido de sus plumas; contenido estético que a veces impide ver la esencia interna, sincera y real. La expresión artística puede ser parangonable a cualquier comportamiento reproductivo animal, pero no es la única característica instintiva del ser humano en sus comportamientos actuales de un cierto desarrollo inteligente:

> Se ha otorgado al hombre este sentido atribuyéndoselo como peculiar suyo. He de tratar aquí únicamente del placer que proporcionan ciertos colores, formas y sonidos, los cuales bien pueden calificarse como el sentido de

63 Con esta comparación entre la atracción instintiva que existe para un enriquecimiento y para algún fin determinado, se evidencian conceptos de enriquecimiento genético incluso propios de la selección natural; la atracción o la estética va ligada siempre a esta condición propia de nuestro instinto por el mantenimiento de nuestros genes eternamente, la pretensión de inmortalidad genética es la base fundamental de la vida de cualquier ser vivo.

> lo bello. En el hombre culto, tales sensaciones aparecen estrechamente asociadas a ideas y coordinaciones complejas de pensamiento. Cuando contemplamos el espectáculo que ofrece el macho en algunas aves al desplegar aparatosamente su gracioso plumaje y sus brillantes colores ante la hembra, en tanto que las especies desprovistas de semejantes atractivos no se preocupan de producir tal sensación, no podemos dudar que la hembra así cortejada admira aquella hermosura.[64]

Dentro de estos mecanismos artísticos y estas tendencias consideradas instintivas, se evidencian diferentes comportamientos dentro de este juego comunicador-reproductor; es algo que se puede comparar a la diferencia existente entre la llamada *inteligencia positiva* e *inteligencia práctica*, lo que hemos explicado anteriormente y que puede aludir a la diferencia de culturas desarrolladas tecnológica y espiritualmente, pero también puede equipararse a una diferencia entre personalidades artísticas. Estos dos comportamientos sirven por tanto de ejemplo para compararlos con comportamientos artísticos en mayor o menor grado.

La expresión artística se produce por una reacción ante determinados estímulos externos e internos; un comportamiento propio del hombre ante la vida y sociedad en la que se encuentra. Este comportamiento se puede dividir entonces en tendencias.

Existen unos planteamientos artísticos que se basan en el mero avance técnico-tecnológico y que se pueden relacionar con la llamada *inteligencia práctica*, es decir, avances que son los más evidentemente instintivos. Por otro lado, podemos encontrar planteamientos artísticos que se centren en la evolución del mismo concepto interno y en la duda; planteamientos que ejercen el avance real del arte, pues supone siempre algo que puede desestructurar la misma base. Estos planteamientos pueden ser característicos de la llamada *inteligencia positiva,* puesto que se alejan del brío característico y egoísta del instinto.

La diferencia de este tipo de comportamientos artísticos, los que se basan en una investigación continua y los que se basan en una evolución de la técnica, es que en los primeros suele haber una peor aprehensión por parte del público, mientras que en los segundos suele haber una gran fuerza de atracción, sorpresa e interés,

---

64 LÓPEZ, Silvestre, Federico. *Darwin y el sentido de la belleza*. Enrahonar: quaderns de filosofia: Núm.: 45 Estètica de la Natura 2010. http://www.raco.cat/index.php/Enrahonar/article/view/210158

y sirven como rápida exposición de la semblanza del creador. Son, en definitiva, algo parecido al comportamiento, antes citado, de un pavo real extendiendo su bello plumaje.

Los comportamientos que son producto de un continuo cuestionamiento, y que se alejan del mero valor estético del arte, tienen una mayor sensibilidad y profundidad, y pueden proporcionar la evolución real y útil del arte.

Estos últimos comportamientos artísticos y la relación con la sociedad que los aloja, pueden ser en cierto modo tildados como comportamientos anómalos, puesto que reflejan la existencia de una duda de un artista que cuestiona todo. La integración de estos polémicos artistas como una parte más de la *manada* es algo problemático.

Estos comportamientos, que son los que proponen el cambio continuo y el desarrollo real artístico, demuestran una capacidad de superación y de continua evolución, aspecto que para Maslow era parte de un problema previo existente en la infancia; un problema que condicionaba un tipo de necesidad continua e insaciable por evolucionar y desarrollar un supuesto, algo que Maslow llamaba neurosis[65]. Esta situación de continua 'repropuesta' devenía en la llamada auto-actualización, lo que realmente había supuesto que este tipo de personas hiciesen un cuestionamiento continuo, y que se hubiesen formado como verdaderos talentos dentro de la historia de la humanidad.

Para Maslow, todos los genios que habían aportado al progreso humano tenían esta cualidad en común, la de la auto-actualización, y ponía como ejemplo las figuras de Abraham Lincoln, Thomas Jefferson, Albert Einstein y Eleanor Roosevelt[66].

La auto-actualización suponía entonces el avance intelectual y el desarrollo humano. En cierto modo, podía mantener unas directrices continuas de evolución que podían estar muy relacionadas con su naturaleza, con la misma base esencial del desarrollo continuo de la especie, por lo que una propuesta, en principio alejada del brío del crecimiento instintivo de la especie, escondía una relación mucho más fuerte. Toda intención por el desarrollo y el avance puede estar entonces relacionada con el principio de la evolución de la especie, pues funciona de igual manera.

La expresión artística que ejerce siempre un replanteamiento continuo es, en

---

65 MASLOW, Abraham H. *Motivación y personalidad*. Ediciones Díaz de Santos. Madrid, 1991. p. 183.

66 Ibíd., p. 197.

definitiva, un proceso también instintivo, y además busca una integración dentro de la *manada social.*

La expresión artística que replantea siempre es considerada en sí misma como anómala y busca un continuo cambio conceptual. Este mecanismo, que produce una problemática de base, está provocado por una relación confusa que este individuo supuestamente enfermo tiene con la sociedad donde se integra.

Este modo de comportarse, que aunque produzca el desarrollo útil y real humano, sigue siendo instintivo, pues encierra en sí mismo serias intenciones por ubicar al individuo que lo produce en el mundo que lo desplaza y lo aleja del brío que tiene esa supuesta *manada*.

Haciendo suposiciones sobre este tipo de cuestionamientos del hombre sensible que se ve continuamente conmovido por todo lo que le circunda y provocado para crear un cambio, puede complicar todavía más nuestras hipótesis el hecho de que en realidad este hombre sensible que replantea todo busque en definitiva algo que podemos calificar como conflicto:

> No en vano se ha subrayado con reiterada frecuencia que el hombre personal e históricamente, es, en su misma modalidad constitutiva profundamente problemático, que conlleva en su dimensión ontológica una radical inseguridad, lo que abocaría a predicar a nivel antropológico la existencia de una crisis constante y permanente. En consecuencia no nos podrá extrañar que el fenómeno artístico -siempre tan estrechamente vinculado al hombre- de la caja de resonancia de su persistente y particular estado.[67]

En cierto modo, el hombre sensible ha provocado siempre una problemática, generándola en el caso de que no existiese. En realidad, el hombre sensible produce situaciones adversas para formar una reacción contraria. Para subsanar ese hecho, produce entonces una determinada evolución que está ligada a situaciones adversas, que se crean para que detonen la misma capacidad de superación del instinto.

Así, un comportamiento artístico que realiza un continuo cuestionamiento se podría considerar como solución terapéutica ante distintos problemas de integración en la sociedad, como reacción para que el hombre creador pueda sentirse parte de ella

---

67 DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*. Fernando Torres. Valencia. 1981. p. 19

y no rechazado. Este rechazo, que en cierto modo está provocado por este hombre sensible, participa entonces en su mismo carácter innovador:

> Ese compromiso espontáneo y directo no daña al arte "el arte nada pierde con él; por el contrario... las exigencias siempre nuevas de lo social o lo metafísico imponen al artista la necesidad de encontrar un lenguaje nuevo o técnicas nuevas"
>
> De esta manera el compromiso se generaliza en sus diversas modalidades (extreaartísticas, interaratisticas e intraartisticas) en una coherente revolución permanente de múltiples niveles. Por eso: "el conflicto del arte y de la sociedad es eterno, porque pertenece a la esencia de uno y de otro"[68]

Entonces, el planteamiento de una nueva postura es motivo principal para una inicial exclusión, reflejo de una alta sensibilidad, y es por ello que esta sensibilidad provoca que todo lo externo se replantee para proponer nuevas posturas. Pero esa intención continua de 'repropuesta' engloba la integración en la *manada*, ya que es una reacción comunicativa que forma parte de la esencia del ser humano como ser eminentemente social; es una intención auténtica, innata, espontánea y funcional, y también puro mecanismo del comportamiento en la especie.

Podemos resumir entonces toda esta diferencia en dos reacciones/expresiones/comportamientos en el arte, aunque puedan ser ejemplo de un simple comportamiento vital. Podemos encontrar dos comportamientos:

El que expone la expresión artística como símbolo instintivo que se ciñe a una continua evolución técnica-tecnológica, que podemos afirmar como característica de los llamados *desequilibrados.*

El que expone una expresión artística como medio de curación de los problemas de integración que tiene el artista en la *manada* por proponer nuevas ideas, algo que podemos afirmar como característica de los llamados *desubicados*.

---

68 Ibíd., p. 222.

La naturaleza de estas dos reacciones es similar, en cuanto a que el objetivo mismo es el de la comunicación; en cierto modo, meros mecanismos instintivos con un claro espíritu de supervivencia: en la *manada* la no integración supone la condena y el aislamiento.

El instinto está cargado de órdenes concretas para el mantenimiento de la especie, órdenes que dificultan cualquier mecanismo de razón inteligente que se salga de esas premisas. Las reacciones instintivas se enmascaran por reacciones inteligentes mediante órdenes que demuestran una simple y básica reacción vital[69]. Encontramos entonces que estos dos comportamientos diferenciados, el de los *desequilibrados* y el de los *desubicados*, son reacciones espontáneas y sinceras provocadas para obtener un determinado beneficio, y tienden a la comunicación como base.

El comportamiento de los *desubicados* tiene la gran utilidad de dar la verdadera evolución humana; para el público es algo de gran valor, ya que tiene una necesidad continua de progreso.

El público necesita obras equilibradas, que son las que pueden realizar los desubicados; obras que marquen el rumbo, un ejemplo para avanzar; pero este público, en principio, se siente atraído por obras que realizan los *desequilibrados,* ya que son mucho más impactantes y denotan una participación comunicativa artística más instintiva:

> En la colmena de hoy, el hombre práctico es el triunfador; y tiene por zánganos a los soñadores. Forzosamente conviven, pero ello acarrea que las formas de los alvéolos que de esa convivencia se desprenden sean: de oficina o de burdel. Así, la convivencia de ambos tipos resulta dramática, y sería imposible, si no fuese porque el hombre práctico muchas veces necesita del soñador. También ocurre que los soñadores, por instinto de conservación en la lucha por la vida, recurren a los expertos del sentido común que son los prácticos.
>
> (…)

69 De hecho las distintas expresiones artísticas cuando se basan en una solución *funcional* pasan a ser soluciones vitales, y de hecho las soluciones vitales cotidianas pasan a considerarse artísticas.

> Al hombre práctico le sería materialmente imposible dar un paso a cuerpo limpio si apoyarse en el soñador; sin contar con él no podría mantenerse en candelero. Y por eso invoca las ideas de éste con el cinismo de quien se apodera de lo ajeno para, engañándole, atraérselo dándole a entender que es un colaborador.[70]

La actitud de los *desequilibrados* es un claro mecanismo de mantenimiento de la especie que se suele fundamentar en un arte ligero y caracterizado por ser efectista, lo que a veces va acompañado de un alto virtuosismo. Es un arte sin profundidad, que provoca una reacción de atracción ciega al espectador, como la de ante meros fuegos artificiales. Es un arte que no logra un equilibrio ya que está descompensado y no puede producir evolución. El arte de los *desequilibrados* es un arte previsible, donde se puede suponer su camino precisamente por su reproductividad y repetición:

> En cada "centro cultural" viven miles y miles de esos artistas, de los que la mayoría no busca más que una nueva manera de crear millones de obras de arte sin entusiasmo, con el corazón frío y el alma dormida
>
> La competencia arrecia. La carrera en pos del éxito conduce a preocupaciones cada vez más externa. Grupos reducidos que casualmente han sobresalido de este caso artístico, se protegen tras sus posiciones.
>
> El público, abandonado, contempla sin entender, pierde el interés por este tipo de arte y le vuelve despreocupadamente la espalda.[71]

La previsibilidad del arte está inserta en los principios de acción y reacción que son fundamentos más bien científicos, principios que están ligados a un mecanismo instintivo[72]. Son principios para hacer una especie de matemática en algo que debería mantener la libertad absoluta, no prever ningún fin cuando exista la definición de un principio, algo que sólo pueden realizar los *desubicados:*

En definitiva, planteamos la división del arte en algo instintivo, efectista y previsible y algo que cuestiona, que duda y no se puede suponer. Es necesario por ello

---

70 FERRANT, Ángel. *Todo se parece* a algo. *Escritos críticos y testimonios*. La balsa de la medusa, Madrid, 1997. p. 173.

71 KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual del arte*. Ed. Labor. Barcelona, 1991. p. 31.

72 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 243.

aludir a la división que realizó Walter Benjamin de estos dos comportamientos polares de manera similar; algo que podemos relacionar completamente con lo que planteamos. El autor proponía una distinción entre los procedimientos que se exhibían y los que estaban relacionados a un ritual, a una relación mágica que podía ser entendida como indefinida.

Sería posible exponer la historia del arte como una disputa entre dos polaridades dentro de la propia obra de arte, y distinguir la historia de su desenvolvimiento como una sucesión de desplazamientos del predominio de un polo a otro de la obra de arte. Estos dos polos son su valor ritual y su valor de exhibición.[73]

Esta división la podemos adoptar, pero englobada en sectores distintos. Por un lado, podemos proponer un arte de la mera exhibición, y por otro, un arte de la indefinición como el que provoca el avance y que puede estar relacionado con ese valor ritual.

Asumiendo lo antes expuesto, las reacciones artísticas son reacciones humanas que están condicionadas por un público y suponen la demostración de un parecer reflexionado; una reacción ante estímulos sensibles de lo que sucede en el mundo; una necesidad de una opinión que a veces es diferente a lo establecido y que suelen plantear los *desubicados, que* se empeñan por presentar algo nuevo movido por su propia sensibilidad; algo que plantea en sí mismo, tener una continua crisis o, como habíamos apuntado antes, buscar un conflicto:

> Nunca, por tanto, tras una crisis, se vuelve al mismo punto inicial. Este es el fecundo e inquietante riesgo que comporta: secciona la continuidad presente para escindirla del pasado(que inmediatamente muta y se convierte en lejano y obsoleto) y lanzarse a un ámbito futuro –como tal- inconstituido, que fácilmente se presenta con rasgos de inseguridad e inquietud, para unos, pero que a la vez se vislumbra como sugestivo, abierto y tentado.
>
> (…)
>
> No cabe duda de que existen puntos particularmente sensibles, que pueden funcionar como prematuros y curiosos “indicadores” de la intensidad y persistencia de una crisis. Ya ortega y Gasset –entre nosotros- en unas conferencias de los primeros años treinta subrayaba este hecho y hacia hincapié en que el arte era una de las vitales

73 BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca. México, 2003. p. 52.

> dimensiones humanas a la que podía reconocerse esta vigilante función catalizadora de los efectos críticos[74]

Los *desubicados* son los que tienen grandes problemas a causa de esta misma sensibilidad y, por ello, tienen una continua postura inconformista y crítica que produce la guía del desarrollo y el avance. En esto, otro teórico como Román de la Calle realizó también una división de las diferencias de creatividades que en cierto modo se pueden relacionar con la que planteamos, pero en las que el nombramiento de unas y otras creatividades es bien distinto.

Para Román de la Calle existe una creatividad categórica que supone el perfeccionamiento del proceso creativo y una creatividad condicional con una serie de fines "objetivables"[75].

En este caso, la creatividad de los *desubicados,* estaría centrada en la creatividad categórica, término preciso que nosotros someteríamos más bien a un sello distintivo de los *desequilibrados*, y que en su explicación, Román de la Calle asigna un carácter diferente. En el caso de la creatividad condicional, vemos oportuno que su término alude perfectamente a su carácter, pero aún así, debería completarse con la designación de la creatividad condicional categórica, ya que la creatividad de los *desubicados* se basa precisamente en la duda de sus postulados como norma esencial para su evolución:

> Y si a veces "la novedad" fagocita por completo cualesquiera otros criterios axiológicos y se constituye como valor en sí y único, lamentablemente, se da paso a la mascarada de una pseudo creatividad, como valor absoluto.
>
> Para la Estética, como podrá comprenderse fácilmente, esta cuestión es de vital importancia. La axiología supone así un basamento compartido tanto para la Estética como para la Creatividad. Y en consecuencia, al sustentarse los criterios de valor según las modalidades de la finalidad respectiva, era decisivo atender al establecimiento de una cualitativa delimitación en la dinámica de la creatividad que atendiera a los diversos extremos en que la finalidad se viabiliza concretamente en relación a la utilidad, a la perfección del objeto mismo o a la conexión con los sujetos.

---

74 DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*, Fernando Torres, Valencia. 1981. Págs. 17 y 18.

75 Ibíd., p. 86.

> Lógicamente la proximidad entre ambas facetas de la creatividad (como condicional y como categórica) es muy estrecha y su diferenciación no es algo simple, sobre todo dado el profundo pragmatismo de nuestra realidad social, que convierte los "efectos" de todo tipo en "fines" (aunque sean tan solo como "medios" para otras finalidades). Con ello aparece aquí en primer plano, por un lado la noción de intencionalidad (como nexo ideal ente el medio y el fin), y por otro la relación entre "valor de cambio", una vez lograda la objetivación real y convertida en centro de intereses diversos.[76]

Desequilibrados y desubicados, condicionales o categóricos, tienen por tanto un fin bien definido: un fin que se diferencia en los medios utilizados para su realización artística y en sus meros productos finales.

76 Ibíd., p. 89.

2.6. INTRODUCCIÓN AL CONCEPTO DE EQUILIBRIO

La vorágine de la creación artística se puede definir como un proceso que engloba sobre todo una proyección, una exposición o una presentación de una opinión ante un público concreto. En este simple hecho, la exhibición oscila también entre un arte de los *desequilibrados* y uno de los *desubicados.*

La evolución del arte tiende a un continuo crecimiento que pasa por unas tendencias, a una superación cada vez mayor de sus conceptos; pero en la evolución artística, podemos decir que existe un sino bien preciso acerca del objetivo de este desarrollo, algo que tiende al logro del equilibrio en el arte.

Ante todo lo visto hasta ahora, podemos afirmar que la evolución del hombre se ha ido desarrollando por unas estrategias propias en el progreso de la especie en su instinto. El hombre ha tenido planteado en la inscripción de su evolución unas directrices que han guiado la aspiración de la especie por avanzar hacia un desarrollo; unas directrices que han estado estructuradas muy inteligentemente y que han ido hacia la obtención de un equilibrio; un equilibrio de la especie que se ha visto reflejado en el pensamiento o en las simples intenciones autónomas del hombre.

La evolución de la especie ha estado sometida a la búsqueda de una complementariedad, a algo que llene ese vacío. Por eso, la búsqueda infinita e incesante del equilibrio. Esta evolución, de todas maneras, ha funcionado por la existencia de desequilibrios.

El equilibrio de la razón es un proceso mucho más complejo precisamente por el desconocimiento vago de los desequilibrios.

El camino de la evolución de las expresiones artísticas ha mantenido generalmente un desequilibrio de base ocasionado por un dificultoso tamiz, producido en cierto modo por el intelecto. El objetivo es conseguir equilibrio mediante la realización de unas estructuras equilibradas que son condicionadas por numerosos elementos que se integran en ese funcionamiento.

La imposibilidad de realizar un producto equilibrado es característica principal de la mayoría de las expresiones humanas, y esto permite la posibilidad de la evolución misma.

La integración del supuesto error del desequilibrio permite el progreso, pero siempre y cuando haya una capacitación inteligente que aprecie este hecho como principio de avance.

Los errores se producen en todas las expresiones ante una sociedad-público-oyente, tanto por los considerados *desequilibrados* como los *desubicados*. La diferencia está en la capacidad ante la posibilidad de aprendizaje que brinda el desequilibrio, algo que mantienen generalmente los *desubicados*.

Todo esto se evidencia en la apuesta continua que mantienen los *desubicados,* que son los visionarios que tienen, en definitiva, un punto de vista distinto.

Los *desubicados,* generalmente, empiezan realizando desequilibrios, ya que es la práctica más común, pero continúan en su camino hasta realizar una mirada crítica que intente aprender a ver un problema y a equilibrar con un nuevo punto de vista. Este aspecto conlleva precisamente la dificultad de integración y de consideración en la *manada* por una forma distinta de apreciar las cosas. La proposición de simples puntos de vista diferentes es casi siempre algo problemático.

Los *desubicados* son los que marcan la dirección de la evolución artística, los que plantean un arte basado sobre todo en lograr un equilibrio. Pero este comportamiento desubicado es el que tiene serias dificultades en su comunicación, por tener un contenido más complejo que requiere una observación mucho más profunda, y por ello obtienen un reconocimiento tardío.

Sin embargo, las intenciones artísticas de los *desequilibrados* son condicionadas por un afán de exhibición continua que intenta demostrar un efectismo o un virtuosismo. Un mecanismo lúdico y anecdótico que encierra un enorme vacío interno, algo que tiene un determinado desequilibrio de base.

El planteamiento *desequilibrado* es el que se caracteriza por una expresión inmediata de una efectividad aparente por la valoración rápida del público que se siente atraído por su luz cegadora: “Ciertamente existen genios moderados, fáciles, al menos en apariencia, y que se dejan llevar por lo que cierto determinismo llama las circunstancias favorables. Estas grandes vidas de superficie plana ocultan conflictos” [77].

Pero los *desequilibrados* están continuamente influenciados por los *desubicados*; a estos los toman como base ejemplar, como verdaderos profetas, por lo que los desequilibrados mantienen también una intención por llegar al equilibrio.

---

77 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano.*, Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p. 65.

En realidad, la diferencia entre *desequilibrados* y *desubicados* evidencia una variación entre prácticos y soñadores[78]: los *desubicados* adquieren la responsabilidad y asumen el riesgo, los *desequilibrados* se sustentan de lo fundamentado y lo básico:

> … surge inevitablemente un hombre en todo semejante a nosotros, pero que lleva dentro una fuerza "visionaria" y misteriosa. Él ve y enseña. A veces quisiera liberarse de ese don superior que a menudo es una pesada cruz. Pero no puede. Acompañado de burlas y odios, arrastra hacia delante y cuesta arriba el pesado y reacio carro de la Humanidad que se atasca entre las piedras.[79]

Desde un punto de vista perceptivo, el público tiene la posibilidad de poseer un juicio correcto; de alguna manera tiene el don de sopesar magistralmente su parecer, por lo que se siente atraído continuamente por las obras equilibradas. Este público mantiene una sabiduría innata que se va enriqueciendo a lo largo de su vida. El aporte de las obras equilibradas conlleva la ganancia y el avance. Esta característica de sabiduría congénita es inconsciente y forma parte de la estrategia general interna del hombre que tiende hacia ese destino, el de estar equilibrado:

> La respuesta que se ofrece normalmente es la de que a los artistas les gusta colocar las cosas juntas de un modo ordenado y equilibrado porque la armonía que así se obtiene place a sus propios ojos y a los de la gente que contempla su obra. Esta explicación, a pesar de ser pertinente, apenas constituye el primer estadio de cuanto debemos aprender acerca de la composición.[80]

Una obra equilibrada, por tanto, provoca una gran atracción porque da un enfoque nuevo en la sabiduría sensible inconsciente. Es la tendencia del hombre común, ya que en cierto modo el hombre se ve reflejado en esos conceptos y en esos objetivos artísticos, por lo que asumirlos inconscientemente produce una gran persuasión.

---

78 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios*. La balsa de la medusa, Madrid, 1997. p. 172.

79 KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual del arte.* Ed. Labor. Barcelona, 1991. p. 26.

80 ARNHEIM Rudolf. *El poder de centro*. Ediciones Akal. Madrid, 2001. p.9

La obra equilibrada obtiene una característica esencial: la de la imparcialidad. Esta obra integra unos elementos que nivelan la balanza de los juicios en un conjunto de opuestos a un mismo nivel.

En la naturaleza existe esta imparcialidad, y en ella están integrados infinitos elementos opuestos que sólo el artista ve, selecciona y descubre como simples problemas que plantea él mismo. Esta problemática interfiere en su propia subjetividad[81]. Realmente, el conjunto de estos elementos 'problemáticos' está estructuralmente equilibrado por estar en la base misma de la naturaleza.

Los opuestos que están en cualquier parte de la naturaleza mantienen un rigor de equilibrio en sí mismos. Estos opuestos son considerados por el artista que inicia el problema, por lo que los desequilibrios son simples elucubraciones.

El equilibrio natural es el que guía al hombre y por ello tiende hacia él. Mondrian proponía el equilibrio natural como algo fundamental para su práctica neoplasticista: "El equilibrio forma parte de la vida y de la naturaleza y es determinante de la belleza la integración de éste"[82].

El equilibrio es entonces la base de todo lo bello porque mantiene una clara imparcialidad como característica fundamental; es algo que pertenece de manera pura a la naturaleza, y por ello no se puede conseguir un producto artístico que sea superior a la naturaleza ni aun siendo equilibrado, aunque se puede acercar.

Las obras artísticas cercanas al equilibrio son las que en definitiva han aportado nuevos valores esenciales para el ser humano, porque se han comportado de una manera similar a la objetividad natural y eso ha permitido la comunicación plena con el público. Los trabajos equilibrados son los que han logrado que la sensibilidad particular de cada individuo obtenga la emoción que necesita: una situación que ocurre con la emoción que se puede tener ante los ambientes que da la naturaleza, ambientes que son siempre bellos.

En todo esto, en la directriz general por lograr un equilibrio dado, unos intentan conseguirlo, mientras que otros se ven llevados por la riada que plantea la correcta evolución del arte.

---

81 La naturaleza en sí misma no plantea una duda de opuestos, éstos existen sólo por el punto de vista analítico del hombre.

82 MONDRIAN, Piet. *Realidad Natural y Realidad abstracta*. Barral Editores. Barcelona, 1973. Págs. 58 y 59.

Dentro del arduo análisis propio del equilibrio, para poder entender mejor su funcionamiento, la primera labor que deberíamos hacer es la de intentar localizar esos elementos opuestos que lo definen. Para ver cómo funciona el equilibrio debemos encontrar los supuestos metafóricos pesos que interfieren en la balanza; elementos-pesos que aunque sean infinitos están sometidos a una diferencia clara que evidencia un simple comportamiento humano. Basta con concentrarse en algunos de ellos para ver que se comportan de una manera similar en su base; basta con ver los polos que se enfrentan para descubrir que son diferentes y por eso que combaten. Analizando estos opuestos, viéndolos y comprendiéndolos, se puede tener la claridad para una decisión posterior[83].

El análisis del equilibrio en una obra de arte es algo de una enorme dificultad, también para los creadores que intentan defender algo nuevo. Ellos se involucran en un plano distinto defendiendo unos planteamientos diferentes. Es algo que supone una apuesta, una realización que el espectador admira desde otra posición[84].

> Por esto, cada vez que tratamos de describir una situación alienante, en el mismo momento en que creemos haberla aislado descubrimos que ignoramos los medios para salirnos de ella, con lo que toda solución no consigue otra cosa que replantear el problema, aunque tal vez a nivel diferente.[85]

Los creadores forman parte como actores mismos que están dentro de la lucha de los opuestos en una obra dada; actores que según los sociólogos adquieren un papel determinado en esa escena que es la vida[86], actores que realizan opiniones escondidas en el grosor de la pintura. La estructura artística lleva en sí misma un parecer, una opinión. Así, son los actores los que deciden el cariz general de la obra, por lo que tener una capacidad objetiva de equilibrio es una tarea dificultosa, si no imposible.

En este problema, Arnehim hablaba del autoanálisis artístico como elemento que suponía un serio impedimento. El artista debe salir de una postura que intente sopesar el problema, y esa misma intención conlleva su impedimento. Sin embargo,

---

83 ECO, Umberto*. Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p. 294.

84 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*., Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p. 9.

85 ECO, Umberto*. Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 285.

86 GOMBRICH E. H., J. HOCHBERG, M. BLAC. *Arte, percepción y realidad*. Paidos comunicación. Barcelona, 1983. p. 25.

el artista se aleja de esa problemática cuando realiza una obra de arte funcional; cuando está lejos de la considerada 'futilidad' de una práctica artística es cuando realiza obras equilibradas:

> La mente humana no es fácilmente accesible. Nadie llega nunca a conocer de manera directa más de un espécimen de mente, es decir, sin una mediación, y este único espécimen, la propia mente de la persona, tiende a contraerse cuando es vigilada. Al desear uno espiarse a sí mismo, se coloca en la "situación crítica" descrita por Kant en su *Antropología.* "Cuando actúan los poderes psíquicos –dice –, uno no se observa a sí mismo; y cuando uno se observa a sí mismo, estos poderes cesan." (…)
>
> No es más fácil tampoco observar a los demás, y Kant sigue diciendo: "Una persona que se dé cuenta de que alguien la está observando y trata de explorarla, se sentirá turbada, en cuyo caso no *puede* mostrarse a sí misma tal como es, o bien adoptará un disfraz, en cuyo caso no *quiere* ser reconocida por lo que es." [87]

Un análisis de los equilibrios, en este caso como parte-público, sigue siendo muy complicado precisamente porque el público forma parte de las estructuras básicas culturales que se definen en el concepto de una obra de arte; es a lo que va destinado esta comunicación artística, un elemento esencial en el funcionamiento del diálogo final del arte, puesto que es el que acaba la obra planteada.

Pero todo este problema es en realidad algo que se plantea como especulado y por tanto supone que no sea exactamente una realidad. El hecho de que un cuadro se presente en una tela encastrada en un bastidor casi siempre rectangular, que tenga la posibilidad de ser movible, transportable y que se sitúe de una manera concreta en un espacio habilitado para ello, plantea en sí mismo unos principios que evidencian que se trata de un producto concreto para una cultura determinada: está en un círculo restringido y no universal.

Si pensásemos en los posibles productos artísticos de una cultura distinta, el consecuente análisis mantendría aún la dificultad de conseguir y hacer equilibrio por encontrarse elementos básicos que definirían el concepto de una obra de arte en sí misma; conceptos de equilibrio iniciado por la estructura misma de la vida[88], por lo que el problema no dependería de un mero factor cultural.

---

87 ARNHEIM, Rudolf. *El Guernica de Picasso*. Gustavo Gili. Barcelona, 1981. p 9.

88 Elementos tales como la ley de la gravedad, el funcionamiento del color y la armonía, conceptos que son comunes a todos los hombres en sus bases, por ello sería también una práctica tediosa

El análisis de una obra de arte de una manera objetiva sería posible si todos los elementos que la definen no provocasen ni se encontrasen como parte de una opinión concreta. Estos elementos deberían comportarse de una manera imparcial como lo hace la naturaleza, un caso realmente utópico.

El conocimiento de este hecho, en realidad, requiere un distanciamiento espacial de mesa de pruebas de un científico, y un distanciamiento también temporal[89]; un no-involucramiento... Sólo a veces el artista antecede a ese problema y realiza grandes obras, porque ya ha adquirido ese valor de postura externa previamente:

> Dada la trascendencia de la meta propuesta por Sartre a la actividad literaria es lógico que su teoría del compromiso pase a primer plano, subrayando el papel del artista como "espejo" (testigo) y como "juez" de su época: porque el artista se halla, por una parte, inmerso en su época, a la que "refleja", pero a la vez se encuentra ya, de alguna manera, fuera de ella, anticipadamente; lo que le permite "juzgarla". No en vano el intelectual se encuentra, per se, eternamente fuera de su medio, oteando el provenir y contrastándolo con el presente:
>
> "el artista debe quebrar los hábitos ya cristalizados, que nos hacen ver en el presente las instituciones y las costumbres ya superadas; debe, para dar una imagen verídica de nuestra época, considerarla desde lo alto del porvenir que ella misma forja, porque el mañana decide sobre la verdad de hoy"[90]

El conocimiento del equilibrio es algo totalmente vago, no hay una conciencia clara para la obtención de obras equilibradas, sino que siempre ha sido más bien una postura indefinida e inconsciente la que lo ha conseguido, sobre todo cuando no se ha tenido consciencia de ese problema. Por tanto, para percibir el enfrentamiento cíclico de los opuestos que forman el equilibrio, se debería hacer desde la lejanía misma de algo que no forma parte si quiera como elemento pensante[91].

---

89 "Para aprehender el proceso como un todo, se debe ir más allá del presente, aunque éste sea la condición básica de todo conocimiento. Esto es lo que hace Marx, no al introducir la dimensión del futuro, sino al introducir el concepto de autocrítica del presente."
BÜRGUER Peter, Teoría de la vanguardia, Ediciones Península, Barcelona, 1974.

90 DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*, Fernando Torres, Valencia. 1981. p 218.

91 De una manera análoga Levi Strauss en sus estudios de antropología pudo juzgar las distintas estructuras existentes en distintas culturas por mantener precisamente una visión externa y ajena. ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 45.

Dentro de este juego de intento continuo por hacer un equilibrio se evidencia que la obra plantea unas intenciones mediante un producto final que es totalmente sincero y que se autoevidencia continuamente.

La percepción y la reflexión que provoca esta propuesta o duda artística es un mero mecanismo de comunicación entre la sociedad; algo que está lejos de llegar a una universalidad y justicia antropocentrista, por lo que el hombre crea y recrea un mundo utópico planteado por y para él mismo.

La naturaleza existe y está equilibrada, y puede sugerir todos los aspectos 'justos' de la existencia y de la realidad, pero el hombre crea otro mundo, otro lenguaje que sólo es compartido con los de su misma especie. Y esto genera un arte que está creado para un fin, donde el ansia de comunicación es el objetivo.

Es pues claro que la tendencia hacia una obra equilibrada hace que la comunicación sea por tanto más amplia y que esté más abierta a las infinitas acepciones del público que la ve, en lo que podríamos calificar como característica principal del arte.

2.7 SENSIBILIDAD INSTINTIVA

> Así vemos, pues, como la conformación de la expresión artística va íntimamente unida al problema de la libertad de su "lectura"; al hecho de que se permita sencillamente que la gente pueda leer. Forma parte, por lo tanto, del problema más general de la alfabetización del país, de la necesidad de continuar luchando a un nuevo nivel, contra lo que mantiene el atraso de éste, de toda una política cultural, de la política en suma.[92]

La percepción es un mecanismo que lleva al aprendizaje del exterior, una compleja habilidad que tiene en principio una predisposición a asumir nuevos conceptos, una curiosidad…

El desconocimiento provoca la indagación, la investigación. Es un velo que impide recibir una nueva información con claridad. El desconocimiento genera una emoción extraña que está relacionada con la impotencia misma de no ser posible su aprendizaje, y este hecho está relacionado con la misma emoción artística; es decir, la emoción está muy relacionada a la sensibilidad, que es la que quiere tener una nueva información.

En la percepción se realiza una serie de pruebas que llevarán a unas reflexiones, por eso está caracterizada por provocar un interés predeterminado condicionado por la sensibilidad. Pero estos mecanismos de percepción y de sensibilidad están influenciados por varios factores, están sometidos, sobre todo, a una predisposición cultural, condición que va a limitar en cierto modo la innovación y el desarrollo:

> Cada ser humano vive en el interior de un m*odelo cultural* dado e interpreta la experiencia basándose en el mundo de formas asuntivas que ha adquirido: la estabilidad de este mundo es esencial para poder moverse de modo razonable en medio de las provocaciones continuas del ambiente y poder organizar las propuestas constituidas por los acontecimientos externos en un conjunto de experiencias orgánicas. Mantener, pues, nuestro conjunto de asunciones sin someterlo a mutaciones indiscriminadas es una de las condiciones de nuestra existencia de seres razonables. Pero entre mantener *en condición de organicidad* el sistema de asunciones y mantenerlo *absolutamente inalterado* hay una gran diferencia.

92 TAPIES, Antoni. *La practica del arte*. Ariel. Barcelona, 1971. p. 12.

> Otra condición de nuestra supervivencia en cuanto seres pensantes es precisamente la de saber hacer evolucionar nuestra inteligencia y nuestra sensibilidad de modo que cada experiencia adquirida enriquezca y modifique el sistema de nuestras asunciones.[93]

La circunstancia histórica cultural evolutiva ha implicado que haya una diferencia de percepción[94]. Nuestra percepción actual diferirá mucho de la del futuro tanto en interés como en sensibilidad. Pero aunque haya una evolución y una diferencia perceptiva, ésta es un resumen de la sensibilidad acumulada y heredada históricamente[95], y no por ello quiere decir que haya una sensibilidad común:

> A juzgar por los adornos horribles y la música del mismo modo horrenda que producen encanto en la mayoría de los salvajes, pudiera decirse que su facultad estética no llega al alto desarrollo que alcanza en varios animales, en las aves por ejemplo. Evidentemente, el animal no está dotado de aptitud para admirar la grandiosidad del firmamento en las noches estrelladas, o la hermosura de un paisaje, o la música sublime; pero tampoco gozan de ello los salvajes ni las personas incultas, porque tales cosas constituyen gustos exquisitos que se adquieren por medio de la cultura y dependen de asociaciones complejas.[96]

La evolución de la percepción histórica ha ido en continua relación con la evolución de la inteligencia, ha supuesto un cambio no sólo en el interés, sino también en las estructuras físicas neuronales. Estos cambios han ido evolucionando al unísono con la capacidad de comunicación y de relación social del hombre, y por supuesto en el arte[97].

La percepción, por ejemplo, del color ha ido continuamente evolucionando. Los mamíferos tienen una percepción propia en la visión de los colores, una forma

---

93 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p 179.

94 GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión*. *Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Gustavo Gili. Barcelona, 1982. p. 31.

95 DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*, Fernando Torres, Valencia. 1981. p. 32.

96 LÓPEZ Silvestre Federico. *Darwin y el sentido de la belleza*. Enrahonar: quaderns de filosofia: Núm.: 45 Estètica de la Natura 2010 http://www.raco.cat/index.php/Enrahonar/article/view/210158

97 CAMPOS Bueno, J.J. A. Martín-Aragúz, V. Fernández-Armayor Ajo, O. de Juan Ayala. *Neuroestética.* Saned. Madrid, 2010. p. 47.

perceptiva llamada antigua, dicromática; forma que el hombre ha ido modificando y haciendo compleja, que se ha traducido en el desarrollo de unas células ligadas a la recepción de las distintas longitudes de onda, ondas largas, medias y cortas. Estas longitudes de onda han estado ligadas a los colores primarios[98], unas células que han realizado un proceso de recepción e inhibición para dar un color final.

Jeremy Nathans descubrió en sus investigaciones de genética que existían diferencias de parte de estas células llamadas conos, dependiendo del momento evolutivo del hombre. Lo que demostraba es que la percepción del color iba totalmente ligada al desarrollo de la inteligencia[99].

Los axones neuronales se han ido modificando en la historia para incrementar sus conexiones, han cambiado los mecanismos de inteligencia transformando la percepción hacia unos intereses más desarrollados en detrimento de una percepción ligada más a un instinto primario. Además, la evolución de las técnicas de percepción ha supuesto un enriquecimiento y una prolongación de estas facultades humanas[100].

Emoción e inteligencia han sido elementos internos al hombre que ha estado llevado a una percepción, reflexión y a una consecuente expresión o comunicación artística. Un mecanismo evolutivo más que, en definitiva, ha obtenido una mejora de la situación, una reacción natural del hombre sensible que tiene la capacidad de razonar y que va dirigida por un fin concreto.

De esta manera, el comportamiento del hombre ha intentado siempre producir un cambio evolutivo útil aparentemente no instintivo. Este cambio lo han producido sobre todo los *desubicados*, ya que ellos han llevado las riendas de la evolución humana real. Los *desubicados* han demostrado un comportamiento motivado por unos impulsos de inconformismo, por otra visión del mundo, aunque hayan intentado integrarse como cualquiera en la sociedad.

Tenga los comportamientos que tenga, el hombre siempre ha tenido una necesidad clara de comunicación y de participación como reacción natural y vital innata, una necesidad condicionada por una dote de sensibilidad que ha poseído, una

---

98 ZELANSKI, Paul. FISHER, Mary Pat. *Color.* Ediciones H. Blume. Madrid, 2001. p. 24.

99 HUBEL, David, H. *Ojo, cerebro y vision*. Universidad de Murcia. 2000. p. 171.

100 DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*, Fernando Torres, Valencia. 1981. p. 158.

dote culpable de esa necesidad. La intención de ocupar ese vacío sensible ha conllevado una búsqueda continua, una ansiedad de asimilación de lo novedoso, una continua tendencia para obtener algo que llene ese espacio, una necesidad que ha ido evolucionando conforme ha exigido nuevas informaciones:

> De lo anterior se sigue, por un lado, que a diferencia de las necesidades "primarias" la "necesidad cultural" como necesidad cultivada se incrementa a medida que se sacia —ya que cada nueva apropiación tiende a reforzar el dominio de los instrumentos de apropiación (cf.§ 3.2.1.) y, de ese modo, las satisfacciones vinculadas a una nueva apropiación— y, por otro lado, que la conciencia de la; privación decrece a medida que crece la privación, dado que los individuos más completamente desposeídos de los medios de apropiación de las obras de arte son los más completamente desposeídos de la conciencia de esa desposesión.[101]

Existen tipos de sensibilidades movidas por distintos intereses. La religión, la política, los medios de comunicación o el deporte de masas contribuyen en la actualidad a rellenar esa dote de sensibilidad de cada uno. Estos intereses han ido evolucionando y describiendo la esencia de la curiosidad del hombre. Pero hoy en día no existen los mismos intereses que los que tenían los antiguos griegos, ni la misma sensibilidad[102].

Los intereses actuales dan indicios de un tipo de sensibilidad menos compleja y más rápida que la anterior, una sensibilidad que cada vez se acorta más, consecuencia de una especie de cansancio colectivo[103]; un cansancio característico de la sociedad contemporánea que propone unos mecanismos que van hacia un fin rápido que llene la sensibilidad y que suponga poco esfuerzo. Las cuestiones más complejas de la sensibilidad se quedan en el camino fácil de la emoción rápida:

---

101 SILBERMANN, A., P. Bourdieu, R. L. Brown, R. Clausse, V. Karbusicky, H. O. Luthe, B. Watson. *Sociología del arte*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1971. p. 61.

102 KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual del arte*. Ed. Labor. Barcelona, 1991. p. 21.

103 Según Román de la calle: "una estructura abierta podría transmitir considerable información, pero exigiría un "animus" especial por parte del espectador, no siempre dispuesto a salir de unos determinados límites".
DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*, Fernando Torres, Valencia. 1981. p. 164.

> Enfermedades sociales como el conformismo o la hétero-dirección, el gregarismo y la masificación, son precisamente fruto de una adquisición pasiva de normas de comprensión y juicio que se identifican con la "buena forma tanto en moral como en política, en dietética como en el campo de la moda, a nivel de gustos estéticos o de principios pedagógicos. Las persuasiones ocultas y las excitaciones subliminales de todo género, desde la política a la publicidad comercial, hacen palanca sobre la pacífica y pasiva, adquisición de "buenas formas" en cuya redundancia, sin esfuerzo alguno, se apoya el hombre medio.[104]

La novedad supone una nueva información que puede llenar ese vacío y la contemporaneidad se basa y se caracteriza precisamente por provocar una sorpresa rápida debido a esa ruptura. Pero la novedad puede reencontrarse también en obras del pasado. El arte clásico, en ciertos aspectos, puede generar una novedad que requiera un gran esfuerzo y un cambio de punto de vista, una novedad retroactiva que hace volver a un status de 'reconfirmación' de lo sabido y que hace enaltecer esa obra[105].

La diferencia de las distintas sensibilidades ha existido según hayan estado situadas en el tiempo y según hayan sido percibidas.

La religión, por ejemplo, ha sido algo esencial para cualquier cultura; las necesidades sensibles de la religión han escondido en definitiva una gran necesidad de comunicación. En principio, la religión surgió como ayuda para el bienestar del hombre ante la problemática de sus dudas y creencias, algo que producía una mejoría, que dio respuestas a las preguntas, respuestas que no era capaz de encontrar el hombre por sí solo.

La religión fue producto de una necesidad de creencia ante un continuo cuestionamiento de la existencia del hombre en el mundo. Cuando la evolución del hombre en este sentido llegó a estamentos mucho más complejos apareció la figura de un profeta que guiaba, planteaba e imponía una conducta. La religión ha sido entonces un sustento que ha facilitado una postura sobre una creencia existencial, postura que se ha asumido posteriormente sin cuestionarse, como en definitiva sucede con casi todo. Incluso con el arte[106].

---

104 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 187.
105 Ibíd., p. 202.
106 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 88.

En la actualidad, en la sociedad desarrollada, la religión ha perdido totalmente su importancia, casi ha desaparecido dejando paso a un ateísmo generalizado, algo que ha cambiado la búsqueda por otros intereses más evolucionados y acordes a esta sociedad contemporánea. La lejanía hacia una creencia religiosa se ha transformado por otro tipo de fe, ya que la sociedad ha seguido teniendo una necesidad de creencia que suponga una guía.

La creencia actual se ha vinculado más bien a una creencia de la ciencia, de un supuestamente empirismo tan variable como cualquier religión precisamente por la superación continua de sus postulados. Esa ciencia aparentemente fija, justa e invariable ha sustituido a otras creencias. La postura a favor de la ciencia ha sido fiel reflejo del estado de la sociedad actual:

> Ahora vemos que el auge de las modernas creencias científicas, un milenio después, fue precedido por una oleada de sentimientos mucho más intensos de culpa y ansiedad entre los pueblos europeos. Esto pone de manifiesto una inesperada relación entre la dinámica de las creencias religiosas y científicas. Ambas articularían sentimientos de culpabilidad profundamente reprimidos y probablemente relacionados con determinados recuerdos primigenios… Y esas creencias serían tanto más fuertes cuanto más nos oprimieran inconscientemente tales recuerdos. Los modernos "creyentes" en la ciencia afirmarán que la curiosidad científica no sufría las trabas ni restricciones de la concepción religiosa del mundo. Yo sería más modesto.[107]

Pero aunque haya un supuesto ateísmo generalizado, la creencia ha sido siempre una necesidad interna que ha estado ligada a una necesidad de creación y a la de recepción de arte. La creencia ha intervenido de una manera tajante en la producción y en la recepción de arte, en su misticismo y en su consideración como algo vital. Lejos de una definición concreta que puede ser entendida en la religión o en la ciencia, la creencia siempre ha movido el comportamiento del hombre:

> En esta línea es representativo el siguiente párrafo de P. Guiraud: "la ciencia significa un orden que imponemos a la naturaleza, el arte una emoción que experimentamos frente a esa naturaleza. Por eso los signos estéticos

---

107 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 292.

> son imágenes de la realidad. Podemos afirmar que la ciencia es transitiva y el arte intransitivo, en el sentido gramatical del término. Por medio de la ciencia significamos el mundo encerrándolo en la rejilla de nuestra razón. Por medio del arte, nos significamos a nosotros mismos descifrando nuestra psique como un reflejo del orden natural"[108]

Todos estos procesos han demostrado que ha existido una organización social que ha velado por facilitar los problemas de cada ser humano, una organización en donde el arte ha estado siempre en una parte más ajena y alejada pero no falta de importancia. Todos estos 'oficios' de la sociedad se han ideado para solventar los problemas que en principio eran particulares y que gracias a la asociación del hombre se han resuelto; problemas que han sido agresiones de distinta índole, sea un enemigo o la creencia de un ser supremo.

En este caso, el continuo interés por una creencia ha enmascarado la necesidad que ha exigido la sensibilidad. Esta sensibilidad, al ser saciada, ha provocado que la búsqueda se finalice. La ocupación de la sensibilidad que ha tenido la sociedad ha impedido claramente una rebelión.

Una vez explicada el tipo de sensibilidad global de estos intereses y de las necesidades de creencia, podemos comprobar que esta sensibilidad ha estado muy ligada a la sensibilidad artística. El artista ha buscado continuamente completar su dote de sensibilidad, ha estado continuamente creando para intentar llegar a un estado de satisfacción que rellene ese vacío. El artista ha sido inconformista y no ha obtenido nunca lo suficiente; tampoco ha sabido lo que realmente ha demandado en esa búsqueda. La impotencia de esa sensibilidad nunca saciada ha sido lo que ha caracterizado la existencia misma del artista, ya que si hubiese conseguido ese fin hubiese sido motivo suficiente para dejar su oficio. Como nunca se ha conseguido el objetivo, el artista ha permanecido en su labor: la obra del artista se hace entonces inacabada porque precisamente supone su existencia[109].

---

108 DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*, Fernando Torres, Valencia. 1981. p.71.

109 ARNHEIM, Rudolf. *El Guernica de Picasso*. Gustavo Gili. Barcelona, 1981. p. 24.

Dentro de este incansable empecinamiento por conseguir llenar ese pozo sin fondo, se han evidenciado las diferencias entre los llamados *desequilibrados* y *desubicados.* Por un lado, existen artistas cuyas intenciones sensibles están centradas en la rapidez característica de la necesidad sensible del hombre de hoy.

Los *desequilibrados* se basan en búsquedas inmediatas, simples y efectistas en continua relación con un avance técnico, hoy en día centrado en el avance de las nuevas tecnologías. Los *desubicados* se comportan replanteando las bases mismas del concepto intentando rellenar la emoción con nuevos valores, algo mucho más profundo, complejo y empeñoso.

2.8 LA CONDENA POR EMULAR Y REENCONTRAR UNA PARTE DE NATURALEZA RECONOCIBLE EN UNA OBRA DE ARTE

El proceso artístico es un mecanismo difícil de entender. Existe una percepción ante un objeto dado, un interés provocado por la belleza de la naturaleza causante de que haya una expresión artística, y ésta provoca la realización de un producto artístico como parte de la reflexión del artista que en cierto modo se considera capaz de cambiar el mundo mediante una obra.

En el proceso creativo hay una predisposición a asumir una información nueva que parte de la atracción que produce la naturaleza hacia lo desconocido. Esta curiosidad ocurre de manera similar con la atracción que pueda darse ante un producto artístico, aunque de todas maneras este producto artístico sea en definitiva algo natural como la misma naturaleza. Todo lo nuevo por conocer forma parte inherente del ser humano, algo que corrobora la afirmación de Einstein: “Lo más bello que podemos experimentar es el lado misterioso de la vida; es el sentimiento profundo que se encuentra en la cuna del arte y de la ciencia verdadera”.

Las obras del Arte Contemporáneo se proponen con una entrada continua de nuevos elementos que son desconocidos, obras que someten al espectador a una seducción enorme, a una posición abierta a la nueva información, pero algo que no quiere decir de todas maneras que sea una apertura sensible, sino más bien una simple curiosidad ante una nueva comunicación. La impresión de sorpresa no quiere decir que sea un mecanismo pleno de comunicación artística, aunque haya autores que den bastante importancia a este hecho:

> Las formas caducadas no pueden aportar ideas actuales. Si las formas no son capaces de herir a la sociedad que las recibe, de irritarla, de inclinarla a la meditación, de hacerle ver que está atrasada, si no son un revulsivo no son una obra de arte autentica. Delante de una verdadera obra de arte, el espectador ha de sentirse obligado a hacer examen de conciencia y a poner al día sus antiguas concepciones. El artista le ha de hacer comprender que su mundo era estrecho y le ha de abrir nuevas perspectiva. Esto es: llevar a cabo una autentica obra humanista.[110]

110 TAPIES, Antoni. *La practica del arte*. Ariel. Barcelona, 1971. p. 20.

La sorpresa ante algo nuevo no quiere decir que sea positiva y tampoco que produzca una emoción: su mismo pretexto puede ser efectista. Generalmente las obras profundas no son obras que acarreen una determinada sorpresa. La curiosidad engloba un nuevo conocimiento que puede restar como algo anodino o anecdótico, y esa curiosidad provoca en cierto modo una predisposición a asumir ese producto, por lo que tiene una connotación previa condicionante:

> Puesto que la emoción nace al interrumpirse la regularidad, la tendencia a la forma buena, el recuerdo de pasadas experiencias formales, intervienen en la acción de escuchar para crear, frente a la crisis que surge, unas *expectativas*: previsiones de la solución, prefiguraciones formales en las cuales se resuelve la tendencia inhibida. Como la inhibición perdura, emerge un placer de la espera, casi una sensación de impotencia ante lo desconocido; y, cuanto más inesperada es la solución, más intenso es el placer al verificarse.[111]

La necesidad de creación viene en principio por una motivación exterior. Este estímulo provocado por un agente externo tiene una relación con algo interno del artista. Desde el momento en que el artista está interesado por algo concreto, está predispuesto a asumir positivamente una influencia externa y unirse a un pensamiento preexistente: de esa unión nacerá una obra de arte.

También la expresión artística puede venir estimulada de manera autónoma por un origen exclusivamente interno, aunque siempre deba haber una salida externa en algo que sirva de ejemplo y verificación para aprender, discurrir y desarrollar ese tema planteado. Por ello, ninguna conclusión tiene cabida sin un mundo real externo que le dé sustento, que sirva en cierto modo para exponer y proponer esas emociones internas. La armonía entonces entre interior y exterior es necesaria, y debe plantearse equilibradamente.[112]

Existe esta paradoja: el hombre se siente influido, emocionado por algo exterior, pero a veces tiene un impulso creativo de planteamiento de una opinión interna que debe a la fuerza aflorar en un producto externo. Se produce un vaivén continuo de entrada y salida que evidencia que un proceso innovador debe estar tratado de esa manera bipolar:

---

111 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 176.

112 MONDRIAN, Piet. *Realidad Natural y Realidad abstracta*. Barral Editores. Barcelona, 1973. p. 75.

> La mente humana recibe, conforma en interpreta su imagen del mundo exterior con todas sus potencias conscientes e inconsciente, y el ámbito de lo inconsciente no podría jamás acceder a nuestra conciencia sin el reflejo de las cosas perceptibles. No es posible presentar lo uno sin lo otro. Pero si lo es reducir la naturaleza de los mundos exterior e interior a un juego de fuerzas y es ese planteamiento "musical" lo que intentan los llamados artistas abstractos. (…)
>
> No sabemos cómo será el arte del futuro. Ningún estilo en particular constituye el punto culminante y final del arte. Cada estilo no es más que una manera válida de mirar el mundo, una vista de la montaña sagrada, que ofrece una imagen diferente desde cada lugar pero desde todos es la misma[113].

Podemos diferenciar entonces estos dos estímulos diferentes que están de todas maneras completamente unidos. Dos orígenes internos y externos que tienen en su amplitud una similitud al macro y micro espacio de la Física. La existencia de un infinito exterior e interior totalmente ligado que mantiene las estructuras básicas de todas las cosas. Así como un átomo se puede asemejar a la disposición de un planeta, la superficie de un protón puede ser tan abrupta como la superficie terrestre. De la misma manera sucede en la relación entre los conceptos externos e internos en la motivación de la creación. Un cuadro abstracto venido como simple propuesta interna puede localizarse en una roca o en una galaxia del exterior:

> … las transacciones de lo pequeño y de lo grande se multiplican, se repercuten. Cuando una imagen familiar crece hasta las dimensiones del cielo, nos llega de súbito el sentimiento de que correlativamente, los objetos familiares se convierten en las miniaturas de un mundo. Macroscosmos y microcosmos son correlativos.[114]

Influencias externas e internas, percibidas y reflexionadas, deben establecerse de una manera equilibrada. La percepción entre el juego de lo interno y lo externo debe proponerse en una medida justa.

---

113 ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza forma. Madrid, 1997. p. 503.

114 BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio.* Fondo de cultura económica. México, 1986. p. 206.

En la observación e interés de lo externo y sus infinitas posibilidades, la creatividad misma se desarrolla, y la naturaleza por tanto influye por la emoción que transmite, provoca la realización de algo artístico. Esta emoción produce un estado de indefinición que trasciende a la consciencia; pero esta emoción sólo se puede sentir en el interior del hombre, por lo que su sensibilidad interna tiene tanta importancia como la causa externa.

La naturaleza produce colores y formas que un pintor no podría inventar por sí mismo[115]. El hombre entonces intenta expresar esa emoción ingenuamente, se transforma en artista e intenta imitarla[116], pero en ese proceso verifica que, por mucha calidad técnica que tenga en los mecanismos de representación, nunca llegará a producir mínimamente la emoción que puede evocar la naturaleza: "El artista es un mero intermediario y transmisor de la naturaleza" [117]:

> La contemplación de la vida nos produce una impresión, su sentimiento, y para manifestarlo necesitamos un medio. Adoptando como tal el concepto imitativo caeríamos indefectiblemente en lo que podríamos llamar perfección incompleta. Es decir: obtendríamos la vida, muerta; la vida que no es vida. Inútil empeño, que nos conduciría a la farsa, al fraude, a la mentira. La verdad, pues, en nuestro medio de expresión, dependerá de la sinceridad con que manifestemos nuestro sentimiento en armonía con la realidad que lo motive.[118]

En el proceso artístico, la técnica interviene como arma que permite una desinhibición. En principio, el artista tiene un sometimiento rígido que comienza en sus primeros aprendizajes, sometimiento que después va perdiendo importancia, relajando las tensas riendas de auto-academicismo, pudiendo llegar entonces a obtener un estilo, a liberalizar la expresión artística y a progresar más allá de sus inicios[119].

---

115 GREENBERG, Clement. *Arte y cultura, ensayos críticos, Colección punto y línea*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. p. 131.

116 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 182.

117 Afirmación de Paul Klee en el Museo de Iena.
TAPIES, Antoni. *La practica del arte*. Ariel. Barcelona, 1971. p. 23.

118 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 87.

119 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones.

El hombre artista intenta, en principio, representar lo que ve y se aleja por este hecho precisamente de la realidad. A la realidad artística no se puede llegar por la representación, sólo se puede llegar a la realidad en el arte efectuando un proceso creativo similar al que realiza la naturaleza; es decir, una reinterpretación que trascienda y se aleje de lo tomado como pretexto a representar. Esto, entendido de otra manera, quiere decir que la expresión artística debería ser un acto libre de creación, sin motivo ni origen externo de representación, un acto de creación nueva fin a sí mismo:

> El profesor Grombrich, en su trabajo ya citado, sigue a Mrs. Frankfort-Groenewegen en su hipótesis de que las pinturas funerarias del antiguo Egipto no pretendían "representar" la realidad (lo que yo llamaría realismo "científico") sino que representaban a los objetos reales mismos. Los egipcios eran perfectamente capaces de llegar a nuestro realismo científico, pero prefirieron mantener su estilo peculiar que, a mi juicio, constituye un compromiso entre un realismo todavía "libidinoso" (más inclinado a "hacer" que a "representar" las cosas) y una consideración parcial de los aspectos gestalt abstractos.[120]

Esta situación, que a veces el artista ha conseguido, ha hecho que adquiera un status de Dios creador. Con el dominio de la técnica se ha llegado a una alta cualificación por la representación, pero más tarde se ha encontrado con la capacidad de encontrar mecanismos para realizar una creación original:

> Y ha sido precisamente en su búsqueda de lo absoluto cómo la vanguardia ha llegado al arte "abstracto" o "no objetivo", y también la poesía. En efecto el poeta o el artista de vanguardia intenta imitar a Dios creando algo que sea válido exclusivamente por sí mismo, de la misma manera que la naturaleza misma es válida, o estéticamente valido un paisaje, no su representación; algo dado, increado, independiente de significados, similares u originales.
>
> El contenido ha de disolverse tan enteramente en la forma que la obra de arte o de literatura no pueda ser reducible, en todo o en parte, a algo que no sea ella misma.[121]

Madrid, 1983. p. 41.

120 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 215.

121 GREENBERG, Clement. *Arte y cultura, ensayos críticos, Colección punto y línea*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. p. 14.

En cierto modo, el mantenimiento de una creatividad original siempre ha estado impedido por ciertos factores. Parte de que la pintura haya tenido ese largo curriculum de representación ha contribuido a que todo producto derive para el público en un ejercicio de reconocimiento de realidades. Por esto, ha sido sobremanera difícil dar la posibilidad de que una simple mancha pictórica pueda tener el valor por sí misma en un cuadro. De todas maneras, la tarea de reconocimiento siempre ha existido en el acto de percepción del hombre. La función biológica de la percepción siempre ha ido encaminada a un reconocimiento como primera intención primordial de esa percepción superficial[122].

Todo depende del arte que se trate. El espectador de música, por ejemplo, se ha dejado llevar casi siempre por unas melodías que fueron creadas con un pretexto original en sí mismo, como acto de creación nueva y auténtica sin emulación alguna, algo que veremos mejor explicado en un capítulo posterior. El espectador del arte pictórico, sin embargo, ha intentado siempre localizar una realidad concreta que sea afín a él, ya sea en nubes, en una mancha de gotelé, o en un cuadro de Pollock; siempre ha habido un continuo afán por el reconocimiento de realidades como intento por reencontrar algo cercano y sentir una cierta seguridad. Una obra de arte que plantea un riesgo al ser nueva comporta un sentimiento inicial de repulsión, precisamente por transmitir la inseguridad de lo desconocido, revela un comportamiento de un público no preparado para ese arte [123], y esa es la dificultad del arte que puede caracterizar a los *desubicados*.

El público, como espectador de la naturaleza o de un producto artístico, ha tenido una especie de memoria que ha dictado unos recuerdos que le han ligado a ese mismo acto de reconocimiento. Ese ejercicio ha servido como evidencia de una serie de indicios y señas de identidad propias de ese público. Parte del público siempre lleva como aportación de su realidad interna un examen de una obra de arte, desvela ser una especie de Test de Rorschach continuo:

> Nosotros vivimos en una civilización que no ha elegido aún la vitalidad incondicionada del sabio Zen, que contempla embelesado las libres

122 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 16

123 Ibíd., p. 223.

> posibilidades del mundo circundante, el juego de las nubes, los reflejos en el agua, la trama del suelo, los reflejos del sol en las hojas mojadas, aprehendiendo en ellas la confirmación de un triunfo incesante y proteiforme del Todo. Nosotros vivimos en una civilización para la cual la invitación a la libertad de las asociaciones visuales e imaginativas sigue provocándose a través de la disposición artificial de una manufactura de acuerdo con determinadas intenciones sugestivas. Y en las que se pide al usuario no sólo que siga libremente las asociaciones que el complejo de estímulos artificiales le sugiere, sino también que juzgue, en el momento mismo en que goza de ellas (y después, reflexionando sobre tal goce y verificándolo en segunda instancia), el objeto artificial que le provocó esa determinada experiencia de fruición.[124]

Estas formas que puede reconocer el público aportan entonces claves de este mismo espectador que las encuentra, informan acerca de la personalidad propia del que realizó ese procedimiento de reencuentro. Son realidades que el espectador mismo quiere reconocer e intenta buscar, realidades que están sometidas a un precedente. Pero la información que da el reconocimiento de esas formas por la imaginación está, en cierto modo controlada, no es plena.

El público observador completa cualquier forma existente externa que da la naturaleza[125].

El planteamiento de Umberto Eco en 'Obra abierta'[126] explica que la obra de arte en general está inacabada, una obra en donde el espectador da su pincelada final, pincelada que puede ser entendida como proceso de finalización de las figuras imaginadas de las nubes del cielo provenientes de la realidad exterior. Duchamp acabó sus objetos firmando y afirmando que eran obras de arte suyas, en cierto modo se apropió de algo ajeno y se dispuso a ver esas hipotéticas nubes en un simple urinario. La preferencia que pueda haber entonces en la percepción artística, en la creación de toda materia u objeto, por así decirlo inacabado, está predispuesta a provocar una finalización, ejerce una forma o un simbolismo inconsciente[127] relacionado a lo que habíamos dicho del Test de Rorschach.

---

124 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 214.

125 Entendemos por naturaleza como todo donde el espectador pueda sentir emoción sea naturaleza misma o una obra de arte.

126 Término utilizado por Umberto Eco en su obra homónima.

127 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 17.

El espectador finaliza las distintas obras que realiza la naturaleza en un ejercicio que completa la comunicación al realizar un redescubrimiento. En este proceso, el público, de cierta forma, trabaja demasiado en el reconocimiento de estas realidades y se aleja de lo indefinido de la emoción artística, algo que puede comunicar realmente un valor trascendental.

Este ejercicio de reconocimiento se produce también cuando la obra se hace poco admisible, cuando la obra plantea un cierto alejamiento al espectador, algo a lo que el espectador da un valor dogmático. Al intentar ver algo reconocible, el público está presentando en ese proceso un obstáculo concreto en el ejercicio de comunicación. Un mismo objeto puede ser el germen de distintos objetos estéticos que pueden ser diferentes en su valor, atestigua unos valores interrelacionados que pueden alejarse de su consideración subjetiva[128]. Otras veces, el espectador se proyecta en la obra como haría en el reconocimiento de figuras en las nubes de manera inconsciente, lo que podría producir cierta confusión[129]; pero en otras ocasiones, podría ser una unión comunicativa inconsciente e impredecible de enorme interés, por lo que la emoción puede estar en cierto modo guiada a ese reconocimiento, pero debe permanecer en ese halo indefinido y desconocido.

En casi todas las obras de arte con principios figurativos, existe entonces esta intención por reconocer una realidad. En obras abstractas se intenta proceder de igual manera, y esa predisposición impide precisamente asumir esas informaciones abstractas; informaciones escondidas que pueden también estar en obras realistas y que pueden ser la esencia de la comunicación.

La abstracción plantea ya de por sí una predisposición a la indefinición, algo que va ligado al mecanismo mismo de la emoción. Al igual que ocurre con la música, la emoción se aleja de la predisposición al reconocimiento; por ello, en principio no se debería admitir en la abstracción la existencia de un mínimo rasgo figurativo, puesto que ese simple hecho participaría y ayudaría al reconocimiento de realidades de igual modo que si fuese una obra que representa algo concreto.

En el ejercicio de reconocimiento ante una obra de arte puede haber numerosas interpretaciones que intenten explicar este proceso. En el caso de las leyes de

---

128 DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*, Fernando Torres, Valencia. 1981. p. 94.

129 SILBERMANN, A., P. Bourdieu, R. L. Brown, R. Clausse, V. Karbusicky, H. O. Luthe, B. Watson. *Sociología del arte.* Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1971. Págs. 183 y 184.

los 'Gestalistas', estos mecanismos de la percepción se analizan de una manera general y matemática, algo que aleja el papel importante que puede adquirir el espectador-público como parte fundamental en el acabado de una obra de una manera libre:

> ….la contribución del artista a la experiencia artística era un proceso "primario", incompleto en sí mismo, que estimula procesos "secundarios" en la percepción del público. La creatividad puede ser un proceso indivisible al que aporten su participación el artista y el público.[130]

La finalización de la obra por parte del espectador-público se realiza por una especie de intuición inconsciente que evidencia una clara e ingenua sinceridad. La capacidad de localización va unida a la indefinición de la emoción, algo que contiene una alta información del espectador. El efecto de las obras equilibradas tiene precisamente estas características fundamentales, ya que participan en la suma correcta que lleva a la libertad de emoción del espectador.

La naturaleza es infinita y el artista selecciona una parte que es acorde a sus propias conclusiones. El creador recopila un motivo que está relacionado con su propia vida, realiza una composición que señala una opinión, por lo que ese acto indefinido de selección se realiza de igual manera que el que hace el espectador pasivo ante el reconocimiento de figuras como sucede con el paso de las nubes en el cielo.

El impulso que le lleva a la creación del artista puede estar entonces motivado por ese ejercicio de finalización de un supuesto que ha sido aprehendido previamente.

La materia pura ayuda al creador al afloramiento de ciertas formas de su imaginación, y poco le basta para conseguirlo… Las materias poseen cierta vocación formal que origina la creatividad artística[131].

En la elaboración de las pinturas rupestres, por ejemplo, ocurrió algo parecido. Parte de las representaciones venía por un reconocimiento simple de formas

---

130 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 100.

131 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p. 38.

que sugerían las mismas rocas[132], por lo que la realización pictórica, en vez de estar causada por una intención previa, podemos suponer que se realizó por un acto de reconocimiento de algo en la inmensidad de la techumbre de una cueva; momento importante que pudo venir en un momento de ocio[133] y que demostraba una desinhibición importante trascendental, algo que unía la esencia indefinida del hombre a la expresión artística y a la materia. Ese producto de indefinición, provocado por esa parte inconsciente, adquiría una utilidad propia que suponía la evolución inteligente del hombre. Las pinturas rupestres supusieron el inicio, en cierto modo, de la comunicación gráfica y pictórica.

En el ejercicio de reconocimientos de las formas de esa cueva, estos primeros hombres estaban aportando indicios de su propia personalidad, de la sustancia y del concepto mismo de las formas que reconocían y representaban. Si reencontraban a un bisonte con una forma esquemática en su realización, tenían un concepto puro que demostraba una sensibilidad no inferior a la del hombre actual[134], pero sobre todo una sensibilidad no perturbada por un bagaje cultural-histórico de la percepción.

El interés por algo concreto que puede haber en la percepción comprende un estado de finalización de los elementos que han motivado ese mismo interés, produciéndose por ello un proceso retroalimentado:

> Fue, por un lado, la psicología transaccional americana, alimentada por el naturalismo deweyano (pero influida igualmente por corrientes francesas

---

132 En esto Juan –Eduardo Cirlot señala la importancia de esa superficie evocadora que puede en este caso provocar la creatividad; superficie que mantiene en sí misma, unas texturas que fundamentan esta creatividad:
El valor aportado por el informalismo, nombre con el que se conoce la tendencia pictórica del presente surgidas entre 1945 y 1955, con antecedentes en la década 1920-1930, es el de la textura. Las materias se valoran por si mismas, los fondos se solevan contra las formas y las calidades obtenidas por las técnicas más diversas adquieren un interés que se sitúa por encima del que corresponde a dibujo, color, forma abstracta e incluso composición. Basta ver, por ejemplo, las llamadas texturología de Dubbufet para comprender que en ellas hay la potencial valoración de cualquier arte apoyado, sostenido por una materia de fondo característica y rica textualmente. ¿Que arte puede presentar un "soporte" tan intenso y matizado, tan informal como la pintura rupestre? Los pintores de la cueva de Altamira, la cosa es sobradamente conocida, llegaron a utilizar las protuberancias naturales de la roca para modelar con ellas y sobre ellas las partes salientes de los animales que representaban con tanto verismo como fuerza sacra y monumental.
CIRLOT Juan-Eduardo. *El espíritu abstracto*. Labor. Barcelona, 1970. p. 14.

133 como vemos, el ocio vuelve a formar parte esencial en el acto creativo. Capítulo 2.

134 CIRLOT Juan-Eduardo. *El espíritu abstracto*. Labor. Barcelona, 1970. P. 21.

> de las que hablaremos), la que afirmó que la percepción, si bien no es la recepción de sensaciones atómicas de las que hablaba el asociacionismo clásico, representa, sin embargo, una relación en la que mis recuerdos, mis convicciones inconscientes, la cultura que llevo asimilada (en una palabra, la *experiencia adquirida*), se integran con el juego de los estímulos para conferirles, junto con una *forma,* el *valor* que asumen *para mi* dados los fines que me propongo. Decir que "toda experiencia está invadida por un atributo de valor" significa, en cierta medida, decir que, en la realización de una experiencia perceptiva, entra una componente artística, un *hacer según propósitos formativos.* Como dijo R. S. Lillie:
>
> La realidad psíquica, en su naturaleza esencial, prevé e interroga. Tiende a terminar y completar una experiencia incompleta. Reconocer la importancia especial de esta característica en el organismo vivo no significa ignorar ni subestimar las condiciones físicas estables que forman otra parte indispensable de la organización vital. En el sistema psicofísico constituido por el organismo, ambos factores deben considerarse como igualmente importantes y complementarios en la actividad de conjunto del sistema.
>
> En términos menos comprometidos, con un vocabulario biológico-naturalístico, diremos que: "Como seres humanos, nosotros captamos únicamente aquellos 'conjuntos' que para nosotros tienen un sentido como seres humanos. Hay otros infinitos 'conjuntos' sobre los cuales nunca sabremos nada. Es obvio que para nosotros es imposible experimentar todos los elementos posibles que hay en cada situación y todas sus posibles relaciones...". Por ello nos vemos obligados, situación por situación, a recurrir, como factor formativo de la percepción, a la experiencia adquirida.[135]

El reconocimiento engloba entonces el sistema perceptivo que se relaciona con las posibilidades que como humanos tenemos en ese mecanismo que ha ido cambiando y evolucionando a lo largo de la historia. Por ello, en la localización de las formas al realizar las pinturas rupestres no se reconocían figuras complejas; no se podría reconocer, por ejemplo, un paisaje historiado, se reconocían formas simples que atestiguaban el interés de estos homínidos por formas puras que el hombre actual no reconocería.

---

135 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 171.

2.9 EL MUNDO INTERNO, EXTENSO E INFINITO DEL ARTISTA

La interiorización artística fue algo que empezó a aflorar tímidamente cuando aparecieron los principios existencialistas. Varios artistas llevaron esta idea como premisa, justo con el comienzo del valor de la pintura como arte propio emancipado con la llegada de la fotografía.

En el impresionismo, la interiorización e interpretación del color vino cuando no hubo una necesidad de representación exhaustiva. En el expresionismo se le dio la importancia a la emoción que podía tener el hombre ante sí mismo reflejada en un soporte pictórico. Con el cubismo se empezó a despedazar y resquebrajar la forma cuando se realizó ese acto de interiorización.

Esta interiorización fue fundamental para la llegada a una expresión libre propia, que utilizaba la realidad simplemente como mera excusa[136], pero de todas maneras, ya hubo un importante precedente de esta especie de individualismo con los románticos.

En palabras de Arnehim: "…sólo el movimiento romántico vino a introducir el viraje decisivo que tan profundamente afectaría a nuestro pensamiento moderno, y según el cual la inspiración ya no procede el exterior, sino del interior, no desde arriba sino desde abajo."[137].

La propuesta de Picasso en 'Las Señoritas de Avignon' supuso un culmen en el replanteamiento del arte como asunción interna, mediada por una simple concepción personal que priorizaba el sentido mismo de la visión particular del artista. Esta subjetividad fue la que se acercó de una mayor manera a una realidad auténtica concreta, a una aproximación por ello del concepto de realidad externa.

En 'Las Señoritas de Avignon' se planteó una estructura ideada que fue plasmada por un concepto propio primero de figura, gesto y diálogo compositivo; fue algo asumido anteriormente por el pintor y que salió en el cuadro en un momento concreto. Esto demostraba la importancia de la llegada a esta manera personal de ver las cosas para tener una expresión artística sincera:

136 PENROSE, Roland. *Picasso*. Salvat Editores. Barcelona, 1989. p. 23.
137 ARNHEIM, Rudolf. *El Guernica de Picasso*. Gustavo Gili. Barcelona, 1981. p. 11.

> Tendemos a proyectar vida y expresión en la imagen estática y a añadir, a partir de nuestra experiencia, lo que falta en realidad. Por ello, el retratista que quiera compensar la carencia de movimientos ha de movilizar ante todo nuestra proyección. Debe explotar las ambigüedades del rostro estático de forma que la multiplicidad de las posibles lecturas produzca un aspecto de vida.[138]

La representación realista fue entonces pretexto para desarrollar una expresión libre, una expresión cargada de información de esa realidad existencial inherente al artista. Este digamos 'aumento de personalidad artística', abrió el camino a la desinhibición de la expresión, a la evidencia de la realidad del artista en cualquier obra de arte. Una realidad que vino, sobre todo, por una expresión sincera ante estímulos internos o externos.

El artista imaginaba una pose, y ésta estaba ya meditada, asumida, en cierto modo prostituida por su experiencia; esta imagen estaba cargada de un concepto de realidad interna del artista. Cualquiera de estos conceptos estaba tamizado por un cerebro que provocaba una autenticidad propia y esencial para la libertad de la expresión artística

La pureza de estos conceptos en la expresión artística acercaba mucho a una posible comprensión del público, era una pureza que ejercía una importante atracción. La pureza era en sí misma una demostración de libertad ante el pensamiento humano común, una idea que, en definitiva, quería tener ese hipotético público en sus comportamientos vitales:

> Pissarro estaba convencido de que había una relación entre la emancipación de la visión del artista y la libertad del hombre, y también de que cualquier habilidad o conocimiento que adquiriese el individuo pertenecía por derecho a la comunidad entera[139]

Picasso ayudó entonces a la proposición de esta idea. Este concepto nuevo apareció por el arranque del velo que impedía ver y reflejar las cosas tal y como eran, las de un concepto libre de visión de la realidad propia del artista; una realidad

---

138 GOMBRICH E. H., J. HOCHBERG, M. BLAC. *Arte, percepción y realidad*. Paidos comunicación. Barcelona, 1983. p. 34.

139 POOL, Phoebel. *El impresionismo*. Ediciones destino. Barcelona, 1993. p. 37.

casi siempre transfigurada y lejos de un ejercicio virtuoso de representación. La suposición era lo que ejercía la fuerza para la salida de un concepto interior, de la misma sensibilidad:

> "El cubo, por ejemplo, deja abierta una variedad de determinaciones, para los lados que no se ven en este momento, y no obstante se sabe que es un *cubo* específicamente, con un color, áspero, etc., va antes de ulteriores explicitaciones, y cada determinación en que es aprehendido deja siempre abiertas otras determinaciones particulares. Este "dejar abierto" es ya, incluso antes de las efectivas determinaciones ulteriores que quizá nunca tendrán lugar, un momento contenido en el relativo momento de conciencia misma, y es precisamente esto lo que constituye el *horizonte".*[140]

La imaginación dictaba y preveía en cierto modo lo existente externo. En esa suposición, el artista se liberaba en un importante acto de emancipación fundamental.

Una escultura, al no ser vista en su lado posterior, era supuesta, algo que fundamentaba al Cubismo[141]. Este concepto supuso la expansión de la libertad artística, pero si analizamos cualquier proceso artístico anterior, podemos ver que la suposición como elemento básico del Cubismo estaba ya inserta de uno u otro modo. Cualquier proceso artístico integraba una parte indefinida que está ligada a esa libertad obtenida con el Cubismo. De todas maneras este aspecto será algo que veremos más adelante.

Podemos decir que la salida de la realidad sensible del artista ha sido siempre algo irrefrenable. Esta necesidad de opinión ha caracterizado siempre a los *desubicados*. Ellos han tenido siempre una visión distinta que tenía que aflorar de alguna manera, y esa visión ha sido la que ha participado en los mayores desarrollos artísticos:

> La verdadera moraleja de la historia de Richter, después de todo, es que el estilo manda incluso cuando el artista desea reproducir fielmente la naturaleza, y que un intento de analizar estos límites a la objetividad puede ser una ayuda para acercarnos al enigma del estilo. (…)
>
> Está claro que el artista no puede plasmar más que lo que su herramienta

140 pie de pagina 14. ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 103.
141 Ibíd., p. 195.

> y su medio son capaces de representar. Su técnica le restringe la libertad de elección. Los rasgos y relaciones que el lápiz recoja diferirán de los que el pincel puede indicar. Sentado frente a su motivo, lápiz en mano, el artista buscará pues los aspectos que pueden expresarse mediante líneas: como decimos en una abreviatura perdonable, tenderá a ver el motivo en términos de líneas, en tanto que, pincel en mano, lo verá en términos de masas.[142]

Esta situación llegó prácticamente a ser evidente con el advenimiento de un movimiento artístico que se definió con el Cubismo. Fue algo que se preveía, pues en toda la historia del arte ha habido artistas que han dado una visión interior cercana a esa desinhibición cuando han partido de un ejercicio de representación exterior aparentemente y en intención bastante fiel.

En definitiva, esta manera de ver es lo que ha diferenciado a la pintura de la fotografía, o a la pintura de una pintura supuestamente objetiva y fría.

La necesidad de exteriorización de lo interior se alejó de la supuesta objetividad, definía el llamado estilo como algo que ya en las primeras expresiones artísticas humanas estaba establecido de una manera pura:

> Dentro de las representaciones estrictamente figurativas hallamos dos factores de avance hacia la abstracción: el desarrollo imaginativo de un elemento real, exagerándolo hasta conferirle un valor expresivo que rebasa el de la estricta representación, cual sucede en la estilización fantástica de los cuernos de un ciervo, en una pintura de la cueva de Lascaux (Montignac, Francia).[143]

Todo esto demostraba que una obra de arte, por muy objetivamente que estuviese representada, jamás se acercaría a la visión que podía tener en común todo el pensamiento humano. Esta percepción común siempre tendría que estar tamizada por un intelecto, sustentada por sangre animal, por lo que ni siquiera la fotografía podría acercarse a ese concepto.

La necesidad de planteamiento de un punto de vista personal, que ocurrió

---

142 GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Gustavo Gili. Barcelona, 1982. p. 35.

143 CIRLOT Juan-Eduardo. *El espíritu abstracto*. Labor. Barcelona, 1970. p 22.

inicialmente con Picasso, la habían tenido de todas maneras todos los creadores, sólo que unos de una manera más evidente que otros.

Los *desubicados* habían tenido una mayor capacidad de abrir la sensibilidad, de proponer unos argumentos de una manera más simple.

A lo largo de la historia, algunos artistas simplemente se liberaron más que otros. La salida entonces de una personalidad artística en una obra de arte no pudo entenderse antes de la fotografía, por lo que curiosamente se impuso una especie de 'seudoobjetividad' que influiría todo academicismo de representación:

> Si sentía como miembro ordinario de la comunidad cristiana, alguna emoción personal hacia su modelo, esto solamente contribuía al enriquecimiento del significado público de la obra. Las inflexiones de lo personal no se hicieron legítimas hasta el Renacimiento, y aún así manteniéndose dentro de los límites de lo reconocible de una manera sencilla y universal. Hasta Rembrandt no empezaron a aparecer los artistas "solitarios", solitarios en su arte.[144]

En el arte tradicional, esa intención libre se podía intuir en algunas formas escondidas. Digamos que el Arte Moderno provocó la desnudez expresiva y sin miedo del artista, en simples formas que se mostraban tajantemente[145].

Entre esta situación, unos tendieron a cerrarse en un 'seudovirtuosismo' que intentaba proponer una presentación de la realidad de una manera vaga y fría, y otros simplemente se dejaron llevar por una expresión auténtica, sincera y pura. Esto planteaba una división entre una opción imitativa y otra menos mimética: una división de nuevo entre el hombre práctico y el soñador[146].

Con la llegada del Cubismo fue cuando se empezó a considerar como relevante y fundamental la personalidad artística propia, una seña de identidad de gran valor. En ese momento, el soñador tuvo el campo más abierto:

---

144 GREENBERG, Clement. *Arte y cultura, ensayos críticos, Colección punto y línea*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. p. 23.

145 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 69

146 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 175.

> Cuando Braque y Picasso dejaron de esforzarse por imitar la apariencia normal de un vaso de vino y, en lugar de eso, intentaron aproximarse, por *analogía*, al modo como la naturaleza oponía verticales en general a horizontales en general, en este punto, el arte adquirió una nueva concepción y un nuevo sentido de la realidad que estaba emergiendo ya en la sensibilidad general, así como en la ciencia.[147]

Todo esto ha devenido en una disposición en la que las obras de arte se han presentado como intento de transmisión de la realidad junto a una ingenua visión subjetiva. Entre esos dos puntos y en su grado de afianzamiento es donde una obra de arte ha podido aportar lo verdaderamente cercano al público como parte del mecanismo sensible del artista. Es lo que Arnheim planteaba como perspectiva que casi siempre habían tenido las obras de arte que habían querido interpretar la personalidad artística reducida en algo concreto; a un nivel de realidad muy amplio, es decir, a un nivel de variabilidad de la realidad: "A un nivel de abstracción en el que una imagen representa la realidad"[148].

A raíz de la apertura de este velo en el que se asumió la práctica del arte como proceso sincero, no teniendo que estar sustentada por unas excusas de representación, podemos descubrir muchos casos anteriores en los que se ha vislumbrado una importante personalidad artística, algo que ha influido sin poder hacer otra cosa en el cariz general de las obras de arte y algo que se puede definir más o menos como la obtención de un estilo pictórico propio. Desde esta idea, entendemos cómo han existido artistas que no han podido evitar alejarse de un supuesto concepto objetivo, en una subjetividad que era entonces la más cercana al público por su misma sinceridad.

Pero además, el tímido asomo de personalidad artística en el arte clásico ha supuesto la evolución de los movimientos artísticos. La aparición y la consideración de esta personalidad han venido en un tiempo posterior más avanzado, evidenciando concretamente ese supuesto movimiento artístico.

La salida de un estilo propio era inevitable y provocó entonces el verdadero avance humano para la llegada de la libertad, la llegada de un gran avance artístico.

---

147 GREENBERG, Clement. *Arte y cultura, ensayos críticos, Colección punto y línea*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. p. 161.

148 ARNHEIM, Rudolf. *El Guernica de Picasso*. Gustavo Gili. Barcelona, 1981. p 26.

Partiendo de las primeras expresiones pictóricas humanas en las pinturas rupestres, que gozaban de una considerable libertad de concepto, la expresión artística se fue paulatinamente cohibiendo según el hombre iba evolucionando. Aquí la religión tuvo un importante papel.

La devoción provocaría la merma de la evolución del arte. Las representaciones anteriores al cristianismo ataron en cierto modo las distintas intenciones de emancipación expresiva artística. La representación egipcia era casi una pintura funcional, algo que ayudó al mismo conceptualismo de la realidad, a establecer un concepto concreto en algo real. El arte Romano logró llegar a una especie de libertad más en la forma que en el fondo. El arte Paleocristiano evolucionado en el Románico planteó un retroceso evidente en la evolución del arte. No fue hasta la llegada del pre-renacimiento y Giotto cuando se empezaron a romper los cánones de la representación devota. A partir de ahí, podemos encontrar numerosos ejemplos que pueden evidenciar una necesidad de mantenimiento de una postura propia y personal artística.

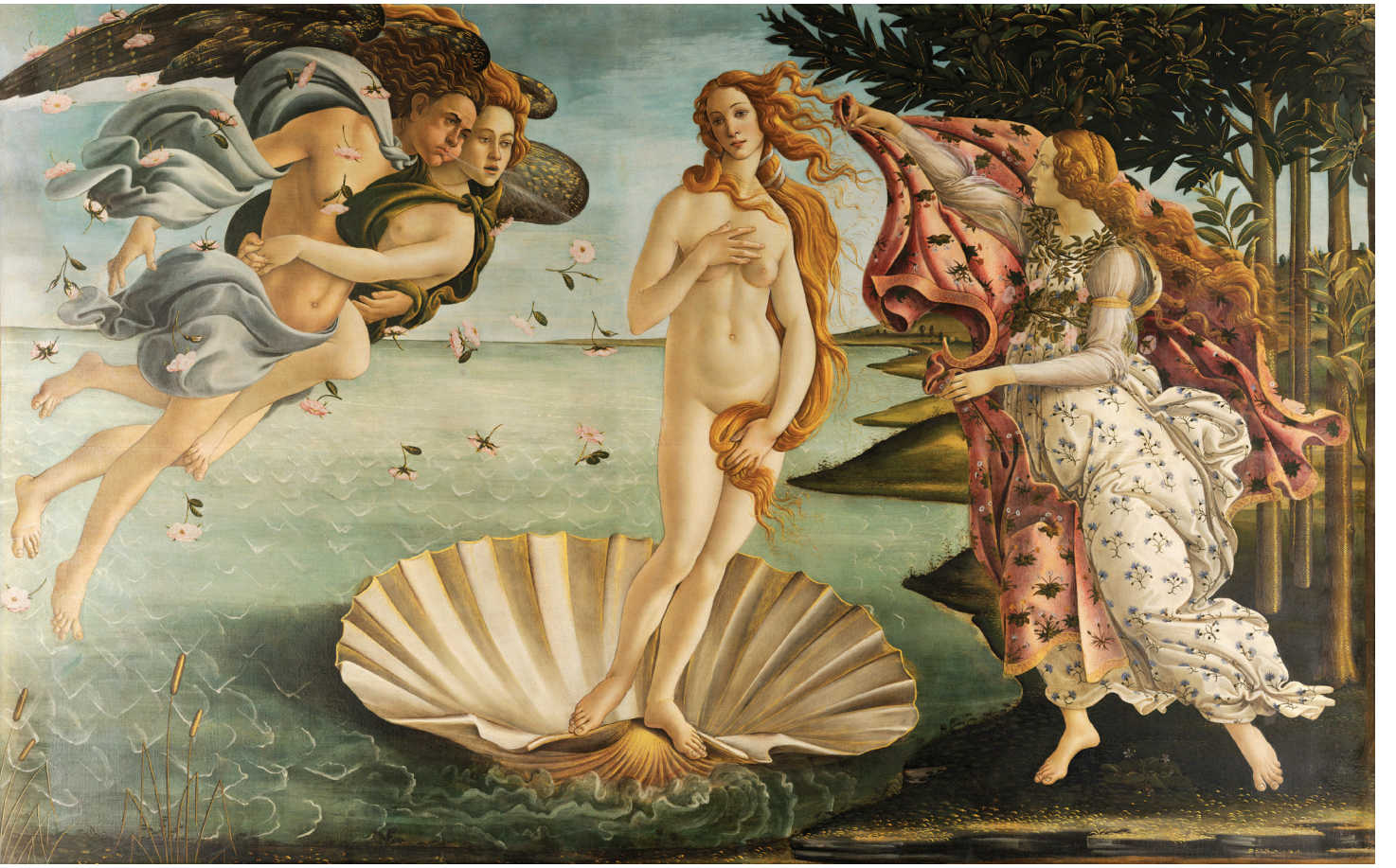
Boticelli propuso un estilo muy definido que se hizo completamente real; un estilo transfigurado y movido por una energía interna ciclónica que guiaba las riendas en una tímida asunción de libertad. En su obra se puede observar cómo el tinte general plantea un ajetreo continuo, una rotura de la estaticidad de una supuesta pose aparentemente calma.

Parmigianino no pudo evitar dar un retorcimiento a las figuras que representaba y aportar una gran expresividad entendida como necesidad, una necesidad del pintor por expresar su propia realidad. Esta realidad estaba caracterizada por un factor importante que hacía identificar cualquier producto artístico. Podemos suponer que el pintor hacía una auto-representación.

Parmigianino tuvo una manera de ver transfigurada que perturbó el supuesto concepto de realidad transmitido en sus obras; una manera personal que quizá pudo venir por una simple deficiencia óptica.

El caso de El Greco fue de una extraordinaria singularidad, pues en su pintura se podía ver claramente la lejanía de la objetividad exterior y una propuesta de una visión particular; el ejercicio de continua variación de la figura podría estar situado de una manera evidente en el expresionismo del inicio del siglo XX.

El Greco tuvo un planteamiento muy personal para su época, y aún así fue artista altamente considerado. Parte de la obra de El Greco antecedía ya no sólo la expresividad personal del artista como fundamento de su práctica, sino a algunos movimientos artísticos como el Impresionismo o Expresionismo en cuanto al uso arriesgado del color o incluso en la rotura de la perspectiva, algo que después evidenciaría al mismo Cézanne.



Il. 6. Sandro Botticelli. La nascita di Venere.

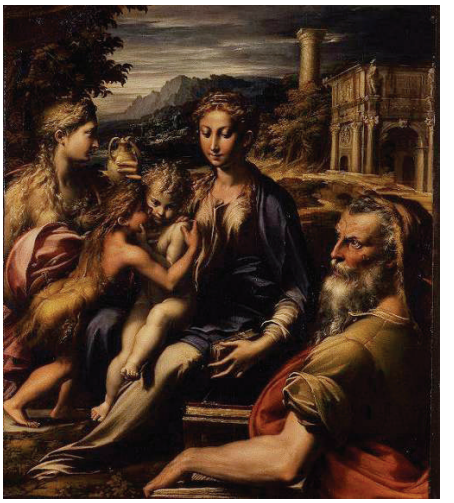
(1486). temple sobre lienzo. 172 x 278 cms.
Galleria de los Uffizi, Firenze.

Velázquez no tendría un fuerte y marcado estilo en sus formas, tendría más bien un estilo global y más entendible. La fuerza comprimida de Velázquez se alejaba de una personalidad demasiado fuerte, se acercaba más a una posible visión global del público, a algo menos incontrolado pero no falto de genialidad.

Su proposición libre trascendía al mismo hecho de la selección del contenido. Esa idea como tendencia hacia una libertad se vería encerrada en las capas de pintura, guiada por unas líneas que encerraban y recreaban una forma concreta. La sabiduría de Velázquez llegó a tener un concepto propio, cercano y atemporal; algo que plasmaba unas formas de una manera correcta; unas formas que podían englobar y aunar todos los conceptos no consabidos; conceptos que dejaban de tratar, sin embargo, unas zonas pictóricas y que aludían a otros espacios incontrolados que se alejaban de un concepto de realidad general supuestamente objetiva, y se acercaban más al personal del público:

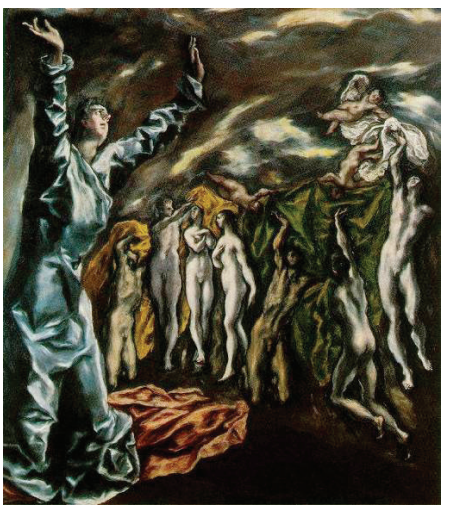
> El tipo humano que nos ofrece el arte en cualquier época no corresponde a la realidad, sino que apunta a un tipo soñado cuyas formas no intensifican las características normales de los humanos; es decir, que las formas tienden en él a separarse de la morfología normal. La misma arbitrariedad que el vulgo señala certeramente en los cabellos de Velázquez o en los toros de Goya recae en esa propensión[149]

La personalidad expresiva de Goya llegó a proponer en su transfiguración una manera propia que se sustentaba por una pincelada casi automática y libre. Su pintura supuso la introducción al expresionismo no sólo por su técnica, sino por el hecho de la elección de la temática. Sus obras finales fueron reflejo de una mente atormentada que se planteó continuas dudas sobre su misma existencia.



II. 7. Parmigianino. Madonna con Bambino e angeli, detta Madonna di San Zaccaria.

(1534 – 1540) óleo sobre tabla, 219 x 135 cms. Gallería de los Uffizi. Firenze.



II. 8 El Greco. Visión del Apocalipsis.

(1608-1614) Óleo sobre lienzo, 224,8 cm × 199,4 cms. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

149 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 182.

Il. 9. Velázquez. El dios Marte

(1640). Óleo sobre lienzo. 181 × 99 cms. Museo del Prado. Madrid.

Il. 10. Goya. Viejos comiendo sopa.

(1819-1823). Óleo sobre muro trasladado a lienzo. 49,3 x 83,4 cms. Museo del Prado. Madrid.

En toda esta descripción general de expresión imparable y sincera, existía por tanto una necesidad de introducción de una manera particular de ver las cosas en la que intervenía un concepto propio que estaba muy influenciado por el concepto de figura humana y algo que aparecía continuamente como principio esencial. Toda representación estaba desvirtuada por ese concepto propio, lo que se acercaba a lo personal del artista.

El concepto de figura humana estaba siempre ligado a la expresión artística. De hecho, casi siempre, las expresiones artísticas automáticas han empezado por la representación de una hipotética figura humana.

En la representación de esta supuesta figura se ha dado una expresión artística anexa e inconsciente que ha evidenciado la importancia del concepto mismo que ha tenido el artista sobre el mismo hombre. El artista, generalmente, se autorepresenta en ese concepto asumido, y el arte es testigo de su más profundo pensamiento interno. La figura humana es un concepto cercano que acompaña al artista, desde la visión que puede tener en un espejo hasta las de las personas de su entorno.

A veces, en una expresión artística libre pueden existir coincidencias concretas con la realidad exterior que conozca el artista. El creador ha realizado entonces una inconsciente representación.

Un cuadro de Motherwell puede tener partes que hagan recordar algunos elementos reales bien definidos, aunque los mecanismos utilizados para realizarlo no hayan partido de intenciones de representación de la realidad. Pero un cuadro de Motherwell ha estado sobre todo creado por un genio interno, originado por una reflexión personal, y, por ello, puede ser una obra de gran valor creativo que demuestra una sinceridad propia de expresión, no ligada a una forma real concreta externa que pueda aludir y evocar inconscientemente esa realidad.

En el reconocimiento de realidades anexas en una obra abstracta, podríamos encontrar dos puntos interesantes sumados. Por un lado, la localización de elementos reales describiría cualidades internas del mismo receptor. Por otro, podría darse el caso de que el creador introdujese estos elementos, intentando expresar unas realidades de manera inconsciente y evidenciando una realidad concreta interna reflejada en una visión perturbada e imprevista en alguna parte del cuadro. Podría haber entonces una intención inconsciente que sorprendiese al mismo creador por el afloramiento de elementos no consabidos ni preparados[150]. Claro está que en este caso deberíamos saber cuál es el que tiene la razón: ¿el que expresa inconscientemente o el que percibe conscientemente?

Encontrar entonces formas definidas reconocibles dentro de una obra de arte que no tenga a priori una intención de representación, podría evidenciar entonces una realidad involuntaria propia del artista. La representación real del exterior está tamizada por un intelecto que añade conceptos propios de este artista; actos que diferencian la representación estrictamente mimética de una representación inconsciente. Por este hecho, en el ejercicio de creación abstracta, por ejemplo, se puede dar el caso de que inconscientemente el artista exponga una serie de elementos reales de enorme interés, es decir, un ejercicio inverso de abstracción.

En algunas obras abstractas puede haber una intrusión de representaciones inconscientes y evidencias en conceptos muy sintéticos, puntos de vista muy esenciales de la figura y el gesto humano: ojos, manos, bocas… cuerpos que

150 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 174.

delatan al propio artista. Pero estos elementos se alejan conceptualmente del mero acto de reconocimiento visual, tantas veces aludido...

II. 11. Robert Motherwell. Africa 1

(1970) Litografía. 81 x 59,7 cms. Tate Gallery. Londres.

II. 12. Willem de Kooning. Painting.

(1948) Enamel and óleo sobre lienzo. 108.3 x 142.5 cm. The Museum of Modern Art, New York.

II. 13. Wassily Kandinsky. Composition VI (1913). Óleo sobre lienzo. 195 x 300 cms. Hermitage Museum, St. Petersburg.

Equilibrio y análisis de dos polos en el concepto artístico; extremos de la pintura y los medios audiovisuales y su espacio ambiguo

Este hecho no sólo ha existido en un producto artístico ya emancipado de una representación. Esto mismo se introdujo previamente en otras obras anteriores a esa emancipación pictórica donde se daba la peculiaridad de que partes de ellas requerían una pincelada libre. Era una situación donde intervenía la evasión pictórica y solían darse representaciones anexas e inconscientes; otras realidades en definitiva casi de una manera automática.

Estas representaciones tenían muy presente el contexto propio del artista creador, el lugar de residencia, la luminosidad de la zona etc... Y, sobre todo, como habíamos dicho antes, la figuración humana.

El artista entonces se presentaba mediante un estilo ya no sólo en representaciones de una realidad determinada, también en otras partes de la obra no evidentes. Esta significativa zona de expresión libre era influenciada por un factor importante: el dominio mismo de la técnica de expresión, algo donde intervenía la sabiduría del artista.

La diferencia de esta representación inconsciente de este tipo de realidades anexas estaba condicionada dependiendo de si el autor fuese un profesional o un aficionado, lo que daría un estilo de alta calidad o bien un estilo cercano a lo Naif. Podríamos encontrar numerosos ejemplos que pueden servir para clarificar esta teoría, pero el de Turner es uno de los más explícitos.

En la presentación de los paisajes de Turner, se pueden apreciar otras realidades anexas; cuando efectuamos en este caso una visión desde otra perspectiva conceptual.

Il. 14. Francisco de Goya. El perro. Fragmento sometido a un alto contraste.

(1819-1823). Óleo sobre revoco trasladado a lienzo. 131,5 cm × 79,3 cms. Museo del Prado. Madrid

Los paisajes de Turner planteaban un gran espacio, una gran lejanía, algo que visto desde otro punto de vista podría aflorar simples cuadros orgánicos y con una determinada figuración; acompañaba entonces a los meros motivos naturales. Esta apreciación podría venir simplemente al cambiar esos grandes planos lejanos por visiones cercanas e íntimas[151].

151 Esta inconsciente presentación de cercanía orgánica ante una primera presentación en un paisaje externo, replanteaba una separación sutil entre dos tipos de visiones, concepto que posteriormente estudiarían Cézanne y Magritte.

Il. 15. William Turner. Valley of Aosta: Snowstorm, Avalanche, and Thunderstorm.

(1836/37). Óleo sobre lienzo. 92.2 x 123 cms. Frederick T. Haskell Collection. Chicago.

Il. 16. William Turner. Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth.

(1842) Óleo sobre lienzo. 91,4 x 1,21 cms. Tate Gallery. Londres.

Il. 17. William Turner. Light and Colour (Goethe's Theory).

(1843). Óleo sobre lienzo. 78,7 x 78,7 cms. Tate Gallery. Londres.

En una obra abstracta pueden haber motivos que recuerden también a una realidad; determinadas formas pueden dibujar elementos reales que pueden ser reconocidos por el receptor, lo que ocurre ante cualquier elemento indefinido que venga de la naturaleza o como poníamos de ejemplo con Motherwell. Curiosamente, las veces que un artista ha podido expresarse libremente dando una pincelada casi automática, como en el tratamiento de un fondo tenebroso de Goya o en un fondo paisajístico de Turner, han aflorado unas realidades inconscientes e indefinidas de enorme importancia[152].

En otras ocasiones, en las que el artista ha debido realizar una especie de imitación de una abstracción procedente de la naturaleza, como algo emulador de elementos no figurativos, se ha efectuado una representación de esa realidad que ha expresado otra inconsciente más compleja. Esto es algo que ha aportado una información importante, precisamente por las posibilidades de un tratamiento libre que ha estado lejos de un mecanismo de representación exhaustivo. Este hecho ha supuesto una especie de simbología síquica mucho más interesante que las mismas expresiones inconscientes fundamentadas en una representación, como simple mecanismo que se ha ligado a un acto de auto-representación.

En la 'Capella degli scrovegni' de Giotto existe una singular aplicación que puede ayudar a clarificar este hecho que intentamos explicar.

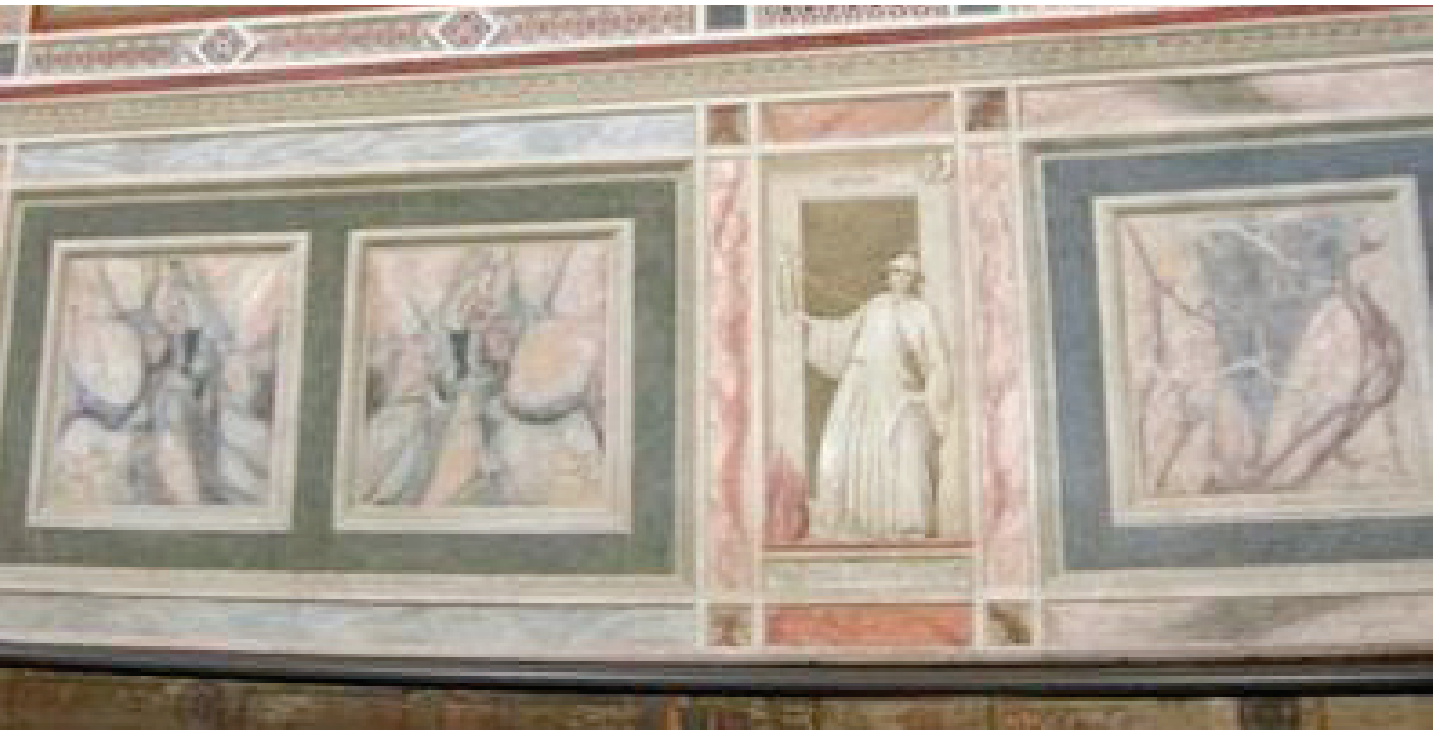
La imitación de un falso mármol llevó a un 'seudoabstractismo', algo que afloró al intentar hacer un *trompleil* de esa superficie marmórea en el zócalo de la capilla. Esto condujo a una cierta libertad artística coartada por una representación.

La gama cromática de estas imitaciones está completamente entonada con las representaciones en sus murales superiores. Esto da un colorido irreal en la presentación de este falso mármol y en la armonía tonal de los frescos. Al

---

152 Anton Ehrenzweig apunta a ciertos toques no preparados que tienen una gran importancia y que señalan la personalidad del creador:
"Estos esquivos elementos formales inarticulados son, por ejemplo, las numerosas inflexiones inarticuladas de una melodía o los garabatos aparentemente erráticos de los "manuscritos" del pintor. Aunque no seamos capaces de percibir conscientemente todos estos ringorrangos que parecen "accidentales", tienen una gran importancia para nuestra mente profunda inconsciente pues son captados por nuestra percepción inconsciente "profunda"".
EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 16.

intentar imitar el mármol en el zócalo, las vetas y las manchas que realmente en su naturaleza eran abstractas, podían transmitir ciertas pinceladas orgánicas que podían expresar una cierta personalidad y subjetividad muy importantes. Un gesto expresivo que aportaba una información del artista que los representó, aspecto que a veces aludía también a realidades inconscientes de gran valor.



Il. 18. Giotto. Fragmento Capella degli scrovegni. Padua.

Con esto, podemos decir que en esa elaboración el autor se dejó llevar en cierto modo por la libertad de un 'abstractismo representado', aportando en ella sus propias emociones y su propio drama.

Esta peculiaridad da pie a un análisis en otro tipo de obras realizadas a lo largo de toda la historia de similares características, y en las que se ha dado esta misma circunstancia.

Si pensamos en todas las representaciones de la Historia del Arte, podemos localizar infinitas obras "abstractas representadas". Al analizarlas desde otro punto de vista, podríamos ver composiciones que mantendrían de nuevo expresiones anexas escondidas de enorme valor y de gran interés para analizar.

En esa aparición agregada en ciertas obras de arte, se da el caso a veces de que la realidad exterior se utilizó para personificar de una u otra manera la expresión artística.

Van Gogh, encastrado en el Impresionismo, estaba inserto en un comportamiento expresionista. Esta expresión artística, de todas maneras, escondía una angustia. Por ese pretexto realista, pudo añadir unas formas inconscientes de gran valor.

En la realización artística de Van Gogh se daba un hecho significativo, y es que ese drama expresivo afloró por una sinceridad fundamental. No fue algo consciente, sino inserto en la genialidad del mismo autor. Ahora, que tenemos ese conocimiento, casi ningún artista podría transmitir de una manera tan pura esa angustia en la copia de unos simples girasoles:

> Nuestra investigación no puede quedar limitada a descubrir por rodeo lo que el pintor tenía en su mente consciente que por lo tanto hubiera podido decirnos personalmente de haber querido y de haberse acordado. Por lo que dije antes, será evidente que razonamiento y decisión conscientes y deliberados sólo constituyen pequeños fragmentos del proceso total, y que, por tanto, toda investigación psicológica tiende a describir acontecimientos que a la propia persona le pasaron desapercibidos. La afirmación de que "el artista jamás pensó en esto" no tiene peso en la validez de la interpretación, puesto que el artista, como cualquier otra persona, no sabe lo que pensaba más allá del nivel de conciencia. Ni siquiera nos cabe esperar que la interpretación le sea necesariamente plausible a él cuando se vea confrontado con ella, aunque a menudo una sensación de reconocimiento pueda ser su respuesta a los hallazgos.[153]

El impresionismo en sí mismo conllevaba una reinterpretación y por ese mismo hecho fue un movimiento que transmitió una opinión importante del autor, más que una representación fiel de algo externo. Por ello, se dio el caso de pintores que se acercaron a un comportamiento expresionista como fundamento casi terapéutico, algo que fue característico de la obra de Van Gogh: un comportamiento claramente *desubicado*.

153 ARNHEIM, Rudolf. *El Guernica de Picasso*. Gustavo Gili. Barcelona, 1981. p 28.

Van Gogh reflejó en su obra unas emociones personales importantes en las que tomó unas simples referencias realistas para dar una expresión artística humana totalmente honesta. El pintor propuso a raíz de la representación de la naturaleza un gesto estilizado con rasgo expresionista.

Il. 19. Van Gogh. Sunflowers.

(1888). Óleo sobre lienzo. 100.5 x 76.5cms. Sompo japan museun of art. Tokyo.

La figura misma del hombre adquiría una posición de girasol que mantenía una verdadera agonía humana y esa misma característica trabajaba un concepto de enorme interés. Si una figura se podría expresar directamente tal y como era, se podría perder la energía sincera que se mantuvo en un simple girasol con Van Gogh.

En esta utilización, en ese pretexto, se agudizaba en cierto modo y de una manera mayor esa realidad existencial. La personalización y despersonalización del cuadro de 'Los girasoles' enfatizaba esas dos posturas; algo que pudo suceder en 'El Guernica' de Picasso, obra en la que según Arnheim[154], la propuesta de los animales hacía que existiese una dualidad en las mismas posturas del pintor y este hecho podía ejercer un refuerzo dramático muy importante.

En este caso concreto, Picasso sí conocía la posibilidad dramática que podía tener al utilizar un simple caballo como medio expresivo. Van Gogh, sin embargo, lo realizó intuitivamente[155].

154 Ibíd., Págs. 40 y 41.

155 Con este hecho podemos comparar la humanización que realizó Louise Burgois en sus arañas; algo que ha tenido una consideración contemporánea, cuando precisamente ha sido un concepto ideado varios siglos antes.

La introducción entonces de una personificación del autor en una obra es algo que generalmente está mejor entendido cuando está enmascarado en una representación realista. Por ejemplo, en una obra abstracta se requiere un grado de lectura mucho más complejo, y las puertas de entrada hacia la comprensión de esta realidad existencial del artista son más cerradas

En la interiorización de la expresión artística se evidencia que la realidad misma del creador deja entrever parte de su propia identidad.

En la inconsciencia libre del artista se realiza a menudo ese ejercicio de auto-representación, un factor importante y condicionante de cualquier obra.

Toda expresión artística humana lleva en sí misma una carga inconsciente de auto-representación, una realidad propia transfigurada. De ahí que parte de las primeras manifestaciones artísticas fuesen las de representar o utilizar una mano propia como plantilla, un acto que tenía en cuenta el gran valor de esa mano que representaba a otra.

Todo esto deja caer que en muchas de las representaciones realistas de la historia se pueden entrever otras realidades inconscientes, evidenciando que, por ejemplo, la visión poliédrica de Dalí había existido ya en otras obras anteriores de una manera no preparada e inconsciente.

Esta nueva versión en el análisis artístico puede ser interesante para apreciar otras realidades en el concepto de libertad inconsciente realizado a lo largo de la historia: una realidad totalmente nueva y de un gran valor.

Este doble lenguaje en las obras de la Historia del Arte plantea unos elementos anexos que pueden evidenciar unas opiniones de una eminente importancia. Estas distintas maneras de representación fueron evolucionando al fin y al cabo en formas de ver innovadoras porque se desarrollaba la información que el artista podía introducir por la reinterpretación de la realidad. Era una carga en la trascendencia pictórica.

La apuesta de Picasso ante ‘Las señoritas de Avignon’ daba nuevos puntos de vista. Fue el culmen de una evolución anterior caracterizada por tener una necesidad de presentación y de nuevas maneras de percepción influidas por el impresionismo y afectadas por el gran avance tecnológico de la fotografía.

‘Las señoritas de Avignon’ supuso un nuevo punto de vista de la realidad, una liberalización de los esquemas de imitación en unos valores totalmente desinhibidos,

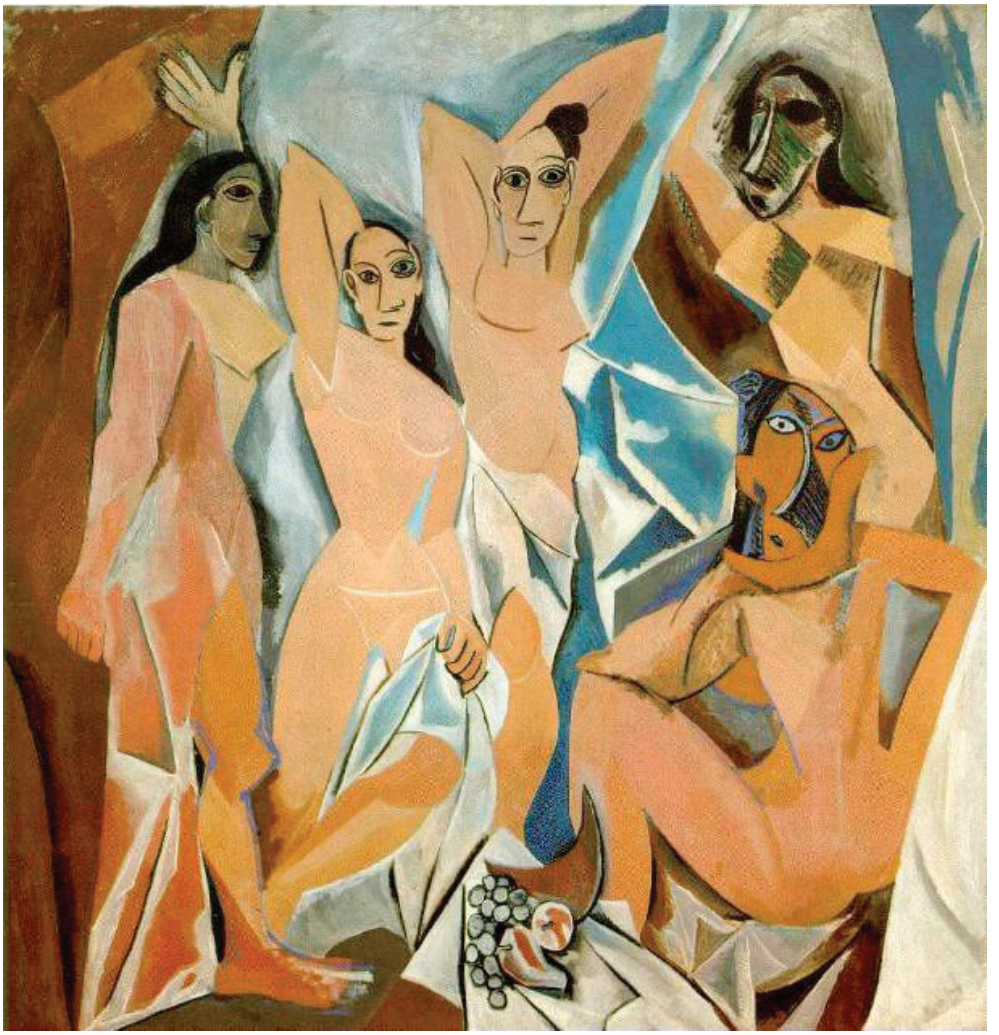
unas formas reinterpretadas continuamente por la sensibilidad del artista. Este hecho supuso la entrada y el valor de la expresión que no representaba nada real, sino que era en sí misma realidad; algo que a partir de ese momento tenía un vasto camino de aprendizaje y desarrollo en esa nueva expresión. Esta nueva expresión tenía por sí mucha más importancia que cualquier obra realista.

La pintura liberada en su expresión podía llegar por tanto a ser muy superior que cualquier obra realista representacional[156]. Esta nueva visión tendría una gran creatividad en cuanto a la misma manera de ver; plantearía otro punto de vista distinto: sería en sí misma una innovación porque daría otras informaciones no apreciadas anteriormente. La innovación llegaría entonces por una forma de ver otras informaciones donde generalmente otros no las veían:

> Fue Miguel Ángel quien observó que los retratos de los Medici en la Sagrestia Nuova no se parecían demasiado: ¿Qué importancia tendrá dentro de mil años cómo fueran realmente estos hombres? El había creado una obra de arte y esto era lo importante. La otra línea se remonta a Rafael y, más allá, a un panegírico sobre Filippino Lippi, donde se dice que éste había pintado un retrato más semejante al modelo que éste a sí mismo. El trasfondo de esta alabanza es la idea neoplatónica del genio cuyos ojos pueden atravesar el velo de las meras apariencias y revelar la verdad.[157]

156 GREENBERG, Clement. *Arte y cultura, ensayos críticos, Colección punto y línea*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. p. 128.

157 GOMBRICH E. H., J. HOCHBERG, M. BLAC. *Arte, percepción y realidad*. Paidos comunicación. Barcelona, 1983. p. 16.



Il. 20. Pablo Picasso.
Les Demoiselles d'Avignon

(1907).
Óleo sobre lienzo. 243.9 × 233.7 cms.
Museum of Modern Art. New York.

En la composición de una pintura expresionista, por ejemplo, podía haber representaciones de la figura humana que habían sido concebidas anteriormente por efecto de la memoria sensible[158]. La idea originada por el artista que recreaba la forma y concepto de figura tamizado y seleccionado según un proceso inconsciente[159] y, por su propia reflexión, daba un valor mucho más alto en la comunicación artista-receptor, ya que este podía asumir nuevos conceptos afines

158 ARNHEIM, Rudolf. *El Guernica de Picasso*. Gustavo Gili. Barcelona, 1981. p 20.

159 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p. 49.

en común; conceptos que no eran palpables ni evidentes y que se quedaban en la misma trascendencia de la pintura:

> Permítaseme repetir que ninguna mente si no es la propia es directamente accesible, y que, incluso tratándose de la propia mente, uno sólo conoce sus capas superficiales. ¿Cómo vamos a descubrir, pues, lo que ocurre cuando es creada una obra de arte?.
>
> Podemos escuchar lo que el artista comunica sobre sí mismo, y, desde luego, la mayor parte de las declaraciones válidas sobre el proceso creativo han sido hechas por los propios creadores. Pero el valor de lo que puedan decir es reducido por la estrechez de consciencia, los trastornos causados por la autoobservación, y las opiniones teóricas sostenidas por los propios artistas con respecto al aspecto que se le supone al proceso creativo. A menudo, el artista nos dice lo que cree que sucedió o que debería haber ocurrido, más bien que lo que en realidad él pudo observar.[160]

De todas maneras, la tendencia del arte ha sido, a fin de cuentas, la imitación de la realidad, bien representándola explícitamente o abstrayendo. Esta realidad se ha representado por una imitación que ha querido llegar de una manera ingenua a la belleza de la naturaleza, o a una abstracción sin representación que en cierto modo ha imitado también la realidad creadora de la naturaleza.

La creatividad, en resumen, es un estímulo que ejerce la naturaleza para que el artista intente copiar tanto su cascarón exterior como su esencia interior, o para que haga una nueva propuesta como un elemento más de la naturaleza.

Las expresiones artísticas, sean de la índole que sean, son puro producto de reacciones sensibles asumidas, interpretadas y reflexionadas que tienen que ser expresadas y comunicadas por efecto producido de esta naturaleza.

Todos somos naturaleza y por ello nuestros productos son similares a los creados por ella. Pero desde el momento que vemos estos productos como nuestros, como productos propios en nuestra sensibilidad interna, en nuestra *sociedad-manada*, es cuando realizamos los desequilibrios.

---

160 Ibíd., p. 23.

Las dudas y los errores están sometidos a un sentimiento interno que transfigura la realidad porque todo está visto por unos ojos animales[161]. Nosotros vistos desde la lejanía somos parte del mundo como cualquier otro animal o planta: nuestros productos son parte de este mundo y hagamos lo que hagamos el mundo seguirá girando.

161 KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual del arte*. Ed. Labor. Barcelona, 1991. p 65.

2.10 INNOVACIÓN Y TECNOLOGÍA CONTEMPORÁNEA

Cualquiera que se inicia en la creación artística casi siempre parte de una emoción adquirida por la belleza de la naturaleza, una emoción que provoca una actitud creativa. A partir de este inicio, los recursos e influencias artísticas que toma, suelen provenir de figuras creadoras de la historia del arte, algo que suele estar muy ligado al aprendizaje técnico de este creador: una especie de 'ídolo-artista' es el que sirve como base. Este nuevo creador irá imitando algunas obras que tomará como fetiches, empezará entonces a manejar la técnica intentando llegar al mismo nivel del artista influyente:

> Cuando el individuo se desvía de sí mismo es cuando deforma lo que hace por haberse deformado él al caer en la zona de influencia de otro. En los tiempos antiguos, el discípulo se sometía a la disciplina del maestro y entonces su transformación, y la de su obra, consistían principalmente en reformar su oficio, adquiriendo perfección manual. El aprendiz se *formaba,* consiguiendo un dominio técnico, y su obra, una mayor evidencia o eficacia, sin menoscabo del peso en ella de la personalidad del autor. [162]

Un artista tiene esta doble influencia inicial: la que viene de la misma naturaleza y la que viene de otros artistas que tienen una afinidad similar de sensibilidad. Así, la tradición puede ser entendida como una suma de ambos conceptos, que han partido de la naturaleza y que después se han forjado como artísticos; conceptos que más tarde se han vuelto a alimentar de otras influencias de la naturaleza. La tradición es algo esencial para el desarrollo artístico tal y como defiende Ángel Ferrant:

> Bien es verdad que nuestra obra no puede producirse espontáneamente. Adviértese siempre en ella una ligazón pretérita, precisamente, de la pureza de este semi-contacto ascendente, dependen evoluciones sucesoras. Pero hay además aquella otra parte de naturaleza infiltrada, que es la chispa producida por nuestro roce con el ambiente. Origen de luz. Es decir, que se requieren dos elementos para que la obra se manifieste, y de los cuales puede derivarse su acento local: Tradición y Naturaleza. (Esta última no

162 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 180.

> apreciada en su sentido espectacular, sino temático)
>
> (…)
>
> Son las tradiciones de orden sensitivo y dentro de éstas, las contenidas en toda forma artística la base de nuestra atención. Contenidas en toda plasmación ajena al tiempo y al espacio residen latentes; y revive su actualidad a la caricia de un espíritu afín y despierto que las asimila. Nota del autor: Qué deliciosa actualidad la de tanto dibujo rupestre[163]

De esta manera, todos los artistas heredan un bagaje cultural histórico de manera que éste forma parte casi de una manera innata. Cada obra está basada en la llamada tradición, en una obra anterior, pero esta anterior se ha formado a su vez por otra precedente, por otro creador, hasta el inicio mismo de la expresión artística humana. Las obras contemporáneas asumen el cariz de obra completa repleta de argumentos históricos y por ende enormemente interesantes. Las obras de Arte Contemporáneo engloban el pasado como resplandor mismo de esa historia anterior[164]:

> Cuanta mayor conciencia adquirimos del tremendo tironeo que arrastra al hombre a repetir lo que ha aprendido, tanto mayor será nuestra admiración por los seres excepcionales que consiguieron exorcizar aquella magia y realizar un avance importante del que otros pudieron partir.
>
> A pesar de todo, me he preguntado a veces si mis premisas están realmente justificadas por los hechos de la historia artística, si la necesidad de una fórmula es tan universal como la he postulado. En tales momentos he recordado un hermoso pasaje de Quintiliano, en el que habla de la creatividad de la mente humana, y da al artista como ejemplo:
>
> «No todo lo que el arte logra puede transmitirse. ¿Qué pintor aprendió a representar todo lo que existe en la naturaleza? Pero una vez ha asimilado los principios de la imitación, retratará todo lo que se presente. ¿Qué alfarero no ha hecho una vasija de una forma que nunca había visto?» [165]

---

163 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 82.

164 BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio.* Fondo de cultura económica. México, 1986. p. 8.

165 GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Gustavo Gili. Barcelona, 1982. p. 14.

El arte y concretamente la pintura ha tenido una evolución de siglos, y cada obra ha sido un resumen de la evolución del arte en un corto tiempo. Todo se ha apoyado en algo pretérito, formando un enriquecimiento continuo del arte; pero todo esto ha conllevado también una construcción y una destrucción de cada movimiento. La evolución del arte ha sido una evolución progresiva sin retorno; por este hecho, la pintura debería haber sido abstracta, lejana de naturalismo y cercana a una profundización, a una expresión artística más pura[166], algo que sea muestra del progreso del arte. De todas maneras, el desarrollo de un arte, por así decirlo más libre, se ha podido entrever en cualquier género artístico.

Cada producto manufacturado y elaborado por el hombre, ha conllevado una investigación previa de muchos años. Tomando los restos de un mundo, el hombre ha inventado otro mundo[167]. Un coche es fruto de haber inventado previamente un motor, una explosión, un combustible, unas bisagras, unos ejes rotatorios, hasta llegar a una tuerca y un tornillo inicial; pero el hombre nunca volverá a realizar una rueda de madera, por lo que quiere decir con esto que todo producto ha sido una evolución positiva de otro anterior.

El artista, por tanto, vive en un tiempo que no es su tiempo, es contemporáneo de su época y ha heredado una tradición que debe tomar de una manera correcta para forjar un arte con su mismo modo personal. Tal y como Umberto Eco defendía en 'Obra Abierta', las influencias en la producción de la obra vienen de cada aporte en la historia; la innovación engloba parte de estos argumentos y puede producir un estilo personal que la mayoría de las veces no llega a ser entendido por ser nuevo. La innovación siempre será una novedad "histórica":

> Una obra de arte nace de una red compleja de influencias, la mayor parte se desarrollan al nivel especifico del que forman parte la obra o el sistema; el mundo interior de un poeta esta tanto y quizá más influido y formado por la tradición estilística de los poetas que lo precedieron, que por las ocasiones históricas con las cuales entronca su ideología y, a través de las influencias estilísticas, asimila él, bajo la manera de formar, una manera de ver el mundo. La obra que produzca podrá tener conexiones sutilísimas

166 MONDRIAN, Piet. *La nueva imagen en la pintura. La realización del Neoplaticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy.* Consejería de cultura y educación de la comunidad de Murcia. Murcia, 1983. p. 91.

167 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p 75.

> con su momento histórico, podrá expresar una fase sucesiva del desarrollo general del contexto o bien podrá expresar niveles profundos de la fase en que vive que no aparecen tan claros ante los ojos de sus contemporáneos.[168]

Pero para poder dar el paso a la innovación partiendo de unas influencias artísticas que se toman como punto de partida, tiene que darse una suficiente apertura inteligente y un suficiente conocimiento técnico para crear la posibilidad de abrir el camino y realizar una expresión particular que llegue a ser innovadora. El conocimiento de la técnica es básico para que se puedan cuestionar entonces los inicios y las estructuras mismas, para poder por ello aportar una nueva visión. Toda obra de arte es un todo conjunto con una cierta particularidad innovadora, una suma histórica que debe ser también una suma del conocimiento histórico de la técnica; es una condición para que sea creada en un tiempo contemporáneo:

> Una obra de arte es un intento de alcanzar lo trascendente, se afirma como un todo, como un absoluto, y, al mismo tiempo, forma parte de un complejo sistema de relaciones. Es el resultado de una actividad independiente, la expresión de una imaginación superior y libre, pero también vemos converger en ella las distintas fuerzas de las civilizaciones. (…)
>
> Pero es también algo que supera todas sus acepciones y, sirviendo para ilustrar la historia, el hombre y el propio mundo, es creadora del hombre, del mundo y de un orden en la historia que no puede reducirse a ninguna otra cosa.[169]

La cultura es entonces enriquecida por la historia, forma parte esencial del proceso de creación, y por eso mismo se asume sin un mínimo cuestionamiento. No sólo se toman las normas artísticas como esenciales, sino que también se va forjando un determinado punto de vista guiado por esta tradición. La tradición puede ser tomada como positiva y ayudar al afloramiento de un sometimiento innovador, ya que es un resumen del carácter interno cultural de un supuesto pueblo, por lo que la obra de arte está ligada a esa cultura engendradora[170].

---

168 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 47.

169 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p. 9.

170 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 83.

El punto de vista se forma desde las primeras percepciones que parten desde el mismo nacimiento, y se va enriqueciendo en el entorno vital. El punto de vista se va asumiendo y completando por unas supuestas normas culturales hasta que llega un momento que adquiere una cierta madurez. La posibilidad por tanto de un desarrollo innovador empieza por el replanteamiento de esas normas y bases estructurales propuestas en este punto de vista inicial. Cuando se realiza esto, se puede dar pie, de una manera exponencial, a un desarrollo de un supuesto, a nuevas obras y argumentos que pueden superar a las del primer artista que dio la primera influencia. Pero sólo es posible romper con la tradición cuando se replantee esa misma base originaria, aunque las normas de la cultura hagan esa intención tediosa. Las leyes de la forma están hechas para ser interpretadas por el hombre pero con una imaginación acostumbrada y forjada[171], algo que es muy difícil de ser cambiado.

II. 21. Wassily Kandinsky. Composition VII. (1913) Óleo sobre lienzo. 200×300 cms. State Tretyakov Gallery. Moscú.

En la obra de Kandinsky se puede ver en su propuesta abstracta una característica importante: la de ser una mesa de pruebas de investigación. Fue algo que llevaría a la rotura de los esquemas de representación. Pero esta ruptura expresó una 'seudolibertad', ya que las composiciones estaban perfectamente estudiadas, afianzaba que la obra estaba cargada de una gran intelectualidad[172].

Kandinsky proporcionó la base del desarrollo del abstractismo y por tanto abrió la posibilidad a que otros artistas multiplicaran ese principio hacia un nivel más avanzado y sin tanta carga intelectual. La continuidad que hubo después hacia un replanteamiento de la abstracción, fue posible precisamente por la reproposición, la reestructuración misma y la separación de la obra de su extrema intelectualidad: una separación tendente a una libertad más primaria. Kandinsky empezó la abstracción y creó escuela, pero sus seguidores realmente fueron los que experimentaron de

171 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 246.

172 Debemos recordar que los planteamientos primeros del Abstractismo venían por unas referencias iniciales casi matemáticas.

una manera más rica con este movimiento artístico. En este caso, como en tantos otros, la primera propuesta no se pudo considerar la más interesante, pero sí la más valorada. El planteamiento nuevo de Kandynsky era según Moholo Nagy, algo que en realidad venía por una asimilación de un pretérito concepto libre, algo que según el autor provenía del mismo Cezanne[173], por lo que evidenciaba cómo esa obra innovadora abstracta era la suma aún así de una tradición concreta.

Toulouse-Lautrec o Degas en el impresionismo tardío llegaron a una importante sinceridad expresiva que planteaba valores nuevos más bien ligados a una propuesta interna que externa, valores que controlaban en definitiva las innovaciones técnicas. Estos artistas se aprovecharon del Impresionismo como mero camino para poder desarrollar una nueva visión profunda y trascendente, una visión que era más cercana a un expresionismo. Duchamp propuso en su tiempo varias obras que rompieron con el concepto de exposición artística tradicional[174]; pero lejos en este caso de una expresión artística determinada, fue una idea matriz que sería evolucionada y reinventada en el Arte Conceptual de los 60.

Los nacimientos de los movimientos artísticos se produjeron por una base inicial que rompía la estructura priimigenia, pero eran algo que más tarde se volverían a romper pudiendo nacer uno nuevo.

La abstracción empezó por una propuesta original que quería alejarse de la representación de la realidad, algo que evolucionado devino en nuevas propuestas que se acercarían a un nuevo análisis formal que superaría a la primera concepción de abstracción. Sin embargo, el Arte Conceptual fue fruto de una 'repropuesta' del concepto de idea de arte como forma de expresión; una innovación acotada a una mera multiplicación y algo similar en esencia a su influencia inicial del Arte Pop y su creación seriada. Pero la multiplicación de la idea artística a veces ha servido para llegar a nuevas innovaciones interesantes como fue el caso de Tolouse Lautrec o Degas, innovaciones que 'repropusieron' un impresionismo fuertemente sometido a un estilo personal. Con este hecho, queremos destacar la diferencia de artes que son replanteados, quedándose en la primera idea inicial y los que continúan

---

173 Según el artista, muchas abstracciones podían ser entendidas como ampliaciones de cuadros libremente planteados como algunos de Cézanne. MOHOLY-NAGY, Laszló. *La nueva visión, principios básicos del Bauhaus.* Ediciones infinito. Buenos Aires, 2008.

174 BÜRGUER PETER. *Teoría de la vanguardia*, Ediciones Península. Barcelona, 1974. p. 62.

evolucionando eternamente y sin un fin concreto.

En estas posibilidades de innovación se da la diferencia otra vez entre los llamados *desubicados* y *desequilibrados*, puesto que los *desubicados* proponen un cambio de base conceptual y los *desequilibrados* se ciñen a una investigación centrada en la técnica, algo que reproduce una misma idea inicial.

Actualmente, la contemporaneidad se entiende como nuevo descubrimiento técnico-tecnológico más que como nuevo avance de concepto, por lo que la propuesta de los *desequilibrados* es la que en un principio suele imperar; las nuevas propuestas de los *desubicados* quedan relegadas.

La evolución del arte ha estado siempre muy unida a la evolución tecnológica, que mediante el uso cegador de sus luces se ha apoderado del hipotético espacio expositivo en detrimento de unas propuestas artísticas más serias. Esto ha supuesto, en palabras de Focillon, propuestas para "hacer época" de ese mismo momento[175]; por ser precisamente realizadas en un momento puntual, ha conllevado que las obras sean efectistas.

El avance técnico-tecnológico ha supuesto entonces el trabajo incontrolado y repetitivo llevado por este efecto. Una real evolución artística se ha propuesto ante todo controlando estos nuevos planteamientos, y la técnica ha podido desarrollar valores realmente útiles para el arte y la sociedad. Nuevos valores que han aportado un compendio de elementos de grandísima importancia para la ética, moral y el sentimiento melancólico y emotivo del hombre.

La tendencia por plantear nuevos argumentos, fundamentados por una nueva visión, se ha realizado no de una manera estratégica sino más bien de una manera no proyectada. Estos argumentos han nacido por sí solos como una verdadera innovación humana trascendente.

El avance técnico ha tenido siempre un inicio ligado al efectismo y al virtuosismo, ha sido una explotación que ha conllevado casi siempre la levedad de sus argumentos; argumentos enmascarados por la potencia seductora y atractiva pero desconocida de la aplicación de una técnica nueva. Estos elementos usados para la innovación técnica en el arte casi siempre se han explotado hasta el infinito, y tenemos muchos ejemplos que pueden corroborar este hecho.

Desde la abstracción, se ha utilizado, sobre todo en el informalismo, estos avances

---

175 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. Págs. 65 y 66.

técnicos para llegar a verdaderos estudios alquímicos como simples recetarios que han provocado un efecto u otro. De hecho, una figura como Tapies ha defendido en cierto modo este tipo de impacto producido por el efecto como algo primordial para una obra de arte: "Donde no haya verdadero impacto no hay arte. Cuando la forma artística no es capaz de producir un desconcierto en el ánimo del espectador y no le obliga a cambiar de manera de pensar, no es actual."[176]

Parte de las obras del Arte Conceptual se proponen como verdaderos juegos de descubrimiento, simbologías que se han caracterizado más bien por tener un carácter lúdico que por tener un planteamiento artístico serio. Parte de los movimientos evolucionados a raíz del conceptual, han tenido la intención de crear una provocación que ha llevado al alejamiento del mensaje real de la obra.

El Happening, la Performance o las Acciones, han sido expresiones artísticas que han tenido una esperada reacción de sorpresa en el público. Esta característica se ha visto más evidente en los últimos movimientos, donde estos efectos de sorpresa se proponen en muchas obras contemporáneas; pero estas características han sido utilizadas de todas maneras en toda la historia del arte de un modo u otro.

La perspectiva se utilizó en principio como una manera determinada para producir un efecto de ilusión pictórica sorprendente, único sustento de muchas obras. El surrealismo de Dalí quiso producir el impacto de lo inverosímil con la perspectiva. Pero el arte no es sólo ilusión de una geometría fantástica, es algo que está unido a la densidad de su peso, de su luz y color[177]. El primer asombro de una innovación técnica acaba perdiéndose con el tiempo. El impacto de una representación con una perspectiva sorprendente finalizó en su tiempo[178] .

---

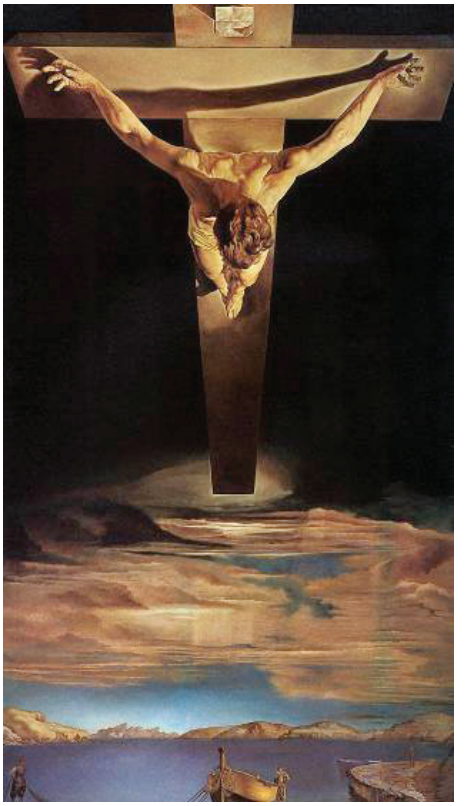
176 TAPIES, Antoni. *La practica del arte*. Ariel. Barcelona, 1971. p 22.

177 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p .37.

178 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 285.

II. 22 Andrea Pozzo.
Bóveda de la iglesia de San Ignacio

(1685 - 1694). Roma.



II. 23. Salvador Dalí. Cristo de San Juan de la Cruz.

(1951) Óleo sobre lienzo. 205 × 116 cms. Museo Kelvingrove, Glasgow.

El efectismo juega con la sorpresa y sirve como entretenimiento concreto al público, provoca que éste se encandile como un pez ante una luz brillante. La seducción del efecto no permite ver las cosas tal y como son realmente, ya que son enmascaradas por un mundo irreal. Esta visión alejada de la realidad es la que merma un posible grado de conocimiento profundo al público. Al asumir una nueva obra, este público se siente atraído por estos elementos inusuales; es una situación que circunscribe y evidencia la pereza humana ante sus mecanismos de percepción: el azul de Prusia es más bello que una Tierra de Siena, y por ello prestamos más atención a ese color.

Pero la predilección ocurre tanto en las expresiones artísticas humanas como en las situaciones tildémoslas de virtuosas y efectistas creadas por la misma naturaleza, algo que Mondrian diferenciaba: “En suma, la naturaleza se expresa de su parte y nosotros tenemos tendencia más bien a fantasear. Tan sólo en el instante estético de la contemplación ya no fantaseamos: entonces nos abrimos a la revelación de lo verdadero y la belleza pura”[179].

Las atracciones de la naturaleza se producen en cierto modo por su parte efectista, pero en realidad tal y como afirmaba Mondrian, la naturaleza es imparcial y es la percepción la que la asume como efectista. Podemos encontrar numerosos de estos efectos de la naturaleza que han seducido enormemente al hombre que se emociona por sí solo: las cataratas del Iguazu, la Aurora Boreal o el Glaciar Perito Moreno son ejemplos de situaciones sorprendentes para nosotros, hombres evolucionados.

II. 24. Aurora boreal

En todo este hecho, que las obras de arte tengan una connotación efectista virtuosa o no, siempre se han caracterizado por algo esencial: la demostración de todas maneras de una realidad absoluta. La obra de arte se ha autodefinido a sí misma y ha evidenciado todo el camino que ha pasado para convertirse en lo que es; como decíamos al inicio del capítulo, la obra es testigo mismo de su tratamiento.

Una obra conceptual puede llegar a dar una sensación de gran frialdad y un alejamiento inicial al público. Este hecho, lejos de llegar a obtener una comprensión o no de ella, da una evidencia que viene sobre todo por ser una obra visual, y si mantiene esa frialdad es por el uso alejado de un tratamiento manual; un principio que puede dar una connotación de cercanía al público. La obra por tanto es evidencia misma de su proceso real:

179 MONDRIAN, Piet. *Realidad Natural y Realidad abstracta*. Barral Editores. Barcelona, 1973. p 39.

> El retablo de san Zeno de Mantegna tiene el mismo tema de muchas representaciones medievales y "dice" exteriormente las mismas cosas; pero es renacentista por los nuevos módulos constructivos, por el gusto terrenal de las formas y el gusto culto de la arqueología, el sentido de la materia, del peso, de los volúmenes. La primera cosa que una obra dice, la dice a través del modo en que está hecha.[180]

Una obra de arte, en definitiva, se auto describe esté como esté tratada. Parte de las obras contemporáneas centradas en manejar algún avance técnico/tecnológico son asumidas por el público de una manera rápida, porque en definitiva suelen ser simples y están caracterizadas por el uso de efectos.

Son obras que utilizan elementos que sirven de mecanismo de excepcional utilidad para evitar precisamente el rechazo. Pero parte de estos artes novedosos se han nutrido de unos precedentes concretos; son artes conocidos y reconocidos que han sufrido un desgaste de su originalidad y han sido muy concretos de un tiempo. El Arte Contemporáneo, por su novedad, puede producir un serio rechazo y pasar a ser poco considerado, pero además esta novedad arriesgada suele ser reencontrada del pasado[181], por lo que este hecho es bastante significativo.

La ausencia en una exposición de Arte Contemporáneo de un tratamiento de técnica o tecnología avanzada podría provocar aún más la incomprensión de un público profano. Para subsanar en cierto modo esto; parte de estas obras contemporáneas están ayudadas por una serie de argumentos que explican de una u otra forma su sentido, y ayudan al buen entendimiento de las mismas. Esta obra de arte contemporánea pasa de ser una simple presencia física real que intenta mantener una propuesta determinada a una metáfora con una fuerte carga literaria más o menos bien explicada y creíble. Esta obra entonces adquiere una carga filosófica que se aleja totalmente de su carácter físico, algo que ha explicado siempre Danto[182] en sus libros y que ha defendido el mismo Kosuth: la filosofía que participa en la obra de arte.

El alejamiento que el Arte Conceptual ejerce en el público ha estado en cierto modo determinado por la evidencia de un planteamiento tajante, de una aseveración, de un absolutismo sustentado en numerosas ocasiones por una explicación literaria anexa. La obra no debería explicarse, tal y como afirma Román de la Calle cuando

---

180 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 57.

181 DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*, Fernando Torres, Valencia. 1981. Págs.118 y 119.

182 DANTO. Arthur, C. *Después del fin del arte, El Arte Contemporáneo y el linde de la historia*. Eds. Paidos ibérica. Barcelona, 1999.

recoge un fragmento de Sartre en el que habla del pintor Rebeyrolle: "una tela no habla…Cuando discurre, el pintor hace literatura ¿comprometerse, no es acaso decir? No hay compromiso en las artes plásticas, sino cuando una técnica segura de sí lo reclama como único medio de superarse" [183].

El Arte Conceptual ha trabajado con ese mismo concepto suyo, pero un concepto acotado que ha intentado demostrar ingenuamente una opinión categórica. El planteamiento de una idea concreta para una obra de arte siempre se ha caracterizado por ser una tarea utópica precisamente por la imposibilidad de llegar a obtener un valor único de esta idea:

> El fluir de lo que ya existe persistiría inamovible y hostil frente a nosotros si viviésemos en su interior *pero no hablásemos de él.* En el momento en que rompemos a hablar de él, aun cuando sea registrando las conexiones distorsionadas, lo juzgamos, lo extrañamos de nosotros, para conseguir quizás volver a poseerlo. Por consiguiente, hablar en términos aparentemente objetivos del *mar de la objetividad* significa reducir la "objetividad" a un universo humano.[184]

No existe, por tanto, una idea global de tristeza; sin embargo, una obra de arte que ha partido de intenciones indefinidas y ambiguas en su presentación, y que pueden ser incluso alguna obra conceptual, ha podido llegar a transmitir una idea final común de tristeza. Todo esto demuestra que una idea no puede ser planteada como única. Por ello, no puede ser entendida tampoco por la integración de un planteamiento simbólico, ya que éste puede denotar algo metafórico que en cierto modo sigue siendo categórico. Plantear una idea inamovible supondría el fin de la evolución del arte[185].

La simbología supone el intercambio absurdo de significado. Quizá algunas formas esenciales pueden sugerir una mera anécdota simbólica, algo indefinido y cercano a un sentido sexual, corpóreo o religioso, pero sólo puede ser entendido cuando se establezca subconscientemente[186].

---

183 DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*, Fernando Torres, Valencia. 1981. p. 220.

184 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 319.

185 CAMPOS Bueno, J.J. A. Martín-Aragúz, V. Fernández-Armayor Ajo, O. de Juan Ayala. *Neuroestética*. Saned. Madrid, 2010. p. 31.

186 CIRLOT Juan-Eduardo. *El espíritu abstracto*. Labor. Barcelona, 1970. Págs. 82 y 83.

La obra de arte, al no poder ser entendida por una única vía, se aleja de la comprensión del público. La indefinición y la ambigüedad han caracterizado esencialmente a la proposición de una obra trascendental; esta indeterminación sustancial de la obra de arte ha ayudado a tener un estado de co-sentimiento que ha funcionado de manera inconsciente precisamente por la vaguedad de esa indeterminación. Por tanto, la obra de arte que funciona así se realiza también de una manera inconsciente y no predeterminada.

Obras conceptuales, abstractas o realistas, que en su misma presencia física han estado caracterizadas por la indefinición y la indeterminación, se han acercado más a un posible entendimiento que cualquier otro tipo de obra que ha querido transmitir algo como evidente: "El arte es estrictamente una cuestión de experiencia, no de principios, y lo que cuenta en el arte, en primer y último lugar, es la calidad; todo lo demás es secundario"[187].

Las obras basadas en esa indeterminación han sido características de los *desubicados;* precisamente esa situación inconcreta ha propiciado la evolución del arte; pero esto no es tratar una obra como inferior o superior[188]. La no categorización ha sido el mismo medio de expresión, medio que no ha juzgado y que ha expresado sin saber qué.

De todas maneras, esta categorización, delimitación y acotamiento no es sólo una seña de identidad del Arte Conceptual; de igual manera, se da en tantos otros movimientos artísticos que están caracterizados por mantener una manera específica en su propuesta, desde un punto de vista rígido y cerrado. Esta peculiaridad ha existido entonces de una manera similar en obras realistas o abstractas.

Algunas obras realistas han intentado plantear una visión exterior concreta, y han estado concentradas en un punto de vista particular muy delimitado. Estas obras son entendidas por su misma evidencia, alejándose de un posible halo trascendente que puede conseguirse con la indefinición y la ambigüedad. El Arte Conceptual es entendido de esta manera en su misma evidencia física, no siendo en principio esa la intención.

El absolutismo evidente de la presencia física de la silla de Kosuth no puede tener otra posible lectura, y se afianza junto a un intento de representación realista

---

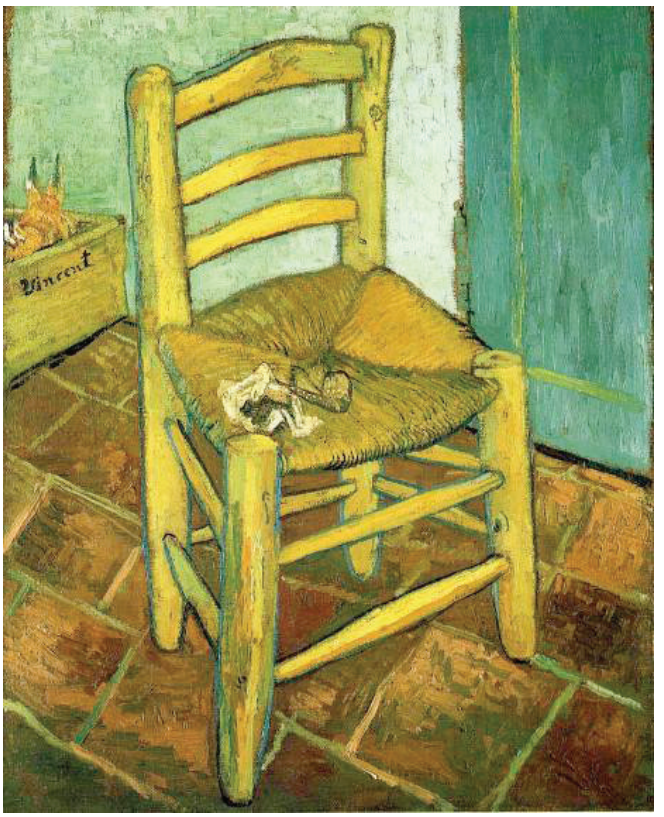
187 GREENBERG, Clement. *Arte y cultura, ensayos críticos, Colección punto y línea*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. p 126.

188 Ibíd., p. 127.

mediante una fotografía de esta silla; ha sido una representación fiel que ha dejado de lado la indefinición del concepto y de la sustancia.

Esta representación no es la de la pipa de Magritte, que evidencia la imposibilidad que tiene el hombre por transmitir una realidad externa; ni la de la pipa sobre la silla de Van Gogh, que es más bien una propuesta que se mantiene en esa indefinición, como presupuesto que justifica la obra más bien por el momento mismo de realización que por su resultado final.

La silla de Kosuth se presentaba tal y como era, no dejando lugar a la reinterpretación, algo que en cierto modo podía mantener en común, por ejemplo, con el hiperrealismo.



II. 27 Vincent van Gogh. Vincents Stuhl mit Pfeife.

(1888) Óleo sobre lienzo. 91.8 × 73 cm. National Gallery. Londres.

II. 25. One and three chairs, Joseph Kosuth,

(1965) Instalación

Moma, New york.

II. 26. René Magritte. Ceci n'est pas une pipe.

(1928–29) Óleo sobre lienzo. 63.5 cm × 93.98 cm. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, California.

De estos tres autores descritos, quien decía la verdad en su propuesta artística era en este caso Magritte; era una verdad que se podía entender incluso como categórica. La intención de Van Gogh simplemente no era la de representar una realidad externa.

Magritte, en su afirmación "esto no es una pipa", decía totalmente una verdad indisoluble. El cuadro no era una pipa, era la representación más o menos fiel de una pipa. Es decir, podemos resumir este hecho, en que hemos estado sometidos a ver de una manera concreta; por una especie de objetividad que ha provenido de todas maneras de una primera manera de ver subjetiva, impuesta y madurada por unos principios de antaño[189]. Fue algo que con la llegada del Arte Moderno se empezó a resquebrajar, puesto que se planteó el debate interpretativo de la realidad; pero algo categórico que después con algunos artes posteriores volvería poco a poco a imponerse.

Aunque siempre se ha planteado una manera concreta de ver las cosas, la indefinición característica del avance artístico se ha dado también en representaciones realistas y en obras conceptuales con un principio a priori contrario. De la misma manera, también a veces se ha negado el lado útil de las nuevas tecnologías para ser usadas para el progreso artístico.

La fotografía en el Impresionismo tuvo un papel fundamental, pero estuvo supeditada a un control creativo demasiado acérrimo y purista. Algo que fue potenciado por considerar a la fotografía no como herramienta artística, sino como algo condenado que se debería evitar.

Precisamente, por la utilización de la fotografía de manera clandestina,adquirió un cierto valor; pero ese control impidió que se realizasen pruebas de manera libre: La fotografía era considerada un peligro para el arte, como así consideraba el mismo Bauelaire[190].

Pero dentro del gran almacén del arte, han existido artistas que han utilizado los avances técnicos como elementos de estudio y enriquecimiento de sus obras, y como algo controlado por su propio sentido artístico. Han sido artistas que han dominado el caballo desbocado que supone usar una nueva técnica o tecnología. Artistas que han dejado de lado los brillos cegadores de los efectismos tecnológicos

189 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p 75.
190 POOL, Phoebel. *El impresionismo*. Ediciones destino. Barcelona, 1993. p. 18.

y no han caído en la anulación de un punto de vista artístico coherente y mantenido por un constante control manual[191]. Las obras de estos creadores no se deberían considerar entonces ni conceptuales ni hiperrealistas, sino más bien formadoras de un movimiento artístico caracterizado por el uso de la indefinición como base. Un arte que no se ha dejado llevar por una idea exenta y externa germinadora de la obra.

Algunos artistas del Arte Povera han tenido la característica fundamental de mantener la indefinición para potenciar el interés argumental de la obra. El considerado artista Povera Beuys planteó, prácticamente en toda su obra, una ambigüedad y espontaneidad de realización que atestiguaba su libertad creativa como elemento clave para su desarrollo. Beuys no tenía por tanto una postura categórica en su arte.

En cierto modo, el tratamiento de distintos materiales era más bien un pretexto que evidenciaba una necesidad de una búsqueda; una necesidad clara de libertad expresiva no sometida al uso de materiales tradicionales[192]: un ordenamiento del caos en algo concreto que tenía una idea precisa y formal[193].

Pero también hubieron otros artistas dentro de ese primer Povera italiano que se dejaron llevar más por esta realización indeterminada e indefinida; quizá fueron ellos los que apostarían más por la apertura ambigua evidenciada en una obra contemporánea[194], artistas como Mario Mertz, Pistolleto o Janis Kounellis, entre otros.

Esto señala que la consideración a veces de un artista en un movimiento concreto histórico es algo vago e impreciso. La cronología del arte se ha planteado como sucesión de acontecimientos establecidos por una orden en el tiempo, siendo esto de por sí un error garrafal.

Algunos artistas se han integrado dentro de erróneos movimientos artísticos. El caso de Beuys como conceptual es algo evidente, o Rauschenberg[195] pop, o incluso Van Gogh impresionista; precisamente cuando sus esencias artísticas han sido bien distintas.

---

191 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p 79.
192 Ibíd., p. 66.
193 Ibíd., p 82.
194 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p 34.
195 LIPPARD, Lucy R. *El Pop Art*. Ediciones Destino Thames and Hudson. Barcelona, 1993. p. 24.

Según Román de la Calle, la tendencia por crear una sucesión de movimientos ordenada, ha venido sobre todo por una influencia científica; ha sido algo que ha conllevado tener una visión matemática de la historia y otro punto de vista acotado y categórico más. El orden de la Historia del Arte ha sido siempre relativo:

> Hablar de "progreso" supone, de algún modo, un tipo de desarrollo más o menos lineal y acumulativo. Si en el ámbito científico tal modelo de desarrollo cómodamente puede llegar a sustentarse, es muy difícil que sea este el mismo caso en el ámbito artístico, donde prioritariamente habría que subrayar el proceso de "recursividad" como rasgo básico y quizás característico – en lo que a diacronía se refiere- de su especial génesis "evolutiva" [196]

En otras ocasiones, la madre de un movimiento ha conllevado en su desarrollo su mismo fin, provocando que sus primeras ideas iniciales sean perdidas, y quedando sólo algunos vestigios de su innovación técnica.

En el nacimiento del citado Arte Povera, que coincidió con una situación internacional política y social convulsa motivada por la Revolución del 68, originó un espíritu crítico contra el mismo sistema que intentaba plantear una nueva libertad creativa. Era una vuelta a la naturaleza, quizá a la indefinición e imprecisión de esta naturaleza. Esta lucha interesante e incesante contra toda estructura artística se fue apagando paulatinamente con el paso del tiempo hasta llegar a una actualidad donde las intenciones han restado mimetizadas en los productos artísticos iniciales, algo que ha quedado más bien como anecdótico que como evidencia misma de un cambio determinado:

> Sotto la suggestione del `68, ipotizza la possibilità di una pratica artistica che riesca a darsi come omologo ed immagine dei primi esempi di guerriglia che comiciciano a manifestarsi nelle grandi città europee ed americane. Così l`arte si destruttura, fino a arrivare a darsi nuda nel suo scheletro concettuale.
>
> Tale atteggiamento autopunitivo e masochista, di autoespropriazione del piacere creativo e del suo conseguente erotismo, è il portato moralistico

196 DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*, Fernando Torres, Valencia. 1981. p. 67.

> di una mentalità gregaria dell`arte verso la politica. Sostanzialmente gli artisti degli anni Sessanta hanno vissuto, in questa ottica, il dramma della politica e della natura. Un atteggiamento dogmatico ha portato gli artistit a considerare la natura come riferimento rigenerante e liberatorio, in opposizione all`ambito sociale repressivo ed artificiale. La pratica del naturale diventa il dispositivo che permette di dare un colore politico all`arte.
>
> Un naturalismo, tavolta ingenuo e didascalico, semplicitico e tardo-futuristico, attraversa quasi tutti i lavori dell`Arte Povera: la natura come luogo originario e verginale, principio di energia contro il luogo del sociale corrotto ed eccessivamente strutturato.[197]

Este movimiento reivindicaba una vuelta a una fuerza natural; era algo que de todas maneras había ocurrido siempre a lo largo de la historia de manera oscilante. Movimientos como el Manierismo, el Romanticismo, el tardo Impresionismo o el Expresionismo Abstracto, fueron una reivindicación a una vuelta a la naturaleza, a una nueva relación con lo natural, que en este caso concreto se establecía de una manera dogmática casi sagrada.

El dogmatismo, de todas maneras, ha sido un rasgo que ha caracterizado a todos los movimientos del siglo XX, movimientos que han buscado en cierto modo una convulsión. Un principio que, según Danto, se iría apagando y finalizando en los años finales del siglo XX, se acabaría con «la edad de los manifiestos» coincidiendo con la data en cierto modo del fin del arte:

---

197 T. A.: Bajo la sugestión del 68 hipotiza la posibilidad de una práctica artística que pueda darse como homóloga e imagen de los primeros ejemplo de guerrilla que empiezan a manifestarse en las grandes ciudades europeas y americanas. Así el arte se desestructura, hasta llegar a darse desnudo en su esqueleto conceptual.
Tal postura auto punitiva y masoquista, de auto destrucción del placer creativo y de su sonsecuente erotismo, es la carga moralística de una mentalidad gregaria del arte sobre la políticia. Sustancialmente los artistas de los sesenta han vivido, en esta óptica, el drama de la política y de la naturaleza. Una posturoa dogmática ha llevado a los artistas a considerar la naturaleza como referencia regenerante y liberatoria, en oposición al ámbito social represivo y artificial. La práctica del natural deviene a el dispositivo que permite dar un color político al arte.
Un naturalismo, a veces ingenuo y didascalico, simplificante y tardo-futurístico, atraviesa casi todos los trabajos del Arte Povera : la naturaleza como lugar originario e virgen, principio de energía contra el lugar del social corupto y excesivamente estructurado.
BONITO OLIVA, Achille. *Transavangarde international*. Giancarlo Politi Editore. Milano, 1982. p. 38.

> "… es lo que quiero decir con el fin del arte. Significa el fin de cierta narrativa que se ha desplegado en la historia del arte durante siglos, y que ha alcanzado su fin al liberarse de los conflictos de una clase inevitable en la edad de los manifiestos"[198]

El Arte Povera influyó en un enriquecimiento técnico por el uso de materiales aparentemente de poco valor o de desecho, además de la propuesta artística tan interesante en la expresión indefinida, lo que iba en principio en contra al Arte Conceptual.

Pero las intenciones primeras del Arte Povera estaban fundamentadas por el vacío de su estructura, por la carencia de su contenido; era algo que evidenciaba que era un arte ideado por *desequilibrados* pero con un halo interno e interesante de *desubicados*. Este ejemplo puede servir, en cierto modo, al ejemplo de sucesión de movimientos artísticos del siglo XX faltos de estructura sólida.

Desde el 1962 se considera que finalizó el Expresionismo Abstracto, con una cantidad desmesurada de movimientos: Abstracción Geométrica, Neorrealismo Francés, Pop, Op, Minimal, el citado Arte Povera, la Nueva Escultura y el Arte Conceptual. Este periodo de gran experimentación, y sin ninguna dirección concreta, consideraba que cualquier cosa podía ser arte; y sustentando esa cuestión hubo una evidente transformación a la integración de la idea misma como fundamento esencial en la obra de arte; fue algo que menospreciaba una práctica artística manual; es decir, un camino haciaa la filosofía del arte que habíamos citado antes cuando era defendida por Kosuth:

> Alle soglie del 1964 l`expressionismo astratto, come movimento artistico, aveva oramai la sorte segnata. In realtà il suo smantellamento era iniziato già nel 1957 con le opere di Johns e di Rauschenberg i quali si erano serviti di alcune delle sue forme per mascherare il fatto che essi avevano già avviato qualcosa di nuovo e di imcompatibile con le sue finalità e le sue premesse. (…)
>
> Chi puo dimenticare la crudele boutade scagliata da Barnett Newman contro, incredibilmente, Susanne Langer: "L`estetica è per l`arte ciò che l`ornitologia è per gli uccelli" Era come se ora l`arte ammiccasse alla filosfofia chiedendole di spiegare un rapporto che opere come quella costituita da libri su un tavolo potevano solo simboleggiare[199]

---

198 DANTO. Arthur, C. *Después del fin del arte, El Arte Contemporáneo y el linde de la historia*. Eds. Paidos ibérica. Barcelona, 1999. p. 58.

199 T. A.: En los umbrales del 1964 el expresionismo abstracto como movimiento

Precisamente en una entrevista al mismo Kosuth en 1969, el artista afirmaba que la tarea de un creador de su tiempo era investigar la naturaleza misma del arte[200]. En realidad, el pensamiento evidenciado en filosofía artística era lo que se apoderaba del espacio e invadía cualquier posible talento innato que podía tener un artista. Era una manera de ver el arte desde un punto de vista impuesto y único posible, algo que se alejaba de una posible manualidad y que aportaba una gran frialdad a la obra:

> Una base di moralità puritana sosteneva il lavoro dell´arte americana degli anni Sessanta e della prima metà di quelli Settanta. Una moralità tesa a valorizzare il lavoro di per sè, al di fuori del suo artefice. Una sorta di impersonalità attraversava la pratica artistica, il bisogno di pareggiare la sua produzione agli altri tipi di produzione, connotati da un uso intensivo della geometria.
>
> I procedimente riduttivi, messi in atto dalla minimal e dall`arte concettuale, tendenti entrambi ad assottigliare ed ad annullare ogni traccia di soggettività nell`opera, erano la conseguenza di una mentalità portata a privilegiare il momento concettuale del lavoro, a discapito della fisicità vista come ridondante e sviante della comprensione dell`arte.
>
> D`altronde tali expressioni erano anche il portato di un tentativo di integrazione dell`opera all`interno del paesaggio artificiale della città americana, fatta di funzioni astratte e segnata dalla verticalità fredda e ghiacciata dei grattacieli, moduli primari ed elemntari emendati da qualsiasi orpello decorativo.[201]

---

artístico, tenía en cualquier caso su suerte señalada. En realidad su desmantelamiento se era iniciado ya en el 1957 con las obras de Johns y de Rauchenberg, los cuales se habían servido de algunos de sus formas para enmascarar el hecho que ellos habían ya iniciado algo de nuevo y de incompatible con su finalidad y sus promesas.
(…)
Quien puede olvidar la cruel broma lanzada por Barnet Newman contra increíblemente, Susanne Lager: “La estética es para el arte lo que la ornitología es para los pájaros”. Era como si ahora el arte señalase a la filosofía pidiéndole explicar una relación que obre como constituida por libros sobre una mesa que podían simbolizar.
DANTO. Arthur, C. *La destituzione filosofica dell`arte*. Tema celeste edizioni. Siracusa, 1992. p. 8.

200 DANTO. Arthur, C. *Después del fin del arte, El Arte Contemporáneo y el linde de la historia*. Eds. Paidos ibérica. Barcelona, 1999. p. 35.

201 T. A.: Una base de moralidad puritana sostenía el trabajo del arte americano de los años sesenta e de la primera mitad de los setenta. Una moralidad tensa a valorizar el trabajo de por sí, fuera de su artífice. Una clase de impersonalidad atravesaba la práctica artística, la necesidad de emparejar su producción con otros tipos de producción, caracterizados por un uso intensivo de la geometría.
Los procedimientos reductivos, propuestos del minimal y del Arte Conceptual, tendientes

Toda esta cronología de la Historia del Arte ha evidenciado un hecho concreto más bien que una sucesión de movimientos, pudiéndose resumir en una sucesión entre libertad e imposición, un simple traspaso de opuestos: del frío al calor, de lo dramático a lo irónico, de lo trascendente a lo banal.

Ambas partes de libertad y represión se han ido imponiendo una tras otra, han ido cambiando los movimientos artísticos y dejando espacio a su opuesto; una situación análoga a la duda que pudiese haber en el desarrollo de una misma obra de arte. Todas estas sucesiones han servido para la evolución del arte y estas contradicciones han aportado los elementos claves que se han definido en una cultura.

En nuestra historia contemporánea, desde los años 50 y 60 se ha llevado metafóricamente una guerra de esta situación polar; entre una mancha abstracta europea indefinida, y una acotada y categórica mancha precisa de la serigrafía mecanizada americana[202]. Dos simples evidencias en un arte que ha caracterizado fielmente ambas culturas.

La serigrafía era mecanizada y mantenía en su aplicación práctica una elaboración totalmente fría; un hecho industrial que daba una opción supuestamente popular de poder multiplicar una obra única, una idea en común al Fordismo. Esta misma idea sustentó al capitalismo efervescente que se imponía en la devastada Europa de post-guerra. Este hecho llevó a la fabricación de un producto seriado y económico pero vacío en su tratamiento[203]: la producción seriada acabó con el valor de obra de arte única.

Si Duchamp firmó en su tiempo un Ready Made, y convirtió la obra en individual e irrepetible, fue algo que llevaba a la ironía acerca del concepto de obra única, y algo

---

ambos a aligerar y a anular un trazo posible de subjetividad en la obra, eran la consecuencia de una mentalidad llevada a privilegiar el momento conceptual del trabajo, a menoscabo de la fisicidad vista como redundante y que desviaba la comprensión del arte.
Sin embargo esta expresiones llevaban una tentativa de integración de la obra dentro de paisaje artificial de la ciudad americana, hecha de funciones abstractas y señalada de su verticalidad fria y helada de sus rascacielos, módulos primarios y elementarlos enmendados de cualquier oropel decorativo.
BONITO OLIVA, Achille. *Transavangarde international*. Giancarlo Politi Editore. Milano, 1982. p. 31.

202 Si bien el nacimiento del Pop Art propiamente se dio en Inglaterra, su expansión y total desarrollo se llevó a cabo en Estados Unidos.

203 BÜRGUER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Ediciones Península. Barcelona, 1974. p. 110.

que sustentaba precisamente la esencia de su obra[204]. Pero en ese acto, él estaba en cierto modo demandando una cierta consideración del que hace mismamente una obra única.

La producción seriada atacaba, de cierta mandera, a las grandes obras de arte, algo para considerar 'El Guernica' como obra para realizar un cartel anunciador de pantalones o de un automóvil. La obra de arte pasaba a considerarse casi como algo decorativo, a no decir nada comprometido; es lo que defendieron ciertos guardianes de la ignorancia de la sociedad[205]:

La mancha abstracta informal europea era entonces opuesta a la frialdad de la metafórica serigrafía; algo que sí mantenía el concepto de obra única trabajada y horneada ex profeso para el público; opuesto a lo reproducido infinitamente.

La idea capitalista de la industria cultural norteamericana ha influido en la evolución del arte hasta nuestra actualidad; es un aspecto donde se ha podido comprobar esta intención -como tantos otros imperios anteriores- de llevar consigo su cultura y por tanto sus productos culturales:

> Tal vez es necesario reducir la pregunta a sus términos más brutales, puesto que se dan casos en que asume también esta forma: la llamada vanguardia actual, y la revolución de las formas que supone, ¿no será acaso el arte típico de una sociedad neocapitalista y, por lo tanto, el instrumento de un conservatismo iluminado que tiende a contentar la inteligencia con la edificación de un «milagro cultural» que nos provoca las mismas aprensiones que el económico?
>
> La pregunta es elemental, pero no es tonta. Los valores estéticos no son algo absoluto que carece de relación con la situación histórica en su totalidad y con las estructuras económicas de una época. El arte nace de un contexto histórico, lo refleja, promueve su evolución. Esclarecer la presencia de estos nexos significa entender la situación de un determinado valor estético en el campo general de una cultura y su relación, posible e imposible, con otros valores.[206]

Actualmente, la hipotética mancha de la serigrafía mecanizada, estudiada y totalmente definida, se ha presentado en los últimos movimientos contemporáneos de manera

204 Ibíd., p 112.
205 TAPIES, Antoni. *La practica del arte*. Ariel. Barcelona, 1971. p. 15.
206 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p 64.

evolucionada con el uso de la tecnología avanzada y con la repetición, casi también seriada, de una misma idea engendradora de la obra de arte como base.

El Arte Conceptual, procedente de esta imposición de los años 60, hoy en día continúa siendo asumido como arte de última generación, pero un arte que ahoga otro tipo de artes precedentes. El Conceptual ha marcado injustamente el fin de la historia del arte, englobando pintura, escultura, etc…

> Pero aunque haya habido ciertos atisbos de resurgimiento como en los 80, ciertos teóricos han afirmado que aún así la pintura demostraba un agotamiento, un límite que no era posible sobrepasar[207], un cierto miedo al atacamiento de este sistema capitalista El capitalismo decadente piensa que cualquier cosa de calidad que todavía es capaz de producir se convierte casi invariablemente en una amenaza a su propia existencia. Los avances en la cultura, como los progresos en la ciencia y la industria, corroen la sociedad que los hizo posibles. En esto, como en casi todas las demás cuestiones actuales, es necesario citar a Marx palabra por palabra. Hoy ya no seguimos mirando hacia el socialismo en busca de una nueva cultura, pues aparecerá inevitablemente en cuanto tengamos socialismo. Hoy miramos hacia el socialismo simplemente en busca de la preservación de toda cultura viva de hoy.[208]

Sin embargo, esos teóricos no vieron las amplias posibilidades que aún hoy día sigue teniendo el arte plástico no conceptual. En cierto modo, era una aversión que funcionaba de manera análoga a la aversión posible de cualquier contemporaneidad. Por ello podemos parafrasear las palabras de Gombrich, en que de todas maneras los conflictos entre artista y público, tradición en innovación, evidencian la ceguera de este público, siendo el artista el único que dice a fin de cuentas la verdad[209]. Los críticos siguen siendo en definitiva parte de ese público admirador de obras de arte, pero los que no conocen los entresijos internos de estas obras de arte.

Hoy, el Conceptual es el arte considerado contemporáneo por estar asociado al uso pormenorizado de los avances tecnológicos. Esto supone un alto riesgo de que la obra sea una simple propuesta reiterada:

---

207 DANTO. Arthur, C. *Después del fin del arte, El Arte Contemporáneo y el linde de la historia*. Eds. Paidos ibérica. Barcelona, 1999. p. 26.

208 GREENBERG, Clement. *Arte y cultura, ensayos críticos, Colección punto y línea*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. p. 27.

209 GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Gustavo Gili. Barcelona, 1982. p. 26.

> Desde los motivos apremiantes y vitales del artista, no es extraño que el formalismo tecnificado de algunas estéticas actuales parezca hoy un servidor de los esquemas comercializados que todo lo dominan y que ya no tenga otra finalidad que la de fijar la "cotización" de las obras según algunos "signos externos" ¿Qué es lo que le da valor a una obra de arte? Los partidarios de la "cotización" responden dándonos las típicas listas de ingredientes o leyes formales que, según ellos, ha de tener la "belleza", y en cambio nos dicen poco o nada de su función. Ingredientes y leyes que, por otra parte, no son más que generalizaciones de los hallazgos de los artistas del pasado, que, si bien fueron revolucionarios en su momento, ya no son ninguna garantía de calidad. A causa de ellas la estética se convierte en esteticismo y el arte vivo en academicismo[210]

Con todo, no debemos tachar todas estas obras contemporáneas-tecnológicas como obras sin peso, pero sí podemos afirmar que todavía tienen una fuerte connotación por la belleza efectista incontrolada; una belleza que puede producir precisamente la lejanía misma de la profundidad del arte.

II. 28. Lara Almarcegui. Instalación en el pabellón español de la Bienal de Venecia, 2013.

Las nuevas manifestaciones artísticas están trabajadas por la incidencia de la máquina en detrimento del contacto humano, y se caracterizan por presentarse como meros juegos tecnológicos que podrían situarse en los parques temáticos. Pero también son caracterizadas por ser obras colosales, debido a la posibilidad de la máquina contemporánea por producirlas. La falta del contacto con el hombre provoca precisamente la ausencia de una empatía social[211], y por tanto de una posible comunicación acertada.

---

210 TAPIES, Antoni. *La practica del arte*. Ariel. Barcelona, 1971. p. 15.
211 Capítulo 2.3.

De igual modo que en el arte, las guerras contemporáneas de los países más desarrollados provocan el alejamiento total con el enemigo. Ahora, todo está controlado por una pantalla y por un pulsador electrónico que puede ocasionar la muerte de muchas vidas. Por esa lejanía del contacto con el enemigo, es posible entonces realizar verdaderas masacres, ya que ver al enemigo por un visor abstrae su condición real convirtiéndolo en un simple muñeco abatible.

Pero esa lejanía se evidencia también en tantos otros productos de nuestra contemporaneidad. La comida prefabricada o la explotación animal exoneran de una posible vista al animal originario, relegándolo a un producto usado como simple materia inerte.

Las obras de arte se presentan como prefabricadas casi exclusivamente por la máquina, con un pulimento que valora una limpieza superficial; suministran una frialdad que es consecuencia de las exigencias de una sociedad sometida a un sistema capitalista estructurado que evita la profundidad en el arte y lo convierte en algo ocioso que haga olvidar la rutina.

> Al ser humano en general no le atraen las grandes profundidades y prefiere mantenerse en la superficie porque le supone un menor esfuerzo. Cierto es que *nada hay más profundo que la superficialidad,* pero esta profundidad es la de la ciénaga. Por otra parte, ¿existe otro arte que sea tomado tan a la ligera como el arte *plástico?* En cualquier caso, el espectador, cuando se cree en el país del cuento, se inmuniza contra las vibraciones más intensas del alma. De este modo la obra se aleja de su objetivo. Por lo tanto, hay que hallar una forma que excluya ese efecto del cuento y que no sea un obstáculo en absoluto para el efecto puro del color.[212]

Lo que propone el Arte Conceptual es precisamente la lejanía a la naturaleza. Con esto, hace penosas y tediosas las nuevas energías que puedan tener artistas emergentes que integran una potencia que quiera provocar una revolución. El Conceptual hace que esa energía sea mermada en la práctica de un simple pensamiento perfectamente estudiado y reflejado en una obra. La lejanía de la naturaleza hace cada vez más al arte incomprensible, de igual modo para el materialista que pueda comprarlo[213]:

---

212 KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual del arte*. Ed. Labor. Barcelona, 1991. p. 105.

213 MONDRIAN, Piet. *Realidad Natural y Realidad abstracta*. Barral Editores. Barcelona, 1973. p. 72.

> Los periodos en que el arte no tiene un representante de altura, en que falta el pan transfigurado, son periodos de decadencia en el mundo espiritual. Las almas caen constantemente de secciones superiores a otras inferiores y todo el triangulo parece estar detenido. Parece moverse hacia abajo y hacia atrás. En estos tiempos mudos y ciegos, los hombres dan una importancia exclusiva al éxito externo, se preocupan sólo de los bienes materiales y celebran como una gran proeza el progreso técnico que sólo sirve y sólo puede servir al cuerpo. Las fuerzas puramente espirituales son subestimadas en el mejor de los casos, o simplemente pasadas por alto.214

Aún así, ese distanciamiento contemporáneo de la naturaleza atestigua por ello la realización de una serie de efectismos sustentados por un avance técnico-tecnológico, lo que sigue teniendo una imitación de la naturaleza en un nivel de luz, movimiento…

La integración de comportamientos naturales robotizados que hemos visto en obras de arte contemporáneas provoca un gran interés al público[215]. La interacción que hoy en día existe en instalaciones realizadas por sensores y Vídeo Mapping crea un tipo de seducción para ver estas nuevas tecnologías, pero no hay que olvidar que hoy en día ya no nos sorprende ver una proyección cinematográfica...

> «No hay nada», escribe Boccaccio, «que Giotto no fuera capaz de retratar hasta engañar al sentido de la vista.» A nosotros nos puede parecer raro, pero ¿no hemos experimentado una conmoción similar, en un nivel muchísimo más bajo? Cuando el cine introdujo la «tercera dimensión», la distancia entre lo esperado y lo percibido fue tan grande que muchos sintieron la excitación de una ilusión perfecta. Pero la ilusión se gasta una vez que la expectativa sube un peldaño; la damos por sentada y queremos más.[216]

El cine es algo que no recoge ni retoma el funcionamiento de la vida, sino meramente lo tangible. Al cine se le debió dar la ayuda de una literatura que afianzase ese excesivo efecto de proyección de luz, una ayuda que hacía intangible este arte; una

---

214 KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual del arte*. Ed. Labor. Barcelona, 1991. p. 30.

215 Existen algunas manifestaciones artísticas actuales conceptuales que toman como base esa manera de inteligencia artificial. Los avances tecnológicos han hecho posible que se hagan obras de arte que ínter-actúen con el receptor y que sean entes con respuestas autónomas a determinados estímulos.

216 GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Gustavo Gili. Barcelona, 1982. p. 33.

II. 29. (2011) Video mapping 3D, Festival de Teatro y Artes de Calle de Valladolid.

literatura hecha aposta para una explotación capitalista. Una manera de someter a artístico e imperfecto, un proceso mecánico que era frío, meramente ilusión... Pero el cine nunca podría llegar a la libertad de esa literatura que le había ayudado; el cine no requería el esfuerzo de la imaginación de la literatura, sino que era una mera sensación[217] que sólo en ciertas ocasiones ha podido ser considerada arte.

Todo tipo de vanguardia se convierte entonces en historia cuando pasa el estado de shock. Las 'neovanguardias', en cierto modo, pasan a institucionalizarse; una idea que lleva en sí misma y que va en contra de los principios que las originaron.[218]. Todas estas obras son de un interesantísimo valor contemporáneo en cuanto a que son actuales y co-temporales a las últimas innovaciones tecnológicas, pero ese dominio ahoga la libertad artística.

El hombre ha pretendido con su inteligencia imitar los mecanismos naturales y ha pretendido simularlos dando un arte de efectos. Esta intención puede ser entendida como obsesión de una auto-superación dentro del propio desarrollo evolutivo característico de su propio instinto.

Toda esta situación de imposición del efecto en el arte ha provocado a lo largo de la historia el enfriamiento de algunas válidas revoluciones artísticas; ha propiciado que los verdaderos avances no hayan tenido la consideración que deberían en su momento y que se haya perdido la posibilidad de nuevas propuestas artísticas reales a partir de ellos. Este arte se quedó sin explotar y sin crear escuela para la evolución de esos anteriores progresos artísticos.

Existen muchos ejemplos que pueden corroborar este hecho: los desequilibrios de

217 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 97.

218 BÜRGUER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Ediciones Península. Barcelona, 1974. p. 114.

Cézanne, la cercanía y lejanía de Magritte, el concepto de composición aérea de Pollock y el uso del goteo como pincel, o la ambigüedad de Morandi, han planteado una base interesante que aún permanece en su potencialidad parada de un posible desarrollo artístico:

> Resultará con ello que ciertas formas negadas por varias vanguardias sucesivas conserven una fuerza que no poseen las nuevas; lo que ocurre también cuando somos capaces de "releer" aquellas formas en la clave en que fueron inventadas, en tanto las vanguardias sucesivas las negaban por el hecho de resultar caducadas en otros aspectos
>
> (…)
>
> Dicho en otras palabras, se puede combatir un lugar común de la expresión, desgastado y alienante, disociando los modos comunicativos en los que se basa, pero también es posible exorcizarlo usándolo irónicamente.[219]

La innovación real no sólo se ha centrado siempre en un cambio del cascarón superficial, sino también en la variación, sobre todo, de su mismo concepto interno. La duda que se pueda plantear en esa estructura inicial ha provocado que se puedan desarrollar nuevos productos artísticos[220]; por ello, una obra innovadora se podría haber proyectado con un lápiz y un papel, ya que se podría haber sustentado como simple proyecto, y no tendría que estar apoyada entonces por un avance técnico-tecnológico.

Si pensamos en todos los desvanecimientos de las teorías científicas, podemos ver que la innovación se ha caracterizado por resquebrajar estas simples bases estructurales; bases que sólo han sido meros puntos de referencia que se han tomado dentro del infinito de las ideas para obtener un resultado útil y funcional, y que por ser meros presupuestos no han aseverado nada inamovible. Por ello, todo se ha podido replantear.

La teoría de la relatividad de Einstein o la invención de la vacuna de Pasteur fueron casos que se sustentaron por un simple replanteamiento intelectual que modificó las bases estructurales de todo.

---

219 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 331.

220 MASLOW, Abraham H. *Motivación y personalidad*. Ediciones Díaz de Santos. Madrid, 1991. p. LIV.

2.11 LA TENDENCIA POR IMITAR LA OBJETIVIDAD DE LA NATURALEZA

En la realización de una obra de arte, siempre ha habido una constante tendencia por conseguir el equilibrio, aunque también este hecho haya estado dirigido para tener un simple comportamiento vital equilibrado. Este objetivo ha llegado por distintos motivos.

La emoción que puede producir la naturaleza es un proceso indefinido y sublime que provoca casi siempre una expresión artística; casi siempre en ese acto, se realiza una representación como ingenuo motivo para lograr una afinidad con la naturaleza, pero es una representación que debe estar equilibrada. Todo ello ha llevado a que el hombre intente comportarse artísticamente con ese criterio equilibrado, aunque ese proceso esté transfigurado por una simple interpretación personal imposible de evitar:

> ¿Por qué buscan los artistas el equilibrio? Hasta ahora, nuestra respuesta ha sido que, al estabilizar las interrelaciones existentes entre las diversas fuerzas de un sistema visual, el artista resta ambigüedad a su enunciado. Dando un paso más, nos damos cuenta de que el hombre busca el equilibrio en todas las fases de su existencia física y mental, y que esta misma tendencia se observa no sólo en toda la vida orgánica, sino también en los sistemas físicos (…)
>
> De modo semejante los psicólogos han definido la motivación como "el desequilibrio del organismo que conduce a la acción para el restablecimiento de la estabilidad". Freud, en particular, interpretó su "principio de placer" en el sentido de que los sucesos mentales son activados por una tensión desagradable, y siguen un curso conducente a la reducción de esa tensión. Se puede decir que la actividad artística es un componente del proceso motivacional lo mismo en el artista que en el consumidor, y que como tal participa en la búsqueda del equilibrio. El equilibrio logrado en la apariencia visual no sólo de pinturas y esculturas, sino también de edificios, muebles y objetos de cerámica, es disfrutado por el hombre como una imagen de sus aspiraciones más amplias.[221]

El equilibrio está en cualquier parte de la naturaleza, es el desequilibrio el que aparece como simple mecanismo interpretativo erróneo, y producto de una mirada

221 ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza forma. Madrid, 1997. p. 51.

distorsionada y no objetiva en la percepción; en una percepción que lleva a una reflexión equivocada.

Todo lo externo natural es objetivo e imparcial, y después es tamizado por una subjetividad que siempre conlleva tener una decisión. Esta subjetividad ejerce una parcialidad y, como consecuencia, un problema de desequilibrio. Pero la duda que lleva al desequilibrio, de todas maneras posee una gran utilidad dentro de la posible evolución artística: la duda del desequilibrio proporciona el desarrollo del mismo arte[222]. Según Arnheim, la inestabilidad produce un estado que lleva a un equilibrio, pero con esto no quiere decir que se produzca siempre. En la historia, pocas obras de arte han obtenido un equilibrio determinado no exactamente formal.

Hasta ahora, hemos propuesto que los comportamientos del hombre han sido sobre todo instintivos. La existencia de un desequilibrio conlleva la posibilidad evolutiva, y los errores del desequilibrio pueden producir el aprendizaje y el desarrollo.

Estos posibles errores que se producen pueden ser tomados entonces como simples comportamientos inconscientemente dirigidos por una base innata de la especie que quiere obtener un fin concreto de enriquecimiento; algo que puede estar muy ligado a una simple estrategia evolutiva.

El artista, al tender a obtener también un equilibrio, tiene una lucha incansable[223]; esta lucha incesante demuestra una tendencia continua por evolucionar que puede estar ligada a la directriz evolutiva de la especie.

El artista elige siempre en su obra un punto de vista acorde a su experiencia y sensibilidad. La decisión, reflexión y plasmación en esta obra da un parecer y ejerce un cuestionamiento como aspecto propio del hombre consciente que piensa y que puede (a su modo) variar la naturaleza[224].

El artista está en continua duda entre lo correcto y lo incorrecto en la realización de una obra, adquiere por tanto el papel de juez de valores que finalmente se expresarán en un producto artístico y que mantendrán una estructura básica en la comunicación; una estructura que esperará al público como segundo actor de ese proceso.

La imparcialidad está en la naturaleza real y es la visión más objetiva posible. Entonces, la obra equilibrada es la que está cercana a esa realidad natural externa.

---

222 Capítulo 2.2.
223 ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza forma. Madrid, 1997. p 52.
224 Capitulo 2.2.

Por tanto, aspirar a producir obras equilibradas es imitar de nuevo un patrón natural y mantener los principios objetivos e imparciales de esa realidad natural. El hombre quiere, en definitiva, comportarse en todos sus aspectos como naturaleza. En cierto modo el hombre adquiere el papel de Dios en la creación de sus productos nuevos y sigue cada vez más adentrándose en el estudio de las bases mismas de las cosas:

> Teóricamente, el arte frente al objeto, es decir, a la forma verdadera en el espacio verdadero, actúa desde entonces como la vista frente al objeto según el sistema de la pirámide visual expuesto por Alberti; y así, al aprehender la obra del Creador en su plenitud, justeza y diversidad, gracias a la confabulación metódica del volumen y del plano, el artista es ciertamente, según piensan los contemporáneos, el hombre que se parece más a Dios, o si se prefiere a un clic secundario, imitador; el mundo que alumbra es un edificio visto desde cierta perspectiva, habitado por estatuas con un único perfil, así puede simbolizarse la parte del arquitecto y del escultor en el arte nuevo de pintar.[225]

Así, la creación artística conlleva unos mecanismos que tienden a ser, en definitiva, como naturaleza; mecanismos que pueden producir una imitación de su realidad externa, algo que es más bien un ejercicio de representación, o bien imitación de su realidad interna mediante la realización de productos equilibrados. Estos procedimientos artísticos por obtener el equilibrio conllevan a que todos los estilos sean conceptuales, abstractos o realistas tengan ese fin. Todos tienen la finalidad de lograr un equilibrio natural como tendencia general que intenta aprehender la realidad objetiva de la naturaleza, la realidad imparcial.

El concepto de equilibrio es real y natural, se encuentra en la naturaleza y el hombre al formar parte de ella genera unos productos equilibrados como todo lo que hay en el mundo que produce la naturaleza. Estos productos integrados tienen en sí mismos el concepto de imparcialidad y de equilibrio natural, por lo que las obras de arte son realmente imparciales y equilibradas. Ahora bien, esto ocurre siempre que los productos artísticos se tomen como meros objetos naturales[226] y no como

---

225 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p. 34.

226 Todo lo existente en este mundo es naturaleza porque proviene de ella misma. Un plástico, aunque sea un producto industrial es algo totalmente natural.

presupuestos creados dentro del mundo artístico ideado y para un público concreto. El arte solamente lo puede entender el hombre y además el hombre puede sentirse cambiado o perturbado al verlo[227], por lo que el arte hace un presupuesto que se aleja de la visión objetiva de la naturaleza.

El equilibrio natural está inserto en cualquier obra de arte y, por tanto, cualquier creación mantiene esta imparcialidad natural propia de la naturaleza a la que pertenece. Una obra de arte está equilibrada hasta que el hombre racional-creador aplica un parecer y una subjetividad que provoca una parcialidad.

Las obras de arte, vistas entonces como meros productos provocados por una opinión y que engloban la existencia de un receptor, se plantean ya de por sí como obras desequilibradas, ya que se sitúan y están destinadas en un mundo subjetivo que es causante a su vez de esa problemática.

El arte, en definitiva, forma parte del hombre como algo virtual que va dirigido a un público que tiene los mismos mecanismos comunicativos: un mero punto de vista humano. El arte no es un objeto de la naturaleza, sino una mera ilusión. Para la naturaleza entonces no existe el arte.

II. 30. Foca.

II. 31. Ciclón Nargis- Birmania

227 GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Ediciones Sígueme. Salamanca, 1993. p. 145.

En consecuencia, la naturaleza, por su misma imparcialidad, no participa en ningún problema ideado del hombre, por lo que la naturaleza puede ser tan apacible como cruel, tan dramática como irónica, tan fea como bella; son calificativos que vienen de un sujeto que la analiza desde una mera posición externa. Nuestras conclusiones en sí mismas son nimias para la naturaleza.

Si el uso del equilibrio como básico se aproxima a la expresión misma de la naturaleza, tendría que ir entonces encaminado a obtener esa imparcialidad característica; nuestra tendencia sería la de no crear más arte.

En cierto modo, recogiendo palabras de Eco, "John Cage se acercaba a la imparcialidad de la naturaleza al realizar obras musicales indefinidas y desestructuradas que se alejaban enormemente de un simple comportamiento humano":

> Cage es el profeta de la desorganización musical, el gran sacerdote de lo casual: la disgregación de las estructuras tradicionales que persigue la nueva música serial con una decisión casi científica encuentra en Cage un destructor carente de toda inhibición. (…)
>
> Al que le objeta que la suya no es música, Cage responde que, en efecto, no pretende hacer música; y al que le plantea preguntas demasiado sutiles le responde rogándole que repita la pregunta; a la pregunta repetida, ruega de nuevo que renueve la interrogación; al tercer ruego, el interlocutor se da cuenta de que «Por favor, ¿quiere repetirme la pregunta?» no constituye una petición en sí, sino la respuesta a la pregunta en cuestión.[228]

Pero dentro de este juego de los creadores que forman el llamado arte y que intentan generar unos productos cercanos a la naturaleza, se forman, como hemos dicho antes, unos estilos que generalmente intentan imitar solamente el cascarón exterior, participando entonces como mecanismos para generar una mera ilusión.

Toda creación artística tiende generalmente a la imitación de la objetividad de la naturaleza desde sus raíces, estableciendo el equilibrio imparcial de la naturaleza como algo elemental, puesto que es real, sincero y no pretende crear una ilusión. La pintura, por ese hecho, puede ser considerada como una mera ilusión sea del género que sea, y sólo podemos excluir la que no vaya encaminada a ser un

228 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 260.

producto artístico, y cuando se haga de una mera manera funcional[229], ya que tendría por tanto otro objetivo.

El concepto intrínseco de la pintura realizada de una manera funcional como objeto es enormemente real y auténtico, precisamente por formar parte del equilibrio de la naturaleza.

El artista sólo puede aludir de una manera mínima la naturaleza exterior, ya que está totalmente limitado para producir una representación aceptable con un medio y un procedimiento determinado[230]. El artista tiene una intención imitativa de ilusión porque, de cierta manera, se siente inferior a la naturaleza en su mismo carácter creativo[231].

Precisamente, desvincular la imitación de los principios intrínsecos de la realidad de la naturaleza en el arte podría dar productos de altísimo interés, pero siempre y cuando fuesen planteados de una manera consciente.

El hombre realiza productos no imitativos como solución natural cotidiana de manera imprevista y, por ello, estos productos a priori no son considerados artísticos.

---

229 Entendemos la pintura funcional, por ejemplo, por la que se usa para recubrir con color un objeto, sea una puerta, un muro o un coche, pintura que demuestra una realidad matérica innegable.

230 GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Gustavo Gili. Barcelona, 1982. p. 21.

231 GREENBERG, Clement. *Arte y cultura, ensayos críticos, Colección punto y línea*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. p. 131.

2.12 LA FUNCIONALIDAD DE LOS PRODUCTOS DEL HOMBRE COMO PRODUCTOS IMPARCIALES DE LA NATURALEZA. LA CUCHARA COMO SÍMBOLO DE QUE EL HOMBRE LO COGE TODO Y LO ENGULLE.

La expresión artística, a la vez de ser siempre una reacción personal y necesaria, ha tendido a la imitación de las emociones que pueda producir la naturaleza, emociones que recibe el hombre sensible ante ella.

La intención de representación de la naturaleza ha provocado un sentimiento de afinidad, induciendo a una creencia ingenua de posesión. La representación ha sido un intento por emular su parte externa, su misma superficie, algo que se ha reflejado en una simple composición sobre una tela y no desde una forma trascendente y esencial de las cosas que la forman desde su mismo cuerpo interno.

Tal y como dice Ángel Ferrant: "Es posible tener una idea muy clara pero equivocada. La idea que tiene de las artes plásticas el hombre práctico es tan clara como las habas contadas: se basa en la reproducción"[232].

La obra de arte debería separarse de su entidad artística para ser una obra auténtica; sin embargo, la relación que tiene es de algo inferior y subordinado a ella misma cuando es simplemente imitación.

La naturaleza es creadora como un Dios artista que realiza formas de extrema belleza, pero cuando pasan a ser consideradas arte, estas formas pierden su pureza como si fuesen obras imitadas[233].

El creador ha intentado imitar la naturaleza para sentirse en cierto modo como ella, una pretensión totalmente inocente. El artista ha copiado de una manera vaga las maneras bellas externas de creación natural; belleza que se ha apreciado por un público espectador que ha tenido un sentido propio de la estética ligado a su propia cultura:

> El hombre ordinario no es un dios creador de mundos separados, no es un especialista en la invención y fabricación de utopías espaciales, esos juguetes fabulosos, sino que conserva una especie de inocencia, que puede, por lo demás, estar marchita por lo que se llama el gusto. El

232 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 174.

233 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p. 10.

> intelectual posee una técnica, que no es la técnica del artista y que no la respeta, pues tiende a equiparar toda actividad con los procedimientos de la inteligencia discursiva.[234]

Si la imitación es tomada como algo que es imposible de frenar, se debe admitir entonces la imposibilidad de hacer ese proceso objetivo y fiel. Por tanto, no se puede hacer una imitación de la realidad de una manera científica. La imitación que se acerca más a la realidad es la que asume precisamente esa limitación.

En el mecanismo de creación artística se ha evidenciado la impotencia del artista ante la representación. Este hecho ha provocado reacciones violentas como muestra de poder y posesión. Cualquier manifestación artística conlleva una destrucción impuesta por la creación. El dibujo sobre un papel realiza un acto de destrucción del espacio en blanco; el fondo se ve perturbado por el alojamiento de la figura en un espacio infinito[235].

La emoción que aporta la belleza de la naturaleza es algo inexplicable y provoca que el hombre destruya o cambie su entorno[236], como una niña rompe una muñeca como puro y mero mecanismo de posesión de su belleza: un poder sobre el objeto y sobre la naturaleza que lleva a ese comportamiento dañino[237].

Todo esto ha sido una manera de acercar las partes de la naturaleza para poder ser entendidas, para modificarlas aunque sea destruyéndolas. Entender el objeto provoca en cierto modo una pérdida de su realidad:

> Este «entender» suyo se presenta precisamente como el saber anonadador del Alma Bella que, para saberse a sí mismo y no confundirse con el objeto, lo destruye. Zolla piensa que es preciso «entender» el objeto para no comprometerse con él; en cambio, la verdad es que, para comprender el objeto, es preciso comprometerse primero.[238]

Existen entonces muchas maneras de actuación dentro de la tendencia del hombre por intentar ser creador como la naturaleza. La intención constante por simularla se ha

---

234 Ibíd., p. 48.
235 ARNHEIM Rudolf. *El poder de centro*. Ediciones Akal. Madrid, 2001 p. 69.
236 Capítulo 2.2.
237 FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura.* Alianza Editorial. Madrid, 1990. p. 22.
238 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 289.

realizado de diversas formas, representando lo más fielmente posible de una manera casi fotográfica, o por una copia del movimiento mediante la realización de un autómata, o por la emulación del mecanismo de inteligencia por un procesador informático.

II. 32. Cuchara.

Dentro de esta imitación constante se da un tipo que podríamos calificar como imitación inconsciente, es decir, no consecuente de que a fin de cuentas es un mecanismo automático de creación similar al que realiza la naturaleza.

El hombre, sin quererlo, fabrica productos de gran valor creativo, originados para el final que van a ser utilizados. Son creaciones que no tienen una excusa precedente que como norma poseen casi todos los productos artísticos.

La funcionalidad que tienen los objetos cotidianos del hombre adquiere una pureza creativa importante, y podría considerarse el súmmum de cualquier intención artística. Los objetos tienen esta creatividad absoluta, ya que tienen una manera similar de producción a la de la naturaleza.

Todas las cosas que forman la naturaleza, en realidad, se producen por una funcionalidad; una piedra tiene una gran genialidad creativa porque es en sí misma creación pura, ya que tiene una función específica. La escultura que forma un árbol y su apoderamiento del espacio es algo bello porque se modela de una manera adecuada para el encuentro del sol: una manera libre de creación sustentada por la funcionalidad de su misma estructura.

La naturaleza no contiene entonces ningún elemento que no tenga una utilidad. Por esa función específica sus elementos toman el valor de ser creaciones auténticas:

> La idea casi es morbosa; no cabe duda de que se trata del sueño de un loco. Imaginémonos que dichos objetos fuesen manipulados por personas que no trabajasen ya para una potencia extraña, sino para sí mismos y para el provecho común. ¿Es razonable entonces que los objetos expresen una integración armónica entre forma y función? Tampoco. En este punto tales personas se verían arrastradas fatalmente a trabajar hipnóticamente, no tan dirigidas al provecho común como rendidas de inmediato al poder fascinante del objeto, a su atractivo, que haría que nos sintiésemos invitados a olvidarnos, al ejercer la función, en el instrumento en que la función se integra tan fácilmente.[239]

239 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 286.

El hombre realiza también este tipo de productos que tienen una función específica dirigida hacia un bienestar; productos que obtienen el máximo de autenticidad creativa, que son cotidianos como un vestido, una lámpara, o una cuchara.

Estos objetos han llegado a ser verdaderas obras maestras por su originalidad, pero han pasado inadvertidos precisamente por el gran poder que su función tiene, y que evita su consideración como objeto artístico.

Los productos funcionales, por tanto, están alejados de cualquier tipo de emulación y de causa emotiva. En cualquier caso, podrían ser la evolución de otros productos básicos primeros.

En el libro de Danto 'Después del fin del arte', se explica cómo la postura de Schopenhauer sostenía que estética y utilidad estaban disociadas, algo que según Danto había estado unido tras el Arte Moderno. Esto, en cierto modo, se pudo ver, por ejemplo, con la Bauhaus. Schopenhauer afirmaba que la funcionalidad anulaba la belleza, algo que retomaba las palabras de Kant que decían que el objeto artístico debería ser un "objeto de una satisfacción completamente desinteresada", ya que el mismo interés podría influir en el juicio del gusto. Ante esto, Danto preguntaba: ¿por qué entonces habría satisfacción si no había interés al que servir?

Si Kant consideraba que el arte bello debía verse como naturaleza, ¿por qué no una cuchara podía verse como naturaleza? Shopenhauer simplemente se sustentaba en que belleza y utilidad estaban distanciadas al equiparar los supuestos elementos feos de la naturaleza como los más funcionales.[240]

Por otro lado, si entendemos que la funcionalidad lleva en sí misma parte de la belleza y que por tanto está equilibrada, demasiada funcionalidad llevaría a una frialdad extrema de la belleza:

> Así como hemos dicho que el grado de perfección de las formas naturales está en función directa de su utilidad, observamos que el grado de utilidad anímica está en razón inversa de su grado de perfección física. Veamos una rueda. Su utilidad material, está precisamente en la perfecta redondez de su contorno, por lo cual, su función utilitaria será tanto mejor desempeñada cuanto más se ajuste su borde a la circunferencia. Como vemos, la forma útil, en este ejemplo, es tan concreta que resulta imposible su

240 DANTO. Arthur, C. *Después del fin del arte, El Arte Contemporáneo y el linde de la historia*. Eds. Paidos ibérica. Barcelona, 1999. p. 98.

> derivación escultural. Es decir, a mayor corrección de la forma redondeada, corresponde menor posibilidad en su transformación: a mayor grado de corrección en las formas naturales, menor grado de originalidad en su derivación escultural.[241]

En cualquier caso, la función específica de un objeto hace que este producto manufacturado obtenga la peculiaridad de ser una obra suprema y por tanto una obra equilibrada, ya que se integra como un producto más de la naturaleza y obtiene la cualidad de ser entonces un producto equilibrado, algo pocas veces alcanzable por cualquier producto artístico. Otra cosa es que tenga más o menos un grado estético. La funcionalidad conlleva a que su utilidad incida en la originalidad y pureza del objeto:

> Todo objeto tiene un valor puramente mecánico en el sentido físico o material, y es lo que da origen a su consecuencia utilitaria.
>
> Estas cualidades vemos que en la Naturaleza se obedecen tan recíprocamente, que nos llevan a la deducción de que la forma es hija de la necesidad. En este caso, podemos considerar que la forma es física, natural o verdadera aun no siendo espontánea de la Naturaleza y que su grado de perfección está en razón directa de su grado de utilidad física.
>
> Este grado de utilidad física desaparece en la obra de arte, luego la forma en ella no puede responder a él. Debe aparecer en su lugar un grado de utilidad anímica; pues así como la forma física es una derivación determinada de la necesidad, la forma anímica resultará una derivación indeterminada de la forma física[242]

Con esto, no queremos plantear que el arte no tenga entonces una función específica. El arte aparentemente está producido con una función que va encaminada a obtener un cierto goce estético. El arte tiene un uso útil y necesario como el de cualquier árbol en el bosque, pero no como objeto real producido por la naturaleza, sino como objeto elucubrado que puede producir una trascendencia inconsciente y que puede comunicar grandes valores para la humanidad:

---

241 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p.89.

242 Ibíd., p. 89.

> De esta manera, los objetos que hoy fabrica el hombre se parecen algo más a los de la naturaleza en cuanto que en éstos todas las formas obedecen a su funcionamiento; parecido que no tiene nada que ver con el de su aparición, y por eso debe interpretarse del mismo modo que el de la realidad con la obra de arte, la cual también tiene su funcionamiento específico.[243]

La función de una obra de arte es necesaria para la viabilidad del hombre en su existencia; sirve como una especie de sustento educativo, de guía o de base. De manera inversa, toda esa comunicación educativa se convierte en arte[244]. Este proceso comunicativo se une a la sensibilidad emotiva.

El arte es entonces un elemento primordial para la solvencia del hombre, pero es un mecanismo que siempre suele producir una representación, ilusión o una posible abstracción; algo que parte siempre de un motivo, de una realidad concreta. Por este mismo hecho, se anula la autenticidad de un producto auténtico, ya que proviene de otra cosa anterior preexistente.

El arte, desde su punto de vista estructural, tiene la importante funcionalidad de comunicar. Las primeras expresiones artísticas fueron producto de una asunción de inteligencia como postura que jalonaba entre instinto y razón, como necesidad vital básica para el hombre. Con esto se podría especular que la representación de un bisonte en una pintura se hizo como parte de un proyecto, como simple estrategia de caza[245], pero estas pinturas también podrían ser un regalo a una creencia mística[246].

El arte empezó siendo funcional, algo que después perdería, de manera que se sustentaría solamente como algo emotivo por su facilidad e inmediatez. Este inicio funcional demostró que el arte adquiría un valor añadido trascendente a esa función

---

243 Ibíd., p. 179.

244 MOHOLY-NAGY, Laszló. *La nueva visión, principios básicos del Bauhaus. Ediciones infinito*. Buenos Aires, 2008. p. 124.

245 CAMPOS Bueno, J.J. A. Martín-Aragúz, V. Fernández-Armayor Ajo, O. de Juan Ayala. *Neuroestética*. Saned. Madrid, 2010. p. 29.

246 "El hombre magdaleniense, acostumbrado a dibujar bisontes como acto ritual que le garantizase el dominio mágico de la presa y convencido de que éste era el fin primario de la operación artística, habría rechazado como obra de arte la Madonna de la Silla.
Así, si se dijera, por ejemplo, que Pollock, es un hecho negativo porque no sirve para hacer la revolución, la afirmación implicaría un equívoco fundamental: en este caso, la pintura continúa su polémica y sus negaciones a un nivel que no tiene contactos inmediatos con el de la acción práctica."
ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 62.

que llamamos material y práctica. Entonces, ¿cuál sería la primera función del arte? ¿No es el arte algo que ha ayudado al desarrollo del hombre precisamente porque la creatividad ha servido para potenciar las posibles soluciones de la inteligencia?

El arte ha tenido un primer uso funcional y desarrollador de la inteligencia, y después de esto se vinculó a un acto de apreciación pura meramente estética

La creación artística ha pasado de ser un proceso funcional a un acto de realización en el que debe existir una vocación propia para estilizar al máximo un cambio, algo que convierte cualquier objeto en artístico. Este refinamiento hace que la labor del artista sea la de realizar primorosamente cualquier práctica. Todo este ejercicio se evidencia en un producto real que es testigo de esta maestría de realización.

Pero esta maestría existe en tantos otros oficios, siendo cualquier labor en principio no considerada artística también un acto primoroso de realización. Cuando existe el que realiza con tesón el ensamblaje de un coche, el que amasa y hornea una barra de pan o el que redacta una escritura notarial, está expresando una opinión mediante el uso de un objeto y crea en realidad una escultura o una pintura que tienen una función que se sale del ámbito artístico y que por eso mismo no es tomada como tal.

Esto, a veces puede ser tomado como un trabajo de artesanía. La creación de un simple adorno puede también ocultar en el interior de su arte algo frío y superficial, algo que requiere una perfección que puede ser tomada como virtuosismo, una destreza mecánica[247]…

En toda esta vuelta de tuerca, encontramos la paradoja de que el realismo de Duchamp daba a cualquier objeto la posibilidad de ser artístico, sólo por el hecho de que estaba previamente rasado por el intelecto de este artista y por el mismo acto de maestría en su realización. En cierto modo, Duchamp se apoderaba de la genialidad del creador del objeto; él simplemente lo consideró arte:

> Pertanto l`identificazione dell`orinatoio con una fontana non è da parte di Duchamp, una classificazione, bensì un`interpretazione: il dire che *esso* è una fontana constituisce in realtà un esempio di ciò che altrove ho chiamato *identificazione artistitica*, laddove l`"é" in cuestione è coherente (ma solo coerente) con la falsità letterale dell`identificazione. [248]

---

247 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 204.

248 T. A.: Por tanto la identificación del urinario con una fuente no es de parte de

La producción de arte, entonces, parte casi siempre de una referencia real de la que trabajan mecanismos de percepción y memoria con la intención de representar, crear una ilusión o abstraer. Por este mismo hecho de ser algo que proviene de una causa, cualquier producto artístico puede ser considerado la evidencia de una creatividad menor de entre todos los productos realizados por el hombre. La funcionalidad de los productos realizados que no son considerados artísticos evita una condición estética dominante que puede convertir a esta obra en una simple pretensión, algo que está condicionado a ser bello por sí mismo.

> Hay un punto en que es fácil el resbalón que nos lleve a involucrar dos conceptos bien diferenciados: estética y arte. Sirva de aviso este ejemplo: un asa o un mango, elementos formales de bien definida condición utilitaria, pueden, además, presentársenos como valores estéticos, pero nunca como valores artísticos.
>
> El arte comienza en el punto en que los objetos abandonan su función mecánica para convertirse en mero motivo de sensación.[249]

De nuevo, vuelve a colación la polémica de considerar una obra de arte como simple valor artístico o como valor estético, un tema escabroso en el que no vamos a ahondar demasiado. Si consideramos que un producto funcional elimina ciertos accesorios que pueden perturbar su belleza, se entiende que éste está cercano a ser una obra de arte imparcial y equilibrada.

En la realización de esta obra de arte siempre existe la duda de nunca saber cuál es su fin, y puede ocurrir que se llegue bien a una barroquización o simplemente a la falta de algún elemento esencial, algo que un producto funcional no tiene. La funcionalidad lleva a la seguridad creativa, lo que aplicado en una obra de arte es mucho más complicado

Pero dentro de esta situación y esta separación entre arte y funcionalidad, podemos

---

Duchamp una clasificación, sino una interpretación: decir que eso es una fuerte constituye en realidad un ejemplo de lo que en otra parte he llamado *identificación artística*, allí donde "está" en cuestión es coherente (pero sólo coherente) con la falsedad literal de la identificación.
DANTO. Arthur, C. *La destituzione filosofica dell`arte*. Tema celeste edizioni. Siracusa, 1992. p. 59.

249 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 120.

localizar de todas maneras algunos productos artísticos que han sido en sí mismos de una enorme pureza, pero que han tenido un fuerte carácter simbólico que ha hecho olvidar su posible e importante entidad artístico-creativa. Esa pureza ha venido por un fuerte carácter básico funcional.

Podemos pensar en muchos de estos productos artísticos funcionales que ya de por sí son equilibrados. Un mapa, un dibujo anatómico o un dibujo de historietas tienen ese don.

En el caso de un dibujo de cómic, la entidad pictórica posible que pueda tener es algo que posee un fin concreto para generar casi siempre una evocación, algo que sitúe al público receptor en una realidad imaginada. Los cómics plantearon un espacio metafórico que podría provocar un cierto grado de evasión y libertad; tuvieron, en definitiva, una función que se alejaba de una posible connotación plástica-pictórica. Esta era una característica similar a la que podía tener un libro, una característica donde, en definitiva, se eludía su composición gráfico-pictórica como elemento artístico condicionante y se valoraba su importancia semántica alejada de su valor semiótico.

Un cómic sirvió de relleno a esa trama narrativa planteada, se establecía como una parte de un todo homogéneo dentro de una misma obra global, aunque ninguna de sus partes pudiera funcionar como obra singular autónoma.

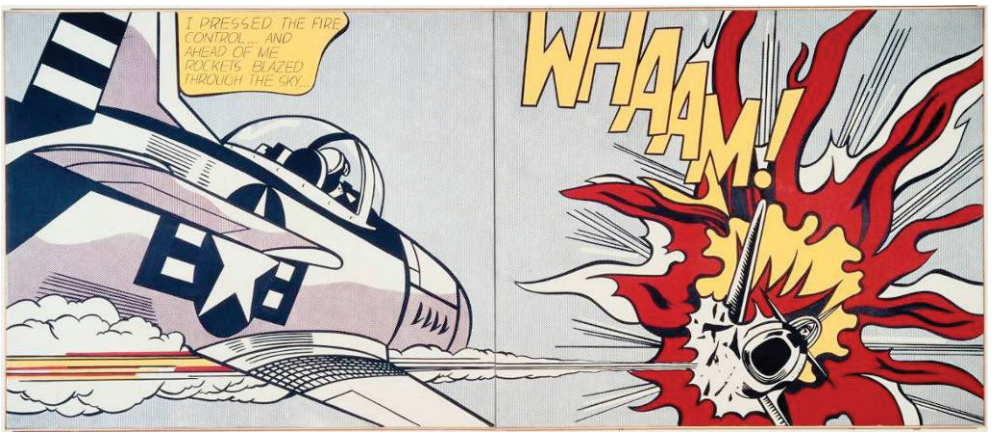
Por tanto, ¿podemos decir que un cómic es bello desde un simple punto de vista funcional? La verdad es que no podemos abstraernos y ver una página repleta de viñetas como una obra de arte similar a la de una compartimentación abstracta de Mondrian, pero sí podemos intuir una inicial influencia de un tetramorfo en esa manera de compartimentación:

> La armonía y el equilibrio de ambas partes o fuerzas emotivas, radica en ese punto de contacto que simultáneamente las separa y une, y así una gran forma física tiene su verdadera razón unida a una pequeña forma anímica y a mayor forma física corresponde menor forma anímica, hasta llegar a la forma física absoluta, en cuyo momento la forma anímica desaparece. (O viceversa) En un caso, surge la máquina. En el otro, la estatua.[250]

250 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p 92.

Equilibrio y análisis de dos polos en el concepto artístico; extremos de la pintura y los medios audiovisuales y su espacio ambiguo

En ese estado, hay una sutil división en que un producto de esa índole sea considerado artístico o no, y en ocasiones se ha tomado un producto de estas condiciones como sustento básico de una obra de arte exenta, algo que podemos tener como ejemplo de la obra más representativa de Lichtenstein.



Il. 33.Roy Lichtenstein, Whaam!. (1963) Acrílico sobre lienzo, 172 x 406 cm. Tate. Londres.

A veces, se da la singularidad de que en estos productos funcionales que se han establecido mediante la realización de un cómic, y que se creen como proceso aparentemente frío, han aflorado unas expresiones artísticas necesarias, una expresividad encerrada que ha escondido un enorme poder y que ha estado sometida a ese fuerte carácter simbólico. El cómic, en su estricto ámbito representativo y simbólico, puede acarrear un drama que se sale de sus límites aparentemente impasibles.

II. 34. Francisco Ibáñez. Mortadelo y Filemón nº82 El Pinchazo telefónico

cómic de mortadelo y filemon nº 82 "El pinchazo telefonico" 1ª Ed Septiembre 1994.

En este dibujo que hemos tomado como ejemplo realizado por Francisco Ibáñez, podemos apreciar cómo la expresión de su personaje Mortadelo, se podría acercar a otros ámbitos que sobresaliesen de su aparente imparcialidad, en un drama casi picassiano que está sometido muy sutilmente a la consideración como cómic. Sólo por estar establecido en ese arte concreto no puede ser apreciado entonces de otra manera. El autor en este caso no pudo evitar dar una cierta expresividad a uno de sus personajes, un ejemplo de mero acto de auto-representación artística necesaria, como ya vimos en el capítulo 2.9.

Otras veces, sin embargo, obras/estilos de arte han pasado de ser considerados como objetos artísticos a objetos funcionales. La abstracción también puede ser entendida como funcional cuando llega a ser una forma esencial, pudiendo ser considerada entonces como función decorativa.

La forma pura, según Ángel Ferrant, llega a una condición que se aleja de un punto de vista artístico y se acerca a algo más estético. Esto sucede cuando esa forma esencial es repetida o se acerca a la geometría. De hecho, no hay ningún brochazo expresionista abstracto que se haya tomado como pattern esencial para una decoración.

La repetición hace que cualquier forma se establezca como ritmo geométrico, ritmo que dependerá de cómo esté establecida esa repetición. En ese hecho, la forma original y esencial se anularía y se conformaría como mera decoración.

La multiplicación de una forma puede conseguir la pérdida total de su originalidad, tal y como aludía Greenberg cuando ponía como ejemplo al Cubismo demasiado desarrollado[251]. De todas maneras, aunque una forma abstracta haya perdido todo su talante y se haya convertido en un patrón decorativo, sigue teniendo el germen formal esencial anterior[252].

Si considerásemos lo decorativo como obra de arte, veríamos entonces que sería algo parcial y superficial. Los cuadros de Mondrian no son ornamentos aunque

251 GREENBERG, Clement. *Arte y cultura, ensayos críticos, Colección punto y línea*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. p. 65.

252 ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza forma. Madrid, 1997. p. 171.

se utilicen formas elementales; tampoco son repeticiones ni se establecen como elementos funcionales[253]. La forma pura en realidad es abstracta. Es una especulación que se hace tangible y pierde su pureza cuando se une a la materia[254]. De esa unión depende que se convierta en una anécdota decorativa o en un elemento artístico esencial. En cualquier caso, cuando la forma pura esencial pasa a un estado concreto y no abstracto[255], y adquiere una presencia física artística dependerá mucho de su entorno para ser considerada de una u otra manera:

> Toda remembranza del modelo constituye un lastre cuando se persigue la pureza de la forma. Aquí se plantean las dos naturalezas a que la forma puede responder: la llamada figurativa o naturalista y la llamada abstracta, que exigen una voluntad previa y consciente. Pero aquí también se plantea el problema de si la forma absoluta desligada de remembranza figurativa natural puede tener otra significación que la meramente decorativa.[256]

Paradójicamente, la forma esencial a lo largo de la historia, en el arte pictórico y escultórico no considerado decoración, estaba siempre ligada a algo que representaba, a lo naturalista[257], por lo que la abstracción ha estado supeditada a un realismo antes de la llegada del Arte Moderno. La abstracción fue acompañando a lo representacional desde el primer milenio de nuestra era, algo que sometía a lo que se representaba a un estado alejado que no aludía a nada concreto, algo que sometía al objeto representado a algo irreal[258] y que ejercía un enorme poder.

En este caso, como defienden tantos teóricos/artistas, la forma abstracta que no alude a una realidad, que está totalmente alejada de una posible representación, se convierte por ese mismo hecho en decorativa; sin embargo, planteamos que ésa sería la verdadera gran obra, la que se alejase de una posible ubicación, la que funcionase autónomamente por sí misma, y que ejerciese una fuerte inestabilidad al no ser reconocida. Pero ese mismo hecho cuando ha aparecido se ha evitado.

---

253 Ibíd., p 173.

254 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p. 37.

255 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 160.

256 Ibíd., p181.

257 GREENBERG, Clement. *Arte y cultura, ensayos críticos*. Colección punto y línea. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. p. 128.

258 CIRLOT Juan-Eduardo. *El espíritu abstracto*. Labor. Barcelona, 1970. p .15.

No podemos negar que la funcionalidad casi siempre ha sido bella, ya que ésta no ha implicado un añadido de pretensión estética. El planteamiento de una obra de arte con estas características podría tener un gran valor, además de conseguir el equilibrio puesto que todos los productos funcionales lo tienen.

Con estos argumentos podríamos pensar que el verdadero fin del arte, aparte de querer llegar al equilibrio, podría ser el de conseguir una funcionalidad.

La obra ha partido de ser funcional a ser estética, y a lo mejor la evolución del arte debería llevar otra vez de nuevo a su función y conformarse dentro de un desarrollo cíclico como ocurre en cualquier otro desarrollo.

Podemos comprobar que gran parte de las artes han tenido un inicio funcional que poco a poco se ha convertido en mero valor estético; la obra ha mantenido en su estructura férrea una consideración de función especial para mantener metafóricamente la obra en pie.

La arquitectura se ha establecido en su estética como, por ejemplo, una casa se fundamentó por su funcionalidad, algo que por esa misma pureza se pudo considerar bella. El sentido etimológico de la palabra arquitectura lleva en sí los conceptos totalmente funcionales de arco y techo como explicación más simple del concepto de cobijo.

La evolución de la arquitectura convirtió poco a poco los elementos funcionales en elementos estéticos. Una cúpula se creó como elemento arquitectónico funcional que permitió un gran espacio en su interior para poder albergar a un gran número de fieles, y de esta posibilidad se dio pie a trabajar de diversas formas, a decorarla con excelentes pinturas murales. Los contrafuertes pasaron de ser estructuras totalmente funcionales a estilizarse integrando en sus formas todo tipo de maravillas escultóricas. Los rosetones tuvieron que tener una estructura circular como solución funcional para la entrada de luz, algo que después se cargaría de cierta simbología por la entrada de una luminosidad divina.

El ornamento pudo tener una enorme libertad cuando no estuvo sometido a algo funcional como ocurrió en la arquitectura, pero poseyó unas normas estructurales inmutables. El arte en sí mismo se somete a una realidad no ilusoria cuando llega a una libertad total, cosa que puede ser tomada de gran valor, pero con una condicionada y limitada expresión[259] estructural.

---

259 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones.

En cierto modo, parte de estos elementos evolucionados han hecho una conjunción perfecta entre funcionalidad y valor estético, sometiendo a esos elementos a un equilibrio interesante que puede ser analizado por una desmembración añadida de dos polos opuestos en el funcionamiento del equilibrio. Si la arquitectura tuvo un mero motivo funcional, la pintura, como afirmábamos anteriormente, pudo tener ese principio: podemos suponer que entonces todo arte también. Un inicio funcional que se fue convirtiendo en un producto de mero goce estético.

Estos ejemplos totalmente viables y funcionales en su aplicación real física, demuestran cómo las distintas ramas y artes nuevos tuvieron ese inicio funcional. La moda, el diseño, la decoración, la artesanía o el cine empezaron como algo práctico.

La funcionalidad caracteriza a los productos que en principio no son considerados artísticos, y las obras de arte mantienen la funcionalidad dentro del amplio espacio que recrea la ilusión artística de aportar una trascendencia esencial para el hombre. Pero aparte de esta función vital que en principio no es palpable, el arte tiene una utilidad concreta real y por tanto una función práctica, función pocas veces reconocible a priori.

El Arte Contemporáneo ha ido refinando esos metafóricos contrafuertes citados, ha tenido un uso funcional que ha permitido la evolución de esta sutil unión entre función y estética. El Arte Contemporáneo ha planteado un germen creativo que ha influido en todo lo demás, por eso debería tener un gran valor para el hombre[260].

El Arte Abstracto, por ejemplo, influyó en todo el diseño, en la indumentaria, en la decoración y en todos los productos de uso común que actualmente utilizamos: desde los tapizados influenciados por Pollock o los vestidos de pura manchas pictóricas vendidos en los mercadillos.

Al igual que el Arte Abstracto sucede con otro tipo de artes; el Arte Pop o el Arte Conceptual, o incluso podríamos decir que las Acciones o las Performances han influido en el comportamiento teatral. Todo el Arte Contemporáneo ha estado continuamente presente en nuestra cotidianidad y se ha admitido de distinta manera por no declararse como obra de arte.

Madrid, 1983. p. 25.

260 DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*, Fernando Torres, Valencia. 1981. Págs. 126 y 127

Las evoluciones artísticas han tenido soluciones prácticas asumidas en productos funcionales reales, y por ello es evidente la declarada utilidad de los movimientos artísticos contemporáneos lejos de su sector teórico y encaminado más bien a un sector práctico o técnico como el que resta en su utilidad.

El arte, y concretamente el Arte Contemporáneo, por su apertura y su talante de experimentación, ha servido para influir más allá de lo que se pensaba. Una característica importante de este arte que puede recoger absolutamente todo como posible. No por ello debe considerarse vano, por sus posibles errores o por sus enormes osadías dentro de una sociedad que lo ha considerado de una u otra manera, pero que sobre todo lo ha entendido poco. La intención de las vanguardias, en cierto modo, ha querido siempre dar al arte una cierta praxis social, pero en esa intención se ha afianzado precisamente lo contrario, una lejanía de unas nuevas propuestas artísticas[261]; algo que, sin embargo, cuando se ha utilizado de una manera funcional se ha asumido sin problemas.

Todo esto refleja, en cierto modo, el problema del elitismo en el arte. Por un lado, existe un problema de comprensión que viene por la falta de información, y por otro existe una aplicación útil que demuestra que el arte siempre ha sido concebido y aceptado perfectamente.

II. 35. Final Copa del Mundo México 1986.

Minuto 80, gol de Rudi Voeller y empate parcial 2-2.

Todo esto sucede también en los grados de profesionalización de las distintas ciencias. Una investigación médica o química en la que se desarrolla una vacuna tiene una aplicación real, un resultado médico terapéutico que tiene una evidente funcionalidad y utilidad para la sociedad. Pero la sociedad no comprende su funcionamiento por la falta de información de los mecanismos que la provocan. Sin embargo, la sociedad sí puede llegar a entender perfectamente la marca de un tanto deportivo.

261 BÜRGUER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Ediciones Península. Barcelona, 1974. p. 62.

3. EL EQUILIBRIO

3.1. EL EQUILIBRIO, PUNTO DE REFERENCIA.

Podemos decir que el equilibrio forma parte del pensamiento humano. Es la base estructural de la decisión del hombre y fin al que siempre ha querido llegar. Se puede decir que es un mecanismo inherente inconsciente que lleva a un comportamiento no razonado, por lo que esta búsqueda por obtener el equilibrio se realiza de una manera involuntaria.

Este comportamiento es característico de la acción humana en general, pero en particular, en el ámbito artístico, es una meta a conseguir para obtener la obra correcta.

Todo este proceso de equilibrio existe de una u otra manera y tiene una utilidad concreta que sirve para poder realizar obras de arte o para tener un comportamiento vital justo.

El equilibrio se establece entonces como balanza que intenta sopesar los distintos opuestos que existen en cualquier cuestión, en nuestro entorno vital o en una composición pictórica. Son opuestos que están condicionados precisamente por una manera de percibirlos.

Al igual que habíamos tratado en el capítulo anterior, el hombre realiza productos equilibrados desde el momento que crea objetos no artísticos; objetos en definitiva que forman parte de la naturaleza. Es en su comportamiento particular dubitativo, tamizado por un intelecto, comportamiento que caracteriza a al artístico, cuando comienza a realizar obras desequilibradas, y cuando empieza por tanto la intención por conseguir el equilibro.

Pero este equilibrio, por venir de una simple elucubración, no existe realmente. Es una suposición que se hace de elementos contrapuestos que juegan en una hipótesis dada.

Es un supuesto punto de referencia en el infinito de los conceptos; en definitiva, una mera especulación que no está realmente presente en la naturaleza.

Por tanto, una propuesta equilibrada tiene un principio y un fin con una utilidad determinada, utilidad comprobada y centrada en un planteamiento único y acotado, y planteamiento que tiene un uso concreto para un ámbito específico:

> Con frecuencia se han empleado categorías elaboradas por la ciencia, traducidas con desenvoltura a otros contextos (moral, estético, metafísico, etc.). Y los científicos han hecho muy bien al advertir que estas categorías eran simples instrumentos empíricos, validos solo dentro de su restringidísimo ámbito.[262]

Podríamos entonces entender que el equilibrio es algo virtual que funciona en un espacio restringido, algo que para la naturaleza simplemente no existe. El equilibrio solamente funciona como elemento fundamental para estructurar o analizar en este caso obras de arte, pero desde una perspectiva alejada al cuerpo interno de estas cosas.

Esta singularidad que marca una cierta relatividad no es sólo propia del equilibrio, ya que de igual modo sucede en otros posibles supuestos que funcionan como meras elucubraciones; especulaciones que son también meros puntos de referencia.

La elucubración del equilibrio es algo que puede ser entendida por ser mera interpretación; es un rasgo equiparable con un ejemplo artístico, como mera interpretación que se lleva a cabo siempre en la representación de la realidad.

Para poder afirmar si existe o no un equilibrio, nuestras ideas deben someterse entonces a un pensamiento concreto, a un análisis pormenorizado de los polos que lo forman, a un estudio exhaustivo, algo que podemos equiparar como proceso en un acto reflexivo efectuado ante una representación artística.

La destreza para poder conseguir esta representación de manera aceptable depende de este grado de análisis y de deliberación adecuada a esa realidad externa.

La realización de un realismo con una cierta calidad exige un conocimiento previo de cómo se establecen las cosas en esa realidad externa.

Si intentamos realizar un dibujo de un modelo es conveniente saber que existen unos músculos que intervienen en la anatomía, unos huesos que van sujetos por tendones, y un cierto movimiento predecible. Es decir, esta realización de una representación real conlleva entonces una suposición, suposición que se acerca a una manera liberada e imaginada cercana a un simple principio cubista. Por lo que descubrir si una obra está equilibrada es someterla a una reflexión, y entonces este proceso funciona de una manera análoga.

---

262 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 44.

En definitiva, buscar una especie de objetividad realista o propuesta por un equilibrio se equipara a una suposición consabida que puede ya de por sí acarrear una perturbación: proponer una especie de objetividad fría es prácticamente imposible.

La perspectiva, por ejemplo, requiere de ese grado de reflexión y de estudio previo, y tiene una función clara y útil para un proyecto dibujado; pero realmente la perspectiva no existe físicamente en los trazados de cualquier espacio, contiene serias claves ambiguas[263] que hacen pensar que es una idealización; una idealización quizá demasiado sometida a unas maneras perceptivas que hemos tomado históricamente como únicas posibles y creíbles:

> El "descubrimiento" de la perspectiva es aclamado como un logro racional del arte que enriquece nuestro conocimiento de la naturaleza. Pero psicológicamente no es nada de eso. Permitió que la ambigüedad plena que prevalece en la mente profunda se introdujera en el mundo racional y perfectamente ordenado de las constancias objetuales.[264].

Pero además, la perspectiva en realidad sólo se puede representar desde un punto de vista fijo[265], por lo que se relaciona a una supuesta estaticidad, a la fría visión de la fotografía, algo que está lejos de ser una supuesta visión objetiva. De hecho, la fotografía tampoco es un mecanismo que recoge la realidad fielmente puesto que sólo toma un corto registro de grises[266].

La perspectiva ha planteado históricamente una realidad no verídica y ha impuesto que sea tomada así. Ha sido un concepto influido históricamente por un primer planteamiento proveniente de la perspectiva albertiana; un sistema de representaciones que se ha acabado en un simple planteamiento acotado a las tres dimensiones[267], finalizando entonces en ese hecho característico:

---

263 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 217.

264 Ibíd., p. 219

265 MOHOLY-NAGY, Laszló. *La nueva visión, principios básicos del Bauhaus*. Ediciones infinito. Buenos Aires, 2008. p 56.

266 GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Gustavo Gili. Barcelona, 1982. p. 20.

267 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p. 23.

> En primer lugar, la perspectiva, deleitándose en sí misma, va contra sus propios fines: en efecto, destruye la arquitectura, cuyos techos hace volar con explosiones de apoteosis, amplía el espacio de la escena, creando una falsedad infinita y una enorme ilusión, hace retroceder indefinidamente los límites de la visión y supera el horizonte del universo.[268]

La supuesta visión objetiva de la perspectiva se intenta comportar como una lente fotográfica, cuando en realidad esta lente produce deformaciones que no atestiguan esa realidad en ningún caso, sino que se establece por simples semejanzas[269]. Quizá el error haya sido intentar ver siempre un mundo plano, cuando en realidad ha sido esférico. Una lente convexa que ve un mundo esférico tiene que verse de una manera transfigurada a la fuerza:

> Además, algunos experimentos han demostrado que la actitud mental del observador puede influir poderosamente sobre el grado del efecto de profundidad que vea. Se le puede pedir que se concentre sobre la situación "como es en realidad" y no como aparenta ser, o a la inversa, que haga entrar la escena en el plano frontal como si fuera una composición plana. Su actitud acentuará algunos rasgos espaciales y reducirá la importancia de otros.[270]

Todo esto evidencia, en cierto modo, que esta hipotética visión objetiva de la realidad está controlada por una intención que intenta y desea plantear la percepción como una supuesta manera interpretada.

El realismo científico de la pintura occidental descubrió variaciones perceptivas, y esta realidad propuesta conllevó una suposición admitida en una manera de ver realista[271]. Esta suposición se fue enriqueciendo poco a poco por ciertos añadidos que se fueron descubriendo en la historia de occidente, formando entonces una tradición concreta en la experimentación[272]. Pero, a su vez, esta experimentación de esta cultura occidental se fue caracterizando por

---

268 Ibíd., p. 35.
269 ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza forma. Madrid, 1997. p. 316.
270 Ibíd., p 319
271 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 17.
272 GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Gustavo Gili. Barcelona, 1982. p. 19.

una manera perceptiva propia que formó un ideal no exactamente fiel a esta realidad.

La deformación del objeto depende de la predisposición del receptor y de su mismo interés. Es una predisposición a asumir un hecho transfigurado en un principio antes de ser analizado.

El objeto por sí ha ido cambiando en su manera de percibirse. La percepción podría establecerse entonces como algo similar a la termodinámica o a la teoría de la información, puesto que lo percibido sería momentáneo e influido por las informaciones del receptor.

Por ese mismo hecho, por esa base fluctuante, el objeto puede ser asumido de esa manera variable[273]. No se puede percibir entonces ningún objeto como real.

La subjetividad se ha ido estableciendo como objetividad, proponiendo lo inverosímil como verosímil.

El científico descubriendo algunas leyes de la naturaleza ha visto algo que no es explicable y de hecho, este proceso se puede equiparar perfectamente a un proceso artístico.

El científico admira al igual que el artista las maneras formadas en su propio mundo, maneras que él reivindica como verdad irrefutable. Todo esto acarrea un acuerdo mutuo con un público que debe admitir ese supuesto empirismo.

Sin embargo, en la actualidad se ha agudizado la variabilidad de la ciencia. Esa perseveración de admitir una supuesta objetividad debería haber asumido la variabilidad, como ciertas variabilidades artísticas deberían establecerse como leyes para el arte.[274]

> También Hildebrand oponía a los ideales del naturalismo científico una apelación a la psicología de la percepción: si intentamos analizar nuestras imágenes mentales para descubrir sus constituyentes primarios, encontraremos que se componen de datos sensorios derivados de la visión y de recuerdos del tacto y del movimiento. Una esfera, por ejemplo, aparece ante el ojo como un disco plano; el tacto es lo que nos informa de las propiedades de espacio y forma. Es fútil toda tentativa que haga el artista por eliminar este conocimiento, ya que sin el mismo no percibiría el mundo

---

273 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 184.

274 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 287.

> de modo alguno. Su tarea es, por el contrario, compensar la ausencia de movimiento en su obra dando claridad a su imagen, y comunicando con ello no sólo sensaciones visuales sino también los recuerdos táctiles que nos permitirán reconstruir mentalmente la forma tridimensional[275]

Todo esto afianza la relatividad que tienen las cosas presentadas en el mundo; algo que comporta unos sistemas elucubrados que tienen una utilidad determinada, unos meros puntos de referencia que se suponen en el infinito.

El concepto de número es un mero presupuesto que sirve para muchas aplicaciones útiles, mediciones que se hacen para realizar cálculos predecibles; conceptos como tiempo o espacio en su medición tienen también una cierta variabilidad para el humano que los percibe.

En el arte, realizar una representación de manera fiel conlleva la integración de elementos que creen esa supuesta objetividad, algo que es irreal.

Pero esta irrealidad puede acercarse a veces de una manera mayor a la realidad:

> Los nuevos parámetros para ver el mundo se asumen para operar sobre realidades aceptadas experimentalmente, en el laboratorio, a través de abstracciones imaginativas o en el ámbito de una realidad literaria, pero pueden ser inadecuados para movernos entre los hechos comunes, no porque respecto de ellos sean falsos, sino porque en ese ámbito pueden resultar aún más útiles —a lo menos por ahora— los parámetros tradicionales usados por todos los demás seres con quienes tenemos trato diario.[276]

Estos elementos de medición son entonces sistemas que ha creado el hombre como puntos de referencia en el infinito de las ideas. Son supuestas creencias forzosas que no han sido seguras ante la duda[277].

La existencia de estas ciencias ha implicado cualidades de la naturaleza del universo que se relativizan en su medición, pero que tienen una utilidad práctica.

El hombre, al ser animal, tiene una manera de percibir imprecisa, desvirtuada e

---

275 GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Gustavo Gili. Barcelona, 1982. p. 9.
276 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p 247.
277 Ibíd., p. 257.

influida por sus propias experiencias personales, y por ese mismo hecho se crean grandes obras de arte.

Los puntos de referencia son entonces conceptos ideados y creados con una experimentación aparentemente perceptible que sirven para la comprensión y funcionamiento de los elementos del mundo en general. Son puntos que dan la estructura de un todo, de un eje x, y, z dentro del espacio infinito.

Cualquier presupuesto de la inteligencia humana que se acote en sistemas de medición, sea en arte o filosofía por ejemplo, son en definitiva meros puntos de referencia que sirven para la comprensión acertada de los mecanismos que producen este supuesto planteado.

Todas estas ciencias existen y forman parte del universo, desde las matemáticas, la filosofía, el arte, ramificando hasta el cine, o la cerámica vidriada. Lo que ha entorpecido y provocado serios errores han sido estos sistemas de medición, que son los que han planteado, en definitiva, una 'seudoobjetividad' y un límite.

La medición del tiempo en sistemas empíricos ha sido algo que ha acotado y dificultado la libertad de percepción. El concepto de número ha sido una pura subjetividad que ha supuesto que dos elementos sean iguales, cuando nunca han sido análogos en su naturaleza.

Dividir el equilibrio en dos polos opuestos es también una mera subjetividad. Pero la esencia de todas estas ciencias forma parte del universo y es totalmente real.

La medición tiene aplicaciones para poder tener soluciones útiles y reales, con la constatación de que el tiempo existe, pero en el éter de la indefinición[278]. La relatividad de todos los sistemas de medición y de las ciencias del mundo es entonces la única certificación objetiva posible: "describir un ensueño objetivamente es ya disminuirlo y detenerlo"[279]:

La realidad está distorsionada por un mecanismo complejo de visión, de percepción y reflexión. Nuestros planteamientos artísticos son más realistas si reflejan esa percepción desfigurada. Nunca por ello, podrían darse representaciones realistas fieles a una impresión, porque en realidad no lo serían; sólo se acercarían como simples evidencias del comportamiento de las formas ante la luz:

---

278 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 273.

279 BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio.* Fondo de cultura económica. México, 1986. p.188.

> Recordemos, por ejemplo, el proceso de la pintura desde el movimiento impresionista a finales del siglo XIX. El impresionismo pictórico en Francia cuando los pintores Renoir y Monet, allá por 1869, descubre que las sombras no son pardas ni negras, sino coloreadas en su periferia, y que el color local de los objetos queda modificado por reflejos de otros objetos, por contrastes de colores yuxtapuestos y, sobre todo, por la luz que los ilumina. Una luz que se hace hegemónica. De este modo, más que pintar objetos iluminados, lo que hay que hacer es pintar a la luz misma. El misterio de la natura no está escondido en recónditas combinaciones que haya que tantear mezclando colores en la paleta, sino que se muestra, con la colaboración del espectador, en cualquier experiencia visual. En el bien entendido –premonición del principio de indeterminación de Heisenberg- que toda experiencia modifica la realidad del objeto experimentado. Lo cual abre el camino –aunque sea pasando de lo sensorial a lo intelectual- para sucesivos movimientos como el expresionismo, el cubismo, etc., en los que no se trata ya tanto de reflejar la realidad cuanto *la idea de realidad* que posee el artista. Más todavía – y sigue la premonición de la física cuántica-, donde es la misma realidad la que nace con el experimento. (De hecho, en la historia del pensamiento occidental, ya desde Winckelman y Herder, el arte deja de entenderse como copia de la naturaleza y pasa a ser creador de realidad)[280]

Así, la percepción conlleva en sí misma un modo de ver transfigurado, trastornado, influido por la predisposición a recibir información nueva.

Por ello, fue tan importante la constatación en la evolución del arte de la visión totalmente distorsionada del Cubismo con una obra cumbre como fue 'Las Señoritas de Avignon' de Picasso: era la realidad más cercana, una realidad que estaba relacionada con la imaginación[281].

De hecho, Picasso fue el que en aquella época verdaderamente creó y utilizó la realidad severa y despiadadamente como simple pretexto. La imitación de la realidad era una mera excusa.

La realidad se podía representar siempre que fuese variada por una manera de ver subjetiva, una visión que todo el mundo podría poseer y comprender mediante un intercambio inconsciente que no era una postura unipersonal y categórica: "si el

---

280 BROCKMAN, John. *El nuevo humanismo y las fronteras de la ciencia*. Editorial Kairós. Barcelona, 2007. p. 25 y 26

281 BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio.* Fondo de cultura económica. México, 1986. p. 185.

arte fuera sólo, o principalmente, la expresión de una visión personal, no podría haber historia del arte"[282]

De todas maneras, la aproximación a la realidad superficial exterior tuvo una utilidad, pero meramente práctica.

El planteamiento entonces de la relatividad del equilibrio en un sistema de medición de opuestos, es un punto de referencia que nosotros utilizaremos para la comprensión y el análisis de este elemento:

> Indeterminación, complementariedad, no-casualidad no son modos de ser del mundo físico, sino sistemas de descripción útiles para operar en él. Por lo cual la relación que nos interesa no es aquella —presunta— entre una situación "ontológica" y una cualidad morfológica de la obra, sino entre un modo de explicar operativamente los procesos de producción y fruición artísticas. Relación, por lo tanto, entre una metodología científica y una poética (explícita o implícita).[283]

Estos puntos de referencia servirán para la comunicación y para poder expresar mejor estos conceptos mediante un lenguaje común y comprensible. Porque como creadores de esta investigación formamos parte de esta *manada social* donde tenemos que jugar con todos estos puntos de referencia.

En esta investigación utilizaremos el equilibrio planteado como duda y por tanto como punto de referencia para poder ver y analizar mejor este hecho en el mundo del arte. Un mecanismo de medición de los opuestos que interviene en el equilibrio y que lo delimita.

---

282 GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Gustavo Gili. Barcelona, 1982. p. 3.

283 pie de pagina 10. ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p.103.

3.2. EL EQUILIBRIO

Una cosa tenemos en común hombres, piedras e insectos: tener una base estructural de equilibrio que va guiada por una energía universal que establece cómo debe ser el mundo, que establece la existencia y el funcionamiento de la naturaleza. Para poder llegar a forjar una opinión artística hace falta esa base estructural.

El hombre parte entonces de este innegable concepto de equilibrio primero desde su primera condición animal. Este es el llamado equilibrio físico-químico que es común a todas las cosas; y éste ha provocado, por ejemplo, un punto de vista alzado ante una superficie terrestre, algo que ha definido la horizontalidad.

La perpendicularidad ante esta 'seudohorizontalidad' ha planteado un concepto de equilibrio inherente que ha ido definiendo unos ejes perpendiculares para cualquier acción humana. Todo esto se ha producido por la acción de la ley de la gravedad, una ley de atracción de los cuerpos que ha guiado el equilibrio de una superficie.

La perpendicularidad a la horizontalidad terrestre es algo que mantienen todos los seres vivos y todas las cosas, desde una planta a una piedra y, por ende, cualquier manifestación humana. Siempre se ha mantenido este elemento como primordial.

Una casa[284] o un camino tienen la característica básica del equilibrio; su funcionalidad propia está influida por la gravedad que aplana cualquier base.

Todo se propone erecto a esa superficie rasa, por lo que cualquier efecto exterior, sea humano o no, forma parte esencial de esta base estructural que está relacionada precisamente con la pureza de la creatividad de una obra equilibrada.

El principio del equilibrio entonces ha sido el de la gravedad, una fuerza que ha marcado de una manera básica cualquier criterio posterior en el concepto de equilibrio.

La ley física de atracción de los cuerpos ha hecho descubrir una obra equilibrada y por tanto que tengamos un juicio particular ante esta obra de arte.

---

284 "De todas las artes, la arquitectura es la mas firmemente enraizada en tierra: su dimensión vertical hace que las construcciones arquitectónicas estén siempre firmemente sujetas a la gravedad."
ARNHEIM Rudolf. *El poder de centro*. Ediciones Akal. Madrid, 2001 p. 27.

La gravedad ha sido la culpable de estas normas principales del arte, pero incluso podríamos suponer que haya sido el motivo de su nacimiento.

El equilibrio estructural básico físico-químico, producido por esta gravedad, es el que ha dado la posibilidad de la vida y por ello de cualquier desarrollo posterior. Pero claro está que este primer concepto es entonces también culpable de la misma estructura de la razón de todas las cosas, del fundamento del equilibrio intelectual artístico, del fundamento del nacimiento de todas las materias científicas. Por tanto, estas energías universales han influido en cualquier producto humano.

Todo esto ha diferenciado cualquier elemento situado sobre la tierra; mantenemos en común una sujeción gravitatoria que se contrarresta por un pensamiento humano, un pensamiento que supone y que se destaca de esa unión magnética como ejemplo de constricción y de libertad, y sinónimo de un problema ante cualquier supuesto. Es lo que Arnehim magistralmente califica de fuerza céntrica y excéntrica [285] en relación a las fuerzas de la naturaleza, fuerzas que se ciñen a un control o una sujeción y las que suponen una libertad.

Esta ley perceptiva e innata ha guiado la existencia del hombre desde su inicio hasta formar un equilibrio. Después, ha continuado definiéndose y desarrollándose en acciones que han formado un criterio en el comportamiento humano, una manera de expresión artística.

Por ello, partimos de elementos estructurales físico-químicos que han dictado nuestra conducta posterior. Esta unión instintiva va mas allá de nuestras meras acciones autónomas y se acerca a las estructuras atómicas y moleculares de las cosas, algo que provoca tener una idea inicial de percibir y estructurar.

Esta energía universal interfiere en todo y lo une internamente desde su base: las leyes de la física, de la reproducción biológica y de los comportamientos artísticos del hombre están enlazadas.

Nuestra expresión artística supuestamente libre está fundamentada en estas estructuras básicas que tiene cualquier cosa, por lo que la composición de un cuadro ha de tener innegablemente criterios relacionados a estos inicios.

Los ritmos de los seres vivos, por ejemplo, están basados en un tempo musical relacionado al propio del mar del que ha nacido toda vida.

---

285 ARNHEIM Rudolf. *El poder de centro*. Ediciones Akal. Madrid, 2001. Págs.14 y 15.

La creación artística musical se basa en un ritmo inherente a los hombres desde el inicio de su existencia. Este ritmo forma parte del ser humano porque es el que hace y da la posibilidad de existencia.

Todo ritmo acompasado está iniciado por un ritmo cardiaco que es el que continuamente da alimento y oxígeno a todo nuestro cuerpo. Nuestras expresiones están basadas en las estructuras propias de la naturaleza, por lo que desarrollar cualquier acción artística mantiene esa unión, ya no sólo en la llamada tradición que es entendida por todo el bagaje histórico-cultural[286], sino que es además muestra del tamiz del artista ante una propuesta siempre interesante de asumir ese compendio general.

Un baterista plantea un ritmo interno cardiaco que ha venido por sus orígenes animales comunes a todos nosotros.

Un pintor mantiene una visión concreta realizada por un movimiento muscular propio que conocemos porque podemos realizarlo también.

El arte mantiene tantas cosas similares a todos en común y posiblemente por eso llegamos a emocionarnos.

El hombre, para llegar entonces al concepto de equilibrio particular artístico, pasa por 3 tipos distintos: un equilibrio físico-químico, un equilibrio biológico y un equilibrio cultural, hasta llegar al equilibrio final donde está la búsqueda del equilibrio de la razón.

Este equilibrio se desarrolla, ante todo, por estar sometido a una continua duda provocada por el esfuerzo de equilibrar pensamientos y comportamientos, algo que está presente de una manera innata y que forma el último escalón de este desarrollo.

De igual manera, Román de la Calle realizó un análisis de los factores condicionantes del hecho artístico, aspecto que tiene mucho que ver con lo que proponemos en la evolución del equilibrio: el hecho artístico que está condicionado por distintos

---

286 "La percepción de un todo no es inmediata y pasiva: es un hecho de organización que *se aprehende* y se aprehende en un contexto socio-cultural; en tal ámbito, las leyes de la percepción no son hechos de pura naturalidad, sino que se forman dentro de determinados *modelos de cultura* o, como se expresaría la teoría transaccionista, mundos de *formas asuntivas,* un sistema de preferencias y hábitos, una serie de persuasiones intelectuales y tendencias emotivas que se forman en nosotros como efecto de una educación fruto del ambiente natural, histórico, social."
ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p.176.

factores biológicos, situacionales, personales y subjetivos[287].

Sin embargo, proponemos que dentro de este hecho artístico, la tendencia es hacia el equilibrio y que en cualquier comportamiento artístico existe esa intención.

El hombre entonces tiende a buscar ese equilibrio que está relacionado con la base estructural de todas las cosas, por lo que en esta búsqueda se comporta de una manera desequilibrada.

El comportamiento general del hombre en la vida y en el arte no llega a obtener inmediatamente ese equilibrio deseado.

En realidad, el desequilibrio busca en cierto modo siempre un complemento, un elemento que contrarreste esa inestabilidad. Este desequilibrio propicia una búsqueda que es necesaria para la evolución del hombre, ya que aporta el avance.

287 DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*, Fernando Torres, Valencia. 1981. p. 11

3.3. LOS ESPACIOS CEDIDOS DE LA ARQUITECTURA ENGENDRADORES DEL SOPORTE PICTÓRICO

El hombre, ante la evolución del concepto de equilibrio a lo largo de la historia, ha ido asumiendo las distintas etapas hasta llegar a una noción autónoma y propia final. En ésta, el concepto de equilibrio ha adquirido un carácter personal y totalmente condicionado por la subjetividad.

Este equilibrio, asumido ya como particular, es el que ha generado el llamado estilo artístico, participando en que una obra sea distinta a la de otro autor y sea por tanto reconocible como la de un creador concreto.

Este hecho ha verificado la diferenciación que ha existido entre los distintos artistas debido a ciertas características.

La diferencia de la percepción viene por una manera de ver propia, manera que varía según unas ciertas condiciones biológicas. Las células para percibir un color, por ejemplo, provocan una diferencia de percepción.

Existen diferencias de las cantidades de estas células oculares llamadas conos y bastones según qué persona, por lo que se da una variación evidente en el sistema de recepción de estos colores. Podemos pensar, por ejemplo, en los mismos daltónicos; pero no solo existe una diferencia meramente de carácter hereditario sino también sexual, como sucede en la herencia genética de la hemofilia. Podemos suponer entonces que existirán diferencias de percepción en este caso entre hombres y mujeres.

Todo esto lleva a un resumen final del concepto de equilibrio que es el más importante y que establece una diferencia entre cada individuo, por lo que la llegada al estilo viene condicionada por una situación concreta, algo que crea la visión del artista único.

Esta situación añadida a la influencia cultural plantea una diferencia de interés artístico ligado a la de la propia sensibilidad. Esto hace que haya aún una mayor variabilidad y que genere un estilo que cambiará según esa subjetividad, por lo que no se originarían obras similares aunque se tuviese una base inicial análoga.

Esto reafirma en cierto modo la frase de Paul Klee: “A nadie se le ocurriría exigir a un árbol que conformara sus ramas según el modelo de sus propias raíces”[288].

288 TAPIES, Antoni. *La practica del arte*. Ariel. Barcelona, 1971. p. 29.

Dentro de la realización de cualquier producto artístico existen entonces infinitos opuestos que se contradicen y contraponen en el funcionamiento de un equilibrio dado: el claroscuro, la gama cromática, la armonía o el ritmo, son elementos que pueden ser analizados para ver cómo automáticamente el artista intenta realizar un proceso equilibrado variando estos principios.

Así, en el funcionamiento del equilibrio se encuentran dos supuestos opuestos: un peso A y un peso B que intentan igualar una balanza. En la utilización y selección de este par de polos extremos vendrá la subjetividad que estará totalmente ligada a la libertad de percepción y de reflexión del creador.

En el estudio del equilibrio en la pintura, podríamos proponer principalmente el tipo de equilibrio más básico y fundamental que define y desarrolla otro tipo de equilibrios ramificados. El equilibrio que define la estabilidad horizontal, y que dicta que una línea recta esté nivelada y paralela a un hipotético eje referencial, es el que marca la estructura de todo este problema.

Pero ante todo, podemos destacar que la concepción tradicional de equilibrio se establece por unos postulados que difieren en esencia a los que planteamos.

El equilibrio entendido en el arte se considera como una serie de normas en cierto modo rígidas; unas normas que funcionan con unas estructuras muy específicas, por lo que planteamos que la real diferenciación de la propuesta de un equilibrio se realiza más bien por estados o por tratamientos; por posturas, en definitiva, ante una obra de arte. Posicionamientos que desvelan el proceso general para obtener el equilibrio.

En realidad, todo estudio del equilibrio se ha basado en una proposición de elementos dentro de una cierta posición en el espacio artístico. Si un elemento posee un fuerte poder, crea entonces un centro de atención que hace descompensar el tono general del equilibrio en un cuadro, por ejemplo. En este aspecto, nuestra propuesta de equilibrios es similar.

El equilibrio axial es entendido como la forma justa básica donde se puede añadir o restar una serie de elementos que pueden complicar enormemente este juego. Pero por este hecho, tampoco podemos considerar que el uso de líneas oblicuas conlleve el desequilibrio de una obra, pues éstas podrían someterse al enfrentamiento de otras que contrarrestasen ese poder en la composición; algo que formulase una simple operación de suma y resta para equilibrar todo ese conjunto.

En el tratamiento del color, por ejemplo, no se puede afirmar que el uso de uno u otro de manera aislada, pueda engendrar un desequilibrio. Generalmente, las intenciones inconscientes del creador añaden tantos otros colores para poder equilibrar su conjunto; en cierto modo, se añaden los colores complementarios para obtener una obra equilibrada, por lo que la aureola que se puede ver al proponerse cualquier color[289] funciona dentro de un proceso mucho más complejo.

Un detrimento de esa reacción casi automática por complementar el color atestiguaría una deficiencia y una postura que saldría de la intención consciente por equilibrar, y desvelaría que ese desequilibrio tonal podría ser reflejo de un estado anímico.

En realidad, forzar una postura equilibrada es anular ciertas informaciones que pueden dar parte de la sinceridad del artista.

Tal y como entendemos tradicionalmente, debe existir una armonía de colores complementarios y también una armonía de los colores adyacentes a estos para plantear una amplia gama tonal que en sí misma resuma todo un proceso equilibrado en una obra.

El equilibrio de las formas va ligado obviamente a su atracción en el espacio expresivo; una forma puede en cierto modo llamar más la atención y plantear un inicio de lectura, pero esta situación más bien estaría ligada a la posición prioritaria que pueda tener en el espacio expresivo.

Dependiendo de la misma ejecución de esa forma podrá generar mayor o menor atención. Esto es lo podemos descubrir esencialmente en una composición abstracta, en la que el sector que ejerce mayor atención es el que está más ligado a una evocación de algún elemento real, o el que se parece a un signo o forma geométrica.

Cualquier forma conscientemente dibujada puede ser entendida por su grado de 'iconicidad', pero esta característica se opondría totalmente a la esencia de la abstracción[290].

---

289 "Eugène Chevreul (…) También observó que cualquier color, visto aisladamente, parece estar rodeado por una leve aureola de su color complementario, o sea, que una mancha roja sobre fondo blanco parecerá teñir ese fondo de verde."
POOL, Phoebel. *El impresionismo*. Ediciones destino. Barcelona, 1993. p. 14.

290 MOLES, Abraham. *La imagen: Comunicación funcional*. Editorial Trillas. México ,1991. p.104.

En obras realistas, esto sucedería de una manera inversa: la forma que estaría menos considerada en un principio sería la que tendería más a una evasión de la forma abstracta:

> Puffer ha descubierto además que el peso compositivo se ve afectado por el interés intrínseco. Una zona de una pintura puede sujetar la atención del observador, o bien por el tema representado –por ejemplo, la zona alrededor del Niño Jesús en una Adoración- , o bien por su complejidad formal, su grado de complicación u otra peculiaridad,(Nótese a este respecto el ramillete de flores de Olimpia de Manet.)La propia pequeñez de un objeto puede ejercer una fascinación que compense el poco peso que por lo demás tendría. Algunos experimentos recientes han sugerido que en la percepción pueden también influir los deseos y temores del observador. Se podría tratar de averiguar si el equilibrio pictórico queda modificado por la inclusión de un objeto altamente deseable o atemorizador.[291]

En cierto modo las formas deseables son las reconocibles...

El uso de las texturas se sobreentiende que se debería realizar equilibrado, siempre y cuando éstas se planteasen de manera homogénea por todo el espacio expresivo del cuadro. Esa consideración tradicional en realidad genera un desequilibrio.

La textura debería proponerse con el mismo efecto que una gama cromática, en donde tendrían que haber colores que se complementasen mutuamente y colores que se complementasen lumínicamente. Por ello, consideramos que la 'fisicidad' de la pintura que conforma una textura debería complementarse al igual que su cromatismo.

Se entiende entonces generalmente que una textura aislada no puede establecerse como tal de manera autónoma, ya que podría generar un desequilibrio determinado por sus pesos; hasta ese punto es cierto. De igual manera, si propusiésemos un color aislado podría generar un desequilibrio, por lo que a la vez que se intenta proponer una diferenciación cromática de algún modo también se intenta proponer una diferenciación de texturas.

Como habíamos tratado en el capítulo anterior, la primera norma del equilibrio en el arte ha sido la de la horizontalidad terrestre, que ha sido el sustento mismo de

---

291 ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza forma. Madrid, 1997. p. 38.

cualquier obra, y ha marcado la larga historia de la tendencia por equilibrar en el arte y concretamente en la pintura.

La horizontalidad ha influido de una manera tajante en los productos pictóricos. Esta línea se ha apreciado como recta horizontal al darse una diferencia de proporciones entre el hombre minúsculo que cree ver una superficie terrestre aparentemente recta; por una geometrización, en definitiva, de un relieve escabroso y caótico[292].

En cualquier caso, el hombre ha asumido como línea horizontal la que ha marcado la superficie vital, siendo la que ha definido en principio el equilibrio de cualquier obra de arte.

En la pintura, esta línea horizontal ha sugerido una primera estructura a seguir en una composición dada, una norma inicial del equilibrio que ha compuesto entonces cualquier comportamiento humano; precisamente el valor fundamental de los primeros cambios producidos por el hombre ha estado ligado a esa horizontalidad.

En las pinturas rupestres se entreveía ya este concepto primario de equilibrio basado en esta horizontalidad. Las pinturas se hacían con total libertad y sin un límite de soporte, pero mantenían una determinada situación estable, una hipotética línea horizontal y vertical sustentada por el recuerdo perceptivo del equilibrio. En esta situación libre en la realización de las pinturas rupestres, Juan-Eduardo Cirlot afirmaba que esto proporcionó precisamente una emancipación importante en la realización artística, aunque de todas maneras una realización en cierto modo controlada:

> Hemos hablado de composiciones; suele decirse que el artista del paleolítico ignoró la composición por el hecho de que no delimitó espacialmente, no encuadró sus figuras ni les supuso “fondo” representativo o espacial ninguno. Este hecho, de un lado, es un dato abstracto más; de otro, no niega del todo la condición compositiva de las imágenes, pues la líneas y la forma, una vez creadas en un espacio dado, lo configuran “desde dentro”, es decir, crean campos de tensión y distensión que acaso son más importantes para la composición que los encuadramientos y entornos.[293]

---

292 El concepto de orden y caos ha ido ligado al comportamiento de cualquier tipo de equilibrio, siendo un planteamiento fundamental en el funcionamiento del equilibrio artístico.

293 CIRLOT Juan-Eduardo. *El espíritu abstracto*. Labor. Barcelona, 1970. p.18.

Pero en ese concepto primero, habría también otro factor importante que supondría parte de esa evolución guiada sometida a un simple concepto de equilibrio horizontal. La arquitectura serviría para definir esa línea estructural por un simple establecimiento de una perpendicularidad y un paralelismo a la inicial horizontalidad terrestre.

La arquitectura como principio funcional de cobijo engendró (o ayudó en su resguardo) tantas obras que se propondrían en su interior; entonces la arquitectura serviría de nido para la gestación de unos hijos que definirían un límite específico en la composición artística, una unión espacial arquitectónica que sería más adelante desligada cuando se entendiesen las obras de arte como autónomas de su espacio integrador. Sería cuando las obras de arte tuviesen un gran camino a recorrer totalmente emancipado:

> La arquitectura, que es, en mi concepto, el manejo armónico de las formas físicas y anímicas, triunfó en la Grecia de Pericles. No enterados de la finalidad de su arte, fueron contagiados los escultores por los arquitectos en lo que se refiere al empleo de formas físicas, y lo que en éstos era causa de vitalidad, en aquéllos fue síntoma de muerte.
>
> Ved de qué distinta manera los escultores románicos y góticos, contribuyen con su obra a un total arquitectónico. Ved cómo se despojan de las leyes físicas para mayor complacencia y sensación de su espíritu; cómo abandonando la ley de gravitación, colocan estatuas a eje con las dovelas de un arco, ocasionando así la utilidad anímica de su obra.[294]

La arquitectura definió, por ejemplo, las realizaciones artísticas pictóricas murales, fueron obras que se realizaron en paredes ya fabricadas para ese fin; formarían un espacio rectangular creado por la propia funcionalidad arquitectónica. Este factor aparentemente nimio sería el que más influiría en las normas compositivas del arte, ya que definiría el principio de estructura de una obra muy relacionado a su soporte:

> Incluso los murales precisan por lo general de límites claramente definidos, lo que no significa que sean independientes de su entorno. Al contrario concebidos y ejecutados para un espacio específico dentro de un contexto

294 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 90.

> arquitectónico, no pueden observarse correctamente tomándolos por separado.[295]

Esta supuesta área primitiva, manufacturada y definida por la situación funcional de la arquitectura y la definición de muro y techumbre, fue para nuestra cultura algo fundamental. Este soporte rectangular mural se convertiría más tarde en una tela sobre un bastidor debido a la funcionalidad de su transporte; una superficie evolucionada por unos ejes paralelos que se definieron a partir de esos espacios arquitectónicos.

Este carácter rectangular de cada soporte viene entonces propuesto precisamente por la ley de la gravedad, y vuelve a constatar cómo las energías universales intervienen en cualquier producto humano.

Los murales intentaron proponerse en ese equilibrio producido por la gravedad. En la evolución en una tela se mantuvo entonces ese carácter, algo que se evidenciaría por el mismo equilibrado al colgar esta tela en una pared[296]. En esta tela se plantearía ya de por sí un principio de estabilidad asociado a su origen arquitectónico[297].

Pero además, en todo esto el límite entre una y otra pared podría significar el marco de la tela que evidenciase el corte entre un espacio y otro, de un espacio infinito de expresión a otro[298].

Por otro lado, el soporte rectangular venido de la arquitectura influyó también en los espacios hipotéticos cedidos para las esculturas. Estas esculturas generalmente representaban al hombre y estaban proporcionadas a esos espacios. La arquitectura tuvo una influencia inicial que vino precisamente establecida por la proporción humana y, por lo tanto, arquitectura y escultura estarían íntimamente relacionadas con la medida fundamental del hombre.

La influencia inicial que tuvo la arquitectura para la pintura marcó la proporción del soporte, pero no fue hasta el siglo XV cuando en occidente se empezó a desligar el marco arquitectónico donde se alojaba la pintura inicialmente; fue cuando se empezó a perder la relación que en principio parecía infranqueable.

---

295 ARNHEIM Rudolf. *El poder de centro*. Ediciones Akal. Madrid, 2001. p. 67.
296 Ibíd., p. 75.
297 Ibíd., p. 107.
298 Ibíd., p. 73.

Los artistas empezaron a hacer imágenes religiosas, paisajes, y escenas de género; empezó el mercado y los cuadros pasaron a convertirse en objetos[299]. El soporte movible ya desarrollado en una tela podría representar en teoría cualquier mundo utópico y se podría situar en cualquier lugar; es decir, se propondría ya como una obra de gran independencia que no tendría ya nada que ver con su entorno. Esta obra se podría establecer creando una ilusión alejada de su espacio integrador, aunque de todas maneras la pared original seguiría influyendo en que la obra se propusiese como bidimensional[300].

Este hipotético espacio infinito de creación, adaptable a cualquier ambiente, se ha ido paulatinamente integrando en otros medios manteniendo siempre la característica de ese límite. Desde la escritura y la composición gráfica de un texto, a la fotografía, el cine o la pantalla de un ordenador, siempre se ha propuesto un límite a raíz de ese inicio arquitectónico. En ese inicio planteado fue entonces definiéndose el objeto pictórico.

II. 36. Henri de Toulouse-Lautrec. Jane Avril.

(1899) litografía. 91 x 63,5 cms.

II. 37. Sellos de Correos del Monasterio de Lupiana, Guadalajara.

II. 38. Monitor de ordenador.

299 Ibíd., p. 68.
300 Ibíd., p. 41.

Todo esto ha demostrado que en casi todas las culturas se ha delimitado una composición a un mero rectángulo/punto de vista[301], algo que se ha comportado de igual manera que un simple punto de vista fotográfico donde se ha podido recoger una visión de la naturaleza infinita de algo particular adquirido.

La naturaleza en sí misma no tiene normas compositivas ni centros de atención, "el cielo azul, por ejemplo, ni es una composición ni tiene centro"[302]; pero este límite rectangular en el proceso venido por la memoria sensible plantea de todas maneras ya un equilibrio a priori:

> Éste es, pues, el problema de una pintura que acepte la riqueza de las ambigüedades, la fecundidad de lo informe, el desafío de lo indeterminado, que quiera ofrecer a los ojos la más libre de las aventuras y, no obstante, constituir de cualquier modo un hecho comunicativo, la comunicación del máximo *ruido,* aunque marcado por una intención que lo califique como signo. Si no, tanto valdría para el ojo inspeccionar libremente un pavimento y unas manchas en las paredes sin tener que llevar dentro del marco de una tela estas posibilidades libres de mensaje que la naturaleza y la casualidad ponen a nuestra disposición.[303]

Esta superficie rectangular podríamos decir que sería entonces el segundo capítulo de la evolución del equilibrio: una superficie que ha motivado un parecer concreto y una condición en la libertad misma de la expresión artística[304].

---

301 Punto de vista era la expresión que definía en principio a la fotografía.

302 ARNHEIM Rudolf. *El poder de centro*. Ediciones Akal. Madrid, 2001. p. 118.

303 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 211.

304 Esta superficie rectangular se podría considerar como límite metafórico del estudio de cualquier tipo de ciencia, ya que siempre ha existido de uno u otro modo este límite hipotético. Este límite rectangular o de conceptos ha sido un recoveco por donde mirar, por donde explorar, por donde generar una base sólida que ha estado en toda materia científica. En el lenguaje utilizamos conceptos que han tenido un valor simbólico determinado para poder escribirlos y transmitirlos, que han delimitado uno u otro término.
En las matemáticas se han dado valores numéricos acotados y delimitados por decenas, centenas, millares, números proporcionales al diez, que es un número que se relaciona instintivamente a los dedos de la mano. En la filosofía se tratan conceptos totalmente vivibles por el hombre, acordes a la problemática humana y encastrados en estructuras sólo posiblemente concebidas por un limitado cerebro.
Tratamos la realidad con estructuras ideadas para poder dar una utilidad funcional; nos meros puntos de referencia y unos meros ejes espaciales x, y, z.

Este soporte ha supuesto el mayor límite que ha tenido entonces la expresión artística pictórica, pero también es el que ha dado la posibilidad de que se desarrolle una teoría propia y específica sobre equilibrio y composición.

Con esto se ha dado la oportunidad de que se plantee una opinión artística, un parecer: en ausencia de un límite no habría obra de arte alguna.

> Un animal pintado en la pared de una cueva prehistórica se halla esencialmente desvinculado de aquello que ocupa el espacio que está a su alrededor, aunque en un sentido puramente visual el artista paleolítico pueda mostrar alguna sensibilidad a la distribución de las figuras sobre la superficie. A pesar de todos los entrecruzamientos y solapamientos entre las figuras, el artista parece concentrarse en cada animal concreto, desvinculándolo del contexto. Pero tan pronto como el arte toma a su cargo la tarea de representar al hombre, debe representarlo en un espacio, y para eso resulta indispensable una delimitación exhaustiva.[305]

Entendemos entonces que no la representación artística realizada por el hombre, sino el mero carácter funcional que como objeto movible tenía un cuadro; es decir, una simple banalidad práctica de una tela encastrada venida por un espacio cedido de la arquitectura proporcionó el límite del arte, un límite de todas maneras necesario. Este límite tendría en su superficie bien inscrita las normas equilibradas de la gravedad, la de un sentido equilibrado inherente al hombre.

Por tanto, la estructura de unos centros compositivos pictóricos[306] estaría influida precisamente por estos hechos, algo que supondría el inicio clave para empezar una composición determinada:

> El marco es la base sobre la que la composición de un cuadro se construye determinando el contenido de los límites de la obra. Tomado por sí mismo, el marco vacío establece su propio centro a través simplemente de la interacción dinámica de sus cuatro lados, centro basado en el equilibrio visual pero aproximadamente coincidente con el centro geométrico.
>
> (…)
>
> Si una composición está desequilibrada, semejará un movimiento

305 ARNHEIM, Rudolf. *El poder de centro*. Ediciones Akal. Madrid, 2001. p. 67.
306 Ibíd., p. 6.

> interrumpido, una acción detenida en su búsqueda de un estado de quietud; dicho estado intermedio, parecido a lo que en música se llama semicadencia, hará que el espectador sienta que la solución definitiva flota en el aire pero que aún no se ha llegado a ella. De ahí que si el artista desea que la obra contenga un significado propio y que no sirva tan solo como estímulo para que el espectador le dé uno por su cuenta, la composición deberá estar equilibrada. [307]

Así, todo el proceso artístico parte de este principio básico. La imaginación pictórica se establece siempre por un espacio rectangular que define un límite específico, un punto de vista generalmente ordenado que deja de lado lo caótico y azaroso[308]; es algo que lleva a un principio geométrico perfectamente medido y que recoge parte de una visión fronteriza de la naturaleza: la naturaleza espectacular se ha querido representar en ese marco rectangular[309].

En este límite primordial, que coarta y centra un espacio de expresión, se abren de manera infinita las posibilidades para poder realizar una obra, pero sometidas a la presión extrema de sus bordes:

> Una *obra* es *abierta* mientras es *obra*; más allá de este límite se tiene la apertura como *ruido.*
>
> No corresponde a la estética establecer cuál es el «umbral», sino al acto crítico formulado en su momento sobre el cuadro, el acto crítico que reconoce hasta qué punto la plena apertura de varias posibilidades de goce sigue, sin embargo, intencionadamente vinculada a un campo que orienta la lectura y dirige las elecciones. Un campo que hace comunicativa la relación y no la disuelve en el diálogo absurdo entre un signo que no es signo, sino ruido, y una recepción que no es recepción, sino desvarío solipsístico.[310]

El límite del soporte ha conllevado que se tenga muy presente las cotas que lo definen como elementos condicionantes. En la pintura, todo se ha expresado dentro de ese recuadro y se ha intentado proyectar una obra con total libertad.

---

307 Ibíd., p. 76.
308 Estos elementos también son esenciales en la creación misma de una teoría.
309 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 175.
310 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 215.

Il. 39. Il. 4. Pablo Picasso. Mujer ante el espejo.

(1932) Óleo sobre lienzo. 162.3 x 130.2 cm. MoMA New York.

Esta influencia fronteriza estrepitosa ha realizado a veces composiciones demasiado controladas que han llevado a una estructura centrada en sí misma y provocado composiciones con una especie de 'efecto pelota de pádel'. Este límite ha provocado que unos elementos compositivos vayan golpeando continuamente sus paredes y vayan realizando una serie de tensiones que han rebotado virtualmente hasta el centro, que han mermado la posible extensión exterior libre que pudiera tener.

Este problema anecdótico ha ocurrido en las obras de numerosos artistas y ha circunscrito el efecto de los límites para la realización de una composición pictórica dada. En realidad, ejemplifica cómo cualquier arte o ciencia ha tenido a veces demasiado presente los límites que se han marcado y que han interferido básicamente en la esencia de una obra de arte:

> Perugino compone un tondo en el que la Virgen y el Niño se hallan rodeados de santos y ángeles, pues lo que vemos es un conjunto de figuras verticales que deben ladear la cabeza para evitar chocar contra el contorno curvo.[311]

Il. 40. Pietro Vannucci IL Perugino. La Virgen y el Niñoo acompañados por dos ángeles y dos santas.

(1490 - 1495) Óleo sobre madera. Tondo148 cms. Museo del Louvre, Paris.

311 ARNHEIM Rudolf. *El poder de centro*. Ediciones Akal. Madrid, 2001. p. 92.

En ocasiones, en la estructura de una composición se han eliminando paulatinamente ciertos detalles en un acto de síntesis continua, llegando a un concepto de simplicidad absoluto. Algo así ocurrió con las conclusiones casi minimalistas de Malevitch. Otras veces, el artista ha creado una naturaleza inmensa casi ilimitada que después ha sido seleccionada por un recorte concreto, definiendo y adquiriendo una composición similar a la de un fotógrafo que toma una instantánea de un motivo natural, pero en este caso este motivo natural ha provenido del genio del mismo artista; algo parecido ocurrió con la obra más representativa de Pollock

De todas maneras, la posibilidad de recorte natural proveniente de una naturaleza creada por el mismo artista, no sólo sería una característica de este pintor expresionista abstracto. En cierto modo, este tipo de libertad de recorte que supone dar el cariz de una composición final, existe en cualquier otro artista ante su obra, diferenciándose solamente el momento de este hipotético recorte y atestiguando una capacidad de extrapolación de esa cota.

Velásquez, de algún modo, pudo también recortar y elegir una composición con la misma libertad que tuvo Pollock o con la misma síntesis de Malevitch.

En una composición se recrea la ilusión de la realidad trascendente de la pintura, se da un tratamiento en el mismo transcurso de ejecución que puede variar continuamente. Los elementos compositivos combaten en pro de una decisión y parecer final.

El soporte rectangular es entonces el que ha planteado uno de los límites más importantes de la pintura, el que ha dibujado las líneas de un cuaderno para poder escribir el extenso mundo de la expresión artística.

Todo esto ha evidenciado que para una propuesta determinada tiene que existir una ventana por donde mirar, por lo que este límite debe existir; pero no sólo en el arte, sino en todas las materias científicas, debe ser algo que pueda entonces provocar una opinión.

En ausencia del límite, la obra de arte formaría parte de lo indefinido de la naturaleza abierta, y no habría posibilidad alguna de marcar entonces una cierta manera de ver acorde al artista ni una manera de recibir el arte. Llegados a este punto se puede tener una vaga definición de la palabra arte como: “mecanismo por el que se recrea una emoción dentro de un límite concreto”:

> Se puede hablar ante todo de una alienación interior en los mismos sistemas formales, que se podría definir muy oportunamente como una dialéctica de invención y manera, de libertad y necesidad de las reglas formativas. Pongamos un ejemplo: la invención de la rima.
>
> (…) si las reglas de la rima lo constriñen por un lado, por el otro lo liberan, de la misma manera que la tobillera libera al corredor pedestre de dislocarse el pie. No obstante, a partir del momento en que se impone, la convención nos aliena en ella; el verso que sigue, de acuerdo con las leyes de la rima, viene dado por la naturaleza del verso que lo precede.[312]

En el caso de otros artes podemos ver que la diferencia conlleva variar conceptualmente ese hipotético límite.

La escultura mantiene el límite propio del espacio y la situación de una supuesta figura en él; crea un valor de límite en este caso provocado por la integración de la escultura en este espacio, e influye de una manera importante en su apreciación. Este hecho es el que marca la diferencia entre el límite escultórico y pictórico.

Una escultura clásica en un parque estaría integrada naturalmente, ya que formaría parte de los elementos volumétricos del mundo como uno más; sólo podría destacar por su misma materia como cualquier losa de mármol blanco en cualquier ambiente natural. Una escultura entonces tendría un modo de integración a un espacio natural mucho más fácil acogido que con una pintura:

> Pero si es verdad que estos términos están estrecha y activamente unidos en el estado ejemplar y clásico de cualquier estilo ornamental posible, hay casos en que el espacio sigue siendo ornamento, mientras que el objeto que se sitúa en él, el cuerpo de un hombre por ejemplo, se separa y tiende a independizarse; existen también otros casos en que la forma del objeto conserva un valor ornamental, mientras que el espacio en torno tiende a convertirse en una estructura racional. Vemos aparecer la peligrosa noción de *fondo* en pintura: la naturaleza, el espacio dejan de ser un más allá humano, una periferia que lo prolonga y lo conquista a la vez, para convertirse en un dominio separado en el que se debate.[313]

---

312 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 298.

313 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p. 32.

El límite que plantea una tela impone una frontera que aleja al producto artístico del ambiente donde se encuentra; en este espacio siempre se puede plantear un mundo infinito por ejemplo para la pintura; en ese espacio se recalca un marco que separa ambos mundos: el mundo ilusorio tridimensional y el mundo real[314].

El límite centra la estructura general de una obra de arte, un límite rectangular y elemento fundamental en la aplicación del equilibrio; pero en la escultura, sin embargo, es la propia verticalidad la que define en este caso el punto de equilibrio: un equilibrio natural o un equilibrio, sobre todo, funcional y estructural.

Este tipo de límite estructural de la escultura podemos decir que funciona de una manera análoga al de una pintura, porque si bien una escultura se equilibra a su propio eje de simetría, una pintura contiene algo parecido.

Una pintura puede ser apreciada en un rápido análisis y verse que está totalmente desequilibrada; es algo que tenemos aprehendido como espectadores por la estabilidad que genera la fuerza de la gravedad[315]:

> Si, no obstante, se cuelga de la pared un lienzo vacío, el centro visual de gravedad del esquema coincidirá sólo aproximadamente con el centro Físico que hallaremos sosteniendo el lienzo sobre un dedo. Corno hemos de ver, la posición vertical del lienzo sobre la pared influye en la distribución del peso visual, y otro tanto hacen los colores, las formas y el espacio pictórico cuando sobre el lienzo va pintada una composición. De modo semejante, el centro visual de una escultura no puede ser determinado por el simple expediente de suspenderla de una cuerda También aquí importará la orientación vertical. Influirá asimismo el que la escultura esté colgada en el aire o descanse sobre una base, se alce sobre en el espacio vacío o repose en el interior de un nicho.[316]

La tendencia por obtener un equilibrio en la pintura se debe a los esquemas mentales que tenemos asumidos de una realidad externa que dicta cómo se establece todo. Esta realidad ejerce un determinado dictamen al ejercicio pictórico.

Los colores cálidos dan sensación de cercanía y los utilizamos para provocar ese

---

314 ARNHEIM Rudolf. *El poder de centro*. Ediciones Akal. Madrid, 2001. p. 69.
315 Ibíd., p. 117
316 ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza forma. Madrid, 1997. p. 33

efecto en la pintura; estos colores no se podrían utilizar para dar sensación de lejanía, porque producirían un desequilibrio:

> ¿Por qué es indispensable el equilibrio pictórico? Es preciso recordar que, en lo visual como en lo físico, el equilibrio es el estado de distribución en el que toda acción se ha detenido. La energía potencial del sistema, diría el físico, ha alcanzado su punto más bajo. En una composición equilibrada, todos los factores del tipo de la forma, la dirección y la ubicación se determinan mutuamente, de tal modo que no parece posible ningún cambio, y el todo asume un carácter de "necesidad" en cada una de sus partes. Una composición desequilibrada parece accidental, transitoria, y por lo tanto no válida. Sus elementos muestran una tendencia a cambiar de lugar o de forma para alcanzar un estado que concuerde mejor con la estructura total.
>
> En condiciones de desequilibrio, el enunciado artístico deviene incomprensible. El esquema ambiguo no permite decidir cuál de las configuraciones posibles es la que se pretende. Parece como si el proceso de creación hubiera quedado accidentalmente congelado por el camino. Dado que la configuración está pidiendo cambio, la inmovilidad de la obra pasa a ser un estorbo. La intemporalidad deja paso a la sensación frustrante de un tiempo detenido. Excepto en los raros casos en que éste es precisamente el efecto que busca, el artista se esforzará por alcanzar el equilibrio a fin de evitar esa inestabilidad. [317]

Trabajar con los desequilibrios sería algo de un enorme interés. Una propuesta de desequilibrios innaturales podría producir un efecto bastante inestable al espectador. Precisamente existen esculturas que se proponen con este hecho y que juegan a un equilibrio que no poseen.

Estas esculturas, que pueden ocultar una estructura que sujeta ese peso de una manera concreta, estarían planteando una mentira, ocultarían su realidad estructural, por lo que deberían caer por el peso de sus partes. Este tipo de engaños produce, más que una comunicación interesante, un juego de sorpresa para el público; además, este tipo de engaños se puede dar también de una manera similar en la pintura.

El equilibrio está intrínsecamente ligado al límite del soporte de una manera real. Si el equilibrio se plantea como desequilibrio estructural oculto, al límite de la supuesta

---

317 Ibíd., p. 35.

ventana por donde se ve cada arte, irremediablemente creará una especie de sensación de pérdida de fiabilidad.

Los límites están completamente ligados al concepto irrefutable del primer equilibrio, guiados por la misma estructura física funcional y por el valor que aporta al hombre en las distintas situaciones que puedan tener las obras de arte.

Posteriormente, estos límites evolucionan de una manera similar a la evolución misma del equilibrio, como equilibrio que pasa de ser común a todas las cosas a tomar un valor mucho más geográfico en cuanto a su base cultural, y particular en cuanto al mismo carácter personal.

Los límites tienen entonces semejante valor de muñeca rusa; hay un inicio del valor del límite que es común a todas las obras de arte y a todas las ciencias, y luego pasa por las influencias culturales-religiosas hasta los límites planteados por la misma psicología del artista.

Estos ejemplos de composiciones y puntos de vista, que se centran en este hipotético límite, están influenciados por el recuerdo sensible del artista que interviene consciente e inconscientemente en la obra. El artista demuestra tener una experiencia pasada, una sensibilidad y emoción adquirida, una conclusión nueva que puede llegar en ese mismo momento.

El funcionamiento del equilibrio se lleva a cabo precisamente por el concepto de recuerdo: una visión natural que plasmada en un cuadro mantiene ese concepto que viene de la memoria.

Este hecho demuestra que el equilibrio está asumido de una manera casi innata y, por ello, definiría cualquier composición por poco experto que fuese el autor.

En completa oscuridad y en ausencia de un punto que marque la horizontalidad, el concepto de equilibrio se mantendría como ocurriría con el color negro y su complementariedad con el blanco: somos conscientes de que la noche es negra precisamente por el recuerdo del día:

> No nos pondríamos a apreciar el color de una tela nueva bajo una luz artificial, y nos ponemos en el centro de la estancia cuando nos preguntan si un cuadro está horizontal en la pared. Salvo esos raros casos, es asombrosa nuestra capacidad para dar por descontadas las deformaciones, para hacer inferencias sobre la única base de las relaciones.

> (…)
>
> Sin esta facultad, del hombre como de todo animal, para reconocer identidades a través de las variaciones de diferencia, para tener en cuenta los cambios de condiciones, y para preservar el marco de un mundo estable, el arte no podría existir.[318]

Todos estos motivos son la base interna para alcanzar el equilibrio y es por ello que percibimos e intentamos equilibrar siempre; se evidencia que el juego de los valores opuestos existe simbióticamente.

El recuerdo de las percepciones coarta y estructura una visión o un parecer, ocurriendo de igual manera en todas las cosas de la vida más allá de lo artístico.

El límite que conocemos con el aprendizaje está dentro del razonamiento casi de una manera congénita, provoca que podamos tener un parecer y un juicio de una obra de arte equilibrada. En definitiva, el límite permite la solvencia del arte y que haya un gusto estético y crítico.

El recuerdo hace que tengamos un soporte previamente creado y que nos guiemos por él como podemos guiarnos por un recuerdo musical o cinematográfico. El recuerdo mantiene un rigor y una determinada manera de plantear lo que a nuestro modo es lo correcto.

---

318 GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Gustavo Gili. Barcelona, 1982. p. 28.

3.4. LA CULTURA Y EL EQUILIBRIO

3.4.1 LA CULTURA Y LA INFLUENCIA DE LA COMPOSICIÓN

Uno de los papeles fundamentales en la influencia al concepto histórico de equilibrio en la pintura lo ha tenido la cultura que le ha dado cabida. La cultura ha sido el tercer elemento que ha condicionado el desarrollo del equilibrio desde el inicio de su historia.

El equilibrio plantea unas normas a seguir fundamentales para la comprensión y expresión del arte, y es un fiel reflejo de las características de esta cultura. Aporta, por tanto, una peculiaridad que ha dependido de la zona geográfica.

El concepto inicialmente común de equilibrio se ha ido diferenciando hasta llegar a ser un concepto propio dependiendo de la situación geográfica y de las condiciones culturales.

En las maneras de comunicación artística, una vez que ha existido el límite de un soporte metafórico de expresión, se ha ideado entonces un lenguaje. Este lenguaje, sometido a este límite inicial, ha tenido un carácter determinado para intentar lograr el equilibrio y ha dictado la manera de percibir el arte propio de una cultura.

Hay muchos elementos que podemos explicar cómo condicionantes de este lenguaje en este límite de soporte, pero podemos decir que el primero fundamental es el que predispone al espectador a explorar una determinada obra, precisamente por tener en cuenta las características de este límite.

Todos estos pasos de uno u otro estado de equilibrio están íntimamente relacionados.

La dirección en la lectura de una obra ha estado condicionada por las normas que ha marcado una cultura determinada. Esta dirección de exploración de la imagen ha estado influenciada y determinada, por ejemplo, por la dirección de la escritura, por lo que este hecho ha sido fundamental para marcar el itinerario controlado de lectura de una obra.

Nuestra cultura occidental mantiene una dirección de lectura de izquierda a derecha y de arriba abajo, siendo el sector de mayor importancia y por ende el primer elemento de atención en una composición el sector superior izquierdo. Aunque si bien la libertad de lectura es algo a tener en cuenta también como algo que no está ceñido a un control concreto, ésta se mueve más bien por una especie de comodidad que a veces ha dependido por la simple altura de los ojos y por la posición que ha tenido el público ante una obra[319].

319 ARNHEIM Rudolf. *El poder de centro*. Ediciones Akal. Madrid, 2001. p. 56.

Según Arnheim, cuando escribía sobre los estudios de Gaffron, proponía que la preferencia de lectura de una obra pictórica venía determinada por el carácter dominante de la corteza cerebral. Por ello, habría una importancia de elementos que sobresaliesen de los demás por el lado derecho de la obra, ya que sería una visión mucho más articulada. Para compensar eso habría entonces un refuerzo del lado izquierdo, por lo que ése sería el inicio de lectura, lectura que después pasaría hacia el lado derecho[320].

La determinación de inicio de lectura proveniente de la escritura en cualquier caso no es casual; hay muchas especulaciones sobre este tema, pero según los estudiosos es algo característico y diferenciado según el lugar geográfico. Una característica que ha venido entonces condicionada por unas influencias iniciales religiosas. Generalmente, los elementos que han definido una cultura han denotado unas normas artísticas que han tenido una relación inicial muy cercana a la creencia, a un misticismo.

En las primeras culturas indo-europeas, la izquierda estaba considerada como el norte, y la derecha como sur, de donde a su vez provenía el sol, por lo que la dirección guía religiosa era la de sur-norte.

Esta dirección de escritura de izquierda a derecha fue un factor que influyó tajantemente en el sentido de espacio y del mismo tiempo en una obra de arte. Una línea podría ser considerada creciente o decreciente por esa característica y podría marcar un inicio y un fin en el tiempo esencial, un inicio y un fin en la elaboración de la obra[321].

En nuestro caso, la dirección de escritura tuvo una dirección hacia el norte, dirección que estuvo traducida como la que encontraba al sol y por tanto de izquierda a derecha.

Esta dirección unía en el procedimiento de escritura dos tipos de movimientos, el llamado giro levógiro, contrario al de la dirección de las agujas del reloj que generaba un bucle que daba más o menos una maraña caligráfica, y el llamado giro dextrógiro que iba en sentido de las agujas del reloj y que originaba un bucle inverso: dos giros que sumados darían una determinada manera de escritura[322]. En

---

320 ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza forma. Madrid, 1997. p 49.

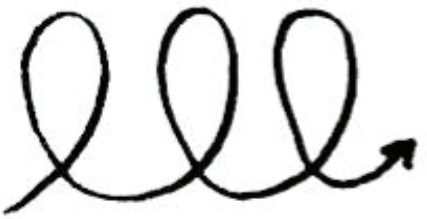
321 GARCÍA Landa, José Ángel. *La escritura, la mano derecha y el curso del sol*. Vanity Fea. 10 de Febrero de 2012. Recuperada de http://www.ibercampus.es/articulo.asp?idarticulo=14554 (22/11/2013).

322 GARCIA Núñez, Juan Antonio. *Educar Para Escribir*. Limusa. Mexico, 2012. Págs. 96 Y 97.

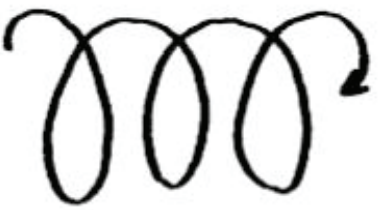
otras culturas, se tomó el sentido de la escritura como el que iba en dirección al sol, es decir de derecha a izquierda, por lo que la escritura fue distinta.

Otras veces, se dio el caso de que la iluminación solar influyó en que se realizase una escritura de arriba a abajo.

En cualquier caso, la situación geográfica y la polaridad de un simple hemisferio han influido totalmente en la formación de una cultura, por lo que todo producto realizado por el hombre se ha unido en definitiva a las energías universales del mundo.



II. 40. Bucle levógiro



II. 41. bucle dextrógiro

Si una simple posición geográfica ha caracterizado una cultura, el concepto de equilibrio entonces se ha ido haciendo particular según esta zona geográfica[323].

La dirección del sol ha marcado un sector prioritario en un supuesto soporte de expresión artística, y por ello podría ser muy interesante suponer la zona preferente de exploración de una obra realizada previamente a la llegada de la escritura. Así, esta suposición estaría ligada a la inexistencia misma del soporte, a una escritura

---

323 Con todas estas características, podemos comprobar cómo una u otra cultura se ha definido por una diferenciación de dirección de escritura sometida a la dirección del sol. En la cultura oriental han habido inicios de lectura distintos que han engendrado productos artísticos muy interesantes para un público occidental.
El cine asiático tiene un ritmo mucho más lento al situarse unos elementos compositivos de manera distinta; generalmente el orden de lectura parte de la derecha, por lo que ha influido sobre todo en los espacios vacíos de una composición. El tiempo de lectura es mucho más pausado por la importancia que han tenido los elementos principales en una composición en un cine asiático.
La diferencia de cultura oriente-occidente ha generado por ejemplo distintas maneras de aprehensión artística; en un cómic Manga, la dirección de atención es vertical y está definida e influenciada por la escritura, una disposición que puede provocar una sensación de continua caída para un público occidental.

que no estaría marcada por una estructura definida, y por lo tanto se daría la imposibilidad del planteamiento de ese elemento guía[324].

La escritura ha tenido entonces un papel fundamental para la estructuración de una composición pictórica.

La dirección de la escritura europea inicial, que empezó siendo una escritura cuneiforme, continuó teniendo las mismas características con la llegada de la imprenta de Gutenberg.

Todo esto, sumado al soporte rectangular, ha planteado una estructura concreta compositiva que ha continuado hasta la actualidad interviniendo en cualquier producto artístico. Cualquier diseño publicitario o Web ha estado definido por esta influencia determinante al concepto de equilibrio.

Pero no sólo la escritura ha influido en los espacios importantes de expresión en un soporte: ha influido también en ciertas normas semióticas.

La escritura vista como una mera composición gráfica puede aportar una sensación de tranquilidad y estabilidad producida por unas meras líneas paralelas horizontales; este hecho ha participado entonces en las leyes de peso de cualquier imagen. Pero una mera composición gráfica de la escritura no consigue la sensación de estabilidad por leyes semióticas, sino que esa composición inicial ha influido en que esas normas semióticas den ese valor.

---

324 Con esto podríamos plantear cómo sería la estructuración perceptiva previa en otros artes más modernos : ¿cómo estaría definida la imaginación anteriormente a la llegada del cine?
La influencia de este arte ha provocado que por ejemplo nuestros recuerdos estén influidos a ciertos puntos de vista, a un esquema mental definido por una cierta planificación; unas normas estructurales concretas; una imaginación determinada que hubiese sido distinta si los espacios cedidos por la arquitectura hubiesen sido otros.
Digamos que el cine ha forjado un comportamiento real cinematográfico, como otro tipo de arte; tal y como afirma Umberto Eco:
“Un ejemplo; Al lector le habrá ocurrido el hecho de encontrarse en una de las situaciones más negras que pueden darse; me refiero a estar solo, en un momento de *cafard,* posiblemente en un lugar desconocido, en un país extranjero, tomando una copa en un bar para matar el tiempo, a la espera inconsciente, por lo regular frustrada, de que suceda algo que venga a interrumpir el curso de la soledad. No creo que exista situación menos soportable y, sin embargo, aquel que se haya encontrado en ella casi siempre habrá conseguido soportarla por el hecho de encontrarla, en el fondo, muy “literaria”. ¿Por qué? Pues porque hay toda una literatura que nos tiene acostumbrados a la cosa convenida de que, cuando un individuo se encuentra solo bebiendo en un bar, siempre le ocurre algo.”
ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p 332.

En el acto mismo de lectura se llega a una cierta evasión, una evasión lograda por la imaginación, algo que provocan las palabras unidas en frases, los relatos…, por lo que la composición gráfica de un texto no ha tenido aparentemente ese gran sentido semiótico.

Los signos caligráficos convertidos en palabras se han utilizado para lograr una rápida comunicación; la simbología de la caligrafía ha hecho que su verdadera presencia gráfica suponga la imparcialidad y un completo equilibrio compositivo. En definitiva, una composición estrictamente funcional y por ello equilibrada:

> Si todo arte es conceptual, la cuestión resulta bastante simple. Porque los conceptos, como las pinturas, no pueden ser verdaderos ni falsos. Sólo pueden ser más o menos útiles para la formación de descripciones. Las palabras de una lengua, así como las fórmulas pictóricas, toman del flujo de los acontecimientos unos pocos signos indicadores que nos permiten orientar a los demás hablantes en ese juego de las «veinte preguntas» en que estamos metidos. Cuando las necesidades de los usuarios sean semejantes, los signos tenderán a corresponderse.[325]

Des esta manera, la escritura ha ejercido una influencia importante en las leyes compositivas, ha provocado que el arte se escriba en líneas horizontales y que estas líneas sirvan de guía; la escritura ha controlado ulteriormente la creatividad mediante este hecho.

Entre los elementos condicionantes de un equilibrio podemos ver que se han forjado poco a poco las características principales para conseguir un determinado arte. El valor de expresión que tiene la escritura como mecanismo simbólico que deviene en un lenguaje puede someter entonces a los fines del arte.

Pero dentro de estas diferencias de equilibrio que pueda haber en diferentes zonas de la geografía mundial, ha existido casi al unísono un factor que ha ido de la mano del desarrollo de la escritura: la religión.

La religión ha ayudado a controlar determinantemente la libertad de expresión artística en este hipotético soporte.

El valor que ha tenido una creencia ha sido el motivo mismo inspirador de una creación artística, una creación sometida a un límite concreto de expresión causado por esa religión.

---

325 GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Gustavo Gili. Barcelona, 1982. p. 50.

Si bien, casi todas las investigaciones han afirmado que el origen de una expresión artística, de esa necesidad, en cierto modo ha venido por la aparición de una religión, planteamos como opción que la emoción definida en expresión artística ha dado un valor de religión una vez que el arte se ha expresado autónomamente y ha adquirido cierta trascendencia. De todas maneras, una vez iniciada esta historia, arte y religión han estado en cualquier modo siempre vinculados. La religión ha ejercido una alta presión al concepto de equilibrio, ha definido estructuralmente al arte en cualquier parte del mundo y ha condicionando toda cultura existente.

Así como la variabilidad de una zona geográfica y su incidencia del sol ha ejercido una gran influencia, esta misma situación ha conllevado que haya una determinada religión, pero este hecho no ha sido nada simple.

El nacimiento de una religión ha venido supeditado a la expansión de un determinado imperio y por tanto a una intención constante por imponer la cultura de este pueblo invasor en un territorio nuevo[326]. Nunca por ello se ha respetado y asumido la riqueza cultural propia de un pueblo, aunque a veces haya habido una especie de hibridación dependiendo del carácter de apertura de esta cultura colonizadora: "Cabe que un pueblo siembre sus tradiciones, al carecer de ellas, importando nuevas formas o imbuido por las tradiciones ajenas, siempre que para ello se base en su propia naturaleza. Pudiera una aleación dar lugar a un nuevo metal"[327].

Otras veces, un imperio colonizador ya asentado y en ausencia de unas tradiciones, ha buscado en una cultura lejana un arte propio, en vez de haber tomado las propias tradiciones de esa zona. Algo así ocurrió en Norteamérica.

El esparcimiento de un imperio ha llevado consigo una religión que ha engullido a otras preexistentes, por lo que la influencia geográfica del equilibrio se ha visto influenciada por una imposición cultural de uno u otro pueblo más poderoso. Este hecho ha elaborado unos productos como determinantes de una postura artística, una guía para el hombre en todos sus actos, una guía tanto en medios como en fines.[328]

La religión ha condicionado la evolución de una composición artística en muchos aspectos, pero un factor que ha retroalimentado ese germen impositivo inicial ha venido supeditado por una devoción.

---

326 Capítulo 2.4

327 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 84.

328 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 77.

La devoción ha supuesto la realización de obras artísticas religiosas que han estado relacionadas con un ensimismamiento, algo que ha impedido la posibilidad de razonamiento, y esto ha provocado una gratuidad en la realización artística, una gratuidad movida por una creencia religiosa:

> En la imposibilidad de una relación directa con el dios, se recurre al símbolo. Para el hombre, Horus, con su figura humana, es el sol. Para el niño una silla o un bastón es un caballo. Concebidos como semejantes les hablan. Contribuye al incremento de la fábula el beneficio debido o atribuido al ser adorado. Ese pago en culto religioso al ser a quien atribuimos o debemos el beneficio no es sino la caricia animal que responde al terrón de azúcar o al trozo de carne. Esa adoración al dios maléfico, no deja de ser el encogimiento animal ante un palo levantado.
>
> Nace, pues, el arte, y se va desenvolviendo dificultosamente por su asociación con la idea religiosa. Es decir, que el hombre es consciente de ésta e inconsciente de aquél. [329]

Una de las cosas que ha caracterizado al arte de la religión cristiana ha sido la representación, algo que vino heredado en cierto modo por una primera representación de los dioses de Grecia y Roma.

Debido a la creencia en un Dios hegemónico, la representación fue una reinvención que anulaba otras formas de representación precedentes; por eso, en cierto modo, se empezó de nuevo en la disciplina de la representación echando por tierra toda la gran cualificación técnica precedente.

El inicio de la representación cristiana supuso un gran retroceso en comparación a la calidad de Grecia y Roma. Los intentos de representación Paleocristiana mantuvieron tímidamente algunas nociones de la perfección secular de antaño, pero la caída del Imperio Romano y la desmembración en los futuros estados europeos hizo que el arraigo cultural greco-romano cayese en el olvido.

El intento posterior por retomar un arte avanzadísimo para su época llevó a crear torpes obras inconexas sin un estilo definido, obras influidas por el arte de los pueblos bárbaros que no tenían una cultura determinada. Era un arte más bien de ornamentación, de orfebrería, con cierta tradición abstracta en formas decorativas.

---

329 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 93.

Sin embargo, una de las cosas que sí permaneció y continuó su normal evolución fue la arquitectura: la arquitectura romana sustentó a la paleocristiana[330].

Cuando llegó el Arte Románico, la representación volvió a unas nociones artísticas de una gran simpleza, a un concepto artístico casi Naif. Todo ello gracias a los distintos impedimentos que se dieron para realizar una tímida creatividad artística libre, creatividad susceptible de ser censurada.

Las artes figurativas paleocristianas, bizantinas, mozárabes, etc… producidas por los monjes, realizaban monstruos y figuras antropomorfas en la pintura y escultura[331]: todo era planteado como si se realizase por primera vez.

El arte Románico fue muestra fehaciente de la cerrazón y el despropósito de la época. Planteaba un naturalismo irreal, una suposición concreta de los distintos personajes bíblicos con un fuerte carácter simbólico, algo que suponía una cierta reinterpretación no carente de su lado interesante.

El naturalismo irreal del Románico trataba los cuerpos como formas inmateriales, con unos añadidos de un fuerte carácter ornamental dirigido por su mismo carácter simbólico; una manufacturación torpe y despreocupada que no buscaba la belleza sino su misticismo[332].

El arte de aquel entonces fue evolucionando muy lentamente hasta llegar a un Pre-Renacimiento donde se empezó a vislumbrar un cambio, algo que demostró la reivindicación de la personalidad de cada artista, un hecho que había estado demasiado tiempo encerrado.

El Renacimiento supuso la llegada a una evidente calidad artística, a un concepto de arte evolucionado que coincidió con el origen mismo de la historia[333], por lo que todo a partir de ahí tenía su cronología propia y la evolución se sustentaba ahora sí por algo preciso.

En cierto modo, el posicionamiento cristiano en las normas de lectura de una obra de arte era un elemento de control continuo y acérrimo, algo que impedía una mínima libertad en la representación real mediante una imagen. Pero la Biblia en sí estaba tratada mediante unas pautas que sometían a una libre interpretación y

---

330 PANIAGUA, Soto, José Ramón. *Movimientos artísticos.* Salvat. Barcelona, 1984. p. 16.
331 Ibíd., p 21.
332 PANIAGUA, Soto, José Ramón. *Movimientos artísticos.* Salvat. Barcelona, 1984. p. 24.
333 CIRLOT Juan-Eduardo. *El espíritu abstracto*. Labor. Barcelona, 1970. p. 12.

que marcaban en cierto modo la primera 'obra de arte abierta' de la historia. La Biblia estaba repleta de alegorías[334] que en cierto modo podían producir una u otra interpretación, pero sin embargo, esa libertad de suposición estuvo supeditada a un orden o un límite donde se iba a proponer toda obra de arte.

El retroceso del arte religioso estuvo provocado por la idolatría y por la devoción. La representación venía impuesta por una serie de coordenadas muy precisas, por lo que cualquier nueva propuesta sería tomada como herejía. Podemos hablar de muchos ejemplos en el control de las composiciones artísticas. La Trinidad, por ejemplo, marcó la composición en una estructura simétrica, centrada en la evidencia de los tres personajes principales, un triángulo que suponía una imposición compositiva que influyó no sólo en las normas de planteamiento de una obra, sino en la misma técnica: un punto de vista acotado alejado de otras posibles comprensiones[335].

La simetría supuso el establecimiento de un orden concreto, un punto de vista restringido que impidió una mínima espontaneidad[336], acercándose más bien a una geometría. Esta proposición estaba lejos de ser equilibrada puesto que era algo demasiado intelectualizado y, por tanto, podría ser tomada por desequilibrada por esa postura extrema. Esta idea la desarrollaremos ampliamente más adelante:

> Claro está que el equilibrio no exige simetría. La simetría en que por ejemplo, las dos alas laterales de una composición son iguales es una manera sumamente elemental de crear equilibrio. Es más corriente que el artista trabaje con alguna clase de desigualdad. En una de las Anunciaciones del Greco, el ángel es mucho mayor que la Virgen. Pero esta desproporción simbólica es convincente sólo porque está fijada por factores contrarrestantes; si no fuera así, el tamaño desigual de las figuras carecería de solidez, y por lo tanto de sentido. Solo es aparentemente paradójico afirmar que el desequilibrio sólo se puede expresar mediante equilibrio, lo mismo que el desorden sólo se puede expresar mediante orden o la separación mediante conexión[337]

Otras muestras de rigidez en el establecimiento compositivo fueron propuestas en la representación cristiana. El Pantocrátor estructuraba en el centro de la

---

334 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p 76.
335 Ibíd., p. 126.
336 Ibíd., p. 257.
337 ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza forma. Madrid, 1997. p. 35.

imagen su importancia simbólica como un elemento único de composición. El Tetramorfo era una compartimentación de los espacios en cuatro cuadrantes donde se ejecutaba una representación iconográfica, un tibio inicio de una estructuración propia de un cómic.

Todo ello, en cierto modo, estructuraba las posibles composiciones en formas sintéticas muy unidas a proporciones esenciales geométricas: la Trinidad, el Pantocrátor y el Tetramorfo eran en definitiva un triángulo, un círculo y un cuadrado, formas que siempre tuvieron una unión mística.

Il. 42. Andrey Rublev. La Trinidad

(1400) Temple 112 × 141 cms. Tretyakov Gallery. Moscú.

Il. 43. Maestro de Tahull. *Pantocrátor. Ábside de San Clemente de Tahull*

(1123). 620 x 360 x 180 cms. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.

Il. 44. Tetramorfo. Anonymous. Frontal d'altar d'Avià.

(1170-1190). 107 × 177 × 7.5 cms. Temple sobre tabla con relieves de estuco.

Procedente de la església de Santa Maria d´Avià (Berguedà).

Museu Nacional d'Art de Catalunya . Barcelona.

Il. 45. Anónimo. Frontal de la Seu d'Urgell o dels Apòstols

(1125 -1150). Temple. 102.5 × 151 × 6 cms. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.

A raíz de estas primeras pautas, cualquier tipo de representación posterior debía seguir un camino determinado, por lo que el primer concepto artístico propuesto por un artista pionero, tuviese la cualidad técnica que tuviese, supondría la evolución inicial de un movimiento, algo que sería condicionante de toda la historia del arte.

El control acérrimo de la religión consiguió un desarrollo del arte lento, pero fue una característica que de todas maneras tuvieron todo tipo de religiones. Si bien en algunos aspectos la religión ayudó a la producción artística, en otros, mermó y lastró cualquier atisbo de renovación posible.

Il. 46. Gregorio Fernández. Cristo Yacente(1634). Iglesia de San Miguel, Valladolid.

Il. 47. Luisa Roldán "La Roldana". Virgen de los Remedios (1685).

Capilla de los Remedios. Jerez de la Frontera.

En la actualidad, cualquier representación religiosa mantiene aún en su interior el rigor propio del límite impuesto por la devoción de antaño. La puesta en escena de los personajes propios de la religión cristiana, como la Virgen o Jesús, ha estado rigurosamente condicionada por el valor mismo de su época inicial:

> La *Belle Croix* de Sens, un monumento que merecería un largo análisis, es un extraordinario ejemplo de ello. La Virgen, de pie al lado de su Hijo crucificado, humilde y como envuelta en la castidad de su propio dolor, muestra todavía los caracteres de esta primera edad experimental del genio gótico que nos hace pensar en la aurora del siglo V. Al otro lado de la cruz, la figura de San Juan, en el tratamiento de su ropaje, es una clara imitación de un mediocre relieve galo romano y, sobre todo la parte inferior del cuerpo, desentona en este conjunto de tanta pureza. El estado clásico de un estilo no se "alcanza" desde el exterior. El dogma de la imitación de los antiguos puede servir para los fines de cualquier romanticismo.[338]

En la historia de la representación cristiana hubo un momento en que las intenciones fueron las de producir de una manera extremadamente realista las distintas escenas de la vida de Jesús, algo que era una estrategia de la Iglesia para tener más fieles ante meros atisbos de crisis de creencias.

La iglesia quería contar a la plebe la historia de Jesús, por lo que para ello intentó sorprender mediante imágenes provocadoras que lograran una emoción dramática, una representación macabra y violenta que pudiese ser exhibida en una procesión. Esas escenas, que hoy en día están totalmente asumidas, han implicado sin embargo que el extremismo de su representación influya en todo el arte posterior y por tanto que haya una dificultad en la proposición de obras de artes desligadas de esos inicios represivos.

La idea artística delimitada en este tipo de representaciones provocó que la evolución de la técnica fuese muy lenta. El efecto de la devoción de los creyentes, ayudado por el tiempo y la atribución de supuestos milagros, ha cerrado el concepto artístico, que podía tener un personaje religioso, en algo inmutable.

Una imagen escultórica de Jesús crucificado, por ejemplo, se realizó en un momento de cualidad técnica determinado. El concepto invulnerable del artista pionero de tal representación impediría que hubiese una evolución en esta misma técnica. Realmente, nunca se reinterpretó la religión cristiana a nivel artístico hasta bien entrado el siglo XX.

Las primeras esculturas de la imaginería tendieron a la imitación exacerbada de la realidad; eran unas esculturas efectistas para provocar una emoción que llamase

---

338 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p. 19.

la atención del público. Se formaron figuras en madera policromada en las que se intentaron emular diferentes materias del cuerpo: la piel pálida de un cadáver, el pelo, las lágrimas... Querían enfatizar expresiones altamente desmesuradas y enaltecidas en una especie de escena teatral. En ocasiones, se le dio a estas esculturas una cierta movilidad, adquiriendo la forma de un títere, pero manteniendo el respeto y la admiración por parte de sus fieles.

La escultura barroca española fue casi exclusivamente religiosa, tuvo una cualidad determinada donde se intentó enfatizar extremadamente la realidad para realizar las figuras para las procesiones y los retablos, reforzando continuamente su patetismo[339]. Todas estas figuras estaban acompañadas de mantos, paños cosidos con hilo de oro, coronadas con joyas de incalculable valor y adheridas por efecto de la devoción del paso del tiempo.

Este dramatismo encerraba la asunción tradicional de los símbolos religiosos como una predisposición a asumir esa crueldad como algo cercano. El drama en otro género podría producir polémica; sin embargo, en una representación cristiana era asumido normalmente, en una especie de asimilación de esa violencia morbosa[340]. La crueldad de una figura vapuleada y sanguinolenta siempre que fuese religiosa tendría un enormer respeto[341]. Una cabeza cortada sería una obra artística de mal gusto en comparación a la cabeza de Juan Bautista.

Pero el dramatismo que siempre se buscó en estas imágenes, en la actualidad podría llegar a ser totalmente fiel y crear un efecto mayor de sorpresa. Con los avances de materiales y tecnologías existentes se podría llegar a un incalculable valor de crudeza, pero estas imágenes seguro que no serían admitidas por los devotos, ya que el esquema invulnerable es el de antaño.

Las representaciones tuvieron los límites técnicos de la época en la que se realizaron, límites que se han mantenido inamovibles hasta la actualidad por culpa de esta devoción.

Este es un simple ejemplo de tantos y tantos impedimentos en la evolución del arte; en este caso, el obstáculo fue más bien escultórico que pictórico.

---

339 PANIAGUA, Soto, José Ramón. *Movimientos artísticos.* Salvat. Barcelona, 1984. p. 43.

340 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 224.

341 CAMPOS Bueno, J.J. A. Martín-Aragúz, V. Fernández-Armayor Ajo, O. de Juan Ayala. *Neuroestética*. Saned. Madrid, 2010. p. 30.

En cierto modo, es algo entendible puesto que a una escultura se le dio cierta personificación, algo que para el espectador era mucho más cercano precisamente por las proporciones similares que esta escultura podía tener con el hombre, aunque de todas maneras el hombre no deja de ser hombre y escultura, escultura[342]… Sin embargo en la pintura fue siempre algo diferente. La pintura supuso una ventana en la que aparentemente se podía ver todo un mundo ideado; por ello, el espectador del arte pictórico siempre ha adquirido un papel distinto, el de cierto público de teatro, por lo que la evolución de la pintura ha sido más rápida.

La imposición religiosa histórica y tradicional marcó indiscutiblemente un freno ante cualquier tipo de desarrollo y reinterpretación artística. Pero por ello, ante ese acotamiento de la libertad se propició como reacción un ulterior planteamiento escondido. La imposición de una estructura concreta en la representación de los personajes del cristianismo produjo un efecto contradictorio, polémico y crítico, algo que fue disimulado y que sirvió para la aportación de cierta trascendencia al arte.

El sentido crítico de algunos artistas creó, en maneras ocultas muy inteligentes, una expresión artística 'seudolibre', algo que sirvió mucho a la evolución conceptual del arte y por supuesto de la técnica.

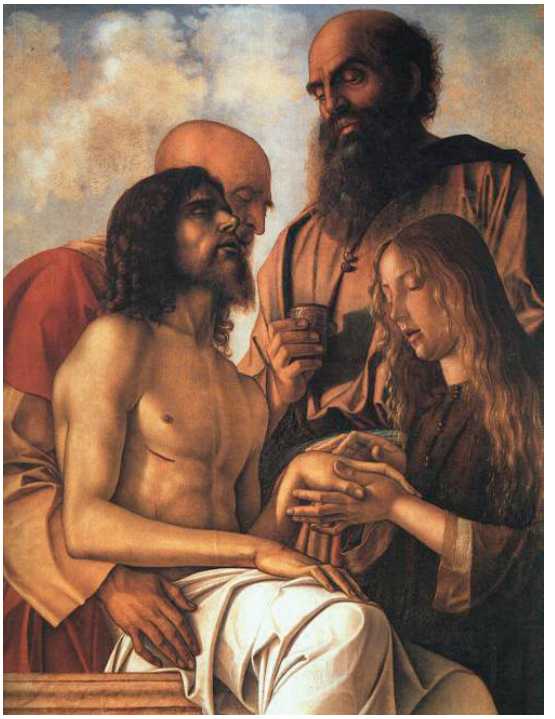
Ahora, con nuestro concepto de percepción artística evolucionada podemos apreciar que la mirada de 'El retrato de Inocencio X' de Velázquez reflejaba perfectamente la esencia del retratado, la evidencia de su personalidad de una manera crítica. Ahora, podemos considerar la sabia mirada del pintor ante el análisis del gesto en el retrato; sin embargo, en esa época el público tenía una percepción mucho más ingenua, por lo que no pudo apreciar esa realidad crítica.

Algunas obras de Bellini retransmitían un cierto sentimiento de hastío mediante unas composiciones que pasaron de ser una evidencia real interpretada a una clara ridiculización de los personajes que se integraban en sus cuadros. Se realizaron a veces verdaderas escenas sexuales, una característica que participó seguro en el inconsciente del espectador e influyó para el reconocimiento positivo de la obra.

Al igual que Bellini, Bernini en 'El éxtasis de Santa Teresa' salió de las supuestas intenciones devotas a una sutil frontera entre obscenidad y misticismo; un hecho que pudo ayudar a la consideración de este trabajo como obra maestra por contener precisamente esa ambigüedad sexual.

---

342 ARNHEIM Rudolf. *El poder de centro*. Ediciones Akal. Madrid, 2001. p. 45.

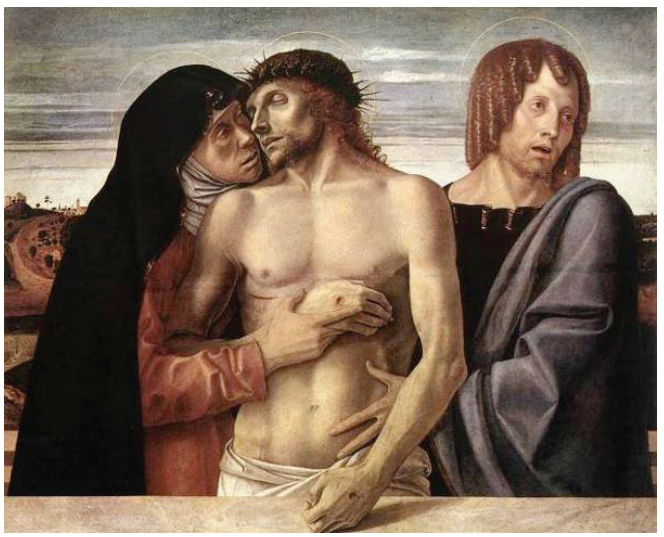


Il. 48. Diego Velázquez.
Inocencio X.

(1650) Óleo sobre
lienzo. 140 × 120 cms.
Galería Doria Pamphili.
Roma, Italia.

Il. 49. Giovanni Bellini. Pietà

(1471 -1474) Óleo sobre
tabla. 106 x 84 cms.
Pinacoteca vaticana. Roma.
Italia.



Il. 50. Giovanni Bellini. Pietà

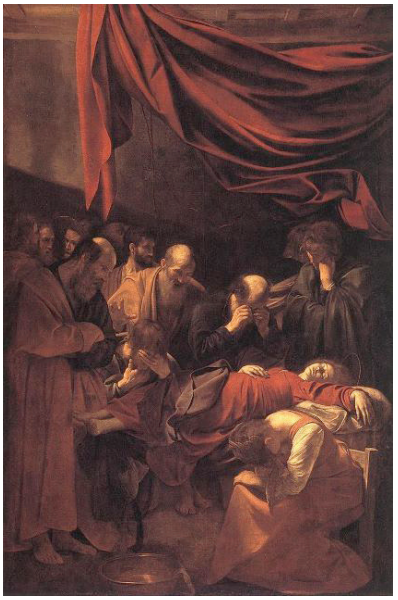
(1460) temple sobre madera.
86 × 107 cms.
Pinacoteca di Brera. Milano. Italia

Il. 51. Gian Lorenzo Bernini.
El éxtasis de Santa Teresa.

(1647–52) mármol. 351 cms.
Santa Maria della Vittoria, Roma.
Italia.

Esa especie de condena a la libertad que cada artista tuvo en un periodo de representación religiosa, a la vez de servir como estímulo para una reacción contraria, supuso también un acercamiento a la posibilidad abstracta de la materia pictórica por sí misma; algo que produciría en distintas obras una continua valoración estrepitosa de estas capas de color que a veces eran tomadas por su valor mismo y por la capacidad seductora de su misma materia:

> En la pintura, el predominio del espacio y del orden, la supresión de pormenores reales, sea en Fray Angelico, en Caravaggio o en otros maestros, siempre es una expresión de cierta reminiscencia abstracta, de cierta tendencia a la valoración de la superficie de color por sí misma, sea un bello manto amarillo dorado, sea en la ordenación de un fondo de estancia con cuadros, cual en las famosas Meninas velazqueñas.
>
> (…)
>
> La marcha tremenda de Goya, desde el suave mundo decorativo de los tapices a las «pinturas negras», no solo integra preocupaciones icnográficas sino de procedimiento, como lo atestiguan sus pinturas realizadas con espátula de caña esclarecidas por Gudiol. Sus extrañas intuiciones le llevan a valorar el chorreado, el grumo, el movimiento simple de la mano en informes marañas lineales.[343]



Il. 52. Michelangelo Merisi, Caravaggio
La morte della Vergine

(1605-1606). Óleo sobre tela. 369 x 245 cms.
Musée du Louvre. Paris. Francia

La representación artística que ha caracterizado a nuestra cultura ha influido en que en la actualidad el público acepte mucho más un arte de emulación que, por ejemplo, un arte de abstracción. Los países de tradición cristiana han formado un arte más centrado en las representaciones pictóricas y escultóricas, llegando a forjar una sociedad actual con una preferencia mayoritariamente de figuración:

> Si los espectadores menos cultivados de nuestras sociedades son tan propensos a exigir *el realismo de la representación* es, entre otras razones, porque, careciendo de categorías de percepción específicas, no pueden aplicar a las obras de la cultura erudita otra cifra que aquella que les permite aprehender los objetos de su entorno cotidiano como dotados de sentido.
>
> La comprensión mínima, aparentemente inmediata, a la que llega la mirada más desarmada, aquella que permite reconocer una casa o un árbol, supone

Il. 53. Antonello da Messina.
Cristo muerto, sostenido por un ángel.

(1475 - 1476) Técnica mixta sobre tabla.
74 x 51 cms. Museo del Prado. Madrid.

343 CIRLOT Juan-Eduardo. *El Espíritu Abstracto*. Labor. Barcelona, 1970. Págs. 143 y 144.

> también una concordancia parcial (y, desde luego, inconsciente) entre el artista y el espectador sobre las categorías que definen la figuración de lo real que una sociedad histórica considera «realista»[344]

Pero la influencia religiosa no sólo ha dado pie a esta preferencia figurativa, sino que también ha marcado tendencias para todo tipo de soluciones aparentemente contemporáneas.

El arte del objeto que definió el Nuevo Realismo de Duchamp puede ser entendio como influencia del valor histórico de los diversos objetos religiosos. En Occidente, el objeto ha adquirido el valor de unicidad, de ahí su importancia convertida en fetichismo por la posesión de éste. El objeto ha ejercido un trastorno del comportamiento del hombre que ha tenido la necesidad de tenerlo y de coleccionarlo.

El amor hacia el objeto manufacturado ha venido en cierto modo por esta influencia religiosa, algo que sumado al capitalismo (recordemos la relación de capitalismo y cristianismo), ha influido para que el objeto sea considerado como un símbolo sagrado. A raíz de esto, podemos interpretar, por ejemplo, el valor de las mismas reliquias.

Pero no sólo podemos acotar las influencias religiosas en las preferencias figurativas, en la asunción del valor del objeto y en el uso en un desarrollado Arte Conceptual. El apoderamiento del espacio expositivo ha tenido una gran influencia por esta misma base religiosa, ya que la religión ha marcado el sentido mismo del espacio expresivo contemporáneo. La instalación de una obra de arte ha tenido, seguro, mucho que ver con la manera de apoderamiento del espacio en los lugares sagrados. Las iglesias, la situación del altar, la iluminación... han influido en el planteamiento de una exposición en una supuesta galería.

La represión tradicional de libertad creativa, que ha estado impuesta por la religión en la historia, se ha plasmado muy sutilmente en las obras contemporáneas de manera evolucionada. Todo ello ha supuesto una base innegable condenatoria y dificultosa para la emancipación de la expresión artística.

La diferencia del arte entre las religiones es enorme: todo depende de la naturaleza mística original de cada una de ellas.

---

344 SILBERMANN, A., P. Bourdieu, R. L. Brown, R. Clausse, V. Karbusicky, H. O. Luthe, B. Watson. *Sociología del arte.* Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1971. p. 47.

La religión islámica prohibió cualquier tipo de iconografía o referencia real alusiva a esta creencia, influyó en que una sociedad evolucionada tuviese preferencias artísticas no figurativas, de una abstracción geométrica; pero era algo que rozaba la artesanía.

Las religiones preexistentes al cristianismo en los países nórdicos se caracterizaron también por una preferencia no figurativa, influyendo en una sociedad que ha entendido mejor una simple mancha pictórica abstracta.

La figuración o la abstracción han tenido siempre una relación con la cultura y con la religión. En esto, Juan-Eduardo Cirlot afirmaba que la liberalización o no de las formas abstractas, era algo que ya no sólo vino por una influencia religiosa cristiana, sino por una anterior influencia elemental y básica greco-romana:

> De otro lado, el acercamiento de las formas radicales y especializadas del arte actual a las creaciones prehistóricas -dando a este término su acepción más amplia, que, en el Norte de Europa, penetran profundamente en nuestra era- está evidentemente justificado por varios hechos. El primero y principal de ellos es que el descubrimiento y valoración del arte prehistórico, desde las incisiones lineales e improntas de manos del aruiñaciense hasta la orfebrería escandinava y el sentimiento abstracto de visigodos, germanos e islámicos, sin olvidar los portentosos irlandeses de los siglos VII a IX d. J., ha tenido lugar en la misma época que ha liberado los elementos pictóricos y escultóricos de las fórmulas d seculares heredadas del clasicismo grecorromano, reforzadas por el Renacimiento y vigentes hasta que, en el siglo xix, comenzó a descomponerse el sistema. si bien es cierto que los románticos ya estimaron las «ruinas» y con ellas los signos y figuras apenas reconocibles como tales de un pasado remoto, y que el florecimiento de la poesía del pseudo-osián corresponde en literatura a la subversión del mundo nórdico contra el clásico y mediterráneo, no es menos cierto que ese inmenso conjunto de obras sólo ha sido reunido, estudiado, publicado bien y valorado en el presente, es decir, en los últimos cincuenta años, que son también los que han presenciado la divulgación progresiva del arte rupestre, aunque éste en parte, fuera descubierto a finales del siglo XIX.[345]

Las primeras abstracciones vinieron en el Paleolítico superior y tuvieron una relación inicial mística y religiosa, es decir, eran en sí mismas más valoradas que cualquier figuración o naturalismo. Imperaba el gusto por la forma abstracta pura, algo que continuaría en el Neolítico y en la Edad de Bronce.

---

345 CIRLOT Juan-Eduardo. *El espíritu abstracto*. Labor. Barcelona, 1970. p.10.

Tras el Imperio Romano y la venida de los pueblos bárbaros y sobre todo germánicos, las formas abstractas volverían a aflorar y acabarían uniéndose al arte Clásico y Bizantino, formando una mezcla entre representación y arte decorativo abstracto, algo que fue evidente en el Arte Románico y Gótico.

La religión ha intervenido siempre en la evolución del arte de cualquier cultura, realizándose un continuo acto retroalimentado. Arte y religión han tenido una relación coadyuvante. Gran parte de las obras de arte de la historia han estado casi siempre realizadas por motivos religiosos, y es por ello que las obras profanas que se han ido realizando han tenido más bien un motivo funcional que representacional. Un plano arquitectónico, un dibujo anatómico, una estrategia de guerra, o una simple artesanía[346]han sido alejados de esa especie de misticismo religioso impositivo emulativo.

Pero la religión de cada cultura ha tenido también un papel fundamental como mecenas artístico, por la necesidad de plasmación de la grandiosidad de una creencia en maneras artísticas de una gran belleza. Todo esto ha supuesto la evolución propia de un arte controlado.

La religión entonces ha servido para delimitar aún más ese hipotético rectángulo-punto de vista inicial con unas normas, temática y composición concretas.

Quizá, lo que ha caracterizado a un pueblo y ha permanecido inmutable ha sido su fuerte arraigo religioso y, tal vez, el hecho de que al final haya habido un determinado vencimiento a este componente religioso haya sido la capacidad de evolución permanente, lo que ha caracterizado a occidente por saber sobrepasar siempre sus límites. Pero de todas maneras, el control ha ido también evolucionando a la vez que se han superado estos impedimentos; de una manera evolucionada el control también ha permanecido[347].

Las manifestaciones contemporáneas que vienen de esta tradición cristiana están caracterizadas por un determinado ateísmo, algo característico de países

---

346 "Si se dice -último y famoso argumento- que estas realizaciones "abstractas" - al margen de las pinturas murales prehistóricas y de los megalitos grabados-, es decir, que estos objetos muebles son obras, no de arte puro, sino de artes aplicadas, y que los meandros, espirales, zigzags, etc. que aparecen en ellos son simple decoración ejecutada con mayor o menor intensidad o fortuna, tendremos varias razones en contra que exponer. Decorativo no es un concepto formal ni de valoración, sino estrictamente de función."
CIRLOT Juan-Eduardo. *El espíritu abstracto*. Labor. Barcelona, 1970. p. 11.

347 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 181.

desarrollados que, con todo, mantienen en su esencia unas bases religiosas de representación y exposición provenidas de ese germen. El concepto de equilibrio de la religión entonces ha influido taxativamente hasta el Arte Contemporáneo actual.

Todas estas delimitaciones han contribuido al concepto de equilibrio final definiendo su particularidad, y esta peculiaridad de equilibrio ha supuesto un planteamiento liberado que ha caracterizado, por ejemplo, el nacimiento de un movimiento artístico.

Parte de los grandes avances de la historia del arte han estado entonces sustentados por una cultura concreta ligada a una escritura y a una religión, algo común que se ha ido particularizando por zonas geográficas en las que se han dado grupos de personas que han propuesto un cambio: crear un movimiento artístico ha sido sinónimo de este sello distintivo.

En la evolución del arte, estos avances han estado relacionados siempre con los avances técnicos y tecnológicos[348]; estos avances tecnológicos han supuesto entonces una libertad creativa y han contribuido a la llegada de estos movimientos artísticos; pero esto ha estado controlado siempre por una religión, o por otro tipo de control en la organización cultural, social, política y económica. La obra final ha supuesto un resumen de todos estos factores[349].

Así, todo desarrollo del arte ha estado relacionado con los avances o retrocesos que han caracterizado a una sociedad y que han supuesto un cambio y una reestructuración:

> Como ya hemos dicho en otro lugar, la poética del barroco reacciona en el fondo ante una nueva visión del cosmos introducida por la revolución copernicana, sugerida casi en términos figurativos por el descubrimiento de la elipticidad de las órbitas planetarias realizado por Kepler, descubrimiento que pone en crisis la posición privilegiada del círculo como símbolo clásico de perfección cósmica. Y, así como la posibilidad múltiple de perspectivas del edificio barroco deja entrever esta concepción —ya no geocéntrica y, por tanto, ya no antropocéntrica— de un universo ampliado en dirección al infinito.…[350]

---

348 "…el cambio , súbito y completamente radical, que se produjo en el estilo de Corot a fines de los años cuarenta del siglo pasado, se debió en parte a la influencia de la fotografía de paisajes y tuvo lugar siendo el pintor amigo de Grandguillaume y Cuvelier, que se dedicaban entonces con mucho ahínco a experimentos fotográficos."
POOL, Phoebel. *El impresionismo*. Ediciones destino. Barcelona, 1993. p. 15

349 DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*, Fernando Torres, Valencia. 1981. p. 106

350 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 199.

Desde la representación más extremadamente limitada de los pre-renacentistas, a la creación de la perspectiva como norma para poder representar los espacios de una manera matemática, o la apuesta libre y personal de los manieristas, hasta la representación del aire mediante el óleo y las veladuras, o los claroscuros del Barroco… culminaron con la experimentación de la fuerza del color y la materia de los impresionistas[351], o la falta de armonía o ritmo, o la relación diferenciada entre fondo y la figura.

Todo esto llegaría a un culmen que permitiría dar un merecido valor real creativo a la pintura, a una llegada de la valoración de la pintura como ente propio.

Cuando el arte plástico no se usó como motivo de representación sino de expresión autónoma, fue con la llegada de un avance tecnológico tan importante como la fotografía.

351 CIRLOT, Juan, Eduardo . *El Espíritu Abstracto*. Labor. Barcelona, 1970. p 144.

3.4.2 FOTOGRAFÍA, PINTURA, MÚSICA Y CINE

El valor por una constante representación de la realidad en el arte ha sido siempre un rasgo característico de nuestra cultura.

Aparte de que este hecho haya venido por la gran influencia de la religión, como lo que ha forjado precisamente las bases de la emulación de la realidad, la representación ha venido también inculcada por un sentimiento histórico de donar al representado o a lo representado un carácter de inmortalidad.

Desde los retratos de los sarcófagos egipcios a los bustos de Roma, los retratos del Renacimiento o del Neoclasicismo, la representación vino siempre impuesta por una intención motivada por la perduración histórica, por la eternidad…. Todo este proceso podía evidenciarse tanto en una obra de arte como en una simple documentación histórica. Un retrato escultórico se realizaba para mantener una especie de presencia física, y hacer inmortal al personaje.

La representación de la religión cristiana intentó sin embargo mantener la perpetuidad, la evidencia, el resto o prueba de la existencia de un hecho o personaje bíblico. La representación ocultaba, en definitiva, una simple necesidad de reconocimiento:

> …y tampoco veo la razón de esa escultura funeraria nostálgica y prisionera. ¿A qué conduce una estatua sobre una tumba? ¿Está para que no olvidemos al que conocimos en vida? Si nada le debemos, ¿a que recordarle? En el caso contrario no le olvidaríamos. Entonces, ¿para qué esta estatua? En nuestro homenaje de respeto, me diréis. Equivale a las flores que depositamos sobre las sepulturas. Y yo os diría que esas flores equivalen al sacrificio de sangre de los pueblos bárbaros. Que son algo que arrancáis a la vida para ofrecérselo a la muerte, y que esa estatua no es sino símbolo inmarcesible de vuestra vanidad y de vuestra ignorancia.[352]

Esta catalogación o la creación de una instantánea real de un evento o de un personaje, intervino en que la expresión pictórica estuviese coartada por esta idea concreta; que estuviese en cierto modo controlada por ese mero hecho funcional. Pero esta situación ocurrió de un modo u otro en cada una de las artes.

352 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 95.

Por ello, dependiendo de la naturaleza misma de cada arte, se han ido diferenciando unas formas de representación; unas formas concretas e influidas por un simple primer concepto inicial.

La diferenciación que pueda existir entre las artes afianza que el nacimiento de cualquiera de ellas viene casi siempre motivado por una necesidad de creación influida por la naturaleza[353]; una necesidad provocada por la emoción que pueda sentir el hombre ante ella, y por ello se realizó este simple ejercicio de representación.

Por ejemplo, el teatro empezó como representación escenográfica de la realidad; la poesía como descripción emotiva de ésta; la pintura como una necesidad de copia de ciertos elementos integrados en esta realidad afectados por su luz.

Esta primera intención de emulación vino complicada en un segundo paso e influida en su planteamiento por una serie de características que se definían por sus simples dificultades técnicas ante esa captación de lo real.

La necesidad de esa primera representación supuso el primer motivo de creación; motivo que poco a poco se fue transformando posteriormente de manera paulatina hasta convertirse en una expresión libre y autónoma. En la llegada de ese momento libre y desinhibido de expresión artística es donde radicó la diferencia de todas las artes.

Para otras artes, ese simple momento crucial para dar el paso de una simple emulación a una creación propia particular, arriesgada y de fundamento artístico puro, fue distinto. La obtención de la peculiaridad propia de la libertad artística que podía tener cada arte ha dependido entonces de ciertos momentos históricos, de ciertos hechos fundamentales…a veces de una simple suerte.

Ante esto, encontramos cómo la pintura y la música, por ejemplo, se han diferenciado mucho en el establecimiento de ese primer germen creativo:

> Es interesante el ejemplo de la música, que ha sido durante mucho tiempo un arte abstracto y que la poesía de vanguardia se ha esforzado tanto por imitar. Aristóteles decía curiosamente que la música es la más imitativa y viva de todas las artes porque imita a su original –el estado del alma- con la máxima inmediatez. Hoy esto nos choca pues nos parece justo lo contrario de la verdad, ya que ningún arte presenta menos referencias a algo exterior que la música misma. Sin embargo, aparte de que Aristóteles pueda tener razón en cierto sentido, hay que explicar que la antigua música griega iba

353 Capítulo 2.11.

> íntimamente asociada a la poesía… Hasta donde sabemos, toda la música tuvo originalmente esta función accesoria. Sin embargo, en cuanto la abandonó, la música se vio obligada a retirarse dentro de sí misma para encontrar un original. Y lo encontró en los diversos medios de composición y ejecución.354

La música dispuso desde el inicio y en su primer planteamiento una cierta libertad de expresión artística, algo que fue muy importante para su establecimiento como arte. La música tuvo la posibilidad de comenzar con un importante status emancipado de creación no proveniente de una representación, lo que, sin embargo, no existió en la pintura.

Pero este arte, que en su primer inicio se planteó de una manera bastante libre, poco a poco se ciñó al establecimiento de unas normas que fueron bastante rígidas[355], normas que no se basaron en el control de la representación de la realidad.

La creación musical estuvo destinada desde el inicio a ser un arte de expresión libre precisamente por no tener la posibilidad, digamos cercana, de representación. La música, por sus características técnicas, tuvo grandes impedimentos para conseguir la emulación desde un primer momento.

Esta aparente minusvalía supuso partir desde el inicio de una manera más rápida hacia una expresión libre y emancipada; fue una expresión que en sí misma era una creación pura no ligada a una imitación, aunque tuviese de todas maneras un motivo inspirador procedente de la naturaleza[356].

Los inicios de la pintura fueron bien distintos. Dibujar o pintar sobre una pared fue siempre algo fácil. La evocación de la realidad para tener, entre otros motivos, una función específica práctica supuso una rápida aplicación, aunque también con ello se le estaba sometiendo a una cierta carga emotiva.

Pintar fue siempre algo sencillo; manchar una caverna con una mano fue de hecho una de las primeras expresiones artísticas por ser, en cierto modo, algo simple de hacer. Todas estas diferencias entre las artes marcaron la índole de cada una, aunque fuesen esencialmente distintas:

---

354 GREENBERG, Clement. *Arte y cultura, ensayos críticos, Colección punto y línea*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. p. 215.

355 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p.178.

356 KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual del arte*. Ed. Labor. Barcelona, 1991. p. 43.

> Respecto a la expresión formal, la música puede obtener resultados inasequibles para la pintura, pero, por otro lado, no tiene algunas de las cualidades de ésta. Por ejemplo, la música dispone del tiempo, de la dimensión temporal. La pintura, que carece de esta posibilidad, puede sin embargo presentar todo el contenido de la obra en un instante, lo cual es imposible para la música. Esta, externamente emancipada de la naturaleza, no necesita tomar prestadas formas externas para su lenguaje. Por el contrario, la pintura depende hoy casi por completo de las formas que le presta la naturaleza. Su labor consiste en analizar sus fuerzas y sus medios, conocerlos bien, como hace tiempo que los conoce la música, y utilizarlos en el proceso creativo de un modo puramente pictórico.[357]

La música se ha entendido por ser un medio de expresión propio, algo que se ha acercado conceptualmente a una expresión pura por el simple hecho de que no ha propuesto alegoría alguna de la realidad y con algún elemento significante[358]. Por ello, la música no tuvo que esperar a la llegada de un medio electromecánico como un magnetófono para poder desarrollar esa expresión libre y separarse de una condena de emulación. La pintura, sin embargo, tuvo una evolución rápida que llegó a un cierto perfeccionamiento técnico, tanto como para poder representar fielmente distintos sujetos. Esto supuso que el desarrollo real de la pintura como arte liberado no fuese posible hasta la llegada de una evolución tecnológica que pudiese crear un mecanismo de representación fiel a esa realidad: esto vino con la fotografía.

La necesidad de plasmación de una realidad mediante una obra pictórica pasó a ser un simple proceso instantáneo, algo que capturaba esa realidad en un medio químico sensible, y algo que se efectuaba mediante la simple pulsación de un botón que abría un obturador.

Al igual que ocurrió con la música y la pintura, podemos analizar este hecho en otras artes. La misma fotografía o el cine empezaron con ese condicionante catalogador. El cine empezó siendo algo que realizaba una simple captación escenográfica como motivo documental o como mera filmación teatral. Este hecho condicionante no provocaría su evolución, ya que el cine ha dado mínimos atisbos para llegar a ser una expresión artística libre.

---

357 Ibíd., p. 50.

358 DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*. Fernando Torres. Valencia, 1981. p. 210.

El cine mantuvo la característica de servir como instrumento de captación de una realidad vivida o supuesta, pero no liberada en una expresión auténtica. En tan solo algunas obras cinematográficas se han dado tímidos avances hacia esa libertad expresiva; quizá esto podría venir en otro tiempo más avanzado.

Ante esto, podemos decir que un proceso artístico se fundamenta en que tiene un inicio que puede ser de representación dependiendo de sus características técnicas, o una incubación para que se establezca un momento concreto para su desarrollo expresivo libre. Podemos defender entonces que casi todas las motivaciones hacia la creación artística han partido de un estímulo provocado por la naturaleza; el artista ha querido acercarse realizando una simple emulación, y cuando esta emulación ha sido dificultosa simplemente se ha dejado llevar por una expresión libre, sincera y sobre todo humana:

> En la evolución de la pintura francesa de Courbet a Cézanne hay una paradoja: su mismo esfuerzo por transcribir la experiencia visual con una fidelidad cada vez mayor la llevó al borde de la abstracción. Los impresionistas suponían que esa fidelidad bastaba para crear los valores del arte pictóricos mismo. La verdad de la naturaleza y la verdad, o el acierto, del arte no sólo tenían que concordar, sino que reforzarse mutuamente.[359]

En el arte, todo debería tomarse con ese principio de ser un procedimiento libre donde se pudieran dar, a veces en un segundo plano, algunas anecdóticas posibilidades de representación. La representación es lo que ha provocado que el arte pueda ser debatido, pero la verdad o la falsedad sólo se ha podido establecer cuando se lleva un procedimiento interpretativo[360].

---

359 GREENBERG, Clement. *Arte y cultura, ensayos críticos, Colección punto y línea*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. p. 160.

360 GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Gustavo Gili. Barcelona, 1982. p. 37.

3.4.3 LA DESINHIBICIÓN DE LA PINTURA

A finales del siglo XVIII y principios del XIX se produjo un cambio de actitud en Europa que trajo consigo una crisis. La crítica a la religión o la llegada a unas revoluciones liberales motivaron el nacimiento del Romanticismo, un movimiento de vuelta al hombre a su estado natural, al individualismo; una fuerza de la identidad del hombre que estaba opuesta a la Europa del imperio de Napoleón y del Neoclasicismo. Era una proclamación de libertad, una reacción a la rigidez, un movimiento de rebelión que hemos visto a veces aflorar en ciertos momentos de la historia.

El Romanticismo supuso el retorno de la valoración de la naturaleza, a una manera de enfrentarse a la realidad, una vuelta a lo instintivo, una reivindicación de la espiritualidad artística, a la sinceridad expresiva, a la fuerza de la pintura en el paisaje, y al hombre inserto en una realidad natural con un sentido místico que a veces era casi religioso. Todo tuvo una relación sensible con una necesidad de libertad y de evasión fundamental[361].

Este principio reivindicativo se vería evolucionado posteriormente a la llegada del Impresionismo, de una libertad plástica y un cambio del pensamiento y del sentir europeo; una práctica contra el academicismo, algo que Gombrich llamaría "el pecado de lo impecable"[362].

Con la llegada del Impresionismo, fue la primera vez que se trabajó conscientemente con la mancha pictórica desligada de una representación realista. En el impresionismo se planteó la ruptura de la forma como un pre-informalismo; una libertad que, curiosamente en algunos aspectos de la posterior abstracción, estaría mermada.[363]

Ese culmen de liberalización del Impresionismo se daría gracias a la posibilidad que tuvo la fotografía de obtener la realidad fielmente, aunque de todas maneras esa libertad de expresión artística se entrevió anteriormente en varias partes de la historia. Fue entonces con el Romanticismo cuando se evidenció la necesidad espiritual de libertad, cuando se separó al artista del artesano, la música de la matemática, cuando se inició la poesía irracional. A mediados del siglo XIX Balzac planteaba:

---

361 PANIAGUA, Soto, José Ramón, Movimientos artísticos; La evolución del Arte siglo a siglo, Salvat, Barcelona 1984 p. 52

362 POOL, Phoebel. *El impresionismo*. Ediciones destino. Barcelona, 1993. p. 9.

363 DORFLES, Gillo. *Ultime tendenze nell'arte d'oggi: dall'informale al neo-oggettuale*. Feltrinelli editore. Milano, 2001. p.46.

> "La obra maestra desconocida", la figura de un pintor loco Frenhofer, que empezaba a realizar unos cuadros en los que el público ve una relación de colores y líneas planteadas de una manera irracional, lo que ya preveía un primer planteamiento formal del impresionismo. [364]

A raíz de la llegada del análisis exhaustivo a nivel formal de los elementos de la pintura que conformaban la ilusión pictórica de la realidad, se hizo posible el alejamiento del contenido mismo de la obra. Este estudio pormenorizado daría pie a la experimentación; sería algo que influiría en las composiciones pictóricas de manera determinante, precisamente por la entrada de la fotografía[365].

Pero aunque la fotografía sirvió para la libertad expresiva de la pintura, se utilizó de una manera clandestina; fue criticada como peligro para el arte (Baudelaire entre los críticos[366]).

La fotografía creó la rotura del análisis formal pictórico, creó la suposición de la estructura de esta forma, creó la reinterpretación, una vuelta interior que se vería reflejada en el Cubismo[367]. Todo este hecho llegaría como evidencia de teorías filosóficas existencialistas:

> El Arte Moderno demostró ser muy útil en la investigación de los procesos formales inconscientes pues, debido a una razón todavía no explicada del todo, revelaba el funcionamiento de la mente inconsciente del artista con más claridad que el arte, más inhibido, de la precedente tradición realista.[368]

Tras el Cubismo y el cambio de postura en la visión del arte, surgieron una serie de movimientos ramificados y originarios de ese mismo germen.

De ese inicio nació el arte Abstracto, en cuanto al valor mismo separado de las partes que podían componer una ilusión pictórica; o el Dadaísmo, como cambio radical en el proceso de creación mediante la improvisación o la espontaneidad;

---

364 ARNHEIM, Rudolf. *El Guernica de Picasso*. Gustavo Gili. Barcelona, 1981. Págs. 11 y 12.
365 POOL, Phoebel. *El impresionismo*. Ediciones destino. Barcelona, 1993. p .16.
366 Ibíd., p. 18.
367 VICENS, Francesc. *Arte abstracto y arte figurativo*. Salvat. Barcelona, 1973.
368 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. Págs. 19 y 20.

o el Surrealismo, por la proposición de elementos reales representados de una manera libre, utópica y onírica.

El Dadaísmo llegó influido por el inicio cubista de reinterpretación, por lo que con total libertad artística se pudieron suponer situaciones inusuales en un gran acto de creatividad y fantasía. Se desarrollaron unas cualidades fundamentales para el hombre hasta ese momento no conocidas, las de dar una posibilidad infinita a la creatividad como acto automático, como proceso que multiplicaba las posibilidades del desarrollo artístico.

El Dadá entreveía de una manera tímida la libertad que vino también evidenciada con la llegada posterior del Surrealismo. El nacimiento de este movimiento vino por los principios de la libertad de imaginación como premisa, de la poesía automática y de la posibilidad infinita de creación, algo que llegaría hasta el mismo cuestionamiento del arte y de todas sus estructuras creadas, y que llegaría a la crítica de sus bases y al valor del objeto cotidiano como simple acto de rebeldía ante lo anteriormente establecido.

Ese momento de efervescencia artística, que dio tantos movimientos distintos y que coincidió con los grandes cambios sociales, políticos y económicos de la época[369], trajo una división en dos ramas bien definidas en el arte. Era una diferenciación de algo que había estado previamente unido en la historia: lo consciente, explícito y definido por un lado, y lo inconsciente, lo experimental y ambiguo por otro.

El arte se dividió entonces en categorización y relatividad; dos conceptos que habían estado unidos fuertemente, pero mimetizados, en el gran contenedor artístico. Fue con el modernismo cuando hubo una clara disociación.

Esta inicial separación daría pie entonces a todas las ramas posteriores que tendrían en cuenta esa particularidad.

La pintura se dividiría en esa característica dual entre absolutismo e indefinición. De la Abstracción llegó por ejemplo el Constructivismo, el Suprematismo, el Neoplasticismo y el posterior Expresionismo Abstracto, y de este último, el Infomalismo. Fueron artes liberados que estarían opuestos a otros movimientos abstractos en donde estarían sometidos a una idea absoluta: el Geometrismo, el Minimal, o el Optical.

---

369 TAPIES, Antoni. *La practica del arte*. Ariel. Barcelona, 1971. p. 19.

En cuanto a la rama que valoraba el objeto evidenciada por el Dadá y su libertad de propuesta de elementos supuestamente innobles, vendría unos años más tarde partiendo del Reino Unido, el Pop Art. Este arte, que se extendería rápidamente por otros países, afianzó un proceso artístico que se centraba en plantear "el arte de la idea", algo que se vería mediante un posterior Arte Conceptual y sus descendientes Povera, Perfomance y Land Art, entre otros. La diferencia entre absolutismo y ambigüedad se apreciaría, por ejemplo, entre el mismo Arte Conceptual y el Povera respectivamente.

Por otro lado, los realismos jalonarían también entre esos dos estados, mezclándose en distintos movimientos. Lo categórico del Hiperrealismo o el Pop estaría contrapuesto a lo relativo de la Transvanguardia Italiana o al Neoexpresionismo Alemán.

Toda esa situación evidenciaba dos ramas del arte venidas tras la ruptura de la representación histórica de principios de siglo; dos ramas que englobaban dos estrategias principales: el control y la libertad:

> No sólo se trata de una más o menos fundada y rigurosa "evaluación" de la obra en cuestión (objeto o "suceso"), lo que supone a su vez un criterium explicita o implícitamente elaborado y utilizado, sino que también implica con su acción (dado que desempeña una papel relevante en la organización cultural establecida, incidiendo en la situación y en el contexto con diferente intensidad) una subsiguiente "prescripción" difusa o concreta de valores, técnicas y actitudes, con lo que una vez más nos enfrentamos al escabroso dilema "libertad/autoridad" (ahora en el ámbito artístico) ante el cual el tradicional y pretendido "desideratum" de lograr su equilibrio no nos puede dejar sin más dudosos y sin saber si hay que elegir una libertad que no elimine el polo critico, o una autoridad critica que no ahogue la capacidad creadora.[370]

Podemos decir, con un símil plástico, que esta cualidad de la historia del arte se ha propuesto como alternancia metafórica de dos manchas pictóricas diferenciadas en categóricas y ambiguas, planteadas en dos expresiones artísticas: la meditada y la espontánea. Estas dos vertientes dentro del desarrollo del arte se han diferenciado otra vez como opuestos y en distintos comportamientos de los *desubicados* y *desequilibrados,* siendo en realidad caracterizados finalmente como artistas categóricos y ambiguos.

---

370 DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*, Fernando Torres, Valencia. 1981. p. 138.

El desarrollo del arte se ha basado entonces en este mecanismo de opuestos; en una situación cíclica que ha dejado claras evidencias en el progreso del concepto y de la técnica en su paso por la historia. Pero cada opuesto ha dado la posibilidad del otro; cada movimiento impositivo ha venido por otro liberador. En realidad, todo paso de desarrollo ha llevado en sí mismo y en su evolución una crisis anterior que originó que fuese producido[371].

En la evolución del concepto de equilibrio hemos comprobado que ha existido entonces un férreo control de las libertades[372], ya sea por una religión, por la aparición de la fotografía, o por la presentación del arte del objeto.

Las continuas acciones de libertad y reacciones de control han estado situadas casi siempre al unísono de los avances técnicos y tecnológicos, por lo que estos avances han supuesto una gran influencia para el arte en su evolución.

Pero a veces, los avances tecnológicos han controlado estos movimientos, por lo que esto ha devenido en una crisis que se ha podido atestiguar en el uso incontrolado de estas nuevas prácticas:

> Descubrimos también que los primeros efectos de la innovación tecnológica han sido casi siempre perturbadores y destructivos, tanto política y socialmente como en el terreno cultural. Las formas heredadas pierden su relevancia y se produce un hundimiento general hasta que surgen formas más adecuadas, formas que no suelen tener precedentes. Esta circunstancia bastaría en sí misma para explicar la actual decadencia de la alta cultura sin necesidad de suponer que la civilización occidental ha llegado a una etapa "final", semejante a la de la civilización clásica con el imperio romano.[373]

Un avance tecnológico e instrumental, debido a los desarrollos científicos, ha dado la posibilidad del uso de nuevos materiales artificiales de la industria química.

---

371 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 324.

372 "Todo esto no ocurría por casualidad: las exigencias formales y psicológicas del arte reflejaban las exigencias religiosas, políticas, culturales de una sociedad fundada en el orden jerárquico, en la noción absoluta de autoridad, en la presunción misma de una verdad inmutable y unívoca de la cual la organización social refleja la necesidad y las formas del arte celebran y reproducen al propio nivel."
ECO, Umberto. Obra abierta. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p. 182.

373 GREENBERG, Clement. *Arte y cultura, ensayos críticos, Colección punto y línea*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. p. 33.

Esta importante unión entre arte y ciencia ha producido un progreso, algo que ha producido una novedad a la estética industrial y creado la figura del diseñador[374]; pero este aspecto ha podido ser controlado precisamente por intenciones artísticas puras.

La dualidad siempre ha existido y ha estado caracterizada por liberar e inhibir el arte, y este hecho se ha dado en todos los movimientos de la humanidad.

Esta contradicción, de todas maneras, la ha tenido el mismo artista en su pequeño mundo particular. La contraposición del control y la necesidad de expresión desinhibida han estado continuamente golpeando la creatividad del artista. Esta duda continua es la que ha producido en definitiva el avance artístico[375].

La tendencia por cuestionar las bases artísticas ha tenido el concepto de equilibrio muy presente. En las manifestaciones contemporáneas, que se consideran casi de una libertad completa, se percibe sin embargo un evidente tufo a equilibrio que pasa por todos las etapas planteadas. Conseguir una obra no ligada a ese resumen cultural, que irremediablemente mantenemos evidenciado en el equilibrio, conllevaría un planteamiento de desestructuración de esa misma base, pudiéndose llegar a productos de incalculable interés.

---

374 DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*. Fernando Torres. Valencia, 1981. p. 75.

375 Capítulo 2.4.

3.5. ANIMAL E INTELECTUAL: EL PARECER

Dentro del balance histórico del equilibrio que hemos planteado, podemos entonces afirmar que éste se ha fundamentado por la existencia de dos opuestos que han tenido una misma naturaleza en su esencia; dos polos que han intervenido de igual forma en una obra y que han pasado a lo largo de la historia intentando apoderarse de su contrario. Podemos definir grosso modo que estos polos son los que han intervenido de una manera más importante en el proceso de elaboración de la obra; los que han supuesto la acción y la inactividad en ella, los de la meditación y los de improvisación, los que han supuesto una libertad y un control.

De esta manera, estos dos polos han participado en el funcionamiento del equilibrio; un concepto de gran importancia que ha estado asumido por el hombre de una manera prácticamente innata. De ahí, que el hombre, como espectador de arte, haya podido tener un parecer propio como juez sabio y docto.

En cierto modo, la percepción del hombre es fruto evolucionado de esa primera concepción de equilibrio inicial, un concepto que ha llegado a ser mucho más particular cuando ha sido evolucionado.

El concepto de equilibrio lo ha tenido el creador en sus productos artísticos, pero su postura como actor principal difiere mucho del papel del que puede tener como público. El creador tiene que proponer algo donde él se vea reflejado, en un resumen de todo lo percibido a lo largo de su vida. El creador ha acotado esta visión que puede tener de la naturaleza en un límite donde ha desarrollado su concepto personal de equilibrio. Por este hecho, ha realizado una selección de elementos para formar una composición; unos elementos que han dado y coartado la libertad creativa. De ahí, que la obra tenga un cariz u otro y que goce de cierta personalidad artística, de un estilo.

Una obra de arte contiene, en principio, un infinito de opuestos que se enfrentan y participan en la balanza final del equilibrio. Generalmente, se plantea una dualidad entre dos elementos enfrentados que se encuentran en tantas fases pictóricas: tratamientos de fondo y figura, el grafismo y la ausencia, el ritmo y la pausa, el contraste de color…. Sin embargo, existen tantos otros opuestos que están enfrentados en su naturaleza y que se complementan para intentar llegar a un equilibrio.

Un claroscuro, por ejemplo, evidencia una situación de choque entre dos polos, entre dos tratamientos distintos. La luz es la que guía e ilumina cómo se traza la composición, y la oscuridad es la que deja la libertad penumbrosa donde se encuentra la indefinición. En una obra más compleja como un paisaje historiado, por ejemplo, los opuestos estarían en el tratamiento diferenciador de lo representado y guiado por los elementos que configuran la realidad, en oposición al tratamiento no reconocible de la misma física pictórica que traza por ejemplo un fondo desdibujado.

De estos infinitos opuestos podemos encontrar y apreciar que se resumen en dos básicos que controlan las riendas del todo brío expresivo artístico; dos contrarios que dan el sentido general a la obra, que plantean la opinión de la misma. Son por tanto opuestos que intervienen en la sinceridad del artista y lo desnudan, que dan el parecer propio del creador; son opuestos fundamentales en la evolución del arte y del hombre, producto de una reacción o necesidad vital de creación artística, extremos que están de un modo u otro resumidos en cualquier obra de arte y que se pueden relacionar perfectamente con la división histórica del arte entre movimientos artísticos de libertad y control.

El proceso artístico centrado en estos dos polos interviene de una manera determinada, que es característica de cada una de estas vertientes de libertad y control, de manera que el control se hace desde la reflexión, y la libertad, desde una reacción casi espontánea.

Si analizamos los impulsos propios del artista en su mecanismo creador, podemos ver que existe un primer estímulo que engloba dos puntos de vista claros:

1º - Es un impulso interno para obtener un resultado que suele ser artístico.

2º- Es una expresión artística que refleja una reflexión consciente y un mecanismo inconsciente.

En esta necesidad artística primera existe entonces una reacción inconsciente que podemos considerar como estímulo casi instintivo, precisamente por su carácter de inmediatez, espontaneidad, automatismo, etc...; ésta llega causada por la emoción y realiza una práctica libre y arriesgada. Después de esta intervención, le sucedería un proceso intelectual que daría a la expresión artística un rasero, un tamiz, una idea concreta.

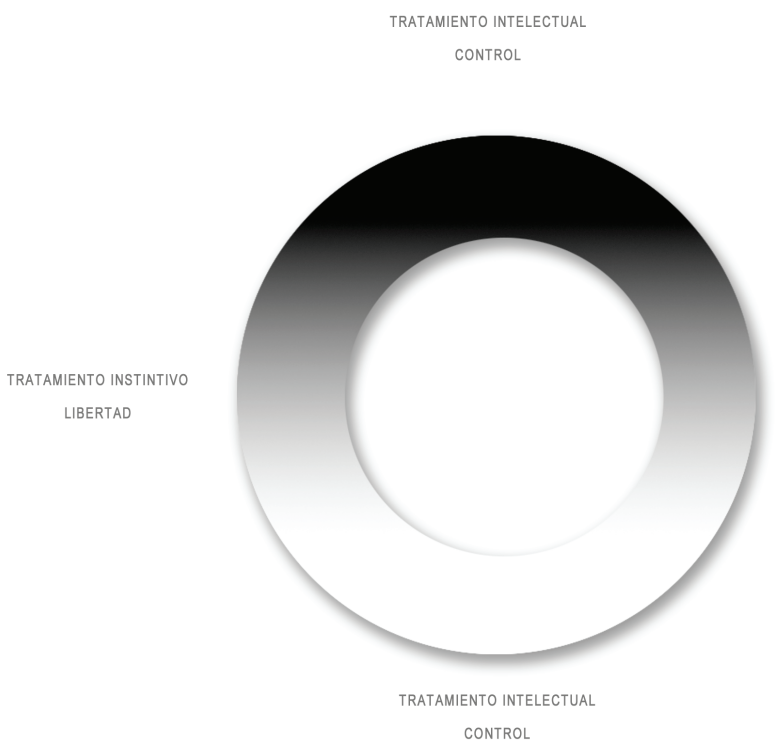
Se podría decir entonces que realmente el proceso artístico empieza por un acto intelectual, por el simple hecho de que es el que plantea la idea en la obra, donde se tienen pensamientos, reflexiones….Pero aún así, podemos decir que puede

haber también una necesidad anterior, un impulso casi místico que podríamos considerar como instintivo. Este impulso, ligado a la emoción, llevaría a una solución intelectual, a la elección concreta, al motivo… Tras esta decisión primera, vendría la ejecución manual que estaría movida por unos músculos y un esqueleto; un movimiento que mantendría en esencia características instintivas similares a las de cualquier animal.

Estos elementos diferenciados intervendrían en la formación del equilibrio e interferirían en el proceso de creación y en la duda que pudiese haber. Estos principios serían la base de todo lo que vamos a ver a partir de ahora: una obra está formada por un tratamiento *instintivo* y por un opuesto *intelectual*; dos caracteres que van a estar en continua relación; dos conceptos enérgicos de impulso a la creación artística; dos opuestos que van a emancipar y a coartar la libertad creativa.

II. 54. Círculo de la duda

Si bien estos opuestos son fundamentales pareciendo que funcionan de una manera autónoma, se puede decir que se desarrollan en el proceso artístico de una manera análoga a una especie de círculo cromático por su grado de complementariedad. En este caso, deberíamos llamar a este proceso como círculo de la duda, o círculo del parecer; y se establecería de una manera similar al funcionamiento de sus colores complementarios y de sus actores secundarios en un círculo cromático; actores ramificados, en este caso, por estos dos polos principales.



Por ello, si planteásemos un círculo entre valor artístico animal/instintivo/orgánico e intelectual/mental/lineal debería darse entre sus enfrentamientos otros caracteres intermedios.

Este planteamiento, que propone en definitiva una división entre libertad y control, no es nada nuevo, sino algo básico estudiado por numerosos autores. Arnheim realizó una propuesta en la idea de los sistemas de composición que daban o quitaban la libertad creativa, algo muy interesante pero que se ceñía a un nivel más material en cuanto a que señalaba un proceso compositivo en la misma superficie del cuadro:

> "En mi opinión, esta nota fundamental radica en la interacción de dos tendencias motivacionales fundamentales en el ser humano, a las que llamaré tendencias céntricas y tendencias excéntricas, simbolizadas por el arte mediante la interacción correspondiente entre un sistema compositivo céntrico y otro excéntrico." 376

Según Arnheim, la incidencia de uno de esos dos polos provocaría estos dos estados: la libertad y el control. Dos estados ceñidos a la estructura de la composición misma y a las posibles desinhibiciones de esa primera propuesta. En nuestro caso proponemos más bien otra postura. La libertad, en principio, sería atractiva, pero en un segundo momento sería difícil de asumir.

Esas dos tendencias llevarían al equilibrio y serían la esencia misma de la existencia humana en toda manifestación artística. Tal y como dice Arnheim: "Ni el absoluto egocentrismo, ni la rendición incondicional a los poderes externos, pueden constituir una imagen aceptable de las motivaciones humanas"[377].

Los dos opuestos que planteamos en una obra difieren y combaten entonces en la decisión del artista de dar un sentido intelectual o instintivo. En la evidencia y en la síntesis de estos dos polos en la obra, descubriríamos la diferencia del tratamiento que puedan tener respectivamente.

La realización de una obra equilibrada debería integrar entonces estos dos conceptos equitativamente, pues en definitiva serían elementos que influirían taxativamente en el cariz general de esta obra; en su peso justo se vería el uso proporcionado de estos dos opuestos.

Toda esta sucesión de contrarios va continuamente en el proceso de ejecución de la obra, pero hay diferencias de esta proporción desde un principio. Así como

---

376 ARNHEIM Rudolf. *El poder de centro*. Ediciones Akal. Madrid, 2001. p. 10.
377 Ibíd., p.11.

habíamos tratado previamente que para la existencia de un arte se debería plantear un límite, un punto de vista, una ventana donde ver el mundo infinito del artista, esta idea acotada estaría ya sometida a un planteamiento intelectual y, por tanto, el inicio del proceso artístico no sería equitativo. El proceso artístico sería un inicio mental, pero esta característica sería esencial, pues en ausencia de esta condición no se podría proponer planteamiento artístico alguno:

> …sólo es el cuadro el que organiza la materia bruta, subrayándola como bruta pero delimitándola como campo de posibles sugerencias; es el cuadro el que, más que un campo de elecciones a realizar, es un campo de elecciones realizadas; hasta el punto de que el crítico, antes de iniciar su himno a la vitalidad, inicia su discurso sobre el pintor, sobre lo que éste le propone; y llega a la incontrolada asociación sólo después de que su sensibilidad ha sido dirigida, controlada, canalizada por la presencia de signos que, aun siendo libres y casuales, no son sino fruto de una intención y, por tanto, una obra.
>
> Nos resultará, pues, más a tono con una conciencia occidental de la comunicación artística la inspección crítica que tiende a identificar, en lo vivo de lo accidental y de lo fortuito de que la obra se alimenta, los elementos de "ejercicio" y "práctica" a través de los cuales el artista sabrá sacar las fuerzas de lo casual en el momento justo, haciendo de su obra una chance domestiquée, "una especie de pareja motriz cuyos polos no se agotan entrando en contacto, sino que dejan subsistir intacta la diferencia de potencial".378

La condición inicial de una obra de arte y su relación con el soporte supone entonces partir de una gran carga intelectual. Este espacio generalmente rectangular plantea ya un alejamiento hacia la manualidad instintiva propia del hombre. El soporte es una elaboración industrial de una tela que plantea un alejamiento al contacto directo con el artista, algo que ha defendido siempre en cierto modo el Arte Conceptual[379]; una premisa que se aleja totalmente de una posible elaboración manual inicial de la obra.

El soporte está realizado por una máquina que interviene en su geometría; una máquina que está totalmente desligada del contacto manual del hombre; un

---

378 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 216

379 DORFLES, Gillo. *Ultime tendenze nell'arte d'oggi: dall'informale al neo-oggettuale*. Feltrinelli editore. Milano, 2001. p. 132.

ejemplo de la imposibilidad que tiene éste para crear líneas rectas sin ayuda de algo industrial que lo facilite.

Este soporte en sí mismo parte de esta intelectualidad desmesurada, intelectualidad ligada un férreo límite planteado[380]; sugiere un rectángulo geométrico que no tiene ni signo ni gesto humano alguno[381].

La tela en sí, singular y autónoma, mantiene conceptos intelectuales puesto que se elabora por una máquina. Está maquina entrecruza los hilos formando un entramado geométrico de una fibra natural; es una conversión de lo natural a una geometría intelectual. En cierto modo, conceptualmente, la tela se presenta como algo equilibrado puesto que une lo natural y lo intelectual de una manera justa.

Después del inicio del proceso de creación artística de una obra de arte, que consideramos como intelectual, proseguiría entonces una esperada elaboración manual, sería donde se iniciaría la verdadera libertad creativa. En esto, se daría por tanto una lucha entre instinto e intelecto reflejado en la acción sobre el soporte, algo que en general sería el resumen de cualquier comportamiento humano.

La mano, en cierto modo, sería un utensilio que impediría de una manera clara exprimir una idea, algo que convertiría la idea en animal pero con una guía intelectual.

La mano supone un impedimento que propone ciertos límites en la ejecución artística y, de cierta manera, adquiere el mismo papel que cualquier utensilio que utilicemos.

Cualquier objeto específico que se utilice manualmente supone una extensión de la mano que se somete a un patrón por las especificaciones de ese objeto: “Entre el utensilio y la mano comienza una amistad que no tendrá fin. La una comunica al otro su fuerza viva y la configura continuamente”[382]; o como decía Mcluhan: “Todos los medios son prolongaciones de alguna facultad humana, psíquica o física “[383].

En cierto modo, la mano lleva a que haya una dificultad en la transmisión de la idea pura, aunque esta idea no se sepa cómo es hasta que no empiece a transmitirse por una mano.

---

380 Capítulo 3.4

381 Este elemento industrial inalterado por la expresión artística podría sugerir en sí mismo una obra Minimal; una obra de esa índole estaría desequilibrada por tener por ello una gran intelectualidad.

382 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p. 75.

383 MCLUHAN, Marshall. Fiore, Quentin. *El medio es* el masaje. Un inventario de efectos. Paidos. Barcelona, 1987. p. 26

La mano conlleva entonces una ralentización de la idea, algo que debe ser admitido como rasgo fundamental que une lo animal y lo intelectual: "el ojo capta más rápido de lo que la mano dibuja"[384].

Esta unión entre intelecto y mano es difícil de entender, pero es un proceso recíproco de aprendizaje continuo donde se va transformando todo[385]:

> El hombre ha hecho la mano, quiero decir que la ha separado poco a poco del mundo animal, que la ha liberado de una antigua y natural servidumbre, pero la mano también ha hecho al hombre. Le ha permitido ciertos contactos con el universo que no le aseguraban sus otros órganos y las otras partes de su cuerpo. Levantada al viento, extendida y separada como un ramaje, impelía al hombre a capturar fluidos.[386]

Todo parte entonces de este proceso dual, por lo que todo polo tiene integrado en sus entrañas a su opuesto.

El pensamiento se produce por procesos, reacciones químicas en definitiva que vienen por el alimento; por el consumo de glucosa y oxigeno se produce la actividad neuronal. Es una reacción química totalmente animal, por lo que la inteligencia tiene en sí misma esta clara base animal para su desarrollo.

Los rasgos del hombre como su ergonomía, sus necesidades fisiológicas, o su simple movimiento muscular, hacen que el soporte inicial esté totalmente relacionado con el carácter animal del ser humano:

> La piedra es excesivamente pesada y excesivamente angulosa, no es suficientemente sólida; o, por el contrario, las propiedades experimentadas demuestran que se adapta al uso al que se la quiere destinar. El proceso continúa hasta que no se manifiesta una adaptación mutua del individuo y del objeto y aquella particular experiencia llega a una conclusión... La interacción entre los dos constituye toda la nueva experiencia y la conclusión que la completa es el establecimiento de una profunda armonía.[387]

---

384 BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,* Itaca. México, 2003. p. 40.

385 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p. 85.

386 Ibíd., p. 73.

387 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 292.

Equilibrio y análisis de dos polos en el concepto artístico; extremos de la pintura y los medios audiovisuales y su espacio ambiguo

Por tanto, todo este mecanismo artístico engloba una sutil línea entre uno y otro proceso, algo que es difícil de sopesar y evaluar.

Una obra de arte es fácil que esté vinculada a uno de estos polos y que llegue por tanto a un desequilibrio. Este producto artístico desequilibrado no sería interesante para el receptor puesto que éste esperaría siempre un punto de estabilidad y enriquecimiento que sólo aportaría una obra equilibrada.

Generalmente, las obras de arte tienen más peso de uno de estos dos polos, por lo que normalmente se dan continuos desequilibrios en la balanza. Los desequilibrios demuestran una falta de manera de ver digamos correcta.

El parecer del artista es el que permite decidir; donde se puede apreciar su grado de sabiduría; una sabiduría que requiere a su vez una decisión equilibrada. Por tanto, el parecer no es una elucubración estrictamente mental, sino que tiene que tener, como en la obra, una elaboración equitativa entre animal e intelectual.

En el proceso artístico existe entonces la lucha entre lo apolíneo y lo dionisíaco, dos elementos que intentan complementarse continuamente; proceso donde se refleja la experiencia del artista por saber sopesar dónde llega cada uno de los opuestos como intento de realización final de la obra equilibrada:

> Nietzsche interpreta esta transfiguración como el resultado de la lucha entre los dos principios formales básicos del sueño y el arte: Dionisio (Thanatos, según Freud) y Apolo (Eros). Dioniso es la fuerza vital caótica que intenta desintegrar la existencia individual; Apolo, el principio formal de la diferenciación (el *principium indivitduationis*, según Schopenhauer) que salvaguarda la existencia individual moldeando el caos dionisiaco en un orden y una belleza. Apolo es también el dios del sueño, que usa la imaginería de los sueños para amansar la irrupción destructiva de Dioniso. En este sentido, Apolo y Dioniso son los principios estructurales de la diferenciación y el caos, subyacentes a todas las manifestaciones de la vida (…)
>
> La interacción de estos dos principios formales determina en qué medida una obra de arte es al principio dionisiaca o apolínea. El tipo revolucionario de artista es dionisiaco; el tipo conservador, apolíneo. Pero Nietzsche supone –y esto es de importancia fundamental- que la interacción de estas fuerzas no termina con la creación de la obra de arte; sino que continúa en la percepción del público, en la que Apolo intenta transfigurar en belleza lo que todavía queda de conmoción dionisiaca.
>
> (…) Nietzsche predice que el arte de hoy, precisamente porque las fuerzas

> dionisiacas lo han hecho caótico y angustiado, está destinado a producir en los ojos de una futura generación el efecto más rico de belleza, según una "ley de proporción estricta" entre la original irrupción dionisiaca y la secundaria reacción apolínea.[388]

Es interesante que en esta postura que plantea Anton Ehrenweig, la falta de una última opinión del público sea claramente una acción apolínea.

Esto, visto desde un punto de vista procedimental, sería más bien una postura del público meramente dionisíaca, algo que se plantearía como retorno al hombre, a lo animal del hombre, puesto que la emoción al ver una obra de arte no se puede mesurar.

Si la obra como soporte inicial limpia y sin expresión artística arranca desde un sentido intelectual ajeno totalmente a la mano del artista, la obra se finalizaría con lo dionisíaco, con lo relacionado estrictamente con la emoción que pueda tener este público. Ahora bien, si la postura final del público es meramente analítica la finalización sería entonces apolínea.

Hasta este punto, podemos debatir cuál es la finalización de la obra de arte en el juicio del público, si analítico o emotivo. Si el juicio fuese solamente analítico mantendría entonces un punto de vista único; si fuese emotivo estaría sometido a una variación indefinida, algo que sería propio de una "obra abierta":

> La naturaleza de la misma, su posibilidad de ser entendida de múltiples modos y de estimular soluciones distintas y complementarias, es lo que podemos definir como "apertura" de una obra narrativa: en la repulsa de la trama se realiza el reconocimiento de que el mundo es un nudo de posibilidades y la obra de arte debe reproducir su fisonomía.[389]

El artista mantiene entonces una serie de conflictos que pueden existir también en el arte a un nivel global. Es un conflicto que forma parte de un todo, un pequeño núcleo que se relaciona con la totalidad; esa duda de los opuestos[390] está totalmente

---

388 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. Págs. 81 y 82.

389 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1990. p. 239.

390 DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*. Fernando Torres. Valencia, 1981. p. 138

relacionada con la duda general que puede haber en el arte. Una obra es entonces un pequeño ejemplo de toda la Historia del Arte. El hipotético soporte sustenta la expresión artística como si fuese el tiempo de la historia:

> … para Dewey lo propio del arte es exactamente evocar y acentuar "esta cualidad de ser un todo y de pertenecer a un todo más grande que lo incluye todo y es el universo en que vivimos". Este hecho, que explicaría el sentimiento de conmoción religiosa que nos asalta en el acto de la contemplación estética, lo advierte Dewey con mucha claridad, igual por lo menos a la de Croce, si bien en otro contexto filosófico; y es éste uno de los rasgos más interesantes de su estética, la cual en una rápida ojeada, podría parecer, por sus fundamentos naturalistas, rígidamente positivista. Ello porque, en Dewey, naturalismo y positivismo son siempre, no obstante, de origen decimonónico y, en último análisis, romántico; y todo análisis, aunque se inspire en la ciencia, no deja de culminar en un momento de conmoción frente al misterio del cosmos (y no en vano su organicismo, si bien pasa a través de Darwin, proviene también de Coleridge y de Hegel, no importa hasta qué punto conscientemente).
>
> Nota al pie de página del autor:
>
> "No puedo ver ningún fundamento psicológico de semejantes propiedades de una experiencia, salvo en el caso de que, de algún modo, la obra de arte actúe profundizando y elevando a gran claridad la sensación de un todo indefinido que nos envuelve, que acompaña toda experiencia normal".391

Como habíamos tratado, muchos de los movimientos artísticos se centran entonces en un polo intelectual o animal, por lo que las obras equilibradas que se dan en estos movimientos, en cierto modo, se alejan de su índole fenomenológica: se salen de su propio movimiento creando entonces un nuevo estilo.

En todas las obras de arte podemos apreciar que las características de los polos opuestos pasan de un lado a otro resumiendo, en definitiva, un problema entre aseveración y relatividad, entre absolutismo y ambigüedad.

La aseveración que puede tener una obra de Arte Conceptual y la relatividad que puede tener una obra expresionista abstracta, sería algo que de todas maneras se acercaría más a la práctica de un pintor que a un movimiento concreto.

Las obras desequilibradas se definen entonces por estar vinculadas a uno de estos opuestos.

---

391 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p. 108.

Las obras que contienen un alto grado de intelectualidad, como sucede en la mayoría de obras conceptuales, son extremadamente frías por tener un carácter mental desmesurado. Son obras alejadas y emancipadas casi totalmente de un contacto manual. Cargadas en definitiva de la mediación de la máquina (fotografía, instalaciones, vídeo…). Son productos que, de todas maneras, integran mecanismos internos animales en el hecho creativo, pero que pasan inadvertidos a causa de su gran desequilibrio.

Una pintura expresionista podría llegar a un alto grado animal y a una ausencia casi total de un elemento mental e inteligible que proporcionase un punto de entrada comprensible a la obra, algo que indicase un camino a recorrer en un determinado caos artístico.

En el realismo, podemos encontrar obras donde se evidencian unos argumentos expresados en su mero cascarón exterior, quedándose sólo con su impronta externa, algo que en palabras de Ángel Ferrant supone un "aborto de la Naturaleza, provocado por el hombre, de algo nacido sin su intervención"[392]. Rasgo con un alto grado de intelectualidad que no deja espacio a la realidad interna interpretativa del artista. La reinterpretación en el proceso artístico es un elemento fundamental para la trascendencia de la obra:

> Únicamente la esterilidad emocional de la copia nos dirá que el inconsciente no ha tenido apenas parte en su creación. El estilo del imitador puedes ser más puro y más limpio; pero está purificado también del simbolismo inconsciente que se expresaba a sí mismo –como suele ocurrir tan a menudo- en los detalles aparentemente accidentales y secundarios. [393]

Pero en estos realismos se pueden realizar también obras que en realidad no representen nada en concreto, y que sin embargo integren una valorada e importante reinterpretación por parte del artista, que se alejen totalmente de una emulación.

Parafraseando a Greenberg: "… el arte se convierte en algo demasiado bueno para que lo aprecie cualquiera, en cuanto la realidad que imita deja de corresponder, ni

---

392 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p.88.

393 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 73.

siquiera aproximadamente, a la realidad que cualquiera puede reconocer."[394]. Es por ello que una expresión artística sincera puede conllevar una verdad que a veces puede ser evitada y por ello no percibida:

> El metódico sombreado a base de paralelas de un artista comercial limpio producirá en la percepción consciente el mismo gris que los trazos nerviosos y sensibles de Rembrandt. Como tono gris, tal vez son idénticos, pero el sombreado nítidamente paralelo del artista comercial sigues siendo algo emocionalmente muerto en comparación con la secreta vida que late en la técnica de Rembrandt.[395]

Todos estos casos evidencian la existencia de obras desequilibradas en toda la Historia del Arte. Para un artista, auto-evaluar su obra como equilibrada es una tarea difícil, si no imposible.

La subjetividad es la culpable de toda esta problemática; esta subjetividad no puede ser entonces ni mental, ni instintiva. La subjetividad es la que plantea la inseguridad, la que lleva a la duda entre los polos que se enfrentan en el arte. Estos polos luchan entre la improvisación y la meditación, entre conceptos definidos e indefinidos, entre realidad e irrealidad; en definitiva, entre lo intelectual y lo instintivo, desvirtúan continuamente la subjetividad.

El análisis de los opuestos se caracteriza entonces por el enfrentamiento y la tensión entre formas de expresión instintivas e intelectuales. Son partes que deben funcionar teniendo en cuenta su contrario, ya que los contrarios son los que brindan la oportunidad de su rival, como la existencia del negro viene por la memoria del blanco.

La lucha de estos dos elementos opuestos y la división entre animal e intelectual es un ejemplo claro del funcionamiento que tiene el hombre capaz de razonar, pero sin olvidar que es sobre todo un ser animal. No se puede estructurar una obra o una acción humana como estrictamente racional, pues se convertiría entonces en una mera operación matemática. Es necesario tener en cuenta los componentes animales porque son, en definitiva, culmen de toda intención.

---

394 GREENBERG, Clement. *Arte y cultura, ensayos críticos, Colección punto y línea*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. p. 24.

395 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 51.

Todo proceso artístico va encaminado entonces a tener muy presente la unión a la naturaleza, algo primordial que fundamente la emoción, porque la emoción tiene una unión al instinto, pero es algo que ha de tener una conciencia intelectual para que funcione. Esta unión puede producir la afinidad entre creador y receptor, un estado melancólico que es simplemente una emoción compartida. Esta consecuencia es un resumen de una percepción natural porque todo es naturaleza por mucho que sea una manufacturación o reflexión.

3.6 MONDRIAN, POLLOCK, MORANDI

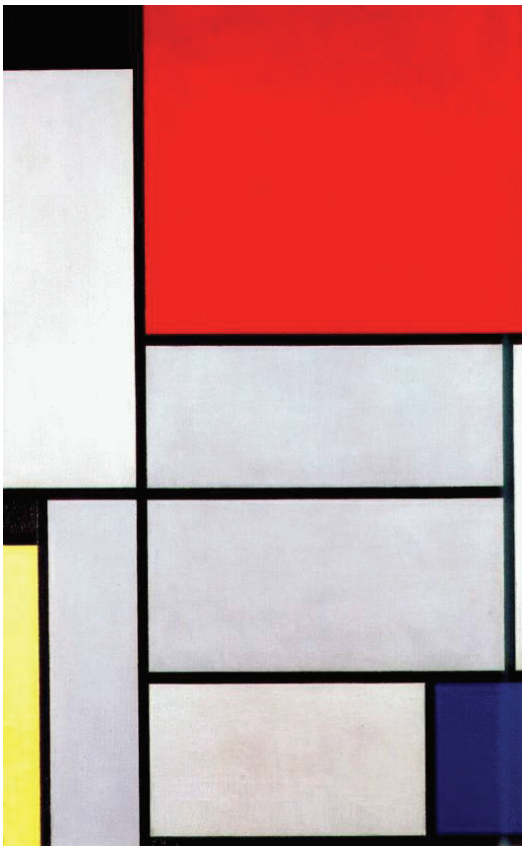
3.6.1 LA INTELECTUALIDAD Y UNIVERSALIDAD DE MONDRIAN

Después de hacer balance general de esta manera de análisis, podemos decir que una obra de arte mantiene siempre los dos tratamientos distintos: instintivo e intelectual.

Podemos sintetizar estos conceptos opuestos en una realidad concreta, definida y material en una obra de arte. Lo instintivo puede ser esencialmente lo tratado de manera orgánica, con una pincelada imprecisa; lo intelectual se puede entender como una pincelada lineal, medida, estructurada.

Pero la realización de una simple línea recta es una tarea imposible para el hombre; lo más cercano que puede hacer es tener una intención geometrizante. Los músculos impiden y perturban el dibujo, creándose una línea irregular que intenta establecerse como recta.

II. 55. Piet Mondrian. Tableau I. (1921). Óleo sobre tela. 96.5 x 60.5 cms. Museum Ludwig, Colonia, Alemania.



El hombre es incapaz de hacer por sí solo líneas geométricas, pero sin embargo sí tiene claro ese concepto de exactitud; simplemente se ayuda de una máquina para que cree esa supuesta perfección.

En cualquier caso, en el primer paso dentro de la realización pictórica hay un comienzo definido por el uso de la máquina. Al igual que habíamos tratado anteriormente, el soporte plantea a priori una condición extremadamente geométrica que puede ser entendida como un tratamiento inicial intelectual por tratarse de algo manufacturado y realizado con la ayuda ausente de una máquina. Este inicio plantea una primera jugada en la partida del equilibrio para desarrollar entonces, como reacción igualitaria, un tratamiento instintivo.

La obra más representativa de Mondrian redunda en el uso de esta linealidad manufacturada, una linealidad realizada industrialmente mediante una cinta adhesiva que ayuda a cancelar y a enmascarar: una simple línea divide dos mundos opuestos.

Pero Mondrian tiene una redundancia que convierte su obra en un producto casi impersonal y realizado mecánicamente, un producto con un porcentaje desvinculado; un producto que crea una inestabilidad en la balanza del equilibrio y que lleva a que la obra sea fría y desmesuradamente intelectual.

No por este hecho de esta situación desequilibrada quiere decir que no exista la dualidad de los dos tratamientos principales. En realidad, cualquier obra, por muy manufacturada que esté, mantiene siempre procedimientos cercanos al carácter animal del hombre.

La pintura de Mondrian, con su fuerte carácter medido, tiene una evidente frialdad que intenta compensarse de alguna manera por una carga instintiva que viene por el brochazo en la extensión del relleno de los planos. Esa metodología incluye un 'gesto pausado' interesante; algo que da a la obra una cierta vibración inconsciente; pero aún así, su obra no llega a ser equilibrada aunque se vea en el uso de los colores primarios una intención de provocar un equilibrio cromático.

El trabajo de cualquier pintor profesional de brocha gorda, por mucho que sea una elaboración fría y ausente, puede dar una sensación gestual en su pincelada, un movimiento sugerente pausado y compensado con la materia física pictórica; algo que hace un trabajo final funcional, por lo que cualquier pintura de una muro tiene un cierto estilo artístico.

La física pictórica interviene de manera inconsciente para equilibrar la sensación general de una obra. Seguramente Mondrian, de una manera imprevista, quiso aportar a los colores planos una pincelada y una carga manual para intentar equilibrar la obra, porque en definitiva el hombre por sí solo tiene siempre unas intenciones por equilibrar de una manera involuntaria sus actos: cualquier pintura desequilibrada es testigo claro de unas intenciones de que sea equilibrada.

Con todo, la obra de Mondrian mantiene un procedimiento de análisis casi matemático, interesante pero desequilibrado. El uso de los ejes perpendiculares en su obra más significativa plantea una forma sintética de análisis de la realidad; es una obra que llega a ser una evidencia real como ente pictórico, y que deja de lado las intenciones sintéticas de análisis de la realidad, al fin y al cabo representacionales. Ese ente pictórico que adquiere su obra viene sobre todo por la potencia incontrolada de la física pictórica.

Los cuadros de Mondrian dan la importancia a la pintura sustentada por ella misma; es decir, se acerca más a hipótesis neoplasticistas que supermatistas en cuanto a su naturaleza.

De todas maneras, las intenciones de Mondrian eran las de llegar a crear una obra real, es decir a una 'nueva realidad', tal y como defendía continuamente en su libro 'Realidad natural y realidad abstracta'; pero esta realidad provenía de un análisis esquemático de la realidad externa.

En este caso, se obtiene esa 'nueva realidad' no existente previamente y fin a sí misma, pero no es conseguida por un desarrollo analítico, sino producida por la llegada a esa 'nueva realidad' por la misma física pictórica. Por lo tanto, es una creación auténtica que parece no venir de una sintetización analítica de la realidad, sino que es realidad misma.

Esta 'nueva realidad' se aleja de una posible ilusión y se transmite tal y como es, aunque siempre queden elementos evocadores. Tal y como decía Greenberg refiriéndose a Mondrian:

> Su ataque a la pintura de caballete fue lo bastante radical, pese a todo su descuido, y las pinturas de su madurez se sitúan ostensiblemente entre las más planas de todas las de caballete. Pero aún sigue insistiendo en formas dominantes y contrapuestas, aunque estén constituidas por líneas rectas que se cortan y bloques de color, y la superficie se nos presenta todavía como un teatro o escenario de formas, más que como una única e indivisible pieza de texturas.[396]

Podríamos decir que la importancia de la obra de Mondrian fue la de una llegada a una conclusión sintética que se alejaba del análisis simple de la realidad; sería entonces otra cosa no relacionable a un origen externo, un planteamiento nuevo quizá demasiado frío y polarizado.

---

396 GREENBERG, Clement. *Arte y cultura, ensayos críticos, Colección punto y línea*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. p. 146.

3.6.2 LO INSTINTIVO Y ORGÁNICO DE POLLOCK

El análisis que planteamos se centra en diferencias al fin y al cabo de tratamientos en la práctica pictórica; en esto se evidencia que generalmente hay desequilibrios por haber un uso mayor de tratamientos animales o intelectuales en una obra.

La mancha pictórica del dripping de Pollock podríamos pensar que es una mancha instintiva alejada de un tratamiento intelectual básico; en realidad, las afirmaciones del pintor defendían al instinto como algo vital para el hombre-artista.

Pollock dejó simplemente sobre la obra la intervención de las artes de la naturaleza y de la impredecible fuerza de la gravedad, algo que estaba totalmente en contraposición a lo proyectado e ideado en el inicio del proceso de realización de una obra.

Esta mancha física-instintiva de la pintura de Pollock vinculaba su obra a un estado animal primigenio, se convertía en una obra producida por la acción de la energía de la naturaleza, ya que la fuerza de la gravedad era utilizada como pincel; era un acto de aplastamiento estratificado del aire que estaba sobre una tela tendida en el suelo.

Il. 56. Jackson Pollock. *Number 1A, 1948.*

(1948). Óleo y esmalte sobre tela. 172.7 x 264.2 cms.

The Museum of Modern Art. New York. EE.UU.

Pero el instinto que transmitía la obra de Pollock podía ejercer un cierto miedo; era una evidencia animal donde era difícil reconocer una realidad concreta, algo que podía suceder ante la visión de la naturaleza abierta.

La obra característica de Pollock no tiene ningún elemento que guíe al espectador, sólo se puede apreciar cierta estructura realizando una división y subdivisión de la composición de una de sus obras, algo donde se puede ver cada gesto de manera singular:

> Miremos un cuadro de Pollock: el desorden de los signos, la desintegración de los perfiles, la explosión de las configuraciones nos invitan al juego

> personal de las relaciones que pueden establecerse; no obstante, el gesto original, fijado en el signo, nos orienta en direcciones dadas, nos conduce de nuevo a la intención del autor….[397]

La primera impresión de uno de los cuadros de Pollock es una sensación de caos que puede aludir a ciertas realidades naturales, a productos vegetales, al barullo de una zarza.

El dripping de Pollock mantiene el concepto de caos unido a la energía universal. En su obra se organizan una serie de ritmos que pueden ser apreciados desde una cierta lejanía como una vista de la naturaleza más salvaje; llega a ser una ventana de cualquier espacio natural abierto. De hecho, el caos es algo característico de la naturaleza[398]: si Rodin hace del bloque de mármol caótico una nueva creación[399], Pollock hace el caos de las energías universales comprimidas de un bloque de mármol.

Los cuadros de Pollock podrían verse, en definitiva, como obras que han estado producidas por la misma naturaleza; por ello, podrían considerarse entonces como obras equilibradas puesto que se acercarían mucho a la objetividad natural.

De todas maneras, en el caos de Pollock se puede apreciar una intención concreta para llegar a un producto acabado; es decir, no es una obra incontrolada. Su obra no es una realidad natural, sino una realidad más bien reflexionada que ha dictado cómo se ha debido realizar ese proceso.

Pollock ha sido uno de los pintores que más se han acercado al primer concepto de equilibrio natural, aunque se pueda echar en falta en esa vorágine algo concreto y definido que ayude al espectador a leer su obra.

El proceso artístico de Pollock es interesante y suponemos que en cierto modo hasta impredecible. Su pintura, por tanto, se vincula a lo extremadamente dionisíaco, pero esta imprecisión es la que según Eco está cercana al concepto de 'obra abierta'; algo impredecible que supone un cambio de las expectativas propias de nuestra tradición occidental en que todo está previsto según unos principios de acción y reacción:

---

397 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p. 218.

398 "Los estudios de Boltzmann sobre teoría cinética de los gases, verifican que la naturaleza tiende al desorden."
ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p. 140.

399 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p. 76.

> En un cuadro de Pollock no se nos presenta un universo figurativo concluido: lo ambiguo, lo *viscoso,* lo asimétrico, intervienen en él precisamente para que la realización plástico-colorística prolifere continuamente en una incoatividad de formas posibles. En este ofrecimiento de posibilidades, en esta petición de libertad de goce, están la aceptación de lo indeterminado y una repulsa de la casualidad unívoca.[400]

De todas maneras, aunque Pollock haya sido un genial pintor, sus obras se desequilibran, pero no quiere decir que no exista por ello lo matemático y lo apolíneo.

En el cuadro 'Lucifer', podemos comprobar cómo se trata evidentemente de una obra desequilibrada por un concepto mayoritariamente instintivo.

Esta pintura nos va a ayudar a ver la unión entre caos y orden que tiene de todas maneras toda obra. Este cuadro sirve para analizar cómo el caos está relacionado con el orden de una manera análoga a cómo funciona en la naturaleza.

Si tomamos un detalle del citado cuadro y realizamos una ampliación del mismo, veremos que en ese desorden se empieza a estructurar todo en micro puntos perfectamente ordenados y definidos. En este caos se integra lo medido, lo estructurado, lo reticulado.

El caos entonces se define en su interior por una estructura atómica perfectamente ordenada; seguramente, tras la estructura interna de un átomo volvería el caos precisamente por esta sucesión cíclica[401].

En todos los elementos que componen la naturaleza, el micro y macroespacio están completamente ligados, y es por ello que también puede funcionar así en una estructura pictórica: los opuestos están entonces juntos eterna y cíclicamente luchando.

Entonces, toda unidad es una nueva dualidad, un conjunto… Cada cosa nos muestra, en pequeño, una réplica de un todo; una composición que se hace grande, un microcosmos que funciona de igual manera que un macrocosmos[402]:

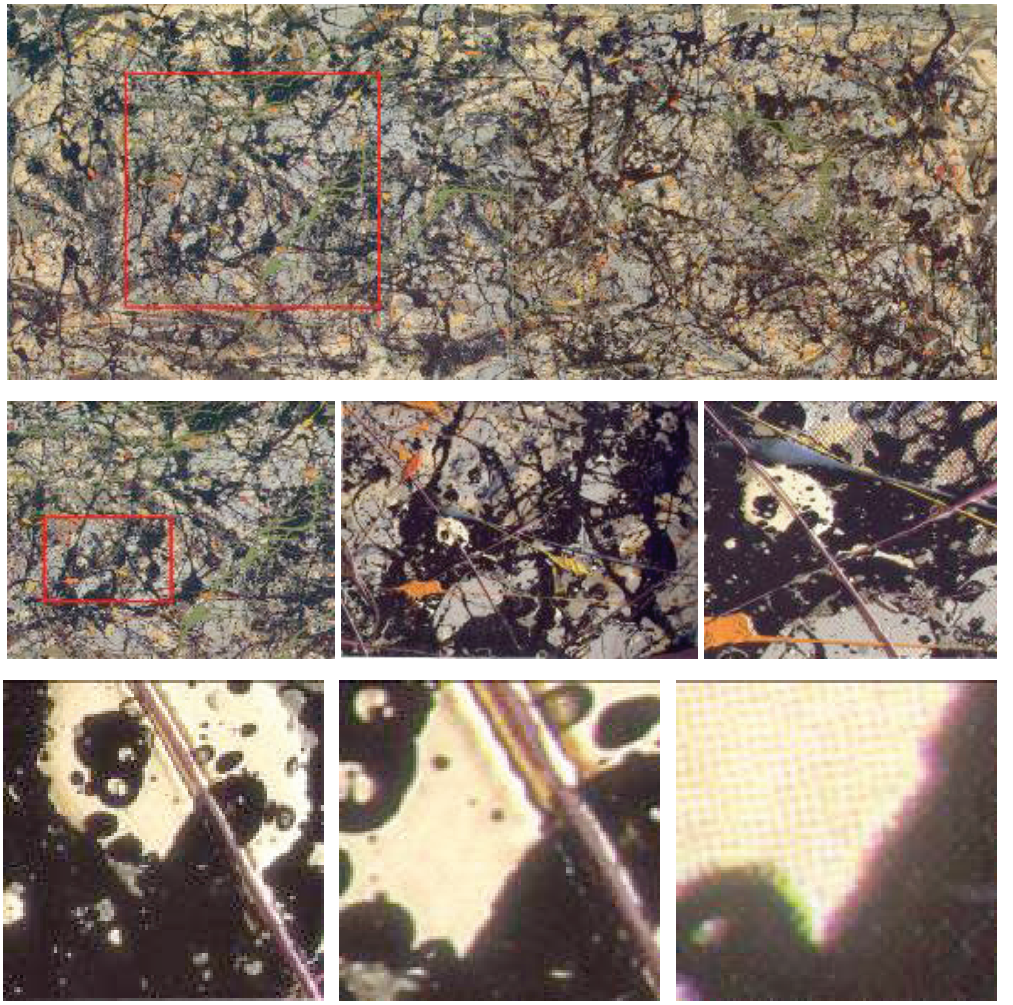
> He aquí que el espacio curvo maneja la fantasía. Porque todo universo se encierra en unas curvas; todo universo se concentra en un núcleo, en un germen, en un centro dinamizado…

---

400 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p. 259.
401 Ibíd., p.141.
402 MONDRIAN, Piet. *Realidad Natural y Realidad abstracta*. Barral Editores. Barcelona, 1973. p. 15.

Ese núcleo nucleante es un mundo. La miniatura adopta las dimensiones del universo. Lo grande, una vez más, está contenido en lo pequeño.

Coger una lupa es prestar atención, pero ¿prestar atención no es ya mirar con lupa? La atención en sí misma es un vidrio de aumento.[403]



II. 56-63 Jackson Pollock. Lucifer.

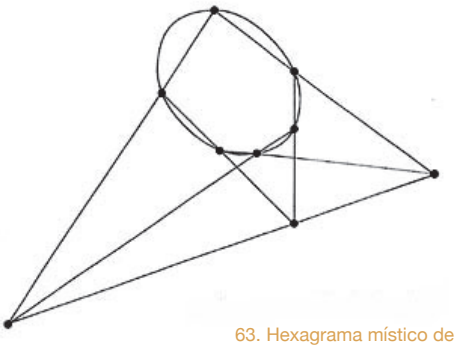
(1947) Óleo y esmalte sobre lienzo. 104,1´267.9 cms.

Stanford University Museum and Art Gallery, Stanford. EE.UU.

403 BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio.* Fondo de cultura económica. México, 1986. p 194.

Volviendo a Mondrian, en su libro 'Realidad natural y realidad abstracta', el pintor defendía también que la existencia del caos venía precisamente por la existencia del orden[404].

En las matemáticas, el caos es el principio fundamental del orden. La teoría de Pascal[405] "l`hexagramma mystique" demuestra que seis puntos totalmente aleatorios en una cónica forman un hexágono y los tres puntos de intersección de los pares de lados opuestos siempre estarán sobre una línea recta. Este ejemplo evidencia que existe una sutil unión entre caos y orden, y que así está estructurado todo[406].



63. Hexagrama místico de Pascal

La unión entre intelecto que dirige y músculo que ejecuta es en realidad una suma entre caos y orden. La consciencia del orden se aprovecha de la fuerza del caos para llegar a una vía de salida.

Pero en el caos no debemos olvidar el azar como elemento que interviene fundamentalmente en todas las obras de arte[407]. En los dos tipos de tratamientos animales e intelectuales pueden darse momentos de azar que lleven a la obra a supuestos no previstos a priori.

Este azar hace que las obras de arte sean más ricas y presentes dentro del mundo real definido por las fuerzas de la naturaleza. Esto provoca que el artista descubra nuevos elementos expresivos, que se enriquezcan las maneras de concepción del arte: "el progreso de la articulación artística tiende a transmutar más y más los elementos formales inarticulados (que en la superficie parecen irregularidades 'accidentales')"[408].

Cualquier obra pensada, cuando es formada en el exterior, está unida a una condición física que dicta la naturaleza; por ello, puede enriquecer el aprendizaje artístico dando un nuevo plato dentro del menú de elección, pero plato fabricado por la naturaleza.

---

404 MONDRIAN, Piet. *Realidad Natural y Realidad abstracta*. Barral Editores. Barcelona, 1973.
405 WESTREN, Turnbull., Herbert ,James R Newman. *El mundo de las matemáticas*. Ediciones Grijaldo. Barcelona, 1968. p. 64.
406 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p. 150.
407 Capítulo 2.1.
408 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 35.

Hay que tener en cuenta que la intrusión de las fuerzas de la naturaleza en la expresión artística (algo definitivo y fundamental para el caso de Pollock) se pudo conseguir por la introducción de ese nuevo elemento clave para el principio de una modificación.

La pintura de Pollock se puede tildar, en cierto modo, de azarosa, pero en ella había un dominio determinado ante la caída simple de una gota en un cuadro.

El caos y el azar eran controlados por la dirección de la caída de la pintura y por la decisión final del recorte de la tela, algo que realizó Pollock como acto compositivito similar al de tomar una instantánea de la naturaleza abierta:

> Una pintura de Action painting el gesto tiene una parte importante, pero dudo que nazca de improviso, sin control ni reflexión, sin que haya necesidad de hacerlo de nuevo, ese gesto, una vez tras otra, hasta que no se haya creado una forma que posea un significado propio. En cambio, comúnmente se cree que este tipo de pintura es el resultado de un breve momento de inspiración y violencia. Pero bien pocos son, en Nueva York, los que trabajan de ese modo... Un ejemplo de esta confusión lo tenemos a propósito de la pintura de Jackson Pollock. ¿Cómo es posible, nos preguntamos, que un pintor haga gotear el color sobre una tela (colocada en el suelo) dibujando y componiendo de ese modo un cuadro? Pero el gesto dibujado no es menos deliberado e intencionado, tanto si el pincel toca la tela como si no la toca; digamos que Pollock ha hecho el gesto en el aire sobre la tela y que el color que gotea del pincel sigue su gesto" (David Lund, Nuove correnti della pittura astratta, en "Mondo Occidentale", sept. 1959).[409]

Con el azar, participan todas las energías universales, la fuerza de la gravedad del goteo, de la equivocación... Por ese goteo llegó el dripping de Pollock; un azar controlado en el momento mismo del esturreo de la pintura; algo que despedazaba esencialmente el corpus pictórico al igual que una escultura podía ser fracturada; materias que podían ser intervenidas, por tanto, por la simple fuerza gravitatoria.

El azar ayuda a crear obras que imitan la naturaleza, obras que se forman por el mismo mecanismo que tiene la naturaleza para evolucionar, para desarrollarse.

---

409 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p. 224.

3.6.3 EL EQUILIBRIO DE MORANDI

Una cosa que podemos decir de Morandi es que ha sido un artista clave y detonante de esta investigación, artista que supuso el reconocimiento del equilibrio y la división entre dos polos opuestos para el análisis de cualquier obra.

El estudio de los cuadros más representativos de Morandi ha ayudado a clarificar estos conceptos, puesto que se ha podido ver de una manera simple la diferenciación de los dos tipos de tratamientos; en la obra de Morandi se puede apreciar de una manera más clara la división que cualquier obra de arte puede tener entre un tratamiento animal e intelectual.

Las primeras obras de este pintor partían de la pintura metafísica y de su trascendencia silente. Más tarde esa atmósfera propia de ese inicio penumbroso e indefinido devino en ambigüedad. La separación en un sutil filo entre realismo y abstracción pareció venir de las sombras metafísicas, de esos espacios tridimensionales intrigantes; en cierto modo, transmitían la diferencia entre definición e indefinición, por lo que fue una característica principal que parecía salida de esas sombras iniciales.

La llegada a la ambigüedad característica de Morandi fue posible ante todo por la elaboración de un tratamiento diferenciado de opuestos que intervenían en su justa medida para formar un equilibrio, opuestos de un equilibrio relacionados precisamente a esa definición e indefinición.

Aparentemente, estos opuestos inmediatos que localizamos en su obra, se componen básicamente de una realización que roza la abstracción junto a otra dirigida por la misma realidad. La representación se acerca a la abstracción material de la física pictórica. Son dos tratamientos perfectamente conjugados que participan en la formación de un intrigante misterio pictórico; un espacio cautivador provocado por los elementos aparentemente banales que representaba.

El tratamiento adecuado de los polos opuestos hacía que la mayoría de las pinturas de Morandi se pudiesen considerar como equilibradas.

Pero de Morandi podemos decir que tenía una metodología propia muy precisa e interesante; un proceso perfectamente estudiado que partía de una labor interna que el pintor conocía perfectamente, un tratamiento que provocaba en sí mismo una cierta tensión calmada.

Il. 64. Giorgio Morandi. Natura morta (detalle)

(1956). Óleo sobre tela. 40,5 x 40,5 cms. Collezione Banca Toscana a Firenze. Italia.

El pintor permaneció prácticamente toda su vida en la misma habitación, no tuvo que vivir experiencias externas para poder desarrollar conceptos pictóricos nuevos; mantuvo una constante tarea para crear unas composiciones a partir siempre de simples botes de cerámica; objetos que eran abstractos de por sí, por lo que el resultado final lograba una visión particular de esa realidad abstracta como efecto de un profundo trabajo analítico.

Morandi pintaba la naturaleza muerta e inerte, pero movida por una energía vital reinterpretativa muy interesante. Pintaba flores que no eran reales, sino representaciones; los paisajes eran visiones tomadas desde un catalejo, una visión cortada de la realidad aumentada por el límite circular de una lente.

En definitiva, su visión analítica estaba fuera de toda regla de observación, por lo que esa influencia inicial era en sí misma una postura particular que definía su estilo. Lo importante no era qué elegir por pintar, sino el mismo acto creativo; algo que servía de trampolín para dejar llevar los más profundos principios: la realidad servía como sustento de una expresión artística interna, de una opinión.

La característica principal de Morandi era el sutil equilibrio entre lo figurativo y lo abstracto, una diferenciación entre la física-pictórica de un fondo desdibujado y la figura principal emulada. De hecho, cualquier fondo, por plano y simple que sea, puede influir tajantemente en la expresión de cualquier figura[410].

Una figura conscientemente dibujada por Morandi se imbricaba con un fondo tratado de igual manera, un fondo elaborado con la misma importancia que esa figura representada: ambos planos adquirían un valor similar en su tratamiento.

410 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 219.

Todo esto hacía que la división entre fondo y figura fuese más simple de ver; una figura dibujada era guiada por el intelecto del artista, y era lo que podemos llamar que fundamentaba una especie de *carácter retratístico*: algo que trazaba la figura sobresaliente sobre un fondo que en la obra de Morandi simplemente se desvanecía.

En un cuadro de Morandi no hay una atención general hacia un punto concreto que lleve toda la fuerza de la composición. Se produce, en definitiva, un equilibrio perfecto entre conceptos y/o tratamientos animales e intelectuales, tratamientos trabajados en un mismo nivel.

El sector dibujado, controlado, consciente e intelectual de la figura se compensa con la mancha libre, desdibujada, incontrolada e instintiva de su fondo.

Esta ambigüedad evidencia que la relación entre lo animal y lo intelectual se basa en conceptos mucho más simples de lo que creíamos; Al fin y al cabo, se basa en la capacidad de realizar líneas guiadas junto a las de un gesto animal de un brochazo inconsciente[411].

En los tratamientos en los que estos supuestos de fondo y figura se pierden, como se pierde el límite respectivo entre estos dos elementos, la obra llega a ser equilibrada. Ocurre porque los pesos tienen un poder similar en la balanza del equilibrio y quedan compensados perfectamente.

Es algo que según Umberto Eco era fundamental para llegar a una “obra abierta”, cuando la particularidad formal del límite entre esos dos tratamientos se supera de algún modo.

En el caso de Eco, él vio más “obras abiertas” en la pintura informal que en otro tipo de género, pero el caso es que esta división ha estado siempre en toda obra de arte sometida a un mayor o menor grado:

> … junto a estas orientaciones formativas, tenemos las de lo Informal, entendido en el sentido llano que ya hemos definido. (…)… sin embargo, obra abierta con pleno derecho —de un modo más evolucionado y radical— porque aquí verdaderamente los signos se componen como constelaciones

411 “el artista a menudo realiza un boceto de las formas de fondo distraídamente, como si no les concediese toda su atención. Mientras sus ojo sigue enfocado sobre las figuras del primer plano, su mano se ocupa ya del fondo que hay detrás.”
EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 54.

en que la relación estructural no está determinada, desde el inicio, de modo unívoco, en que la ambigüedad del signo no es llevada de nuevo (como en los impresionistas) a una confirmación final de la distinción entre forma y fondo, sino que el fondo mismo se convierte en tema del cuadro (el tema del cuadro se convierte en el fondo como posibilidad de metamorfosis continua).[412]

Il. 65. Giorgio Morandi.
NATURA MORTA

(1956). Óleo sobre tela.
40,5 x 40,5 cms.
Collezione Banca Toscana a Firenze.
Italia.

412 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p. 196.

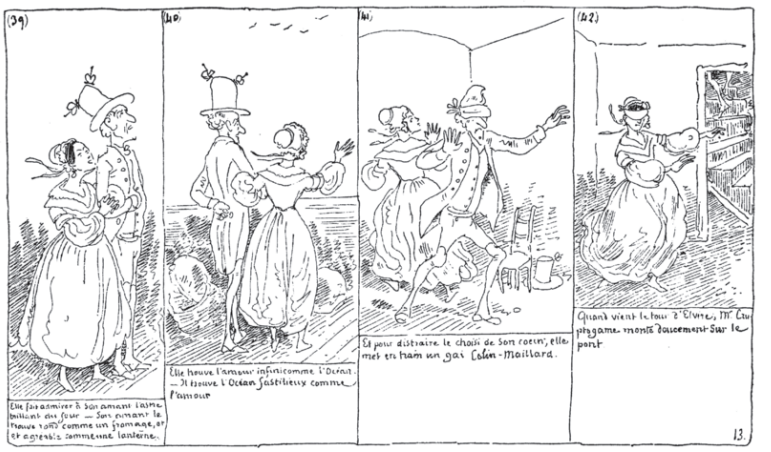
3.7 EL PASO FRONTERIZO

Equilibrio y análisis de dos polos en el concepto artístico; extremos de la pintura y los medios audiovisuales y su espacio ambiguo

Podemos decir que la llegada a la emancipación creativa, considerada primera base del modernismo, se produjo cuando se rompió con la tradición renacentista, con la rotura de la perspectiva; sin embargo, hubo una práctica artística antecesora que podemos considerar de una importancia similar y que de uno u otro modo estuvo siempre presente.

Poco antes de mediados del siglo XIX fue cuando se presentó la esencialidad del dibujo, algo que podía servir como premonición a la inminente salida de la creación libre pictórica del Arte Moderno. Fue cuando se realizó el primer dibujo de cómic y cuando se utilizó la línea que contorneaba a las figuras de una manera exenta.

Dentro de la evolución del dibujo, la llegada a un trazo de esta línea exenta se puede tomar como una evidencia que plantea un paso fronterizo entre figura y fondo.



II. 66. Rodolphe Töpffer
Plancha 13 del libro
"Histoire de Monsieur Cryptogame"
(1830).

El dibujo caricaturesco o de cómic es en realidad una pura interpretación que asigna un valor a una línea inexistente. Todo esto ha llevado siempre de la mano que la esquematización de las formas sean representadas o imaginadas, han formado una interpretación de esta realidad; es decir, la línea del dibujo estaba planteando una salida de los cánones de representación en pro de una interpretación.

Este dibujo esencializado descubrió una cualidad como norma expresiva que se salía de una supuesta objetividad real. El dibujo caricaturesco era entonces una mera interpretación[413], la proposición gráfica suponía a su vez una muestra de libertad, una concepción no realista:

> El perímetro de un objeto, o su contorno, no existe ni en la realidad ni en la imagen proyectada sobre la retina del ojo.
>
> Es una convención artística a la que nos hemos acostumbrado tanto que la pasamos por alto, y por tanto, no disminuye para nosotros el efecto

413 GOMBRICH E. H., J. HOCHBERG, M. BLAC. *Arte, percepción y realidad*. Paidos comunicación. Barcelona, 1983. p. 16.

> "realista" de un objeto hecho principalmente a base de perímetros. Con todo, la línea delgada que normalmente constituye el contorno no debe hacerse demasiado fuerte porque entonces ya no la pasaríamos por alto y aparecería como una forma con entidad propia empareada entre las formas de los objetos. Los gruesos contornos de plomo de las vidrieras de las antiguas iglesias afectan claramente a su impresión realista..[414]

La línea del dibujo de cómic era algo que no existía, que se trazaba señalando otra realidad anexa, que proponía una igualación entre fondo y figura; una línea que señalaba algo que era producido ex profeso para un fin concreto.

Por eso, en cierto modo, esta línea acentuaba una interpretación que al ser considerada como una mera parte funcional de una expresión artística, en este caso propia de un dibujo de cómic, no era considerada como elemento con un valor artístico propio; no fue considerada tanto como para poder presentarse como expresión artística propia, como algo tan importante como lo que se hizo con la rotura de la tridimensionalidad de la perspectiva de Cezánne:

Según podemos entender, el conjunto de la idea de modernismo era precisamente la ausencia de una distinción entre fondo y figura. Una ausencia de ilusión que se convirtió en una propuesta pictórica real sobre una superficie, una verdad propia que convertiría cualquier producto en objeto artístico:

> "Objeto" es la palabra exacta. El arte pictórico modernista, con su decoratividad más explícita, llama más la atención sobre las cualidades físicas inmediatas de la pintura.
>
> Pero como cualquier otro tipo de cuadro, el modernista asume también el hecho de que su identidad como cuadro excluye la perfección de su identidad como objeto.[415]

La línea creada, en realidad, era mera interpretación, unía esencial y sinceramente la expresión artística de cada pintor. Curiosamente, esta supuesta línea era la que se enzarzaba en cualquier tipo de representación pura, ya que no conllevaba

---

414 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 59.

415 GREENBERG, Clement. *Arte y cultura, ensayos críticos, Colección punto y línea*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. p. 66.

un punto de vista analítico; era algo que se evitaba, pues la línea era inexistente en la realidad.

Las pinturas prehistóricas estaban definidas por una línea que definía bien sus contornos; la pintura de un niño inserta, sobre todo, líneas de dibujo, puesto que un niño tiene un esquema mental definido por esas líneas principales 'esencializantes':

> El niño, se argumentaba, no mira los árboles; se contenta con el esquema «conceptual» de un árbol, que no corresponde a ninguna realidad ya que no incorpora las características de, pongamos, los álamos o las hayas, ni mucho menos de ningún árbol considerado individualmente. Este confiar en la construcción más que en la imitación se atribuía a la mentalidad peculiar de niños y primitivos, que viven encerrados en un mundo propio.
>
> Pero al fin nos hemos apercibido de que la distinción es irreal. Gustaf Britsch y Rudolf Arnheim han recalcado que no hay oposición entre el tosco mapa del mundo hecho por un niño y el más rico mapa ofrecido por las imágenes naturalistas. Todo arte se origina en la mente humana, en nuestras reacciones ante el mundo más que en el mundo visible en sí, y precisamente porque todo arte es «conceptual», todas las representaciones se reconocen por su estilo.416

El dibujo de un niño es lo que demuestra la realidad más pura, el concepto menos pretencioso y más simple.

En realidad, la práctica artística de un niño descubre de una manera evidente la idea de suposición cubista, de imaginación de lo que no se ve. Para un niño, es difícil someterse al análisis exhaustivo de una composición real para ser proyectada en un dibujo, le basta poco tiempo para realizar un ejercicio sintético que defina, a su manera, lo que percibe.

En cierto modo, el niño no tiene la destreza manual para poder emular la realidad con un cierto academicismo, con una tonalidad y un contraste concreto, por lo que su síntesis sirve de herramienta útil para la eliminación de ciertos detalles.

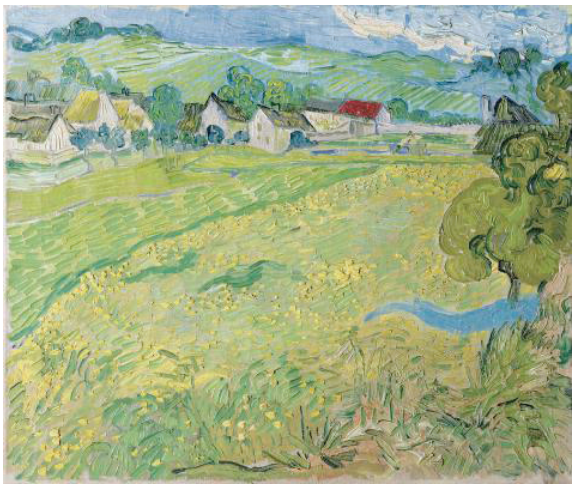
Todo está sometido a una práctica de supresión de estos detalles sin importancia, a un esquema mental que a veces se puede considerar como generalizado, por lo

---

416 GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Gustavo Gili. Barcelona, 1982. p. 48.

que "el niño dibuja lo que sabe más que lo que ve"[417], pero sobre todo desde una manera con un punto de vista cercano a esa realidad exterior simple.

Estudio de interpretación de la obra de un maestro, realizado en el Curso de pintura para niños, en el Ayuntamiento Cenes de la Vega. 2013.

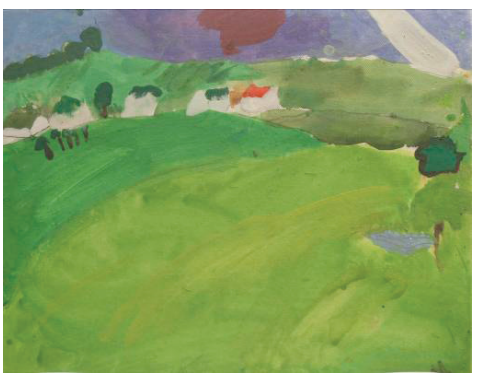


II. 67. Vincent van Gogh
«Les Vessenots» en Auvers

(1890) Óleo sobre lienzo. 55 x 65 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

II. 68. Mario Romera Braojos. 8 años.

II. 69. Irene Ubiña Benavides. 7 años.



II. 70. Úrsula Barato Berdugo. 8 años.

II. 71. Ara Cabeza Barrada. 10 años.

417 ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza forma. Madrid, 1997. p. 187.

II. 72. Claude Monet *El deshielo en Vétheuil*

(1880) Óleo sobre lienzo 60 x 100 cms Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

II. 73. A. Isabel Urquiza Madero. 8 años.

II. 74. Inmaculada González Martínez. 9 años.

Sin embargo, una excesiva interpretación puede caer en la banalidad y romper por ende cualquier tipo de trascendencia pictórica.

Evidenciar esa supuesta línea es crear una “demasiada” visión subjetiva que se cree objetiva.

Umberto Eco asistió a una exposición del pintor Hayez, y describió lo que para él era mala pintura. Eco vio precisamente una “interpretación demasiado interpretada” que creaba otra realidad adherida a la razón de la representación, un exceso de sentido o polisemia[418]:

> Ahora pasemos al buen Hayez. Primera impresión: cuando nos dice “aquí tenemos el dux Fulano de Tal recibiendo al mensajero del inquisidor”

418 ECO, Umberto. *De los espejos y otros ensayos*, Random House Mondadori. Barcelona ,2012. p. 80.

> parece que diga exactamente esas cosas y nada más. (…)¿Y qué diablos me importa la historia de ese dux, cuyo nombre por fortuna he olvidado? Lo que se dice nada, evidentemente. Hayez no hace "palpitar" la tela: pero, si la expresión puede parecer impresionista, diré que no me sugiere la idea de que en lo que hice haya un exceso de sentido. (…)
>
> …si miráis el cuadro de cerca, os daréis cuenta de que con el pincel ha pasado y repasado las líneas de la pierna, porque el color y la luz no le bastan. Y eso se llama dibujar y dibujar con colores, si se quiere, pero no *pintar*. Y además, creo que hasta dibujar con colores es otra cosa. Y entonces, está claro, con una pierna tan pierna (tan piernosa, diría la Lucy e Charlie Brown), ¿cómo vamos a sospechar que haya un segundo sentido? Pierna es y en pierna se queda.) (…)
>
> Hayez gustaba por motivos no pictóricos, sino literarios y escenográficos. Gustaba porque representaba la gestualidad y la disposición espacial de las escenas de melodrama (por eso sus ambientes son tan monumentales y vacíos, como si esperaran una invasión de comparsas), porque traducía exactamente en la tela expresiones que se apreciaban en la página, del tipo de "alzó sus húmedos ojos al cielo", o en la escena, donde se espera oír el sonido de los despiadados pasos.[419]

Quizá podemos interpretar que la aceptación del público de esa "pintura mala" era por tener un sentido de la realidad muy cercano al común, a un supuesto sentido creado por un público general que está fundamentado en ciertas líneas sintéticas que enmascaran si la pintura está bien hecha o no.

El retrato que realiza un aficionado hace unas pupilas blancas como la nieve, completamente contrastadas; el blanco de los ojos es inmaculado, no hay sombra posible que denote su convexidad, no hay capilar sanguíneo; las pestañas están tratadas como filamentos perfectamente dibujados uno a uno. Todo esto produce una alta atracción a esa mirada vacía, forjada por un alto contraste que lleva a un detenimiento en esos detalles nimios.

Es decir, más bien que pintura en este y en el ejemplo de Eco, se llega a hacer una ilustración, algo que se podía situar en el dibujo de cómic. Esto es, una interpretación simple de la realidad que se instala en el concepto de un público que aprehende y cree que es cercana; algo que se aproxima más a un nivel simbólico y que esconde casi totalmente su fuerza expresiva pictórica.

---

419 Ibíd., Págs. 80-82

La pintura de Cézanne se basó precisamente en la ausencia de la línea, en la suma de un añadido que juntaba fondo y figura en un mismo plano como mera interpretación, una eliminación de la tridimensionalidad que partía de unas propuestas impresionistas meramente formales:

> Desde Giotto a Courbet, la primera tarea del pintor había sido excavar una ilusión de espacio tridimensional en una superficie plana. El observador miraba a través de esa superficie como a través del proscenio de un escenario. El modernismo ha disminuido la profundidad de ese escenario más y más hasta que hoy el telón de fondo ha llegado a coincidir con el de delante, y éste es el único sobre el que hoy puede trabajar el pintor. (…)
>
> El cuadro se ha convertido hoy en una entidad que pertenece al mismo orden de espacio que nuestros cuerpos, ya no es el vehículo de un equivalente imaginado de ese orden. El espacio pictórico ha perdido su "interior" y se ha hecho todo "exterior" [420]

Cézanne quiso dar una cierta interpretación escultórica a lo pictórico, algo que se verificó en la posibilidad de dar al cuadro la entidad como objeto propio, y que se obtenía al convertirlo en plano; una solidez que conseguía un cariz de algo nuevo que podía ser en sí mismo representacional, pero, eso sí, de la misma realidad del pintor[421]:

El color impresionista, con independencia de cómo se manejara, daba a la superficie del cuadro el carácter de entidad física en un grado mucho mayor al conseguido con la práctica tradicional.

> (…)
>
> Los hábitos visuales de Cezanne – por ejemplo, su manera de comprimir el primer plano y el plano medio, y voltear hacia delante todo lo que se situara en el modelo por encima del nivel de la vista- eran tan inapropiadas para los cavernosos esquemas arquitectónicos de los viejos maestros como los hábitos visuales de Monet. Los viejos maestros eliminaban y deslizaba, al viajar a través del espacio, al que trataban como ese continuo laxamente articulado que el sentido común descubría. En último término, su objetivo era crear espacio como en un teatro; el de Cézanne era dar espacio a un teatro[422]

---

420 GREENBERG, Clement. *Arte y cultura, ensayos críticos, Colección punto y línea*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. p. 129.

421 Ibíd., p. 55.

422 Ibíd., p. 54.

A partir de 1907, el Cubismo acabó con el ilusionismo tridimensional acentuando una bidimensionalidad determinada y proporcionando realidad a una obra que siempre había querido recrear un espacio no existente, que había querido llegar a la mentira. En cierto modo, esa corporeidad de los objetos aplicados en la ilusión del arte era una postura que fingía y que marcaba un único perfil posible del objeto[423].

El Cubismo retrataría por primera vez la realidad, la suposición de las cosas, no como se veían sino como se suponían que eran. Las formas eran 'esencializadas' negando este punto de vista único[424], algo que sería para Eco la esencia de la "obra abierta".

Ese paso supuso el cambio de la pintura de caballete supeditada a una ilusión. Cuando se quitó esa tridimensionalidad, la pintura adquirió frontalidad[425] y, por tanto, realidad misma pictórica:

> Los cubistas heredaron el problema de Cézanne, y lo resolvieron pero destruyéndolo, como diría Marx; queriéndolo o no, sacrificaron la integridad del objeto a la superficie plana.
>
> Picasso y Braque comenzaron su cubismo modelando el objeto representado en pequeños planos-faceta que tomaron de la última etapa de Cézanne. Sin embargo, el resultado con que amenazaba este proceso era separar el objeto de su fondo como si se tratara de una pieza de escultura ilustrada. Y así, eliminando los grandes contrastes de color y reduciéndolos a pequeños toques de amarillo, castaño, gris y negro, Picasso y Braque comenzaron a modelar el fondo también con planos-faceta, a la manera como Cézanne había modelado los cielos sin nubes en sus últimos años.[426]

La esencia del Cubismo era la emanación de ese espacio integrador, de ese supuesto espacio infinito que siempre había servido de trampolín para la representación; algo que era contrarrestado proponiendo los elementos que conformaban cualquier composición en la superficie misma de la retina; rasgo similar a la pintura que analizamos previamente de Morandi.

---

423 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p. 30.

424 PANIAGUA, Soto, José Ramón. *Movimientos artísticos.* Salvat. Barcelona, 1984. p. 61.

425 GREENBERG, Clement. *Arte y cultura, ensayos críticos, Colección punto y línea*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. p. 145.

426 Ibíd., p.95.

Esto fue lo que significaría un cambio para las obras de arte a partir de ese germen cubista; pero algo que mantendría aún así el establecimiento espacial tradicional anterior. Precisamente, por la enorme fuerza que era ya una costumbre había una gran dificultad en la aprehensión de ese nuevo concepto liberador; dificultad que se vería incluida también en muchas obras que en principio eran de una gran libertad, obras abstractas por ejemplo:

> El plano del cuadro, como conjunto, imita la experiencia visual global; además, el plano del cuadro, en cuanto objeto total, representa el espacio en cuanto objeto total. El arte y la naturaleza se confirman mutuamente igual que antes.
>
> Este es el tipo de imitación de la naturaleza que el cubismo entregó al arte abstracto. Siempre que la pintura abstracta (como en las últimas obras de Kandinsky) no logra transmitir este sentido cubista (o tardoimpresionista) de la superficie plana resistente como imagen del continuo visual, tiende a fallar porque falla el principio de coherencia y unidad. Sólo entonces es cierta esa acusación tan frecuente, según la cual es mera decoración. Y sólo cuando se convierte en mera decoración, el arte abstracto gira realmente en el vacío y es un arte "deshumanizado"[427]

Kandynsky efectuó un arte abstracto que mantuvo el rigor de espacio de alojamiento; un supuesto error que también tuvieron los abstractos constructivistas. Un arte que todavía enseñaba que se trataba de algo simbólico procedente de algún valor concreto y que no tenía entonces un valor por sí mismo.

Ese arte hecho ex profeso podría convertirse en algo decorativo. El fin no figurativo del cuadro era un subproducto que en realidad obtenía más valor en la obra que en su intención primera[428].

Todo esto englobaba una idea concreta de gran valor que a grandes rasgos equiparaba simplemente la figura y el fondo, que quitaba el *carácter retratístico* que cualquier forma podría tener:

---

427 GREENBERG, Clement. *Arte y cultura, ensayos críticos, Colección punto y línea*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. p. 162.

428 Ibíd., p.107.

> Y no es sólo que el cuadro abstracto parezca ofrecer un tipo de experiencia más estrecha, más física y menos imaginativa que el cuadro ilusionista, sino que parece hacerlo sin los nombres y los verbos transitivos, por decirlo así, del lenguaje de la pintura. El ojo tiene problemas para localizar los acentos centrales y se ve empujado más directamente a tratar todas la superficie como un solo e indiferenciado campo de interés que, a su vez, nos lleva a sentir y juzgar el cuadro de un modo más inmediato, en términos de su unidad general. [429]

De hecho, a partir del Cubismo se pudo apreciar la importancia de los elementos anexos de los fondos y tratarlos con la personalidad propia de las figuras principales.

El teórico Köler experimentó, en sus ejercicios entre formas negras sobre fondos blancos, la ambigüedad importante que podía producirse al tomarse ambas formas entre fondo y figura con un valor similar[430]; aunque no encontró ninguna conclusión importante en los efectos psicológicos-profundos de estos experimentos.

Las formas que cambiaban su valor, las figuras que pasaban a ser fondos y los fondos, figuras, era una manera que podía hacer que ambas partes influyeran en el juicio de la obra.

Era la salida a la superficie de elementos anulados de enorme importancia, elementos que habían permanecido internos y que ahora se habían exteriorizado.

Pero esta valoración que afloró con el Arte Moderno no era en sí mismo nada nuevo, ya que se había usado conscientemente en distintos esquemas primitivos[431]. La copa ática de las figuras rojas de Douris aparece controlada continuamente con su fondo, llegando a una cualidad que en palabras de Arnheim se comportaba como un acorde musical.[432]

Estos fondos tratados con el mismo valor que la figura situaba todo en una completa armonía, era una realización desde una manera justa y análoga en absolutamente todo su tratamiento.

429 Ibíd., p. 129
430 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 245
431 Ibíd., p. 245.
432 ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza forma. Madrid, 1997. p 265.

Todo esto era interpretado como algo de enorme fuerza. Los conceptos tradicionales de fondo siempre habían sido relegados a un segundo plano y sin embargo podrían ejercer ahora una gran influencia[433].

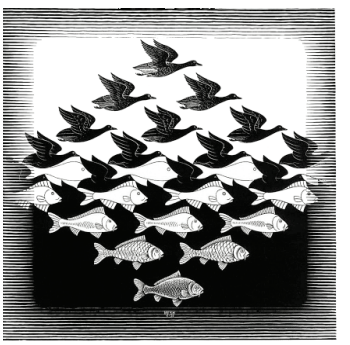
Pero la dualidad entre figura y fondo no debía ser tomada como un juego de ilusión anecdótico en el que se descubriesen ambas formas con un mismo valor en una obra. No debía ser considerado como la obra gráfica de Escher o la pintura de Dalí, donde la forma de la línea que era inexistente del perfil cambiaba según las caras que se le atribuyesen[434]:

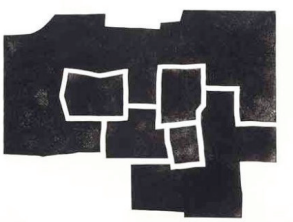
> ¿Hay algo más alejado de la vida, de su adaptabilidad y de su flexibilidad, que de las combinaciones geométricas de la decoración musulmana? Engendradas por un razonamiento matemático, establecidas según ciertos cálculos, estas combinaciones son reducibles a esquemas de una gran sequedad. (…) según la perspectiva de los llenos o los vacíos, de los ejes verticales o diagonales, cada una de ellas oculta y revela a la vez el secreto y la realidad de varias posibilidades. Fenómeno análogo se produce en la escultura románica, donde la forma abstracta sirve de fuste y soporte a una imagen quimérica de la vida animal y humana, y en la que el monstruo, ligado a una definición arquitectónica y ornamental, renace continuamente bajo inéditas apariencias, como para engañarnos y engañarse a sí mismo respecto a su ligazón.[435]

El enfrentamiento que podía haber entre esos dos elementos de enorme importancia, se debía hacer más bien entre dos tratamientos distintos y no equitativos; entre un fondo abstracto que actuase con tanta importancia como un fondo realista, como podíamos ver en la copa ática.

La indefinición no localizada de un fondo podía realizar una potencialidad de la figura, porque la integración de dos representaciones realistas entre fondo y figura podría producir más bien un juego de descubrimientos y de redundancias, algo que se alejaría de la idea principal de producir un espacio evocador indefinido.

Todo esto se traduce en la utilización de una simple línea, una línea que no existe y que da o anula la importancia a una forma. Esa línea de *paso fronterizo* sirve para





II. 75. Douris. Theseus Slaying the robber Sciron. Skyphos.

Antikensammlung, Staatliche Museen, Berlin, Alemania.

II. 76. M. C. Escher. *Aire y agua I,*

*(*1938). Xilografía, 44 x 44 cm.

II. 77. Eduardo Chillida. Banatu III .

(1971). Aguafuerte. 122 x 161,5 cms

---

433 Ibíd., p. 255.
434 Ibíd., p. 253.
435 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p. 13.

poder provocar una ambigüedad. Una línea que en su tratamiento produciría esa situación; una línea que puede formar un reconocimiento basado en la dinámica y no en las formas muertas que pasan a un segundo plano[436]. Todo se comporta con una necesidad de espacio y de protagonismo sobre un fondo.

Pero además de ese ejercicio dual interesante, para que funcione de una manera correcta debe existir un espacio de expresión no barroquizado; es por ello que este espacio no debe contener un redundante uso de formas que sirvan más bien para complicar la composición que para simplificarla.

El fondo traducido, como espacio expresivo tan importante como la figura, debe gozar de unos espacios vacíos que en otro punto de vista puedan ser espacios sólidos que intenten desvelar una forma autónoma:

> Por lo que se refiere al problema más específico de los espacios negativos cabe añadir que la delicada tarea de determinar las distancias debidas entre los objetos pictóricos requiere probablemente una atención sensible a las atracciones y repulsiones de origen fisiológico que se operan dentro del campo visual. El biólogo Paul Weiss ha señalado la existencia de un equilibrio similarmente sutil de objetos e intersticios en condiciones de campo dentro del ámbito físico o fisiológico, por ejemplo en las redes ratificantes de las descargas electrostáticas, en los capilares sanguíneos del tejido orgánico y en la nerviación de las hojas vegetales. La interacción de los elementos separados crea un orden sistemático que mantiene casi constantes todas las distancias entre las ramas, aunque los detalles individuales de la ramificación sean totalmente imprevisibles.[437]

Este ejemplo dual es algo que no sólo funciona en la pintura; en la escultura se establece de igual modo, y de igual modo se empezó a traducir.

Pero en este caso, el cambio de talante entre forma que perdería su tridimensionalidad ilusoria y se hiciese plana, en la escultura sin embargo mantendría siempre ese efecto evocador de ilusión. La escultura sería tridimensional y así permanecería aunque se sometiese a sus fondos “vacíos” con la misma importancia de una figura:

> La estatua se concibe como una aglomeración de formas esféricas o cilíndricas que sobresalen hacia fuera. Las intrusiones en el bloque de

436 ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza forma. Madrid, 1997. p. 252.
437 Ibíd., p 266.

Equilibrio y análisis de dos polos en el concepto artístico; extremos de la pintura y los medios audiovisuales y su espacio ambiguo

> material, las perforaciones incluso, se tratan como intersticios, esto es, como espacio vacío entre sólidos que monopolizan la superficie externa. Es cierto que, al igual que el pintor, el escultor ha tenido en cuenta esos espacios negativos, pero tradicionalmente éstos han venido desempeñando un papel menor en la escultura que en la pintura, en la que incluso el fondo forma parte de una superficie sólida y cerrada. (…)
>
> Hasta después de 1910 no introdujeron algunos escultores, como Archipenko y Lipchitz y más tarde sobre todo Henry Moore, límites y volúmenes cóncavos en rivalidad con las convexidades tradicionales. (…)
>
> Las cavidades y agujeros adoptan el carácter de protuberancias, cilindros, conos, positivos aunque vacíos. En realidad, ni siquiera parece correcto llamarlos vacíos: su interior parece extrañamente sustancial, como si el espacio hubiera adquirido una cuasi solidez. Los recipientes vacíos parecen llenos de bolsas de aire, observación que concuerda con la regla de que el carácter de figura tiende a aumentar la densidad.[438]

II. 78. Henry Moore.
Two Piece Reclining Figure No. 5

(1963-64) Bronce,
Kenwood House,
Londres. Reino Unido.

La escultura, de hecho, lo que hace es aclarar lo que proponemos, pues en el juego dual entre fondo y figura la pintura no se debería basar en cambiar el talante de ilusión y convertirse en algo meramente plano. La no ilusión debería mezclarse con la ilusión porque ambos conceptos se ayudarían recíprocamente. La escultura quizá evidencia que se trata de una ilusión y de una no ilusión en un mismo todo conjunto, porque cualquier tipo de intervención escultórica, aunque también pictórica, denota ya en sí misma una mera ilusión:

> Y si, como creo yo, la escultura abstracta tropieza con menos resistencias que la pintura abstracta, ello se debe a que no ha tenido que cambiar su lenguaje tan radicalmente. Sea abstracto o representacional, su lenguaje sigue siendo tridimensional, o sea, literal.[439]

El vacío no existe, es más bien un lleno de algo indefinido que certifica cómo las cosas están relacionadas. Las energías universales sustentan cualquier postura artística. Vacíos y llenos que se pueden relacionar con la materia y la antimateria de la física.

---

438 Ibíd., p. 270.
439 GREENBERG, Clement. *Arte y cultura, ensayos críticos, Colección punto y línea*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. p.131.

3.8 ABSTRACCIÓN PURA

3.8.1 CONCEPTO DE ABSTRACTO

Antes de seguir adelante es conveniente definir bien qué entendemos por abstracción, pues es un concepto que utilizaremos a menudo a partir de ahora y que perturbaremos intentando darle uno u otro carácter. Para ello cabe entonces delimitar la definición de manera adecuada.

La última consideración del Arte Abstracto como movimiento de vanguardia fue con el Abstracto Informal de los años 50, poco antes de que comenzara el declive de la pintura y la ascensión del Arte Conceptual: el Arte Conceptual restaría como único Arte Contemporáneo.

La definición de informalismo puede ayudar en cierto modo a explicar la característica fundamental que nos interesa y que está en toda obra pictórica.

Cualquier cuadro tiene una zona que puede aludir a la abstracción, no sólo por el mismo carácter físico de la materia pictórica, sino por su mismo proceso de realización[440].

La diferenciación que hemos hecho de los tratamientos en la expresión artística pictórica se establece entre intelectuales e instintivos.

El tratamiento intelectual es el que dicta, el que dirige, el que medita, el que parte de la conciencia real del artista.

El tratamiento instintivo libera al tratamiento guiado en un acto emancipado de expresión; es una realización que se produce casi inconscientemente.

Esta expresión, aparentemente descontrolada y sin sentido, no tiene forma alguna intencionada puesto que se amolda a una estructura dibujada y predeterminada del primer tratamiento intelectual; por ello, la definición de Abstracción Informal sería la más adecuada para este tratamiento libre.

La ausencia de forma en esta zona que tiene cualquier cuadro no es un fin, sino un principio básico que ha tenido la pintura de cualquier índole; es una zona donde se ha desarrollado el tratamiento instintivo.

La falta de forma de este tratamiento es algo que se acerca a un proceso de *abstracción pura*, desinhibida, desdibujada y mantenida en una primera estructura conscientemente creada. Por eso mismo no tendría forma, ni significado, ni

440 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p. 187.

símbolo[441] ni referencia real alguna[442]. Estaría exenta de alusión alguna a una localización exterior.

Este tratamiento puro sería entonces totalmente sincero y estaría ligado a algo interno relacionado con el instinto y con un enorme poder de comunicación:

> En la zona de la expresión, dibujar es una actividad que nace del instinto, que se nutre de la percepción, de la memoria, de la fantasía y que muere asfixiada por la preponderancia del raciocinio.
>
> De la misma manera que en el momento en que las líneas trazadas se asocia nuestro pensamiento, el instinto deja paso a la intuición, de la misma manera, la intuición nos empuja ala reflexión, la cual rige el dibujo típicamente objetivo.443

Esta expresión casi inconsciente, que se plantearía como libre y desinhibida, podría entonces ejercer cierta comunicación de nuevo inconsciente. El proceso comunicador-receptor se haría por tanto de una manera indefinida manteniendo parte de la emoción artística global. Este proceso de gran valor, que comprende una parte importante de la acción artística, puede plantear también una cierta simbolización también inconsciente[444], tal y como planteaba Anton Ehrenzweig.

La consideración de esta zona de *abstracción pura* es una característica fundamental de cada cuadro; una característica que se aleja de referencia real alguna.

Partimos de la base de que la palabra abstracción tendría un sentido terminológico erróneo en este hecho. En cierto modo, hemos tomado este calificativo porque es el que mejor se amolda; pero en sí mismo, la abstracción conlleva una acción procedente de un elemento real, por lo que por este término jamás podría tener la pureza creativa de ese mismo proceso:

---

441 "En los collages de Braque, la introducción de letras y números de imprenta atestiguan su frontalidad, afianzan su contexto de no representación, pero sin embargo se da una lectura en algo concreto, literal, con el mismo poder que ejerce la firma del artista." GREENBERG, Clement. *Arte y cultura, ensayos críticos, Colección punto y línea*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. p. 71.

442 CIRLOT Juan-Eduardo. *El espíritu abstracto*. Labor. Barcelona, 1970. p. 13.

443 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 116.

444 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 249.

> Desde el momento en que no se reconoce modelo visual al que por su apariencia se abarca más o menos estrechamente una concepción plástica, la palabra "abstracto" carece de sentido y se impone la contraria a "concreto". Porque concreto es, en este caso, lo que se ciñe rigurosamente a una idea, que es forma, cuya valoración no depende de ninguna relación configurativa ajena al cuerpo en que se manifiesta. En cuanto a la designación de "no figurativo" aplicada a lo que vino llamándose "abstracto", todavía me parece más impropia porque para mí, plásticamente toda idea es figura[445]

Los inicios de la abstracción pictórica partieron de una característica principal de que para realizar ese mismo acto había que partir de una realidad concreta, una realidad que engendraba entonces la obra como mera reinterpretación.

La ambigüedad, que hemos defendido a lo largo de todo el escrito como parte fundamental de cualquier proceso artístico, es un elemento cercano al concepto de realidad plena artística por ser el mecanismo más cercano al pensamiento indefinido humano. Por ello, la ambigüedad no podría sustentarse como abstracción.

La abstracción tal y como la entendemos conllevaría una intención categórica y sería algo que se alejaría de esa indeterminación fundamental del tratamiento instintivo.

Querer expresar de una manera abstracta la tristeza o el transcurso de un arroyo al atardecer, es intentar certificar como absoluta una reflexión. Por ese mismo hecho, el valor mismo de la idea a abstraer se perdería en su pretensión:

> El mundo no es significativo ni absurdo. Simplemente, *es...* A nuestro alrededor, desafiando la transformación de nuestros adjetivos animistas o sistematizadores, las cosas *se encuentran aquí.* Su superficie es tersa y lisa, *intacta,* sin ambiguos esplendores ni transparencias. Toda nuestra literatura no ha conseguido aún mellar una de sus mínimas aristas, ni suavizar la más exigua curva... Conviene que estos objetos y gestos se impongan en primer lugar por su *presencia* y que esta presencia siga dominando por encima de cualquier teoría explicativa que trate de encerrarlos en algún sistema de referencia, sentimental, sociológico, freudiano, metafísico u otro cualquiera.[446]

---

445 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 292.

446 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p.319.

Pero la obra puede dar finalmente la sensación de tristeza como parte de un proceso sincero en su ejecución y en su acabado. Se puede obtener esa metáfora artística como final imprevisto y sin premeditación alguna.

Con esto, no se trata de ocultar la sensibilidad con una forma dada; más bien es la forma a posteriori la que llamaría a la sensibilidad[447]: "Picasso no se limitó a depositar en el *Guernica* lo que él había pensado sobre el mundo; más bien incrementó la comprensión del mundo con la creación del *Guernica*."[448].

En los inicios de la abstracción, Kandinsky realizó un ejercicio de liberación expresiva muy importante que dio lugar a obras muy interesantes, obras que querían desligarse de la condena de intentar transmitir una realidad representada. Pero ese proceso de abstracción contenía elementos iniciales ligados a una realidad concreta; unos elementos que, a veces, funcionaban como mera simbología.

El tratamiento que no tendría origen real alguno sería el que se llevase a cabo como expresión inconsciente, algo que estaría inserto en el sector no dibujado y no guiado de cualquier obra de arte; un proceso que se uniría al tratamiento que consideraríamos como instintivo.

En la evolución de la abstracción de Kandinsky apareció por primera vez una ramificación que consideramos importante, puesto que es fundamental para poder llegar a una realización sincera, a una verdadera obra auténtica.

La abstracción se subdividiría en Neoplasticismo, una abstracción que se formaría partiendo de una realidad; por otro lado, nacería el Suprematismo como abstracción que sería realidad misma y un acto de gran autenticidad.

El Suprematismo era algo que podía funcionar por sí mismo y que no imitaba nada real externo, tal y como decía Malevich: "un artista che non imiti, ma crei, esprime se stesso – le sue opere non rispecchiano la natura; sono in se stesse fatti nuovi, non meno importanti della natura stessa"[449]. Era algo que intentaba plantearse como realidad misma, por lo que por ese mismo hecho no debería de haber tenido un calificativo concreto.

---

447 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p 50.

448 ARNHEIM, Rudolf. *El Guernica de Picasso*. Gustavo Gili. Barcelona, 198. p. 19.

1. 449 T. A.: un artista que no imita, y crea, exprime a sí mismo, sus obras no reflejan la naturaleza, son en sí misma hechos nuevos, no menos importantes de la naturaleza misma.

2. UMBRO, Apollonio . *Mondrian e l'Astrattismo*. Fratelli Fabbri. Milano, 1970. p. 12.

Fue un movimiento que, según Arnheim, por su idea de plantear una presencia física nueva real, era algo que tenía cierto interés libidinoso muy ligado al inconsciente. Sin embargo, Anton Ehrenzweig lo calificaba como gestalt auténticamente abstracto inserto en una etapa superior de creación, en comparación a la abstracción proveniente de una percepción 'objetual' considerada en una etapa inferior de creación[450].

El Suprematismo estaba considerado dentro de la "buena" abstracción, puesto que tenía la importante originalidad de ser una auténtica creación nueva. Pero aún así, mantenía el error terminológico de ser englobado dentro del movimiento abstracto: una abstracción jamás podría ser suprematista, ya que la acción de abstraer conllevaría una procedencia real.

Si entendemos el Suprematismo como realidad original no debería llamarse entonces abstracción en cualquier caso.

El error del término abstracto ha sido de todas maneras algo muy debatido:

> La ponencia de Alberto Sartoris en el encuentro de la Escuela de Altamira de 1949, que se titulaba "Circuito absolutista. Situación del arte abstracto", proponía el empleo del término *arte absoluto* para aludir a la forma de rendimiento artístico de la abstracción que él defendía. La discusión se centró parcialmente en la terminología, y la expresión propuesta por Sartoris contó con bastante resonancia. El sentido que daba a la noción *de arte absoluto* derivaba de un discurso metafísico sobre las cualidades de la abstracción plástica, según el cual "lo no objetivo se presentaría como la esencia de lo objetivo"[451]

El Suprematismo se acercaría a lo que erróneamente hemos llamado *abstracción pura*, ya que estaría muy ligado a ese proceso original y único.

De hecho, el calificativo mejor para ese acto de realidad debería ser llamado entonces como acto de *creación pura,* puesto que sería la identidad más auténtica de la expresión artística.

Por eso, esta *creación pura* se podría relacionar con el Suprematismo, y estaría

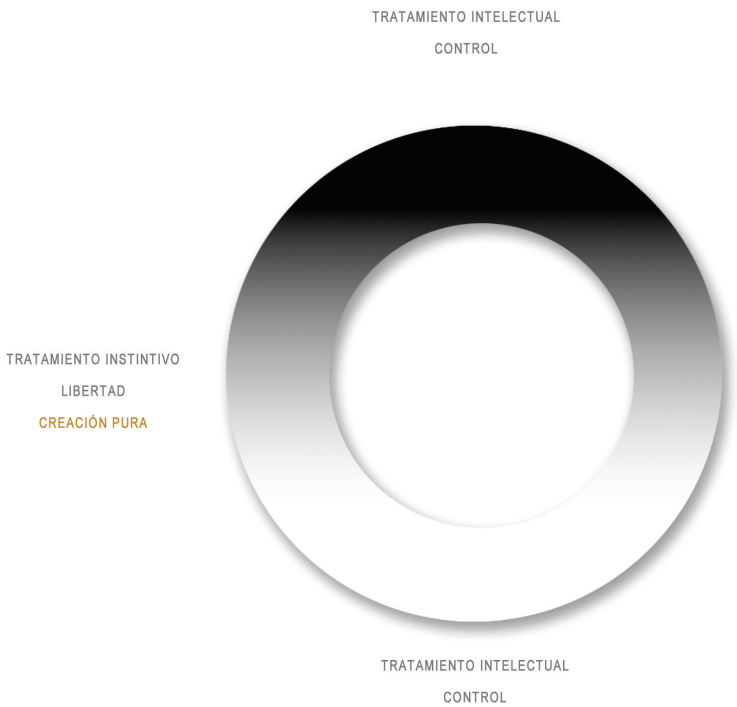
---

450 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. Págs. 211 y 212.

451 Pie de página 6. FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 155.

situada en la parte de cualquier obra de arte que no participase de ilusión, sino que fuese realidad misma[452]. Quizá el Suprematismo debería haber sido considerado como movimiento cumbre del modernismo.

Entonce, en la división que realizamos entre tratamientos animales e intelectuales de una obra de arte, consideramos el concepto de *creación pura* como el que realiza la expresión artística inconsciente, como la más cercana a la realidad existencial del artista[453]; algo que se traza por un tratamiento desinhibido y que estaría localizado en el círculo de la duda, en el sector del tratamiento instintivo.



II. 79. Círculo de la duda.

452 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p.159.

453 "Herbert Read, en una titubeante disertación sobre el *tachisme* titulada *Un arte sismográfico,* [15] se pregunta si el juego de reacciones libres que se experimenta frente a la mancha en el muro sigue siendo una reacción estética. Una cosa es un objeto imaginativo, dice, y otra un objeto que evoca imágenes; en el segundo caso, el artista no es ya el pintor, sino el espectador. Falta, pues, en una mancha el elemento de control, la forma introducida para guiar la visión. El arte *tachiste,* pues, al renunciar a la forma-control, renunciaría a la belleza tendiendo, en cambio, al valor *vitalidad".*
ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p. 213.

3.8.2 ABSTRACCIÓN O CREACIÓN PURA

Una obra de arte se puede analizar entonces desde infinitos puntos de vista y localizar muchos opuestos que se integren en ella y que intenten formar un equilibrio.

En este proceso, existe el tratamiento que va dirigido para provocar una ilusión, una representación pictórica con un origen real concreto que consideramos como tratamiento intelectual y que está ayudado por el que es parte del relleno inconsciente: el tratamiento instintivo.

El tratamiento intelectual es el que se acerca entonces a lo que hemos llamado anteriormente como *carácter retratístico,* ya que sería el que trazaría las líneas para provocar una ilusión, y la ilusión conlleva una preponderancia de una forma reconocible sobre un fondo.

Si se hace una ilusión, se hace entonces una división de planos entre fondo y figura, por lo que la figura adquiere el valor *retratístico* de prevalecer sobre su fondo.

Este *carácter retratístico* suele estar asociado a un valor simbólico, algo que pueden adquirir ciertas formas y que se apodera del espacio de atención en la composición; algo que Anton Ehrenzweig ponía de ejemplo ante un simple mapa del Mar Adriático con color invertido:

> Si miramos un mapa de este tipo, la forma del Adriático nos saltará a la vista como algo totalmente nuevo y nunca contemplado antes; y no seremos capaces de reconocer la bota de Italia que ahora aparece sólo como un fondo neutro. La línea divisoria entre el mar y la tierra se proyecta sobre la retina exactamente igual que en los mapas ordinarios, pero con la combinación gestalt de la figura ha cambiado, nuestra percepción también ha cambiado completamente; esto demuestra, o se quiere que demuestre, que realmente sólo percibimos unas cuantas formas elegidas como figuras y que cualquier otra posible combinación formal carece de toda existencia visual.[454]

El *carácter retratístico* es el que tiene la peculiaridad de dar a la forma una mayor importancia sobre un fondo indefinido; esto convierte esta forma en figura y tiene

454 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 48.

la fuerza de apoderarse de la atención y de efectuar una subdivisión de planos, una ilusión tridimensional. Este *carácter retratístico* se define como algo que representa una realidad, que destaca sobre un fondo, algo que ayuda a entender que el fondo es fondo y no forma autónoma ni figura.

Pero el fondo tomado como algo autónomo ajeno es, en sí mismo, una superficie que se podría considerar, como habíamos dicho antes, una forma abstracta no localizable, o una forma sin forma.

El juego entre fondo y figura permite que se cree una ilusión pictórica. La forma, por tanto, es autónoma y ajena, y sólo adquiere un sentido según esté tratada:

> ¿Ocurre, acaso, que la forma sea algo vacío, que aparezca como una cifra errante en el espacio en busca de un número que se le escapa? De ningún modo. La forma tiene un sentido que le es propio, un valor intrínseco y particular que no hay que confundir con los atributos que se le añaden.
>
> (…)
>
> Asimilar forma y signo es admitir implícitamente la distinción convencional entre el fondo y la forma, que nos expone a la confusión, si olvidamos que el contenido fundamental de la forma es un contenido *formal*. Lejos de ser la forma el ropaje azaroso del fondo, son las diversas acepciones de éste las que son inciertas y cambiantes. Pues a medida que se agotan y desvanecen los significados antiguos, se van añadiendo a la forma otros nuevos. [455]

La representación de una figura mediante un dibujo académico evidencia que los puntos más iluminados sobresalen sobre un fondo oscuro. Para dar la idea de límite entre la propia figura y el fondo, se traza precisamente este fondo que está completamente ligado a esta figura primera.

El fondo se rellena con una masa dibujada por un trazo animal liberado, algo que goza de una cierta inconsciencia; es lo que origina la llamada *creación pura*, como zona donde se puede expresar libremente los conceptos internos del propio artista, la realidad más auténtica.

Estos detalles, entendidos como anexos, son los que pueden ejercer un mayor

---

455 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p. 11.

poder en la comunicación artística[456]; realizan una práctica que, aunque pueda parecer simple, es tediosa[457].

El tratamiento instintivo está indefinido y ayuda a provocar numerosas posibilidades[458] por la recreación de la *creación pura*. Pero en la construcción de una obra, ya no sólo para realizar un fondo sino para la realización de una figura, se utilizan pequeñas formas que solas podrían ser consideradas parte de esta *creación pura* y juntas podrían dar el efecto de ilusión.

Aún así, la diferencia de tratamientos crearía una variación entre lo guiado intelectualmente y lo desinhibido instintivamente.

Los elementos elaborados que participan de una ilusión son entonces de una abstracción singular consciente-inconsciente, guiados por unos músculos de la mano y el brazo, y no siguen una plantilla real dirigida y reflexionada, elementos que están en concordancia con los guiados conscientemente[459].

El tratamiento instintivo desdibujado, que se suele hacer en el fondo, está cargado de la esencia propia de materia pictórica y se aleja de la forma que lleva a una representación.

Esta mancha de *creación pura* es la que está más ligada a la pintura como entidad pictórica singular, a una autenticidad de la plástica de la materia en sí muy importante donde se basa la realización inconsciente. Este tratamietno desinhibido posee la frescura que se realiza en los primeros planteamientos de una obra, una libertad que se acerca a un trazado abocetado:

> Por esta razón, los restos de material procedente del proceso creativo – los borradores de los poetas, las primeras versiones, los manuscritos con sus correcciones, los cuadernos de apuntes de los compositores, los bocetos preparativos de los artistas, las diversas fases de los grabados, las fotografías de la obra en proceso, y los análisis de las pinturas con rayos X – han sido reunidos como los datos más tangibles y fiables.
>
> "Las pinturas no son más que investigación y experimentación – le dijo

456 KÖHLER, Wolfgang. *Psicología de la forma; su tarea y sus útlimas experiencias*. Editorial biblioteca nueva. Madrid, 1972. p. 30.

457 MONDRIAN, Piet. *Realidad Natural y Realidad abstracta*. Barral Editores. Barcelona, 1973. p. 19.

458 DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*, Fernando Torres, Valencia. 1981. p. 114

459 Ibíd., p. 210.

> Picasso a Liberman –. Yo nunca hago una pintura como una obra de arte, por esto las numero. Es un experimento en el tiempo. Las numero y las fecho. Tal vez algún día alguien lo agradezca" – añadió, sonriendo.[460]

Entonces, un fondo paisajístico, una nube o cualquier aplicación del color dentro de una figura es una materia pictórica que tiene las cualidades de ser *creación pura*. Pero ese tratamiento emancipado puede producir un cierto sentido de animadversión porque plantea una libertad quizá no asumible.

Los fondos realizan una función que potencia la mirada hacia los objetos representados. Estos fondo aparecen tratados libremente, desdibujados, difuminados y abocetados; pero son fondos que para algunos psicólogos de la gestalt se anulan en un posible protagonismo, por lo que para ellos son asumidos por la figuras y carecen de valor alguno[461].

Los fondos son *creación pura*, y tienen una importancia mayor que la establecida conscientemente, precisamente por plantear un tratamiento que no posee una forma definida. Por ello, pueden crear un sinfín de posibles comunicaciones inconscientes que son características de la "obra abierta".

Según Eco, la esencia de la "obra abierta" está caracterizada por no tener forma alguna; podría ser representada por una abstracción que no estaría situada en un lugar concreto[462].

El sector abstracto que llamamos de *creación pura* está en el tratamiento indefinido, desinhibido y no prefijado ni predeterminado; este tratamiento en realidad no tiene una forma definida concreta[463]. El tratamiento que está cargado de infinitas posibilidades creativas está, a su vez, repleto de alusiones inconscientes que pueden sorprender sobremanera hasta al mismo creador:

---

460 ARNHEIM, Rudolf. *El Guernica de Picasso*. Gustavo Gili. Barcelona, 1981. Págs. 23 y 24.

461 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 47.

462 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. 1990. p. 38.

463 Eco apostaba que esta integración de elementos que someten a la obra a una gran apertura, en realidad está controlada por el autor y no está a sometida a una posible libertad no prefijada por él,
ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p. 76.

> Seguramente, los procesos creativos no son los únicos basados en impulsos procedentes del exterior del reino del conocimiento, pero son únicos en el sentido de que sus resultados dan la impresión de estar más allá y por encima de lo que puede ser explicado por los mecanismos mentales que nos son familiares. Para el propio artista, su logro es a menudo causa de sorpresa y admiración, un don procedente de algún otro lugar más bien que el resultado detectable de sus esfuerzos. Es visto como un privilegio que puede perderse como los áureos tesoros de los cuentos de hadas, que se desvanece cuando la curiosidad ignora las advertencias y atisba en el espíritu hacedor del milagro.[464]

La *creación pura* debe ir alojada en un sitio donde se pueda expresar libremente; *la creación pura* debe estar en una situación secundaria. No puede haber por ello una obra completa de *creación pura* que se extienda por toda la superficie del cuadro, ya que estaría inserta entonces en la indefinición de la naturaleza abierta, algo sin un tamiz ni una visión determinada por un artista. La *creación pura* debe alojarse en un determinado límite:

> A través de la abstracción de la mejor pintura y escultura modernas se intenta una captación inmediata de las puras esencias, captación por la cual alababa Schopenhauer la música como la más elevada de las artes.
>
> La forma pura apunta más directamente a la relojería oculta de la naturaleza, que los estilos más realistas representan indirectamente a través de sus manifestaciones en las cosas y suceso materiales. La afirmación concentrada que encierran esas abstracciones es válida en tanto retenga el atractivo sensorial que distingue una obra de arte de un diagrama científico.
>
> Del lado negativo, la alta abstracción corre el riesgo de divorciarse de la riqueza de la existencia real: las grandes obras de arte y de la ciencia han esquivado siempre esa limitación; han abarcado toda la gama de la experiencia humana, aplicando las formas o principios más generales a la mayor variedad de fenómenos. Basta pensar en lo exuberante variedad de seres que un Giotto, un Rembrandt o un Picasso subordinan a los principios globales que determinan su visión de la vida, y con ello su estilo. Cuando ese contacto con toda la escala de variedad de la experiencia humana se pierde, lo que resulta no es arte, sino juego formalista con formas o conceptos vacíos.[465]

---

464 ARNHEIM, Rudolf. *El Guernica de Picasso*. Gustavo Gili. Barcelona, 1981. p 10.
465 ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza forma. Madrid, 1997. p. 169.

En esto, podemos plantear entonces que la elaboración de una obra que partiese sólo de conceptos abstractos como principio básico, no querría decir que por ello contuviese un inmenso tratamiento de *creación pura* que invadiese toda su superficie. En la creación de una obra abstracta existen también los dos tratamientos, animales e intelectuales, de una realización de una obra representacional.

La elección de la línea recta de Mondrian conllevó a que ésta se hubiese planteado por un origen pensado real. Este inicio meditado acarreaba entonces una intención similar a la de representar una figura real.

Según Juan-Eduardo Cirlot, la abstracción se divide en dos procesos que se complementan y que atestiguan esta diferenciación, aunque nosotros matizamos en cierto modo esto:

> ...la abstracción tiene dos orígenes, dos principios, no ya distintos sino casi opuestos, que se complementan, a los que el reciente informalismo ha añadido un tercero. Esos dos principios esenciales son: la forma primitiva producida por el gesto motor, la maraña lineal, el ritmo discontinuo, cual, salvando las distancias, surgen en los primeros dibujos infantiles y en la primera época abstracta de Kandinsky para renovarse en el gran periodo de Wols (con otras aplicaciones y valores), y la trama geométrica, la forma regular plana, realizada no con criterio representativo sino como directa imposición de unos elementos de orden y simbolización del espacio y de los valores esenciales.[466]

El trazado de una composición abstracta puede ser de distintas maneras: perfectamente estudiado o automático.

El relleno en la extensión de esa primera estructura planteada se acercaría también a la liberalización del tratamiento de *creación pura*; por lo tanto, la abstracción no se diferenciaría mucho de un ejercicio de representación realista.

Claro está, que en este hecho deberíamos diferenciar las abstracciones entendidas como ejercicio estético, sin un efecto significativo que pueden vincularse a un arte ornamental, y las que se ciñen a una realización de una obra de arte abstracta: “abstracto que se limita a asumir las percepciones objetuales indiferenciadas de la mente profunda”, un abstracto más cercano al fundamento del pensamiento del creador[467].

---

466 CIRLOT Juan-Eduardo. *El espíritu abstracto*. Labor. Barcelona, 1970. p.13.

467 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo

Se podría decir entonces que una obra abstracta que no representase nada ni siquiera en su origen conceptual podría acercarse a ser una obra de *creación pura* total; pero esta obra debería hacerse manteniendo un procedimiento totalmente alejado a la obra, algo realizado de una manera inconsciente en todo su proceso; sería por tanto algo inalcanzable porque la realización de una obra exigiría la propuesta de una primera estructura integradora.

El tratamiento que calificamos como de *creación pura* funciona simbióticamente con el que plantea unas líneas guía en la composición. La obra abstracta no figurativa, que tuviese intenciones de no representar absolutamente nada real, tendría la intención de transmitir una realidad misma mediante una emoción y no la de representar; transmitir esa nueva realidad con una estructura imaginada y controlada junto a su correspondiente tratamiento inconsciente.

El tratamiento de *creación pura* instintiva y animal tendría la característica entonces de ser un proceso totalmente revelador del creador debido a su carácter de inconsciencia. Ese tratamiento instintivo garantizaría una serie de argumentos inconscientes del artista, demostraría realidades inherentes, y evidenciaría que la meditación y la reflexión en el proceso de realización de la obra sería algo totalmente ingenuo en comparación con la capacidad trascendente de la expresión inconsciente.

Este tratamiento de *creación pura,* que ligamos al carácter interno instintivo del creador, no quiere decir que sea un tratamiento primitivo.

La relación con el instinto en cualquier comportamiento del hombre es esencial, ya que es una característica que define la realidad misma de este hombre como ser que, aunque razone, se comporta siempre como un animal vivo.

El arte encierra un conjunto de elementos no consabidos que pueden aportar valores de extrema importancia: “El arte –aunque es fin en sí- es, tanto como la religión, también el medio por lo cual se conoce, es decir, dentro de la expresión se contempla lo universal”[468].

El comportamiento instintivo inconsciente del hombre enaltece su capacidad de razón; por eso, no se debe caer en el error de considerar esta característica del hombre como primitiva, aspecto que Arnheim defendía como parte de la creación totalmente positiva:

Gili. Barcelona, 1976. p. 210.

468 MONDRIAN, Piet. *La nueva imagen en la pintura. La realización del Neoplaticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy.* Consejería de cultura y educación de la comunidad de Murcia. Murcia, 1983. p. 49

> El culto de lo "inconsciente" en creatividad es un aspecto del peligro de confundir lo elemental con lo profundo.
>
> (…)
>
> Pero no hay razón para creer que las zonas de la mente más alejadas de la conciencia alojen a la más profunda sabiduría. La sabiduría sólo puede ser el resultado del esfuerzo concertado de todas las capas y facultades de la mente, y el prototipo del arte no es el coloso de piedra de las islas de Pascua, sino la unión de la elementalidad y sutileza hallada en las paredes de las grutas de Lascaux, a través de los tiempos, y en las telas de Cézanne o en las figuras de Henry Moore. Aunque el *Guernica* de Picasso – como todo producto humano – tiene raíces primitivas, esta pintura no es una manifestación de primitivismo.[469]

La *creación pura* es entonces la evidencia más real y fiel, algo que supera con creces a cualquier inocente representación realista guiada por unos elementos exteriores; pero gracias a esas guías se puede llegar a ese hecho de gran valor.

La dualidad en el proceso artístico hace que su juego sea de una extraordinaria importancia para el cómputo final de la obra. La conciencia intelectual ante un elemento sensible conlleva la importancia del rasgo animal y la emoción instintiva. Demasiada intelectualidad olvidaría la base que proporcionaría la emoción. Una emoción sin una inteligencia que la admire no podría provocar ese sentimiento, por lo que una obra equilibrada es la que tendría en cuenta esos dos elementos principales de una manera equiparada.

El equilibrio entre estos dos tratamientos lleva a una comunicación plena; un equilibrio entre la fisicidad de la materia pictórica, de un movimiento muscular, y las intenciones intelectuales del artista, algo que puede hacer la "obra abierta": un equilibrio movido por una energía universal que influye en todas las cosas.

---

469 ARNHEIM, Rudolf. *El Guernica de Picasso*. Gustavo Gili. Barcelona, 1981. Págs. 15 y 16.

3.8.3 ILUSIÓN Y REALIDAD MATÉRICA

Lo que llamamos *creación pura* podría definir entonces el valor esencial de la forma y la física material pictórica exenta, la práctica inconsciente de creación indefinida, no construida mentalmente en el planteamiento de una obra.

Este acto de expresión artística no tendría entonces un rigor creativo tamizado por un intelecto, sino que estaría inserto más bien en el proceso consciente de creación.

Esta indefinición de la creación en el proceso artístico pictórico formaría un papel fundamental en el desarrollo de una obra equilibrada. La indefinición es la que participa en la libertad de la emoción de una simple mancha inconsciente y lleva a un estado incomprensible en ese proceso.

La pintura tiene un enorme poder indefinido que alude a una expresión humana primigenia, algo que se ha mantenido en la historia inmutable inventándose y reinventándose[470], y que se sitúa en ese sector indefinido.

La emoción que produce esa zona de tratamiento indefinido en una obra de arte da la imposibilidad de una posible explicación; es decir, la indefinición participa fundamentalmente en la emoción.

Esta expresión inconsciente que llamamos proceso de *creación pura*, tiene un valor singular que se aleja de la idea misma de ilusión pictórica. Ese valor extrapolado se acercaría más bien a la base real de la física material pictórica, algo que se infringe cuando se rodea de ilusión:

> La renuncia a lo figurativo —uno de los primeros pasos hacia el reino abstracto— equivalía, en un sentido gráfico-pictórico, a la renuncia a la tercera dimensión: es decir, a concebir el *cuadro* como pintura sobre una superficie. Se excluyó el modelaje, acercando el objeto real al objeto abstracto, lo cual significó un progreso. Pero automáticamente las posibilidades de la pintura quedaban reducidas a la superficie real del lienzo: la pintura adquirió un carácter evidentemente material, al mismo tiempo que esa reducción traía consigo una limitación de sus posibilidades.[471]

470 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p 78.

471 KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual del arte*. Ed. Labor. Barcelona, 1991. p. 96.

La realidad física material pictórica es un compuesto entre aglutinante y pigmento que, separado de un mecanismo de ilusión, mantiene la indefinición de la *creación pura*. Esto hace que la pintura sea en su esencia un objeto movible y, como objeto, no sea ilusión.

La pintura sería en sí misma un objeto real, por lo que tendría en su realidad material pictórica algo que sutilmente pasaría a la consideración de ilusión por el funcionamiento de algunos simples elementos en conjunto, elementos que participarían en la formación de un espacio infinito de expresión, pero que seguirían transmitiendo la realidad material de la pintura.

Conseguir la ilusión conlleva entonces utilizar esos elementos para que produzcan la sensación de alejamiento de la realidad material establecida en un cuadro, algo que aleja de esa realidad formada por una tela, pigmento y aglutinante.

Por ese hecho, se pasaría a introducir al espectador en una ilusión, una ventana donde se podría recrear cualquier mundo.

La ilusión no realiza ningún engaño al ser ilusión misma, se establece totalmente sincera y admite la mentira como parte de ese juego.

Tal y como dice Ángel Ferrant: "la ilusión es para mí verdadera verdad. No lo dudo un momento. El cielo es cielo y es azul"[472].

La anulación de la ilusión en la simple aplicación de una mezcla entre pigmentos y aglutinantes es algo que es practicamente imposible de realizar cuando la ilusión está realizada de una manera demasiado evocadora.

La percepción se une a la parte reconocible que da seguridad, algo que recrea la ilusión dejándose arrastrar por ese efecto. Otras veces, sin embargo, excluye ilusiones que pueden ser nocivas en ese acto perceptivo[473]:

> Kenneth Clark, nos ha descrito recientemente de manera sumamente vívida el modo en que incluso él se vio derrotado cuando quiso «cazar por sorpresa» una ilusión. Mirando una gran obra de Velázquez, intentó observar lo que ocurría cuando las pinceladas y las manchas de pigmento en la tela se transformaban en una visión de realidad transfigurada, cuando él se

472 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 147.

473 GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Gustavo Gili. Barcelona, 1982. p. 17.

> alejaba del cuadro. Pero por mucho que probara, acercándose y alejándose, nunca consiguió tener las dos visiones a la vez, y por consiguiente parecía escapársele siempre la respuesta al problema de cómo se había hecho aquello[474]

Pero la materia se presenta tal y como es, se autodefine, y a veces supera a la posible ilusión alegórica o se enzarza en un mecanismo extraño entre ilusión y realidad material pictórica.

Una obra de abstracción matérica (Tapies, Burri), sería al fin y al cabo imitación pura de la realidad, algo que utilizaría como vehículo la materia de esa manera evocadora; realizaría un mecanismo de ilusión como cualquier obra representacional de la realidad.

Podemos suponer que en ese proceso se trabajaría con la materia misma ante la capacidad de ésta de generar formas; es decir, trabajaría sobre la realidad misma, aunque de todas maneras no dejaría de ser un proceso guiado que evocaría y que adquiriría una perfección en su emulación. Un artista matérico sería un observador que realizaría una "mimesis de experiencias", una mezcla entre interpretación e imitación[475].

Las texturas de una obra matérica podrían recordar muros, telas y paredes ya existentes, por lo que podría ser entendida como una clara representación y no por tanto una abstracción: no habría entonces diferencia entre la pintura matérica y la realista.

Paradójicamente, sucede que cuando se realiza una representación matérica de la realidad alejada de una cierta valoración artística, suele tener otro uso y se utiliza a veces como mero fondo escenográfico. Cuando se aprovecha su valor matérico para realizar una obra considerada como obra de arte, el proceso de ilusión funciona a la inversa.

---

474 Ibíd., p. 4.
475 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p. 235.

II. 80. Antoni Tapies. Pintura. (1955) Técnica mixta sobre lienzo. 96 x 145 cms.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

Parte de la abstracción, a veces, se acerca entonces a la realidad material y 'objetual'. La zona material de cualquier cuadro que se pueda apreciar de una manera exenta evocaría la potencia misma de esa realidad material.

La materia entonces se auto-representa o se auto-presenta. Es una evocación de una serie de componentes de la realidad.

El proceso artístico es un mecanismo inconsciente que funciona por el recuerdo del artista, recuerdo que guía la elaboración de esa obra en su lado material. Por ello, parte del llamado procedimiento de *creación pura* que estaría en cada cuadro, en cierto modo, alude a una cierta realidad material real. Por esto, esa expresión libre, que logramos por un tratamiento instintivo, se uniría a esta consideración real de la materia, a su origen de composición química, a la realidad física de lo que forma una obra de arte:

> Es aquí, sin duda, en un arte destinado aparentemente a la "imitación", donde aparece más claro el principio de no – imitación, esa originalidad creadora que extrae de los materiales que proporciona la naturaleza el material y la sustancia de una naturaleza nueva, y que no cesa de renovarse. Pues la materia de un arte no es un dato perenne adquirido para siempre: desde sus orígenes va transformándose e innovando, puesto que el arte, como una operación química, elabora, pero continúa metamorfoseándose. Unas veces, la pintura al óleo nos ofrece el espectáculo de su continuidad transparente, aprisiona las formas, duras y límpidas, en su cristal dorado; otras, las nutre de espesor graso, que parece rodar y resbalar en un elemento móvil; a veces, es áspera como un muro, o vibrante como un sonido.[476]

La materia es real y se utiliza como medio de expresión; ésta se prepara convirtiéndose en un arma clave para la creación. La materia interviene en la ilusión, pero no deja de

476 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p. 39.

ser un mero objeto triturado, un aderezo que esconde una composición pura.

La materia esconde en su interior una gran potencialidad tanto para ser usada como ilusión como para ser tratada como realidad material, por lo que la sensación que podría producir la materia en un cuadro podría ser la misma que realizada con materiales diferentes. La sensación que podría dar una escultura podría ser igual que en una pintura en cuanto a los conceptos inconscientes que puede aportar la materia.

La tendencia del arte debería ser la de anular esa unión entre forma y materia, forma y sustancia, tal y como se hizo cuando empezó el Arte Moderno.

Este concepto dubitativo se podría resumir en un hipotético tratamiento entre fondo y figura[477], algo que encasillaría al arte en una mera forma de representación tradicional; es decir, una diferenciación que de nuevo sale a colación entre lo guiado y lo libre.

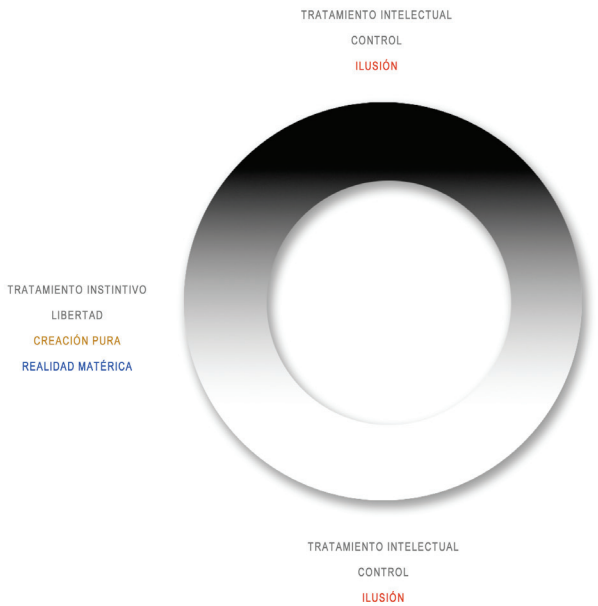
En esta diferenciación, Kandinsky estableció una división en la que el llamó gran abstracción y gran realismo, algo donde existían sutiles relaciones con los argumentos que planteamos, y que demostraba “lo objetivo” y lo “puramente artístico” respectivamente[478], refiriéndose a ilusión y realidad material:

> Así se establece un divorcio entre las materias del arte y las materias de la naturaleza, aunque estén unidas por una rigurosa conveniencia formal. Vemos constituirse un orden nuevo. Son dos reinos, incluso cuando no intervienen el artificio y la fabricación. La madera de la estatua ya no es la madera del árbol; el mármol esculpido ya no es el mármol de la cantera; el oro fundido, cincelado, es un metal inédito; el ladrillo cocido y moldeado, no guarda relación con la arcilla del gredal. El color, el granulado y todos los valores que afectan al tacto óptico han cambiado. Las cosas sin superficie, ocultas tras la corteza, enterradas en la montaña, prisioneras en la pepita, hundidas en el barro, se han separado del caos, han adquirido una epidermis, se han adherido al espacio y han captado una luz que las modifica a su vez. Aunque el tratamiento sufrido no haya modificado el equilibrio y el nexo natural entre las partes, la vida aparente de la materia se ha metamorfoseado. Algunas veces, en algunos pueblos, las relaciones entre las materias del arte y las materias de la estructura han dado lugar a extrañas especulaciones.[479]

---

477 Ibíd., p. 37.
478 AAVV. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Ediciones Turner. Madrid, 1989. p. 97.
479 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano.* Xarait Ediciones.

Lo objetivo podría ser entendido entonces por la realidad material y lo puramente artístico, por ilusión; Ilusión y realidad material formarían parte de este tipo de primeras fuerzas instintivas e intelectuales.



II.81. Círculo de la duda.

La ilusión por definición encerraría un alto grado intelectual, sería una práctica dirigida para crear una forma concreta no teniendo en cuenta, a priori, su realidad material física.

La realidad material se alojaría en el polo que estaría cargado de lo instintivo, el que colorearía, por así decirlo, el trazo de un dibujo que realizaría una ilusión pictórica: sería un tratamiento ligado a la llamada *creación pura*.

Estos son entonces dos nuevos polos que se aderezarían a los primeros establecidos y que seguirían completando el *círculo de la duda*. Estos polos estarían también en distintas proporciones en cualquier obra de arte.

Una gota derramada por la superficie de un cuadro demostraría que el soporte sería bidimensional y evidenciaría su realidad material como objeto que podría ser colgado en cualquier parte.

La ilusión, por tanto, da la posibilidad a ese goteo en ese hipotético soporte de que sea considerada partícipe activa del cariz general de la obra, ya que en ausencia de ilusión, esa gota se convertiría en algo simplemente anecdótico; algo derramado por encima del soporte, es decir, una simple mancha.

La ilusión hace que esa supuesta gota evidencie que se trata de una superficie bidimensional, que recalque que detrás hay un espacio infinito fantasioso de expresión, por lo que ambos elementos se retroalimentan. En su funcionamiento justo podría aflorar un espacio de ambigüedad; un espacio que se haría grande cuando la obra estuviese equilibrada[480]:

> Se podría admitir en este punto que, en la obra de arte, representan dos aspectos distintos, pero unidos, de la actividad: el conjunto de fórmulas de un oficio y, de otro lado, la manera como las formas viven en la materia.

Madrid, 1983. p 38.

480 ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza forma. Madrid, 1997. p 35.

Equilibrio y análisis de dos polos en el concepto artístico; extremos de la pintura y los medios audiovisuales y su espacio ambiguo

> Así se conciliaría pasividad y libertad. Pero esto no basta y, si la técnica consiste en un proceso, al examinar la obra de arte, debemos superar el límite de las técnicas de oficio y restituir la genealogía en toda su amplitud.[481]

Con este ejemplo, podemos comprobar cómo la realidad material pictórica participaría en el realce de cualquier ilusión en un cuadro. Un cuadro tiene la potencia que aporta su realidad material pictórica junto a la ilusión, y en esa dualidad se recrea el *espacio ambiguo*.

Existen obras en las que se puede analizar este hecho de una manera clara: 'El retrato del bufón calabacillas' de Velázquez o 'Natura morta' de Morandi.

La realidad material sirve de contrapunto a la lilusión, y ayuda a completar el juicio de la obra; ayuda a obtener una emoción propia y única por parte del público que la ve:

> La visión plástica pura debe edificar una nueva sociedad, del mismo modo que, en arte, ha edificado una Nueva Plástica. Será una sociedad fundada en la dualidad equivalente de lo material y de lo espiritual, una sociedad constituida por relaciones equilibradas.[482]

Il. 82. Velázquez. Retrato del Bufón Calabacillas (fragmento).

(1637-1639). Óleo sobre lienzo. 106 x 83 cms. Museo del Prado. Madrid.

481 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p. 42.

482 MONDRIAN, Piet. *Realidad Natural y Realidad abstracta*. Barral Editores. Barcelona, 1973. p. 49.

Il. 83. Giorgio Morandi. Natura morta (detalle).

(1948-1949). Óleo sobre lienzo. 26 x 35 cms. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid.

La ilusión pictórica se produce por la consideración de los tratamientos, por lo que una simple mancha puede ser entendida como un reflejo de una intención y por tanto de una expresión.

La percepción primera de la *creación pura* de una obra de arte se aleja generalmente de la ilusión y se acerca a la realidad material pictórica. La *creación pura* se puede apreciar simplemente como una mancha de pintura sobre un lienzo, pero sin embargo participa activamente en la ilusión.

La ilusión provoca que un objeto sea considerado como objeto de arte aunque esté más o menos mal elaborado. Un cuadro necesita de muy poco para que un tratamiento representacional provoque una sensación ilusoria; un simple degradado recrea ya esa evocación real y, por ello, de la misma manera, el tratamiento de un color plano puede evocar la utilidad funcional material que la pintura tiene para cambiar el color de un objeto.

Il. 84. Degradado realizado digitalmente.

Estas dos propiedades están fundamentadas en toda obra de arte, pudiendo evocar por tanto la realidad material de la pintura como objeto y la ilusión cuando está sometida a una recreación. El sometimiento de una masa ingente infinita material en un límite provocado por el artista provoca el cambio de la consideración de esa materia del mundo a algo ilusorio:

> 1° La forma tiene por objetivo recortar sobre un plano, por medio de su delimitación, un objeto material, es decir, trazar su dibujo sobre el plano, o bien 2° La forma permanece abstracta, es decir, no define un objeto real sino que es una entidad totalmente abstracta.

> (…)
>
> Entre estos extremos se halla el número infinito de formas, en las que existen ambos elementos y en las que predomina unas veces lo abstracto y otras lo concreto.
>
> Estas formas son el tesoro del que el artista toma los elementos para sus creaciones.[483]

Por eso mismo, en cualquier procedimiento rudimentario, que fuese aparentemente de una elaboración banal, se podría entonces aludir a una cierta personalidad de "autor" que ejerció ese trabajo. La identidad que se le podría atribuir a la pintura de un objeto cualquiera en el acto mismo de cubrición de su color sería evidente. La sutil pincelada en la pintura de una pared o el barniz mal hecho sobre una mesa podría dar indicios acerca del que lo realizó, una practica similar a la que se puede realizar en cualquier obra de arte:

> …pienso en una nueva hipótesis científica, una teoría del éter, según la cual la materia, mediante el roce humano, experimenta un cambio duradero que depende del estado anímico del agente. Según tal hipótesis será muy diferente que el artista descargue, por decirlo así, su emoción de la belleza en el lienzo o el muro, o que sea un obrero quien aplique el color sin pensar mas[484]

La obra que funcione sin ilusión podría entonces ser cualquiera creada y manufacturada funcional, por lo que se acercaría a esa utilidad[485]. Esta función sería específica y real, y se alejaría de la que tendría el arte. En realidad, todo el problema entre arte que representa, que crea una ilusión, y arte que es plano, en palabras de Greenberg, es sinónimo de la apuesta del Arte Moderno.

La pintura del Arte Moderno como precepto ha intervenido en la anulación de la ilusión, pero sólo en ciertos ámbitos muy restringidos. Se ha trabajado en que ambos campos de ilusión y de realidad material funcionen emancipados, casi rozando lo anárquico[486].

---

483 KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual del arte*. Ed. Labor. Barcelona, 1991. p. 63.
484 MONDRIAN, Piet. *Realidad Natural y Realidad abstracta*. Barral Editores. Barcelona, 1973. p. 95.
485 Capítulo 2.11
486 AAVV. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Ediciones Turner. Madrid, 1989.

> En otras palabras, la estética ha abandonado su pretensión de que tiene algo que ver con el problema de la representación convincente, el problema de la ilusión en arte. En ciertos aspectos esto es realmente una liberación, y nadie desearía volver a la antigua confusión. Pero ya que ni el historiador ni el crítico de arte quieren ocuparse de aquel problema perenne, el problema queda huérfano y desdeñado. Se ha formado la impresión de que la ilusión, ya que no viene a cuento para el arte, tiene que ser un hecho psicológico muy rudimentario.[487]

Todo eso ha dado un fruto en donde la pintura se ha hecho plana. Antes se realizaba ilusión y afloraban ciertas partes de pintura en su vertiente real; ahora se realiza un acto inverso donde afloran ciertas partes de ilusión como procesos que salen a la luz por sí solos. Esa intención, aunque es interesante, no ha llegado todavía a conocerse de una manera exhaustiva, por lo que se producen intervenciones desmesuradas que más que nada atestiguan ser obras desequilibradas.

Este hecho se podría sintetizar hoy en día y resumir en cómo se conforma la compresión de una imagen digital. El funcionamiento de la comprensión de una imagen en Jpeg aúna estos dos conceptos. Las masas extendidas de representación son planteadas por este sistema como una superficie plana, rellenada por el color y totalmente homogénea, demostrando en definitiva, que se podría tratar de la pintura de un simple objeto pintado.

Esta superficie estaría compaginada, con lo que permitiría realizar una ilusión de las partes de la imagen que serían más detalladas y que se conformarían para crear elementos evocadores.

---

p. 97.

487 GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Gustavo Gili. Barcelona, 1982. p. 3.

3.8.4 FORMA Y SUSTANCIA

Hasta ahora hemos realizado una análisis prácticamente formal de los distintos tratamientos para llegar a un equilibrio; nos hemos alejado del valor que el contenido mismo de la obra pueda tener. El contenido puede tener un gran poder en el funcionamiento general de equilibrio, actuando en el control de los opuestos animales e intelectuales, y por tanto en el cómputo general de equilibrio en una obra de arte.

El contenido de una obra se ha caracterizado por varios factores rigurosos. La tradición cultural ha conllevado tener una serie de elementos básicos: las normas de representación, la simbología, la situación histórica….Todos ellos han participado en la formación de una temática concreta.

Esta concreción se establece influyendo en una composición, algo que ha sido muy dificil de extrapolar para poder proponer que una obra de arte sea apreciada meramente por su análisis estrictamente formal.

El contenido sitúa una composición determinada, una gama cromática, una luz, y además que éste sea tratado de esta manera concreta como simple testigo histórico. El contenido ha sido entonces una catalogación de la evolución de la técnica:

> Creemos, pues, que en consecuencia sólo puede tener sentido hablar de co-creatividad dentro del hecho artístico, en relación al subproceso estético-receptivo, si se trata de subrayar una específica creatividad categórica, que puede o no acompañar a las experiencias estéticas, las cuales siempre serán, en ultima instancia personales, aunque desde luego condicionadas social e históricamente[488].

Para poder entender entonces el contenido de una obra de arte, se requiere una introducción cultural que sitúe esta obra en una circunstancia precisa. Se requieren unos conocimientos previos concretos, exigiéndose un nivel cultural más alto conforme la obra se complica; esto sucede incluso cuando se acerca a una contemporaneidad.

488 DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*, Fernando Torres, Valencia. 1981. p. 96.

Pero la obra, en realidad, no debería necesitar ninguna explicación que ayudase a su comprensión. La obra debería permanecer con el halo propio de una indefinición desconocida, participando en la libertad de expresión artística como mera suposición indeterminada y no en la seguridad de una afirmación acorde a ese contenido. Con esto, podemos replantear nuestra actitud crítica en el hecho de la categorización de una idea y la defensa de la ambigüedad:

> Todo lo cual nos conduce a la constatación de una cierta hipóstasis de la obra artística, que apunta a sí misma y que tiende a ser a la vez código y mensaje. En la medida que fuese explícito, unívoco y referencial su mensaje, se implicaría la erradicación total de la creatividad en el destinatario, que, una vez más, vería reducido su rol a ser mero sujeto pasivo. Mas ello no es así, afortunadamente[489]

En el funcionamiento del contenido en una obra, podemos encontrar que el llamado tratamiento instintivo sea tomado como algo ligero, liviano, que pueda incluso perder su carga trascendente y profunda animal.

Por otro lado, se podría utilizar un contenido instintivo con la realización de un tratamiento intelectual, complicando sobremanera el funcionamiento del equilibro. No sólo el contenido puede reforzar o aminorar la fuerza de los tratamientos instintivos e intelectuales; sería algo de un altísimo interés si se hiciese conscientemente. Más bien, el creador intenta manejar estos tratamientos de una manera inconsciente para poder equilibrar la obra cuando ésta está muy ligada a un contenido concreto.

El proceso artístico empieza conformándose meramente a un nivel formal, y por esto mismo no requiere un análisis exhaustivo del contenido. Al tener una guía formal unida a una realización liberada inconsciente y supuestamente imprevisible, se podrían dar algunas realizaciones mecánicas y otras aparentemente casuales.

Todos estos procesos estarían relacionados mutuamente, dándose unos resultados que podrían potenciar el sentido global de la obra[490], pero, claro está, que esto sería adecuado si se presentase equilibradamente.

---

489 DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*, Fernando Torres, Valencia. 1981. p. 109.

490 Ibíd., p. 117.

Equilibrio y análisis de dos polos en el concepto artístico; extremos de la pintura y los medios audiovisuales y su espacio ambiguo

En el funcionamiento del equilibrio, si la obra de arte está vinculada a uno de estos dos polos opuestos, en cierto modo es controlada por el uso de un elemento que contrarreste ese hecho.

El funcionamiento del equilibrio en este caso con tratamientos instintivos e intelectuales, está integrado en el contenido, y de esa influencia vendrá el uso más desarrollado de un tratamiento instintivo, ya que éste estaría en contraposición a una definición cerrada y centrada en un contenido concreto. En este caso, el contenido estaría guiado por el polo intelectual.

La acción de la llamada *creación pura* estaría enormemente desarrollada en obras muy ligadas a una normativa concreta inducida por su contenido; demandaría por ese simple hecho una aplicación libre instintiva para poder ser una obra equilibrada.

El funcionamiento del contenido estaría ligado entonces al polo o al tratamiento intelectual y completaría parte del *círculo de la duda*.

El funcionamiento de la forma se establecería entonces en la parte gris del *círculo de la duda*, pues sería algo situado en el lado indefinido de este círculo.

En esta división entre forma y contenido o forma y sustancia, Umberto Eco distingue que en la semántica hay una diferenciación entre la función referencial como solución unívoca que es planteada como inequívoca, y la función emotiva que se presentaría como un impulso mucho más libre y que iría más allá de un simple reconocimiento del mensaje. Por ese efecto, ulteriormente se puede asociar a estas funciones en sus efectos connotativos y denotativos según estén en cualquier caso[491]:

85. Círculo de la duda.

> Al llegar al umbral de la consecución estética, nos damos cuenta de que la esteticidad no está de la parte del discurso emotivo más de cuanto lo esté en la del discurso referencial; la teoría de la metáfora, por ejemplo, prevé un rico uso de referencias. El empleo estético del lenguaje (el lenguaje poético) implica, pues, un uso emotivo de las referencias y un uso referencial de las emociones, porque la reacción sentimental se manifiesta como realización de un campo de significados connotados. Todo esto se obtiene a través de

491 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p. 112.

> una identificación de significante y significado, de "vehículo" y "tenor"; en otros términos, el signo estético es el que Morris llama *signo icónico,* en el cual la referencia semántica no se agota en la referencia al *denotatum,* sino que se enriquece continuamente, cada vez que es disfrutado, gozando su insustituible incorporación al material de que se estructura; el significado vuelve continuamente sobre el significante y se enriquece con nuevos ecos.[492]

La ambigüedad hace a la obra de arte viva y que pueda evolucionar en continua relación con el que la percibe.

Cuando una obra de arte se centra en algo concreto unívocamente, acorta por tanto su ambigüedad. El contenido de la obra hace que sea mucho menos interesante, precisamente por estar centrada en algo definido, acotado y categórico; algo que intenta dirigir su sentido general.

Esto es similar a una estructura narrativa que establece un orden. El contenido se propone como un modo de ver el mundo y de juzgarlo, y en ese límite se debe proponer el mundo del artista mediante el arte[493].

Las obras dirigidas por este supuesto contenido que se mantengan en una cierta ambigüedad estarían reforzadas precisamente por la indefinición de la llamada *creación pura*, pudiendo llegar a lograr una trascendencia fundamental:

> Son características del uso estético de una lengua la *ambigüedad* y la *autorreflexividad* de los mensajes [Jakobson, 1960]. La ambigüedad hace inventivo el mensaje con respecto a las posibilidades que comúnmente se reconocen al código y es también una característica común del uso metafórico (aunque no necesariamente estético) del lenguaje (v. "Semántica de la metáfora"). Para que exista mensaje estético, no basta que se produzca ambigüedad a nivel de forma del contenido, donde, en el juego de los cambios metonímicos, se llevan a cabo las sustituciones metafóricas que obligan a ver el sistema semántico de una manera diferente y de manera diferente el mundo que coordina. Se da el caso también de que se producen alteraciones en el orden de la forma de la expresión, alteraciones tales que hacen que el destinatario, al advertir un cambio en la forma del contenido, se vea obligado a volver al mensaje propiamente dicho, como entidad física, para observar las alteraciones de la forma de la expresión, reconociendo una especie de solidaridad entre la alteración producida en el

492 Ibíd., p.121.
493 Ibíd., p. 309.

Equilibrio y análisis de dos polos en el concepto artístico; extremos de la pintura y los medios audiovisuales y su espacio ambiguo

> contenido y la ocurrida en la expresión. Así es cómo el mensaje estético se hace autorreflexivo, comunica también su organización física y esto hace que pueda afirmarse que en arte hay escindibilidad de forma y contenido; lo que no debe significar que no sea posible distinguir los dos planos y cuanto ocurre de específico a nivel de cada uno, sino que quiere decir, en cambio, que las transformaciones en los dos niveles están siempre en función una de la otra.[494]

El espacio de expresión artística libre está potenciado por esa indeterminación, por la ambigüedad de la fuerza del gesto inconsciente. Por eso, en el análisis del contenido que se puede haber realizado en capítulos anteriores habíamos llegado siempre a una conclusión meramente formal: porque en realidad el contenido está explicado a base de brochazos:

> Inversamente, los menos provistos están frente a la cultura erudita en una situación muy semejante a la del etnólogo que se encuentra ante una sociedad extraña y que asiste, por ejemplo, a un ritual cuya clave no conoce. El desconcierto y la *ceguera cultural* de los
>
> espectadores menos cultivados recuerdan objetivamente la verdad objetiva de la percepción artística como desciframiento mediato: puesto que la información ofrecida por las obras expuestas excede la capacidad de desciframiento del espectador, éste las percibe como carentes de significación, o más exactamente, de estructuración y de organización, porque no puede "decodificarlas", es decir reducirlas al estado de forma inteligible.[495]

II. 86. Francisco de Goya.
Los fusilamientos del 3 de mayo

(1813-1814).
Óleo sobre lienzo.
268 × 347 cms.
Museo del Prado, Madrid.

En un cuadro como 'Los fusilamientos del 3 de mayo', la comprensión de la obra necesita una clara predisposición cultural para poder ser entendida en su contenido. El espectador necesita tener una introducción concreta para entender que hubo una serie de ejecuciones en un momento histórico de nuestro país.

494 Ibíd., p. 335.
495 SILBERMANN, A., P. Bourdieu, R. L. Brown, R. Clausse, V. Karbusicky, H. O. Luthe, B. Watson. *Sociología del arte.* Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1971. p. 48.

Para entender la situación histórica en la que se dio el acontecimiento que relata el cuadro, haría falta un ejercicio de contextualización; unos conocimientos culturales que adentrasen en la temática y que sirviesen de introducción en esa escena general y de cada uno de los elementos que se conforman en ella; pero a su vez, las significaciones superficiales estarían ligadas a las más profundas e importantes de la obra[496], algo que debería ser también conocido.

Todo esto llevaría a centrar la idea en una situación concreta. Pero lejos de este precepto, el cuadro se refuerza continuamente por su sector indefinido, un sector que potencia su drama, por lo que no le haría falta ningún aderezo explicativo para llegar a transmitir su sentido general:

> Entre los tesoros de la *National Gallery of Art* de Washington figura un cuadro de Wivenhoe Park en Essex, por John Constable. No se necesita ningún conocimiento histórico para ver su belleza. Cualquiera puede gozar el encanto rural de la escena, la habilidad y la sensibilidad del artista para traducir el juego de la luz solar sobre los prados verdes, las suaves ondulaciones en el lago con sus cisnes, y la hermosa estructura de nubes que cierra el conjunto.[497]

Un espectador que proviniese de una tribu desconocida, sin influencia alguna de nuestra cultural occidental, vería a una serie de personas en tensión atemorizadas y representadas en una tela. La sensación estaría perturbada por los conocimientos de los elementos que se representasen en ese cuadro, desde un mismo fusil hasta un equipamiento militar, por lo que este público obtendría una comprensión distinta a un público occidental. Sin embargo, el cuadro mantendría seguramente en su comunicación su sensación dramática gracias a las zonas de indefinición de la obra; zonas que estarían en el desarrollo de la llamada *creación pura* y en su tratamiento inconsciente e imprevisible. Un tratamiento que puede percibir por tanto cualquier público porque uniría la capacidad trascendente que podría transmitir una ilusión pictórica. Es un complejo mecanismo de complicidad indeterminada en el acto comunicador-receptor que proporcionaría una comunicación universal.

Precisamente por esto, cabe afirmar que a veces ocurre algo parecido a la inversa.

---

496 Ibíd., p. 49.

497 GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Gustavo Gili. Barcelona, 1982. p. 19.

Los signos acumulan simbólicamente un poder extraordinario, por lo que los comprendemos totalmente. Por ejemplo, con la imagen atroz de Jesús crucificado llegamos a una especie de insensibilidad, algo que en otro público daría una sensación totalmente diversa[498]:

> Para que el texto se dibuje y todos sus signos yuxtapuestos formen una paloma, una flor o un aguacero, es preciso que la mirada se mantenga por encima de cualquier desciframiento posible; es preciso que las letras sean todavía puntos, las frases líneas, los párrafos superficies o masas; alas, tallos, o pétalos; es preciso que el texto no diga nada a ese sujeto que mira, y que es mirón y no lector. Dese el momento que se pone a leer, en efecto, la forma se disipa; en torno a la palabra reconocida, a la frase comprendida, los otros grafismos se desvanecen, llevándose consigo la plenitud visible de la forma dejando tan solo el desarrollo lineal…[499]

Cuando el orden se ajusta unívocamente a su contenido, no existe ambigüedad alguna y se ciñe a lo meramente esencial, se produce algo que une contenido y forma, algo que crea algo exacto e inamovible. En esa relación se concentra todo significado, y en esa relación es donde se han centrado algunos estudios sobre composición pictórica[500].

El contenido está extremadamente unido y ligado a la forma cuando se da en formas esenciales, algo parecido al valor que tiene un signo caligráfico. Por ello, en realidad, actualmente no hay nada que no tenga significado: todo rasgo puede quedar integrado en donde está alojado o convertirse en signo[501]. Pero el contenido de la forma en su origen funciona de una manera indefinida cuando no es signo, y quizá ésta sea la manera más útil de aproximación comunicativa con el público.

El ‘retrato de Inocencio X’ de Velázquez explica en su contenido el talante del retratado, su psicología, su esencia; pero es su tratamiento meramente formal entre definición e indefinición el que provoca esa interpretación:

---

498 CAMPOS Bueno, J.J. A. Martín-Aragúz, V. Fernández-Armayor Ajo, O. de Juan Ayala. *Neuroestética*. Saned. Madrid, 2010. p. 30.

499 FOCAULT, Michel. *Esto no es una pipa, ensayo sobre Magritte*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1981. p. 37.

500 ARNHEIM Rudolf. *El poder de centro*. Ediciones Akal. Madrid, 2001. p.239.

501 DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*. Fernando Torres. Valencia, 1981. p 212.

Il. 87. Diego Velázquez. Inocencio X (detalle).

(1650) Óleo sobre lienzo. 140 × 120 cms.
Galería Doria Pamphili. Roma, Italia.

Una obra maestra sin parangón, como el gran retrato del papa Inocencio X pintado por Velázquez, nunca nos produce la impresión de estar inmóvil en una pose; parece cambiar ante nuestros ojos, ofreciéndonos una amplia gama de lecturas, coherentes y convincentes en cada caso. Y sin embargo, este rechazo a congelarlo todo en una máscara y conformarse con una única interpretación rígida no se obtiene a expensas de la definición. Somos conscientes de la ambigüedad, de los elementos indefinidos que llevan a interpretaciones incompatibles, tenemos la ilusión de una cara que asume diversas expresiones, coherentes todas ellas con respecto a lo que podríamos denominar la expresión dominante, l`aria de la cara. Nuestra proyección, si es que puede usarse este término tan frío, está guiada por la comprensión que el artista tiene de la estructura profunda de la cara, a partir de la cual podemos generar y verificar las diversas oscilaciones de la fisonomía viva. Al mismo tiempo, tenemos la sensación de percibir lo que es constante tras la apariencia cambiante, la solución inadvertida de la ecuación, la auténtica imagen del hombre. Se trata en todos los casos de metáforas inadecuadas, pero sugieren que, en definitiva, podría haber algo de cierto en la vieja pretensión platónica, tan sucintamente expresada en la respuesta de Max Lieberman a un modelo insatisfecho: “Este cuadro queridos señor, se le parece más de lo que usted se parece a sí mismo”.[502]

El tratamiento indefinido en conjunto del ‘Retrato de Inocencio X’ expresa esa sustancia; es un tratamiento que tiene un carácter mucho más etéreo que el conjunto de su idea, un tratamiento que llega a crear una idea atemporal[503] y que nosotros, como público actual, percibimos en un contexto y circunstancia distinta, pero lo entendemos absolutamente: “Puede ocurrir que la forma se vacíe completamente, que sobreviva mucho después de la muerte de su contenido e incluso que se renueve con una profusión inesperada.”[504].

Puede ser que se llegue entonces a una atemporalidad cuando el contenido ya no sea lo principal de la obra, aunque debamos darle las gracias por haberla producido.

Ese logro que sobrepasa los límites del tiempo y de la cultura, y llega a la eternidad es lo que Henry Focillon tildaba como la llegada a un estilo. El estilo es entonces lo

502 GOMBRICH E. H., J. HOCHBERG, M. BLAC. *Arte, percepción y realidad*. Paidos comunicación. Barcelona, 1983. Págs. 64-67.

503 Eco habla del carácter abierto de las grandes obras de arte y en este caso se refiere al Partenon.
ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p. 9.

504 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p. 12.

que llega al equilibrio y a la proporción justa, proporción que según los griegos era todo lo fundamentado estructural[505].

La obra atemporal y equilibrada, por tanto, puede llegar a aportar continuamente nuevos argumentos porque evoluciona con nosotros de la mano; esta continua aportación se realiza precisamente por la división polar adecuada entre forma y sustancia:

> A menudo es necesario sanear la sensibilidad imponiéndole una larga cuarentena. Al dirigirnos al fragmento mucho tiempo después, nos redescubrimos de nuevo frescos y asombrados ante sus sugerencias; pero no es sólo que en el intervalo nos hayamos desacostumbrado al efecto de esos estímulos acústicos organizados en cierto modo, sino que, las más de las veces, en el intervalo, también nuestra inteligencia ha madurado, nuestra memoria se ha enriquecido, nuestra cultura se ha profundizado; esto basta para que la forma originaria pueda despertar zonas de la inteligencia o la sensibilidad que antes no existían y que ahora se reconocen en el estímulo de base y que éste provoca. Pero a veces puede ocurrir que ni una cuarentena nos restituya ya el asombro y el placer de un tiempo y que la forma haya muerto definitivamente para nosotros; y esto puede significar que nuestro crecimiento intelectual se ha atrofiado o bien que la obra, como organización de estímulos, se dirigía a un receptor distinto del que nosotros somos hoy; y, con nosotros, han cambiado también los demás receptores: señal, pues, de que la forma, nacida en un ámbito cultural, resulta de hecho inútil en otro ambiente.[506]

Una obra que tiene en justa medida los tratamientos instintivos e intelectuales posee la característica de llegar a la atemporalidad precisamente por su pureza y por llegar a obtener un equilibrio trascendental.

Sastre, cuando hablaba del 'Guernica', decía: "el pasado se escurre en el presente y da un nuevo sentido al compromiso plástico. Vean Guernica: es un compromiso moral: allí nada pesa, ese bello cuadro clásico y mitológico nos recuerda acontecimientos pero no nos enseña nada sobre ellos""[507], por lo que la importancia didáctica del contenido pasa casi siempre a un segundo plano:

---

505 Ibíd., Págs. 14 y 15.
506 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p. 124.
507 DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*, Fernando Torres, Valencia. 1981. p. 236.

Fijémonos en una de tantas obras, vacías o deleznables de una de tantas exposiciones de nuestros días. ¿Podríamos considerarla de otro tiempo? Evidentemente, no. Y a continuación habremos de preguntarnos: ¿Por qué, en cambio, muy bien podríamos incluir en cualquier época -prescindiendo de su contenido objetivo- uno de tantos dibujos infantiles? Pues, sencillamente, porque en el dibujo infantil hay algo eterno, permanente, BIOLÓGICO. Por el contrario, en la obra vulgar contemporánea, el influjo del medio se ha condensado en un objeto regido por normas mal controladas, normas intelectuales propias de otras actividades y no de plásticas. Según esto se podría pensar que , en Pintura o en Escultura, constituyen un estorbo los dictados de la razón. No es así. Lo que ocurre es que , en Escultura o Pintura no se puede ser razonable a la manera que se es, por ejemplo, en mecánica. La razón, en Arte, se apoya en bases distintas. Y esta razón del Arte, al llegar a hombres, debe hacerse nuestra.[508]

II. 88. Andy Warhol. Untitled from Marilyn Monroe (Marilyn).

(1967). Serigrafía. 91.5 x 91.5 cms. Andy Warhol Foundation. New York. EE.UU.

Las obras de arte que se han basado en una data precisa y en un acontecimiento concreto, han estado realizadas generalmente por el efecto técnico/ tecnológico momentáneo y no han dejado espacio a zonas de *creación pura*. Estas obras han marcado un tiempo histórico determinado y se han convertido generalmente en obras desequilibradas.

La consideración y la valoración del público ante estas obras ha sido algo puntual en el tiempo por la sensación vana que ha tenido un tratamiento incontrolado de esa nueva técnica o tecnología.

508 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 117.

3.9 EL ESPACIO AMBIGUO

Las diferenciaciones entre tratamiento instintivo e intelectual se basan en un planteamiento diferenciado.

El tratamiento intelectual es el que define el contorno a representar, el que dibuja mentalmente la forma y guía por procesos nerviosos el movimiento de la mano que engendra una mancha animal. Este tratamiento intelectural dicta todos los elementos para proponer una composición e intenta definir la expresión artística; un límite de las formas a representar que da la oportunidad a la siguiente forma o al fondo.

En este límite intelectualizado de la forma, que el artista casi siempre traza mediante un dibujo donde marca su contorno, se compone una estructura que junto al tratamiento instintivo crea la obra total; esta estructura se rellena, por así decirlo, con masa pictórica a partir de esa frontera.

Entonces, el sector que representa se inicia desde la misma realidad física del objeto con la clara intención de emular. Esta idea parte de una conciencia real que está en el cerebro, y que mantiene en sí misma ese concepto en un claro ejercicio intelectural que define y guía la realización representacional exterior y plantea una estrategia compositiva.

El concepto de realidad e irrealidad está en el cerebro y en las aplicaciones externas del artista mediante la aplicación muscular e intelectual con la consciencia y la magia de la inconsciencia. La idea en el cerebro es transformada por una manera de aplicación mediante el movimiento de la mano y el pincel, transformada por las leyes físicas de la gravedad, por la materia misma y por la técnica usada:

> Las formas caóticas de la “técnica” son totalmente automáticas y están completamente apartadas del control consciente de la forma. En la técnica, las formas parecen ser todavía más accidentales e intencionadas que las abocetadas del fondo. Difícilmente puede detectarse en ellas una estructura y ni siquiera cabe decir que estén superpuestas o que se solapen. Pero esta absoluta falta de gestalt prueba su origen en la mente profunda. El carácter nervioso y errático de una buena técnica nunca podría conseguirse con un esfuerzo consciente. Los nerviosos movimientos de la mano que guían el pincel se producen sin dirección ni objetivo alguno y aparecen –erróneamente- como accidentales.

> La evolución del arte tradicional al Arte Moderno se reduce en esencia a retirar también las formas mayores del control consciente; por eso las formas vagas y ambiguas de la creación formal automática ya no están contenidas en la técnica o en esas formas nebulosas del fondo, sino que salen de su escondrijo e invaden todo el cuadro. En este sentido podemos justificar nuestra afirmación anterior de que la pintura moderna tiene una estructura de fondo omnipresente[509]

El sentido general de la obra en estos dos choques lleva a una situación extraña, a una expresión de dos opuestos hacia un mismo resultado, a una lucha continua entre consciencia e inconsciencia. Cuando el discurso se plantea entre los elementos de representación reconocibles y no reconocibles, por poner un ejemplo, y estos elementos tienen el mismo poder en el campo de expresión, se obtiene un *espacio ambiguo* que da pie a la emoción liberada del receptor.

La lucha de los opuestos animales e intelectuales se ejerce en el primer soporte, espacio infinito de expresión; esta lucha se realiza dentro de ese límite concreto donde los opuestos se influyen mutuamente.

Todo estará condicionado por todo; todo se mantendrá por una estructura férrea en la que cada modificación de cualquier elemento arrastrará a su elemento opuesto como si estuviese ligado por su tronco. Todo tendrá un valor de reciprocidad: si un color existe es porque estará el complementario, así como si algo tiene una posición tendrá por tanto su oposición[510].

En esta lucha entre el tratamiento animal e intelectual se intenta siempre equilibrar la obra y complementarla. Aparentemente, retirado de ese espacio de lucha se encuentra un espacio ausente, un lugar donde se retransmite una indefinición muy importante para entender siempre de una manera inconsciente la obra.

Esta indefinición está en tierra de nadie, en un lugar donde se puede encontrar la espiritualidad formada tanto por los tratamientos instintivos como por los intelectuales.

En este *espacio ambiguo* es donde el autor refleja su realidad misma sin ser consciente de ello, y donde es posible que el receptor la perciba de la misma manera que el autor la expresa. En todo este proceso tomamos las palabras de Eco

---

509 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 55.

510 MONDRIAN, Piet. *Realidad Natural y Realidad abstracta*. Barral Editores. Barcelona, 1973. p. 14.

refiriéndose a la "obra abierta" como la que provoca en cierto modo la ambigüedad, algo que está en el espacio indefinido entre los dos polos esenciales:

> La noción de obra abierta no posee valor axiológico. El sentido de estos ensayos no es dividir las obras en obras de arte validas "abiertas" y obras no validas, superadas, malas (cerradas) creemos que ya se ha sostenido bastante que la apertura, entendida como fundamental ambigüedad del mensaje artístico, es una constante de toda obra en todo tiempo.[511]

La ambigüedad de la multiplicidad de experiencias y de variaciones existe sólo en función del rigor de ciertos cánones, pero no quiere decir con esto que la ambigüedad sea entendida por arbitrariedad.

La indeterminación e indefinición de la ambigüedad no está supeditada al descontrol de esta arbitrariedad, ya que esa libertad imprecisa de la arbitrariedad podría llegar curiosamente a la imitación o a la representación[512].

La ambigüedad aflora entre los dos polos enfrentados animales e intelectuales, pero de todas maneras esa ambigüedad está en cualquier obra. Todo depende de la extensión de ese *espacio ambiguo* de expresión donde estará sometido al carácter de apertura que pueda tener la obra de arte:

> Para una teoría de la información, el mensaje más difícil de transmitir será el que, recurriendo a un área más amplia de sensibilidad del receptor, se valga de un canal más amplio, más dispuesto a dejar pasar gran número de elementos sin filtrarlos; este canal es vehículo de una amplia información, pero con el riesgo de una escasa posibilidad de inteligencia.[513]

En este *espacio ambiguo* finaliza *el círculo de la duda*, y se podría proponer en este círculo en un sitio concreto que no estaría cerca de los polos definidos: se encontraría entonces en un lugar penumbroso entre la libertad y el control.

---

511 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p. 37.

512 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p. 22.

513 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p. 161.

II. 89. Círculo de la duda.

Si la ambigüedad característica de la "obra abierta" puede tener tantas posibles interpretaciones, no quiere con esto que esté sometida a un desmesurado grado de introducción de elementos o a un barroquismo. La ambigüedad está en toda obra en mayor o menor grado, pero es en las obras equilibradas donde se encuentra un *espacio ambiguo* más abierto.

A veces, la ambigüedad puede llegar a un grado tan ínfimo que puede parecer casi inexistente; esto sería debido a las obras que se plantearían por un alto grado categórico intelectual o a las que se plantearían como obras extremadamente instintivas; en definitiva, a las desequilibradas.

Toda obra entonces estará abierta a plantear distintas posturas, pero unas obras serán más abiertas que otras.

La obra equilibrada plantearía el *espacio ambiguo* en su justa medida, un espacio para poder recrear la libertad perceptiva y emotiva del receptor. Por eso, cualquier obra mantendría en su proposición la intención de ser obra equilibrada y, por ende, el objetivo sería conseguir la ambigüedad suficiente como para ser una "obra abierta".

Esa manera de proponer la obra no es algo que la acota y que marca su fin; al contrario, esa situación haría que fuese viva y que se pudiesen encontrar siempre nuevas maneras de percibirla y nuevas formas de emoción:

> …a diferencia de las construcciones alegóricas medievales, aquí los sobreentendidos no se dan de modo unívoco, no están garantizados por ninguna enciclopedia, no reposan sobre ningún orden del mundo. Las muchas interpretaciones existencialistas, teológicas, clínicas, psicoanalíticas de los símbolos kafkianos no agotan las posibilidades de la obra: en efecto, la obra permanece inagotable y abierta en cuanto "ambigua", puesto que se ha sustituido un mundo ordenado de acuerdo con leyes universalmente reconocidas por un mundo fundado en la ambigüedad, tanto en el sentido negativo de una falta de centros de orientación como en el sentido positivo de una continua revisión de los valores y las certezas.[514]

514 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p.80.

Una obra equilibrada hace posible que el receptor obtenga su emoción propia, una emoción familiar, una emoción cercana, algo que complete la obra abierta planteada.

Todo esto se obtendría por la llegada a ese espacio totalmente indefinido donde el receptor puede obtener una comunicación acorde a su sensibilidad. Unas sensaciones incalificables e indefinibles que se acercarían a lo que sustentaría la imparcialidad de la naturaleza.

El doble tratamiento que lleva a la ambigüedad viene con todo tipo de métodos utilizados en otras obras que, en definitiva, llevan al mismo objetivo. En la obra de Cézanne, podemos ver que el tratamiento impresionista estaba centrado en este tipo de juego dual pictórico.

Por ejemplo, la rotura de la perspectiva en cuanto al tratamiento en un mismo nivel de visiones cercanas y lejanas de la realidad, daba la evidencia del tratamiento instintivo e indefinido de la zona de *creación pura* en un mismo nivel que el tratamiento de los elementos guiados consciente e intelectualmente, por lo que su obra se acercaría de una manera interesente a ser equilibrada.

En cierto modo, la rotura de la perspectiva de Cézanne supuso un estado dual entre riesgo y ligazón academicista, entre libertad y control, algo que se podría unir claramente a la división entre tratamientos animales e intelectuales:

> Los artistas realistas, mediante sus sucesivos “descubrimientos”, han alterado tanto nuestra percepción de los objetos que hoy consideramos erróneamente nuestra actual (y todavía limitada) conciencia de la perspectiva y claroscuro en la visión cotidiana como si fuese un hecho primario de la visión y, por tanto, prensamos que la pintura perspectivista o de claroscuro es la única manera posible de pintar “con realismo”.
>
> Los psicólogos del arte intentan explicarnos, casi apologéticamente, por qué determinados artistas se atrevieron a despreciar la perspectiva o el claroscuro que otros percibían tan claramente. Esta actitud invierte la posición verdadera. Nosotros estamos en deuda con los artistas, pasados y presentes (y hoy también con el arte de la fotografía), por la limitada conciencia de las distorsiones perspectivistas de forma y de las distorsiones tonales del claroscuro que ahora poseemos. (…)
>
> … cualquier percepción consciente de un objeto debe contener necesariamente las distorsiones perspectivistas tal como quedan registradas en la retina.[515]

515 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 182.

La apertura ambigua de la percepción de una obra de arte se produjo entonces definitivamente, al menos en intenciones, tras la llegada de la fotografía. Fue cuando se asumió de una manera concreta la enorme importancia de la creatividad y de la personalidad del artista; cuando se agotó el motivo para provocar una ilusión pictórica y se vio claramente la lucha entre tratamiento instintivo e intelectual, algo que antes había estado enclaustrado y mimetizado.

Las obras contemporáneas de esa época que eran impresionistas tendrían en cuenta este objetivo de apertura, aunque con ello no quisiese decir que hubiesen llegado a dominar el balance correcto de una obra equilibrada[516].

El Arte Moderno tuvo una importante efervescencia producida por la proposición polar dividida en categórización e indeterminación, aspecto que evidenciaba la pérdida de la importancia de tener un mero placer estético ante una obra de arte; algo a lo que, tras esa eclosión, se le daría poco a poco un uso más avanzado[517]..

Entre los dos polos de cualquier obra de Arte Moderno no querría decir por ello que se situasen en un juego de complementos entre las formas, sino más bien un enfrentamiento entre tratamientos. No se puede equiparar esta singularidad en la proposición estrictamente formal sobre el espacio expresivo del cuadro.

Todo esto está sopesado en valores que no debaten por esa complementariedad, sino por la simple diferencia entre tratamientos que se definen como guiados e indeterminados.

La obra equilibrada se establece con una serie de elementos que no se comportan de una manera estructurada, sino que participan de una manera variable en su medida.

Lo inconcreto de la obra equilibrada se convierte en elemento real y sincero precisamente porque se mantiene dentro del criterio perturbado de la realidad del artista; es una visión ambigua e imprecisa que mantiene justamente interno un punto de vista humano no artificial ni matemático.

El acercamiento a la realidad exterior viene por una visión subjetiva de la expresión artística; un intento de contacto de esa realidad concreta como mero punto de

---

516 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p. 126.

517 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 83.

referencia[518]; algo que en su tratamiento y en su reinterpretación en verdad consigue la cercanía de la realidad externa, pero una cercanía siempre vista por un artista:

> A la repetición y a la imitación es propenso el hombre; pero más por ser animal que por ser hombre. El don de repetir o imitar es inferior. La idea, el pensamiento inédito, es lo que caracteriza superiormente al ser humano. Su genuina producción es la que lleva su impronta, aunque se contenga diluida en parte de su obra. De lo contrario quedaría reducida a mera reproducción. En las artes visuales sabido es que, fatalmente, la obra lleva una huella de su autor, en la que se condensa la calidad de producto humano, aun dentro de las formas más rigurosa y deliberadamente objetivas.[519]

La imitación de la realidad en definitiva es la que se aleja de la visión más fiel de ella misma; esa emulación se utiliza sólo como mecanismo para obtener una comunicación superficial[520]; como un lenguaje vehicular que sirva para que haya una comunicación que esconda las claves inconscientes que puedan aportar otros indicios, como los que aporta la naturaleza.

El arte de la naturaleza creadora lleva a conclusiones no absolutas, a la indefinición que tiene la emoción, a un estado que esta marcado por un *espacio ambiguo* infinito.

---

518 KÖHLER, Wolfgang. *Psicología de la forma; su tarea y sus útlimas experiencias*. Editorial biblioteca nueva. Madrid, 1972. p. 33

519 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 174.

520 "Desde el punto de vista de la psicología profunda, las actuales psicologías del arte prestan demasiada atención al obvio orden superficial del arte y a su atractivo estético, con lo que se incapacitan para apreciar los numerosos fenómenos formales inarticulados que caen fuera de la superestructura estética del arte."
EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 25.

4. ANÁLISIS DE UNA SELECCIÓN DE OBRAS

Tras plantear las teorías fundamentadas en el funcionamiento del equilibrio, hemos realizado una selección de obras de arte históricas para poder clarificar mejor estas ideas.

Con este análisis pretendemos poder explicar con la fuerza de la imagen el sentido de teorías escritas y facilitar el entendimiento de lo planteado. No es un análisis pictórico riguroso, sino que se centra precisamente en unos supuestos planteados lejos de unos pasos concretos definidos en el análisis de una obra de arte.

Giotto, h. Presentación de la Virgen en el Templo

Giotto, en la representación de los murales de la 'Capilla degli Scrovegni', tuvo que realizar un trabajo concienzudo de interpretación de distintas imágenes bíblicas. Este hecho tuvo la particularidad de que se debió realizar un trabajo que establecía por un lado, una copia de ciertos modelos en los personajes representados, y por otro, una idealización de estos personajes en una composición concreta. Esta suposición era en sí misma una interpretación que se podía establecer como ejercicio imaginativo. Era una composición propia ideada casi más bien de una ilustración.

Todo esto hace que las distintas escenas representadas de Giotto tengan una cierta libertad propiciada por el mismo talento del artista. Aunque fuese una pintura controlada por normas muy estrictas de representación religiosa de la época, supuso un determinado avance precisamente por mantener una determinada postura arriesgada.

II.89. **Giotto, h. Presentación de la Virgen en el Templo.**

(1305-1306).
Fresco. 200 × 185 cms.
Capella degli Scrovegni ,
Padua. Italia.

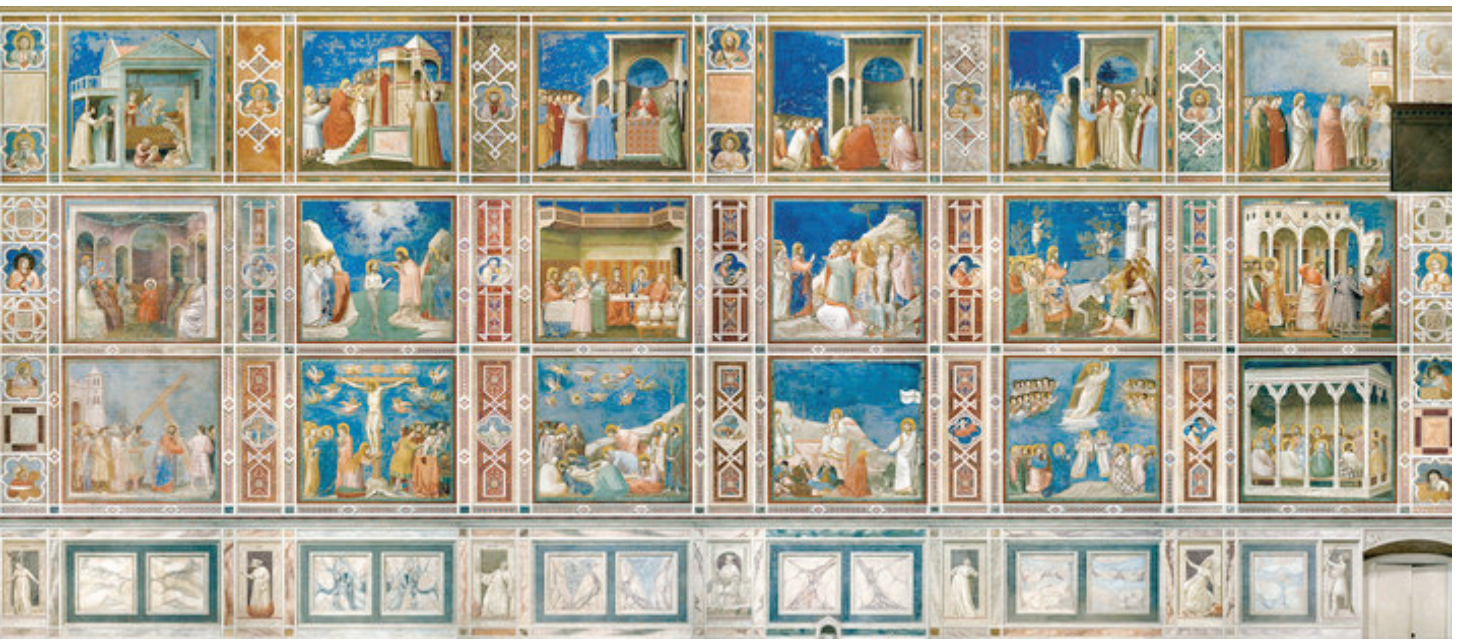
Estos frescos fueron realizados atendiendo a las prescripciones de esas escenas bíblicas; se establecieron en unos marcos que acentuaban ulteriormente su límite[521] y se compartimentaron en unas estructuras que planteaban una serie enmarcada casi en una escena teatral[522].

De todas maneras, aún teniendo estas divisiones y subdivisiones, se puede ver, como reacción contraria a ese sometimiento quizá demasiado riguroso, que la

521 Como pudimos ver en el capítulo 3.3 los límites de la pintura fueron creados por una situación arquitectónica que formó unos cuadrángulos/puntos de vista acotados, en la Capella degli Scrovegni se optó por compartimentar las distintas escenas de la Historia del Nuevo y Antiguo Testamento.

522 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p 33.

pintura empezó a adquirir un cierto riesgo en la participación del establecimiento de elementos indefinidos.



II. 90. Giotto. Capella degli Scrovegni. Padua. Italia.

La obra de Giotto está continuamente en la cuerda floja entre los dos polos intelectuales y animales. Por un lado, los personajes de las escenas están situados y propuestos en una calma tensa, vestidos con trajes difuminados muy pulcramente. Por otro lado, las distintas poses y gestos que gozan de personalidad propia tienen un protagonismo que carga a la más simple de las narrativas en una gran acción dramática. En el dibujo de estas escenas existe esa paradoja: una mezcla de poses agarrotadas como pinturas egipcias, pero con una soltura en la disposición y composición siempre arriesgada.

El detalle de la 'Capilla degli Scrovegni' que hemos seleccionado para analizar, en cierto modo resume muchos de los argumentos que hemos planteado como característicos de Giotto.

En principio, en la composición se aprecia la intención de proponer la rotura de la bidimensionalidad por la situar una perspectiva caballera que ejerza una cierta profundidad a través del dibujo, y no sólo planteada por un mero tratamiento pictórico. Toda esta situación está acentuada por la mayoría de los personajes que están de espaldas y opuestos a la visión del espectador.

Equilibrio y análisis de dos polos en el concepto artístico; extremos de la pintura y los medios audiovisuales y su espacio ambiguo

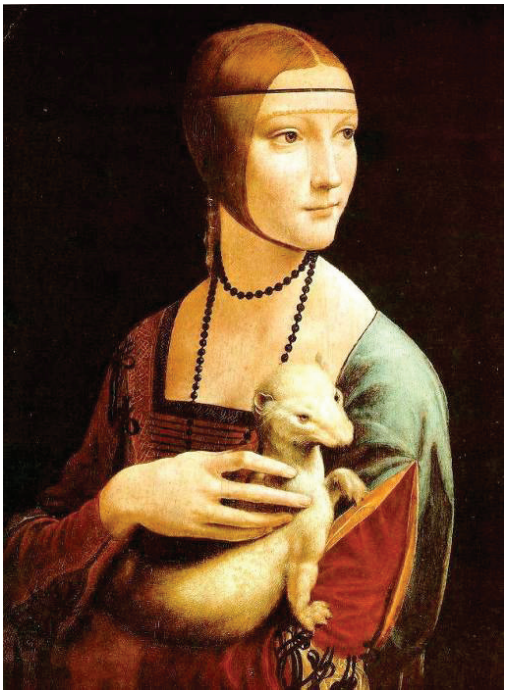
El espacio de mayor importancia de la escena está cortado por una columna que rompe en dos la escena y crea un gran elemento de interés y de provocación al espectador; este espacio, a su vez, sirve de entrada a otro espacio tridimensional ilusorio.

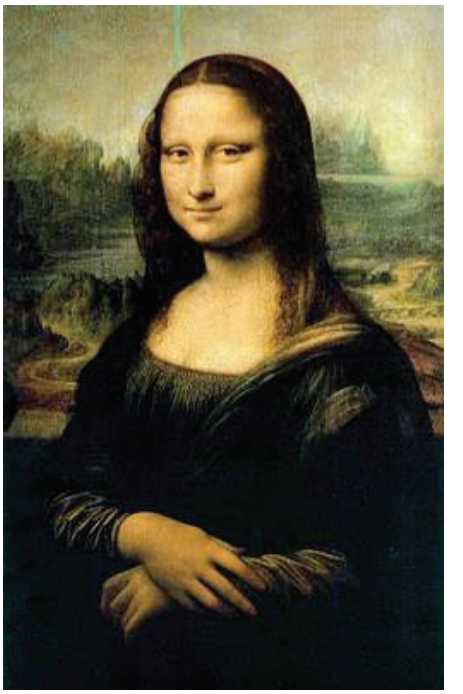
En el tratamiento técnico, no hay grandes diferencias en relación a otras escenas de la Capilla, no hay una gran variación de color; son colores planos muy poco manchados, aunque hay excepciones no faltas de interés como es el tratamiento vivo del cielo que recrea una cierta profundidad, o la inserción del "abstracto representado" de sus mármoles.

Quizá lo que más nos puede interesar de Giotto es que, gracias a su pintura mural, pudimos descubrir parte de este llamado "abstracto representado". Este tratamiento abstracto ceñido a la representación puede servir como introducción a las distintas escenas y ayudar a la ampliación del *espacio ambiguo;* este elemento es algo muy importante que interviene en el cariz general de los frescos de la capilla.

La desinhibición de la representación de los mármoles como simples elementos decorativos nos hizo pensar en las posibilidades que podían tener ciertas connotaciones indefinidas que reforzaban la intención guiada por representar una escena mitad ideada, mitad copiada de algún modelo.

Dentro de la dualidad entre tratamientos artísticos animales e intelectuales, podemos apreciar que la ambigüedad obtenida por esta situación en Giotto fue bastante amplia.





Il. 91. Leonardo Da Vinci.
Dama con Armiño.

(1489–1490) Óleo sobre lienzo. 54 x 39 cms.
Czartoryski Museum, Cracovia. Polonia.

Il. 92. Leonardo Da Vinci.
La Gioconda.

(1503–1517) Óleo sobre lienzo. 77 x 53 cms.
Musée du Louvre. Paris. Francia

Dama con Armiño, La Gioconda, Leonardo da Vinci.

En el cuadro 'Dama con Armiño', en un primer análisis se puede ver un cierto desequilibrio. El gesto de la Dama va dirigido a un plano exterior que acentúa un fuera de campo y provoca una interesante atención desde el inicio; se crea una serie de carambolas y de líneas de tensión bastante sugerentes.

El espectador puede mirar a la Dama retratada, que a su vez mira otra escena exterior, y todo ello está potenciado por la posición de las manos que acentúa ulteriormente la dirección general del cuadro.

Por este hecho, el cuadro cae en un claro desequilibrio debido, sobre todo, al sometimiento de esas líneas de tensión un tanto desmesuradas. Esta situación es contrarrestada por la posición que se da a los hombros y los brazos en estructura trapezoidal, algo que intenta asentar la estructura compositiva. Este hecho añade un cierto basamento, una solidez que se adhiere a la línea de base de la tela.

En este cuadro no hay diferenciación de tratamientos técnicos importantes, todo está planteado armónicamente, pero sí se realiza una estructura divisoria

interesante que será de nuevo tratada en el cuadro con similares características de 'La Gioconda'.

El primer cuadro, en definitiva, está pendiente de un hilo por la tensión creada por las líneas de dibujo más que por su propia mancha pictórica; por ello, en cierto modo no se llega a la ambigüedad que Da Vinci conseguiría en el siguiente cuadro que analizamos. El equilibrio planteado entre los dos polos crearía entonces un *espacio ambiguo* pequeño e insuficiente para crear una indefinición interesante.

El cuadro de 'La Gioconda' presenta como característica fundamental, tener un equilibrio prácticamente perfecto. De nuevo, podemos comprobar cómo se proponen de manera minuciosa dos elementos que intervienen en la ambigüedad: el gesto del retrato y la posición de las manos.

En este cuadro, sí podemos ver cómo hay una diferencia clara de tratamientos técnicos, hay una diferenciación que para Da Vinci se podía regir por una parte instintiva muy difuminada en comparación al rigor dirigido de la emulación del gesto de la retratada.

La indefinición de la mirada y de la boca es importantísima para el cariz general de la obra. Esa indefinición es contrarestada por el dibujo de las manos, ya que supone una división polar entre calma y tensión, entre elementos suaves y muy difuminados, y elementos repetidos y contrastados; con esto, se crea un espacio de ambigüedad excepcional, un espacio que será aumentado ulteriormente por su fondo desdibujado, por un sector que generalmente se plantea desinhibido y donde normalmente se integra la zona de *creación pura*.

Aquí podemos ver que en esa indefinición se puede producir un cierto estado melancólico, un estado de emoción particular provocado y propiciado precisamente por esa indefinición.

El difuminado de la boca, las sombras de los ojos y la mirada desdibujada son elementos que juegan a la contraposición del dibujo categórico de sus manos, algo que puede provocar la finalización de esa composición por parte del público. Este hecho conlleva que este público adquiera el papel de artista y defina la boca y la mirada que quiera ver. No se puede delimitar la expresión en una expresión determinada; es precisamente la indefinición la que provoca tantos cuadros distintos como ejemplo claro de "obra abierta".

II. 93. Velázquez.
Retrato del Bufón Calabacillas.

(1637-1639).
Óleo sobre lienzo.
106 x 83 cms.
Museo del Prado.
Madrid.

El velo ambiguo de Velázquez

Retrato del Bufón Calabacillas, Velázquez.

El personaje del cuadro del 'Retrato del Bufón Calabacillas' mantiene una posición un tanto inestable. El retratado parece reclinado en sus piernas y da una sensación de fragilidad en la composición, aparte de su servilismo a punto de hacer una reverencia.

De todas maneras, la inestabilidad predominante es algo bastante utilizado en el Barroco para provocar un cierto interés en el espectador: no es nada nuevo. Esta energía casi cinética se contrarresta por el enorme poder de la mirada indefinida del gesto del retratado.

Las calabazas que dan nombre al cuadro apoyan la composición como dos elementos claves dentro del equilibrio general de la obra. Están posicionadas en distintas direcciones. Por un lado, la de la derecha crea unas importantes líneas de tensión y de atención hacia el tercio superior central del cuadro; la calabaza de la izquierda, sin embargo, crea una línea imaginaria hacia el sector inferior izquierdo, dando una cierta toma de tierra importante para el ritmo general. Estas calabazas crean en sí mismas un ritmo circular integrando al gesto del personaje en el sector superior central.

Las calabazas, además de estár literalmente recortadas en su fondo, no están integradas en él, por lo que mantiene la cualidad del *carácter retratístico* del personaje en comparación a su fondo: dan vestigios de la personalidad del protagonista.

La pincelada recortada de estas calabazas sirve de elemento diferenciador de los difuminados del fondo; un papel similar ejercen las mangas y cuello del personaje que están tratados con pinceladas definidas ante ese fondo insinuado. Son pinceladas dibujadas y dirigidas que intentan provocar una geometría y que están cargadas conscientemente de una gran pureza en su física material pictórica.

El personaje se encuentra integrado en un espacio intermedio entre el aire del fondo y las sombras; esta aparición desde lo más profundo del cuadro acentúa aún más la pose y la fuerza del gesto de su cara.

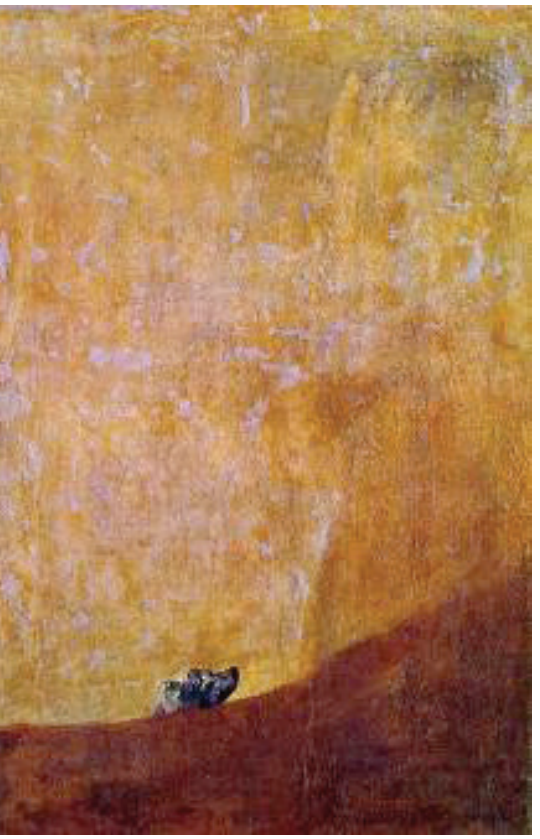
Pero quizá lo más importante de este cuadro, antes visto en el cuadro anterior, sea el juego entre el gesto indefinido del rostro con la tensión de las manos; es algo que sirve para completar la personalidad del retratado y que da importantes informaciones. Las manos crean una tensión que se ve compensada con las líneas más dulces que puede tener el gesto de su cara; estas manos están indefinidas en su tratamiento mediante una pincelada enérgica e insinuada.

Otro elemento fundamental del cuadro es la indefinición de los ojos que, junto a las manos, ayudan a la ambigüedad misma para una posible interpretación del público.

La indefinición, en contraposición a la definición de la nariz, de las pinceladas violentas del cuello crea un *espacio ambiguo* que puede provocar que este público finalice su percepción; una mirada que puede pertenecer más al mismo público que al propio pintor, una percepción completada por el valor que tiene el espectador como artista para culminar esta “obra abierta”. Esto es algo que puede acentuarse por la propia sensibilidad que el público encuentra en este retrato: la emoción de un gesto cercano a algo personal puede convertirse en algo familiar. En definitiva, una entrada del público al cuadro como protagonista.

La indefinición de esta mirada provoca la recreación de la imaginación como un simple redescubrimiento. Esta indefinición, que existe en el gesto del bufón, se completa entonces por una simple opinión del público.

Pero en todo este *espacio inmenso ambiguo*, se encuentran otros elementos determinantes que intervienen en su ampliación. Las pinceladas del cuello están planteadas atendiendo a la realidad material propia de la pintura; estas manchas están desdibujadas mediante la concentración de masa pictórica prácticamente pura, de manera que se llega a la proposición real de esta materia. Esto aleja y contrarresta la ilusión misma del gesto del retratado, de las veladuras y de todo el cuadro en definitiva. Este juego de ilusión y de realidad física material ayuda y amplía tajantemente la ambigüedad y contribuye también a la formación de su equilibrio.



II. 94. Francisco de Goya.
El Perro.

(1819-1823).
Óleo sobre revoco trasladado a lienzo.
131,5 cm × 79,3 cms.
Museo del Prado. Madrid.

El perro, Francisco de Goya.

El análisis del cuadro 'El perro' de Goya no es nada difícil a nivel compositivo. Es un cuadro con una gama cromática simple de colores cálidos que están divididos en dos planos. Esta obra no ejerce casi ninguna ilusión pictórica, no hay profundidad, no hay complejidad…

La división del cuadro está realizada en tercios, donde el inferior es el que atrae toda atención.

En esta obra, podemos ver evidente la preponderancia de una masa indefinida abstracta sobre la simpleza de líneas planteadas y la proposición de una simple cabeza como algo meramente anecdótico en la representación.

La inmensa mancha abstracta es compensada por la figura del perro que ejerce una evocación de algo real. Por la presencia de algo representado, la intención siguiente es la de buscar, localizar e integrar una realidad en todas las demás partes del cuadro: intentar llegar a una cierta seguridad en esa interpretación.

Aún así, el cuadro es eminentemente una alegoría al carácter físico material de la pintura, algo que introduce un simple elemento real como sustento: la atmósfera etérea, vaga e indefinida puede recrear una cierta inestabilidad al receptor.

Este es un cuadro esencialmente abstracto, que brinda el valor de la pintura misma a la pura mancha pictórica como ente autónomo. Es algo que puede provocar una apreciación del color en sí mismo como elemento que confiere un fuerte carácter de su misma fisicidad: un cuadro imposible de concebir para la época.

Lo realmente interesante de esta obra es que en la apreciación de estas manchas abstractas se pueden encontrar unas realidades subconscientes, o quizá unas realidades escondidas conscientemente. Esto es algo donde pueden verse formas que pueden recordar a una especie de agonía, a una asfixia, a una fantasía o una simple expresión libre sustentada por la composición.

Como podemos apreciar en distintas fotos ampliadas, se pueden descubrir formas que han tenido seguramente una intención, un 'seudosurrealismo' tamizado por la veladura de la pintura.

Este cuadro se puede integrar en lo tratado previamente en la obra de Morandi. La realidad matérial pictórica indefinida en la zona de *creación pura* se puede enzarzar a lo anecdótico de la cabeza de perro, provocando un campo ambiguo de enormes dimensiones.

De todas maneras, la obra es bastante arriesgada por la preponderancia sobre todo de un tratamiento animal e instintivo, algo que anula y engulle la mera representación realística.

Este cuadro es un traslado de un fresco original y, con ello, supuso la pérdida de algunos elementos importantes; se eliminó, en definitiva, parte de la magia indefinida. De todas maneras, la proposición inicial de la obra fue totalmente arriesgada como simple veneración de la fuerza gestual de la mancha pictórica.

II. 95. Francisco de Goya.
El perro (detalle).

(1819-1823).
Óleo sobre revoco trasladado a lienzo.
131,5 cm × 79,3 cms.
Museo del Prado. Madrid.

Podemos decir que esta mancha pictórica, que invade todo el espacio, es la que puede aportar más información del mismo interior expresivo del artista, ya que denota subconscientemente una realidad interna no definida y etérea.

El tratamiento, casi expresionista abstracto, sugiere el goce mismo que tuvo el pintor a la hora de realizar el trabajo; es una experimentación con la pintura misma: las gradaciones, brochazos atmosféricos y gestos insinuados evidencian este hecho.

La pintura en este cuadro adquiere la importancia de llegar a ser realidad en sí misma, como simple concepto suprematista. Esto se vería, en cierto modo, de una manera más tajante con la inminente aparición de los románticos o los impresionistas; un valor oculto que de todas maneras mantuvieron otros pintores anteriores.

II. 96. Fotografía realizada por J. Laurent, hacia 1874, que muestra el estado de la obra antes de ser trasladada del muro de la Quinta del Sordo.

Il. 97. William Turner.
Sombra y oscuridad, la tarde del Diluvio.

(1843). Óleo sobre tela.
78,7 x 78,1 cms.
Tate Gallery. Londres, Reino Unido.

Sombra y oscuridad, la tarde del Diluvio. Willian Turner.

Este cuadro intenta representar, más que la realidad del objeto, la propia realidad existencial del artista, una realidad atormentada tal y como alude el título del cuadro, y algo muy similar al cuadro anterior.

La composición general de esta obra es simple, integra una serie de formas que poco a poco se llenan de complejidad. La obra mantiene alejada en sí misma un posible tratamiento intelectual; es casi totalmente, como en el cuadro de Goya, un puro tratamiento instintivo desinhibido. No por esto podemos decir que este cuadro

no llegue a un cierto equilibrio; quizá no sea un equilibrio completo, sino más bien un desequilibrio que está enfatizado por la misma angustia de la realización.

El *espacio ambiguo,* por tanto, está sombrío e integrado en los velos de su proceso, de su pincelada; es un cuadro que lleva a tener una opinión íntima y silente.

En algunos capítulos anteriores, tratamos a Turner como ejemplo de pintor que llevó en su obra una expresión inconsciente; una manera de planteamiento de formas que podría recordar a una realidad determinada y que se expresaba por una intención de representación de una realidad concreta evidente y reconocible.

La realidad, al ser propuesta por un alto grado de *creación pura* y llevada a cabo sobre todo por un tratamiento instintivo, puede ejercer una importante, considerable y fundamental desinhibición que puede acarrear informaciones anexas importantes; informaciones ya no sólo centradas en ese *espacio ambiguo* indefinido que no tiene un género ni estilo determinado, sino que pueden recordar a otro tipo de realidades inconscientemente realizadas[523]. Esto se puede decir que ocurría en las obras de Turner, obras en las que podían aflorar otros argumentos que no se habían previsto.

Gran parte de los cuadros de Turner estaban cercanos a la abstracción, y se podría percibir de manera clara los dos puntos de vista opuestos en tratamientos intelectuales e instintivos. En este caso concreto, además de lo citado previamente, podemos apreciar otra división de opuestos importante: una división que mantenía otro tipo de dualidad de enorme interés. Esta dualidad englobaría la división de espacios cercanos y lejanos, de planos generales, paisajes abiertos, puntos de vista alejados que se convertirían en próximos, íntimos y carnales. Esto llevaría a formar un expresionismo tranquilo, convertido y transfigurado desde su origen abierto y caótico.

Esta característica de ambigüedad es interesantísima para poder apreciar a partir de ahí una doble visión en otras obras de arte. La lejanía y la cercanía es algo que depende de la misma proporción humana; el ojo interpreta esta dimensión por una simple elucubración inteligente. El ojo puede ver el interior de una pequeña caja de muñecas y el interior de una casa real desde una misma manera de apreciáción. Esto es algo que lleva a una simple suposición dimensional.

---

523 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p. 319

II. 99. Édouard Manet.
Almuerzo sobre la hierba.

(1863). Óleo sobre lienzo.
208 cm × 264,5 cm.
Musée d'Orsay, Paris, Francia.

Almuerzo sobre la hierba. Édouard Manet.

En el cuadro 'Almuerzo en la hierba' podemos ver puntos de vista que iremos descubriendo también en obras de Cézanne. Esto es algo que sobrepasa la consideración de la pintura como ilusión, y se engloba en lo considerado desde su mismo lado autónomo; son elementos que participan en el concepto consabido de desequilibrio.

Este cuadro tiene un desequilibrio evidente que crea una sensación de inestabilidad importante sometida, precisamente, por una división de tratamientos que se ciñen a la ilusión y que se alejan de ella. Podemos analizar esta obra afirmando que los desequilibrios están acentuados por una rotura poco evidente de la perspectiva, algo característico de todas maneras también en obras de Cézanne.

El personaje que está en el centro del cuadro rompe sus proporciones y marca una ruptura de las normas de ilusión. Sin embargo, lo que consideramos importante es la diferencia de la simple iluminación de la escena general del cuadro. Manet propone una doble visión lumínica que creemos que no es una simple equivocación.

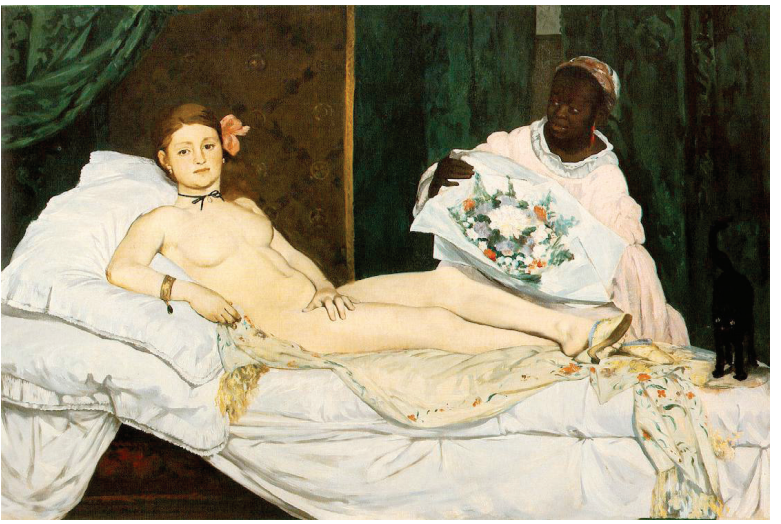
La escena principal del cuadro tiene una luminosidad propia, una característica de la escena campestre en la que la luz está tamizada; no es una luz directa, es más bien suave. Sin embargo, la luz que ilumina a la mujer desnuda es una iluminación que parece enfocar al personaje e intenta resaltarlo sobre los otros. La diferencia de esta iluminación de la mujer es que es una iluminación de estudio, algo que se puede constatar por los brillos y las luces de una fuente artificial.

Este hecho pudo ser considerado para Manet un simple error de tratamiento (recordemos que es una equivocación bastante realizada en la Historia del Arte). De todas maneras, esta diferenciación conlleva una serie de elementos interesantes de plantear. La variación de tratamientos instintivos e intelectuales se puede efectuar por una simple diferencia lumínica.

El tratamiento intelectual sería entonces el de la iluminación artificial; una luz diferente que iluminaría a los objetos de una manera innatural; una luz que podría ser manejada por el pintor y que podría dar unas luces y unas sombras superficiales. Este tratamiento, en conjunción a la iluminación natural, hace que la obra entre en un espacio de ausencia, de lejanía y de cercanía, interviniendo de manera importante en la ampliación de su *espacio ambiguo*.

Este cuadro polémico para la época es una proposición que pudo llevar a numerosas interpretaciones y, por ello, creemos que tuvo este mismo carácter controvertido. Debemos decir que la fuerza de su temática está potenciada por la diferenciación del tratamiento lumínico. Este rasgo interviene en que el cuadro sea tan interesante.

El contenido de cualquier cuadro puede tener un altísimo poder, pero su tratamiento puede llevar a que produzca un valor estrepitoso: un tratamiento nuevo viene por un planteamiento nuevo.



Il. 100. Édouard Manet. Olympia

(1863). Óleo sobre lienzo. 190 × 130,5 cms. Musée d'Orsay, Paris, Francia.

Olympia, Édouard Manet.

Con este cuadro, en ciertos aspectos, podemos decir que tiene conceptos similares al precedente por su temática controvertida.

Desde un mero análisis compositivo no es un cuadro complejo, tiene una estructura sencilla, reposada, alterada solamente por la atención de la mujer que está detrás de la protagonista. Este personaje posterior ayuda a suavizar el carácter polémico de su temática; le resta importancia a la idea principal e interviene como elemento fundamental para el equilibrio de los pesos.

El cuadro tiende a vincularse en su importancia compositiva hacia la izquierda. La cabeza ligeramente ladeada de la mujer que está detrás provoca unas líneas imaginarias que hacen que el cómputo general del cuadro se equilibre

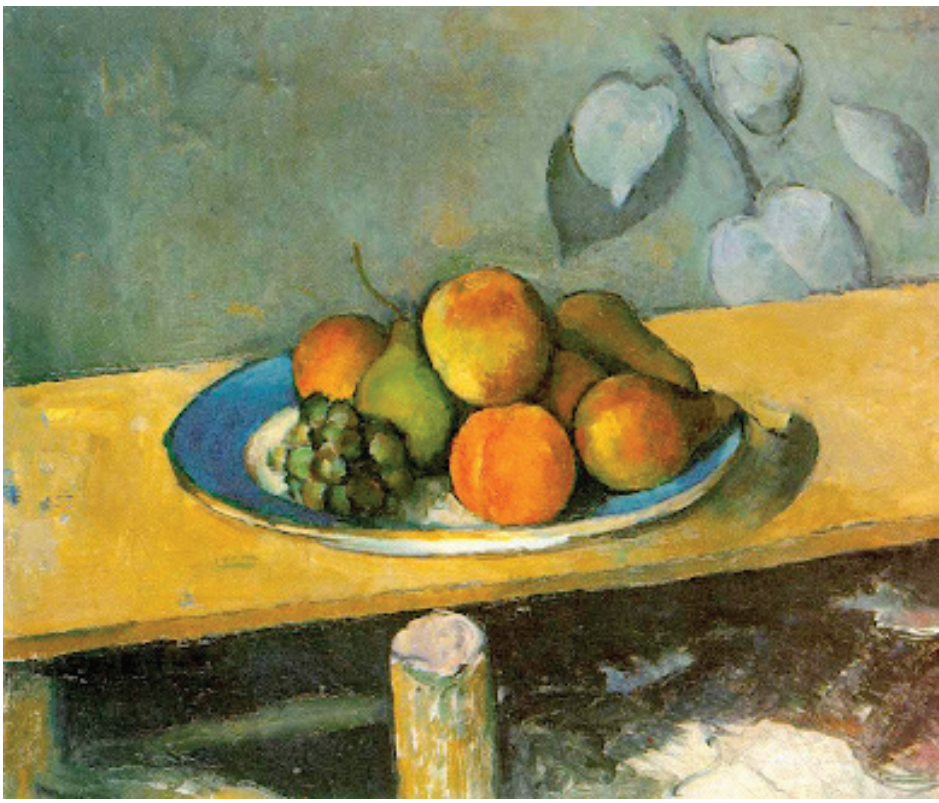
Pero lejos de todo este análisis meramente formal, la verdadrera tensión del cuadro viene por un elemento aparentemente anodino y nimio, como es la mano izquierda de la protagonista. La mano está planteada de una manera tensa, tratada con fuertes sombras; es una mano que esconde el sexo de la chica. Toda la aparente livianidad del cuadro en su tratamiento está contrarrestada por la posición de esta mano que interviene como elemento fundamental en el *espacio ambiguo* de la obra. La mano está en el centro, constatando y sustentando todo el peso específico del cuadro: lleva la atención de todo hacia este elemento.

El tratamiento técnico de la obra es similar prácticamente en todas las zonas, excluyendo precisamente la mano, ya que está propuesta como una masa altamente contrastada.

El *espacio ambiguo* de este cuadro se ciñe, sobre todo, a su temática; la juventud de la retratada provoca que la obra sea polémica y multiplica la aseveración contundente de esa mano; la mano está trabajada conscientemente, por lo que es un claro rasgo intelectual.

Esa diferenciación entre intenciones totalmente controladas y desinhibiciones que están en otras partes del cuadro, crea un espacio indefinido similar a algunos cuadros analizados con anterioridad. La mano tiene la posibilidad de enfatizar el retrato; un retrato en este caso que se hace desafiante, como mirada al público sin miedo, enaltecida por el poder tenso de su mano.

Apples, Peaches, Pears and Grapes. Paul Cézanne.



Il. 98. Paul Cézanne.
Apples, Peaches, Pears and Grapes
(1879-80). Óleo sobre tela.
38.5 x 46.5 cm..
Museo del Hermitage.
San Petersburgo.

Este es un cuadro de Cézanne que hemos escogido por su composición arriesgada. No es nada nuevo para este pintor que ha utilizado siempre elementos delicadamente para la formación de equilibrios o desequilibrios.

Cézanne era un pintor inteligente que pensaba y meditaba cualquiera de sus obras, que intentaba siempre aventurarse en proponer un sometimiento arriesgado. Podríamos considerar a Cézanne como pintor que planteó obras desequilibradas conscientemente, que intentó trabajar con el extraordinario poder que tiene cualquier composición para utilizar los elementos que participan en el desequilibrio. Esa idea podríamos pensar que estuvo motivada por la llegada a un importante nivel en el conocimiento de los equilibrios y, por tanto, para la elaboración de desequilibrios. Este alto conocimiento, para poder intervenir en las posibles sensaciones que pudiese percibir el público, fue un intento por manejar las consecuencias emocionales que puede producir una obra de esas características; algo que puede producir simplemente un desequilibiro.

Este cuadro, a primera vista, puede recordar en parte a las ideas que propondría posteriormente Morandi en sus naturalezas muertas.

Esta obra realizó una especie de pintura construida que mantenía todos los elementos unidos y amalgamados, formando un todo estructural imposible de dividir.

La pintura da al fondo el mismo protagonismo que la forma que fundamenta a la figura, da a todos elementos la posibilidad de ser fundamentales para la suma de sus pesos. Otroga, en definitiva, a cada forma de la composición una importancia similar. La colocación simple de la fruta interviene en que la obra sea equilibrada,

aunque esté delicadamente propuesta sobre el plato y ligeramente moldee su peso hacia la izquierda. La composición da una tensa calma acentuada por las líneas principales que dibujan la mesa, líneas que señalan la estructura desequilibrada.

Esta naturaleza muerta está sustentada por un pie cilíndrico que se presenta como peana de toda la composición. Este pie es una forma prácticamente abstracta que interviene como intermedio de la obra en su carácter representacional e interpretativo.

La composición, a su vez, está circundada por un dibujo floreado monocromo y somete a toda la suma de pesos hacia la derecha. Todo esto está realizado por una técnica simple: capas de colores prácticamente primarios, ausencia de degradados…

La pintura está presentada atendiendo a su mero talante físico material; quizá en este tratamiento haya una diferenciación de los espesores propios de la materia. Por un lado, la masa concentrada de color atestigua que toda profundidad oculta la ligereza de su soporte; de hecho, en la parte inferior de la mesa representada podemos ver cómo la pintura se trata de una manera acuarelada, algo que quita el enorme peso de la ilusíon representada y que evidencia parte de su imprimación primera.

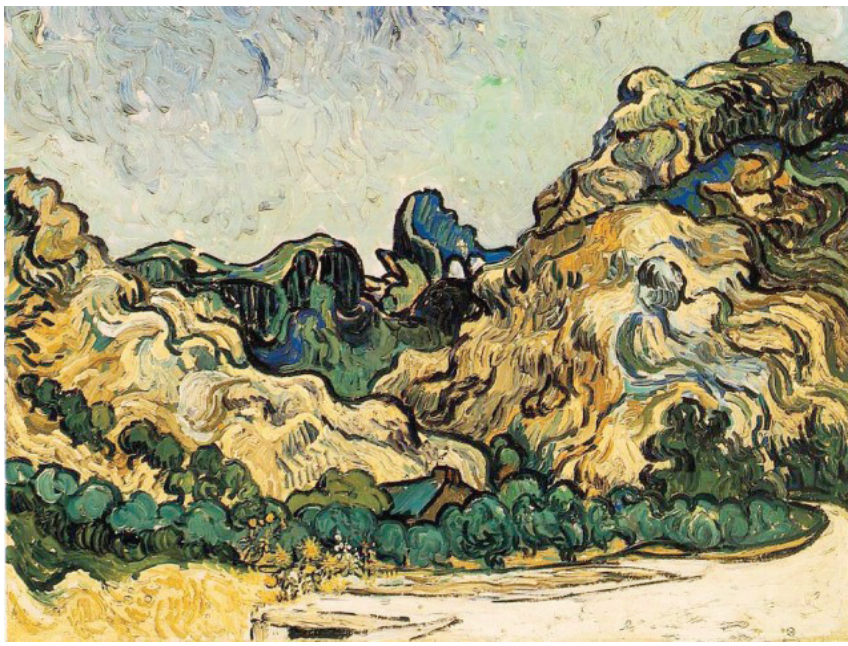
Por otro lado, podemos encontrar el desarrollo de pinceladas que intentan recrear una sensación de tridimensional; unas pinceladas planteadas por una dirección de líneas paralelas que participan en la formación de la ilusión y que son canceladas por líneas verticales, certificando que el cuadro es un mero objeto real bidimensional. Todos estos elementos participan en el simple juego de opuestos animales e intelectuales, aunque la mayor fuerza del cuadro la ejerza su dibujo compositivo. Esto es algo que crea unas formas arriesgadas que son sinónimo de la obra de Cézanne.

Equilibrio y análisis de dos polos en el concepto artístico; extremos de la pintura y los medios audiovisuales y su espacio ambiguo

Montañas en Saint-Remy. Van Gogh.

La obra general de Van Gogh demuestra una sinceridad que hace que se convierta en una simple obra expresionista; una expresión artística interpretativa cargada de alusiones a una manera de ver y sentir propia. Esta postura introspectiva implica una manualidad concreta que se demuestra en la 'organicidad' de su pincelada, en una manera expresiva desligada casi totalmente de una propuesta intelectual.

El cuadro que hemos seleccionado mantiene una serie de dualidades interesantes ya citadas; dualidades que completan el amplio espacio de equilibrio sustentado por planteamientos intelectuales e instintivos.



Il. 101. Van Gogh.
Montañas en Saint-Remy.

(1889). Óleo sobre lienzo.
71.8 x 90.8 cms.

Solomon R. Guggenheim Museum,
New York. EE.UU.

Casi toda la pintura de Van Gogh es testigo de un juego de ilusión realista que está sometido a un tratamiento concienzudo e insistente, casi enfermizo... En este cuadro, por un lado, existen unos pocos elementos que participan en la ilusión: algo de color, algo de dibujo; pero por otro, tiene un tratamiento que está totalmente alejado de ese principio básico. La realización de este cuadro es real, tajante y burda; continuamente apunta a que la pintura es una mera ilusión sobre un soporte bidimensional, y afirma que también la pintura es real desde su mismo nivel 'objetual'. Quizá en ciertos aspectos, este planteamiento sea mucho más intelectual que instintivo; la intención de afianzar una masa pictórica atestigua una postura que no desea llegar a la representación, sino que valora concretamente un tratamiento expresivo desde una manera sincera.

La mancha pictórica efectuada sobre el soporte afirma que el tratamiento está hecho ex-profeso para efectuar una opinión determinada; opinión que se aleja de la que podríamos considerar como anecdótica y realizada por una causa meramente real y representacional. Van Gogh, en ese tratamiento, podría ser extremadamente intelectual por su misma auto-afirmación expresiva, pero también podría ser extremadamente orgánico en la solución de sus formas como simples elementos

representacionales.

Casi todas las obras de Van Gogh están tratadas por ese continuo empecinamiento; cada pincelada está cargada de un tratamiento concienzudo y desmesurado. La formas que se realizan en cualquier cuadro de Van Gogh están cargadas de masa pictórica: los cielos son plúmbeos en su interpretación; los pétalos de una flor están tratados como formas orgánicas más cercanas al hombre que a su origen real vegetal; los pájaros que surcan un cielo son apostillas que atestiguan que son meras interpretaciones que se clavan sobre la tela. La utilización de la masa pictórica denota, en definitiva, una simple realidad que se convierte en brío estrepitoso con intenciones caóticas, animales y en cierto modo salvajes. La ambigüedad que obtiene Van Gogh es de un enorme interés, ya que lo orgánico se une en su intención intelectual a lo animal, a lo visceral...

En este cuadro podemos ver que esta doble visión es una manera de certificar lo interpretado mediante una gran masa pictórica. Cromáticamente, este cuadro interviene ulteriormente en el ejercicio de interpretación como testigo del espíritu atormentado del creador, pero esta interpretación cromática exige quizá la integración de algún que otro color, ya que en el proceso, el cuadro se desequilibra. Precisamente este desequilibrio cromático puede afianzar más la postura dramática de Van Gogh: la ausencia de algún color que equilibre enfatiza su sensación de angustia.

Con este cuadro, además, podemos aseverar que en cierto modo vuelve a salir otra posibilidad de análisis dual, algo que habíamos descrito antes en el cuadro de Turner. En el cuadro, podemos volver a ver que se puede efectuar una transformación de la visión paisajística supuestamente alejada a una composición cercana, visceral, orgánica y desgarradora en su intimidad.

Esta apreciación puede situar los elementos paisajísticos alejados en puntos de vista próximos, lo que convierte la representación natural exterior en una naturaleza muerta interior: un doble planteamiento que integra cercanía y lejanía en una sola obra y que es de un gran interés.

Equilibrio y análisis de dos polos en el concepto artístico; extremos de la pintura y los medios audiovisuales y su espacio ambiguo

La pubertad. Munch.

Esta obra tiene en cierto modo relación en su contenido con la obra analizada anteriormente, 'Olimpia' de Manet. En todo caso, su tratamiento se diferencia enormemente, aunque tenga también un cierto grado de ambigüedad importante.

En 'Olimpia', la protagonista miraba al espectador de una manera desafiante; en este, la protagonista mira al espectador con vergüenza, con una especie de temor; es por ello que el talante psicológico viene enaltecido por un simple tratamiento pictórico.

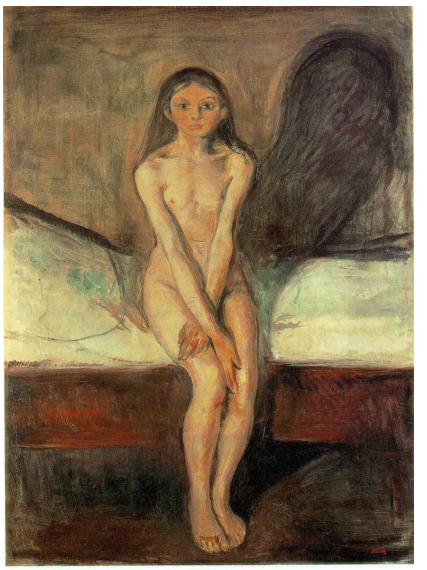
La diferencia de los tratamientos es enorme. En 'Olimpia' prepondera sobre todo un tratamiento intelectual sujeto a una clara intención consciente (recordemos el gesto del retrato y la mano planteada en alto contraste). En este cuadro todo está planteado de una manera indefinida, y hasta los brazos, por ejemplo, están realizados con una pincelada insegura; es algo que ejerce una gran sensación general de incertidumbre, que afianza a su vez el carácter dubitativo de la chica retratada.

La composición del cuadro es muy simple, centrada y casi simétrica. Este hecho es acentuado por la mirada imprecisa de su protagonista, alejada y fuera del cuadro. En esta composición simétrica, el *espacio de expresión ambiguo* actúa continuamente y se enfatiza con la pincelada indefinida.

Podemos destacar que las normas de dibujo guiadas pueden desarrollar la composición y el retrato. Es evidente que la solución práctica de su fondo está tratada por un tratamiento animal que está algo desligado y que lleva a recrear de manera efectiva la zona de *creación pura*. Esto hace que el *espacio ambiguo* obtenga una alta superficie donde desarrollarse, donde asumir perfectamente la inseguridad que transmite el lienzo.

La inseguridad se puede comunicar y transmitir al público, y afianzar la temática simple de la obra; la pubertad tiene la característica de ser un estado completamente variable. Todo esto sumado puede provocar esta sensación imprecisa.

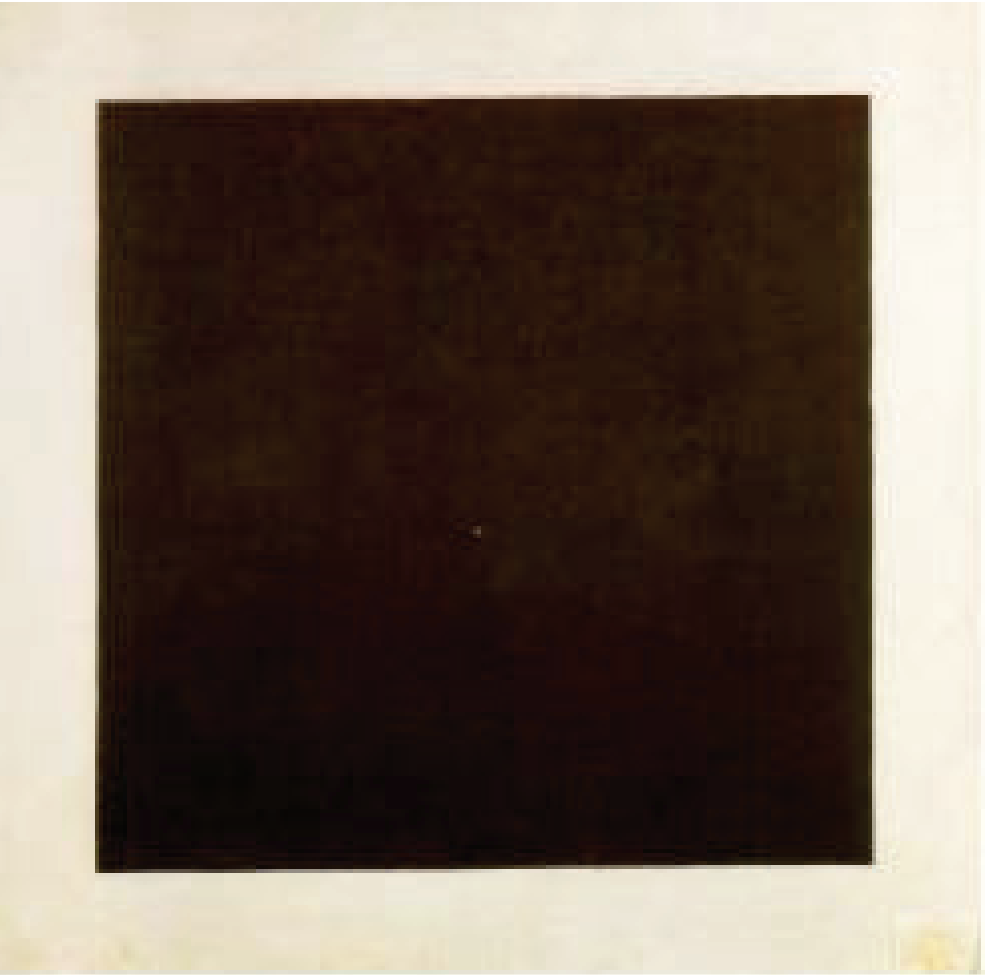
Los tratamientos guiados intelectualmente, junto a los liberados inconscientemente de la zona de *creación pura,* ayudan a provocar la libertad del parecer del propio público. El acabado de la obra tan sugerente se obtiene precisamente por la alta carga de expresión artística libre en contraposición a la precisión de su dibujo y a la composición simétrica nada arriesgada: es una sensación indefinida que el espectador puede definir en su inconsciente[524].



Il. 102. Munch.
La Pubertad.

(1894-95). Óleo sobre lienzo
151,5 x 110 cms.
National Gallery, Oslo.

524 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 34.



Il. 103. Kazimir Malevich.
Cuadro Negro.

(1923-29).
Óleo sobre tela.
106 x 106 cms.
State Russian Museum.
San Petersburgo.

Cuadro negro. Kazimir Malevitch.

El análisis que podemos realizar del 'Cuadro negro' de Malevitch es, en principio, de una total sencillez. Se puede decir que este cuadro se vincula claramente a un tratamiento intelectual en su realización, a una aseveración o a una categorización: a una síntesis que fue todo un riesgo para la época.

Esta obra, en su ejercicio de simplificación y de asunción de la realidad física material pictórica alejada totalmente de representación, se puede considerar como ejemplo

clave de Suprematismo. La intención intelectual del cuadro era la de crear una especie de 'passpartout final'; una forma contundente que mostraba un cuadrado dentro de otro. Esta idea evolucionaría más tarde en distintas obras ejemplificadas por una postura absolutamente simplista; sería algo que caracterizaría a artistas minimal y que realizaría en varias versiones Joseph Albers por ejemplo.

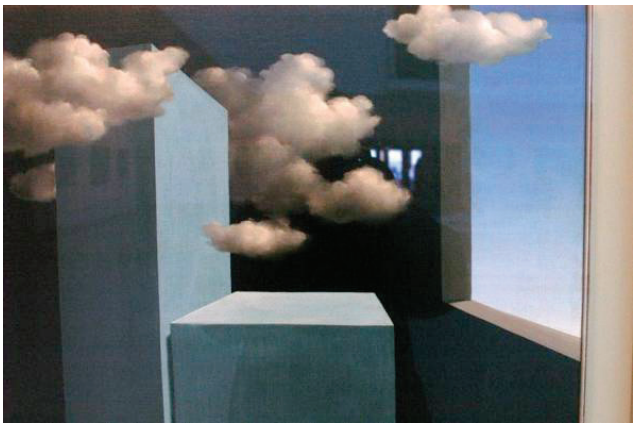
El cuadro, en su contundencia simplista, participa por parte del autor en una cierta intención de equilibrado; pero claro está que el tratamiento intelectual del principio se alejaba completamente de una posible manualidad y una 'organicidad' que potenciase su opuesto.

Uno de los detalles particulares de esta obra es, sobre todo, que no es fruto de una postura inicial prefijada; al contrario, se puede entrever en la carga pictórica una síntesis de ejecución que atestigua un procedimiento anterior en el que hubo seguramente una duda y una postura variada e indefinida animal.

La pincelada de la masa negra contrasta con la frialdad de la severa y rotunda composición, pero el negro esconde en su interior todo lo referente a una propuesta manual; una propuesta anulada por una capa simple de pintura negra.

Esa hipótesis, en cierto modo, podría sustentar que la obra fuese una llegada a una postura final, a una recapitulación.

En algunos escritos referentes a Malevich se ha divagado mucho acerca de si esta masa pictórica en el 'Cuadro negro' estuvo hecha conscientemente desde el principio. El cuadro absoluto, a nuestro modo de ver, refleja la búsqueda propiamente dicha sobre el mismo concepto de cuadro. En esta búsqueda se entrevén pinceladas sueltas, y una soltura de algunos trazos de color mimetizados. La masa obtenida viene entonces por una cancelación del color, por la imposición de una composición simplista supuestamente venida de otra composición anterior originaria. Este cuadro, por tanto, podemos suponer que fue una solución final que escondía una libertad absoluta en su pincelada más oculta.



Il. 104. René Magritte. *The Tempest.*

(1931). Óleo sobre tela. 49.5 x 64.1 cms.

Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, EE.UU.

Il. 105. René Magritte. La Chambre D'Ecoute.

(1952). Óleo sobre tela. 55 x 45 cms. Menil Collection, Houston, Texas, EE.UU.

The tempest, La Chambre D`Ecoute. René Magritte.

Los dos cuadros elegidos de Magritte, aunque puedan tener elementos que mantengan en común como idea similar en su temática, no tienen nada que ver sin embargo con la obtención de la sensación final.

Magritte explora en toda su obra el problema del espacio real bidimensional frente a la ilusión pictórica. Este inteligente pintor plantea siempre una dualidad extrema, en una lucha de elementos que motiven la reflexión del espectador.

La intención, quizá demasiado proyectada de la obra de Magritte, impide precisamente que ésta pueda llegar a mantenerse en un halo de indefinición trascendente; su obra entonces se acerca más a una opinión categórica que a una dudosa y ambigua, aunque en algunos cuadros se pueda ver una determinada profundidad ambivalente. Precisamente, los cuadros que no condicionan una atención concreta definida son los más interesantes de Magritte.

En este par de obras se puede ver la intención de reproducir el problema dimensional de la mirada del hombre. Habíamos tratado que en algunas partes de los cuadros paisajísticos de Turner se podían ver otras opciones, y llegar por ello a obtener una distinta sensación; eran simples motivos cercanos y orgánicos en cuadros de representaciones exteriores abiertas; motivos que se obtenían sencillamente cambiando la actitud del punto de vista proporcional.

Esta perturbación dimensional en la percepción es algo que a veces puede suceder en el momento que se pasa del sueño a la vigilia; un momento en el que las proporciones de referencia que tenemos asumidas para definir el tamaño de las cosas se pierden, y se crea una cierta confusión. Estos dos cuadros intimistas son un ejemplo de ese estado de imprecisión sensorial; fueron producidos atendiendo

a unos momentos de confusión entre cercanía y lejanía, y pueden sugerir un gran elemento de interés añadido en el funcionamiento del equilibrio:

> Varendonck podía mantener su vigilancia incluso en los estados crepusculares intermedios entre la vigilia y el sueño y por eso era capaz de captar esas fugaces visiones que de otra manera se pierden irremediablemente. (No es imposible que una agudeza similar en la autoobservación fuese capaz de penetrar a través de una corta "ausencia de la mente" anterior al invento de un nuevo chiste y descubrir allí la misma mezcolanza fluida de imágenes e ideas ambiguas que extraemos con dificultad del más prolongado estado creativo del artista).[525]

Esta idea puede ocurrir también de una manera inversa en la obra de otros pintores; es decir, a veces simples cuadros cercanos, simples naturalezas muertas, pueden ser tomados como espacios ilimitados en visiones casi aéreas.

Manteniendo esta idea dual, podemos adquirir nuevas informaciones anexas que no han sido propuestas quizá como ideas intencionadas; más bien, han servido para completar la idea inicial, enfatizándola en cierto modo y terminando el posible halo de indefinición de esa primera percepción.

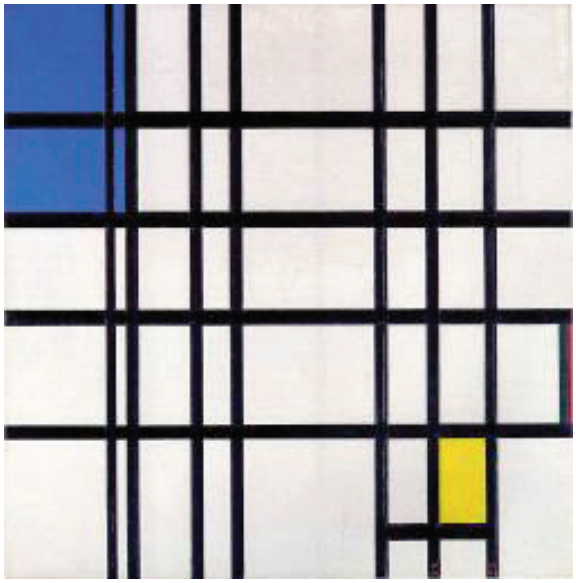
Magritte, suponemos que planteó conscientemente esa propuesta dual sometida en una misma obra: la visión de una manzana dentro de una habitación podía ser de tamaño normal dentro de una casa de muñecas, o una gran manzana en una habitación normal. Quizá esta ambigüedad de este primer cuadro no es tan interesante como el del siguiente que hemos seleccionado; en él se proponen unos edificios dentro de una hipotética habitación, edificios que pueden formar parte de la misma arquitectura de ese habitáculo y que pueden sustentar todo ese espacio etéreo.

La estancia, a su vez, puede ser un fondo oscuro, un cielo de esos primeros edificios, por lo que el espacio de ambigüedad es enorme: este espacio pasa a ser inconcreto y por ello se hace tan interesante.

Los conceptos de lejanía y cercanía son entonces opuestos que se pueden tomar como parte fundamental en el funcionamiento del equilibrio, como ramificaciones de los tratamientos animales e intelectuales, elementos que a veces se han realizado de manera inconsciente en el proceso artístico.

---

525 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p.28.



II. 106. Piet Mondrian.
Rhythm of Black Lines.

(1935-1942).
Óleo sobre tela.
72.2 x 69.5 cms.
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.
Dusseldorf , Alemania.

Rhytm of Black lines. Piet Mondrian.

En este cuadro, podemos ver ciertas características similares al 'Cuadro negro' de Malevitch. En principio, no se puede aprenciar una diferencia clara en su tratamiento o una ambigüedad determinada. La rotunda frialdad compositiva mantiene la pincelada gestual animal interna en el relleno de las líneas enmascaradas por una cinta industrial. La fuerza de la pincelada oculta es testigo de su tratamiento; el simple relleno de color de una forma puede mantener una potencialidad enorme para el concepto general del cuadro.

En el caso de otras obras, siempre podemos encontrar dos polos diferenciadores y establecer por tanto su espacio de ambigüedad. En una obra realista podemos encontrar una división de tratamientos guiados y no guiados. De igual forma, podemos encontrar de nuevo en una obra abstracta una diferenciación entre tratamientos guiados y no guiados

Por tanto, la ambigüedad que pueda haber en el cuadro de Mondrian vendría por una estructura ideada por el pintor, que en este caso era sinténtica. La misma entidad pictórica autónoma como base real material del relleno de esta estructura es algo que ejerce una gran fuerza.

Se establece entonces una dualidad entre la conciencia por parte del artista en realizar un estructura definida, y un tratamiento localizable y reconocible como algo totalmente real que tiene la pintura en sí misma, lejos de una posible ilusión. Una ambigüedad entonces entre el concepto de abstracto sintético conscientemente realizado por el pintor y el concepto de abstracto real material que habíamos definido anteriormente como enlazado casi siempre con la zona de *creación pura*; o lo que es lo mismo, una diferenciación entre Suprematismo y Neoplasticismo.

Esta sutil división, venida por esas dos vertientes, hace la obra interesante. En realidad, cualquier superficie de color que se realiza sobre un objeto implica una estética cargada precisamente por la fuerza de la misma materia pictórica y su capacidad de cubrición. Es decir, la importancia meramente funcional implica una carga estética que recuerda a la sinceridad, banal y anodina, de un simple objeto pintado. Este hecho, en contraposición a la búsqueda sintética por llegar a un entramado de líneas horizontales y verticales como guía propuesta por las intenciones creativas del artista, implica que se recree un *espacio ambiguo* diferente, pero, eso sí, un espacio sometido a un acotamiento muy cerrado y delimitado intelectualmente.

Equilibrio y análisis de dos polos en el concepto artístico; extremos de la pintura y los medios audiovisuales y su espacio ambiguo

Anteriormente, en el capítulo 3.3, habíamos descrito cómo el poder de los límites del soporte rectangular podía provocar, a veces, que el artista realizase una composición oprimida; una composición sin aire espacial que rinda al espectador una zona de divagación y de aprehensión de la idea de la obra. Este vacío es muy importante para poder asumir mejor los conceptos, para poder engullirlos y digerirlos más fácilmente.

II. 107. Pablo Picasso. El Guernica.

(1937).Óleo sobre lienzo. 349 × 776.6 cms.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

El Guernica. Pablo Picasso.

En el cuadro que poníamos como ejemplo de Picasso en ese capítulo, ‘Mujer ante el espejo’, planteábamos el análisis de la obra como ejemplo de error compositivo, ya que la composición entraba en lo que llamábamos “efecto de pelota de pádel”. Era algo que se establecía por la dirección de las líneas principales de la composición; esas líneas hacían recalcar que la escena planteada estaba acotada por sus bordes.

El supuesto espacio de expresión se sometía a una mirada demasiado cerrada, a una concentración desmesurada de elementos influida por su soporte.

Cualquier artista intenta equilibrar su obra y, a veces, en este sentido provoca un tratamiento inconsciente que se produce como reacción que puede ser incluso

automática; una reacción que pretende aportar algo más a la obra. Algo que dé al sentido general unos elementos añadidos de enorme valor que pasan en principio inadvertidos:

> En gran medida el proceso creativo permanece a un niver inarticulado e insconciente en el que las percepciones inconscientes se comunican directamente a la mano del artista que trabaja "automáticamente".[526]

Así, supuestos errores que se puedan cometer en una composición dada, en la falta de armonía, en la unión de ritmos opuestos, en la falta de preparación de una tela, pueden sugerir y ayudar al tono general de la obra.

En 'El Guernica', la opresión compositiva sometida por sus bordes ayuda a la idea principal del cuadro, a una situación de compresión ejercida por sus acotamientos: una opresión que en otras obras puede considerarse un simple error compositivo.

Todos los elementos/personajes que forman la escena de 'El Guernica' están en una posición casi teatral y en una libertad absoluta de expresión; la comunicación entre ellos es total, la obra se convierte en una pintura construida íntimamente ligada en su estructura. Cada personaje arrastra a cualquier otro; todo está mantenido por una ligazón estructural, una columna vertebral interna donde no existen elementos desligados. Todos tienen una relación de diálogo compositivo continuo:

> Los objetos visuales que conforman los diseños compositivos necesitan gozar de cierta independencia y poder propio. Cuando la autonomía de las partes resulta muy pronunciada, la composición aparece como un encuentro de agentes separados que se comunican de diversas maneras. La más común es la de la dualidad, la del encuentro de una pareja dividida y equilibrada por un eje central: llamaremos a esta forma de organización composición bipolar.
>
> Dicho encuentro puede adoptar el carácter de diálogo como en las representaciones de la Anunciación también puede consistir en una confrontación entre enemigos o en un contraste de elementos opuestos como el que se da entre la luz y la oscuridad.[527]

---

526 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 34.

527 ARNHEIM Rudolf. *El poder de centro*. Ediciones Akal. Madrid, 2001. p. 145.

La técnica de 'El Guernica' no tiene una diferenciación importante, es prácticamente igual en toda la obra; no hay una variación de emplaste y calidades pictóricas; todo es bidimensional, tratado casi como un dibujo o un boceto. Es precisamente esta cualidad la que traslada la obra a que pueda llegar a una ambigüedad de enorme valor.

Este cuadro se polariza en su claroscuro monocromo como elemento clave para llegar a un extremo pictórico de enorme importancia: es precisamente la sutileza de la diferencia de su dibujo lo que enfatiza su gran *espacio ambiguo*.

El dibujo está sometido a la sobriedad de las formas tamizadas por el intelecto del pintor; una aseveración de enorme poder, que está en una sutil cuerda floja entre la consideración del dibujo propio de una ilustración o de cómic y una verdadera escena dramática

Ciertas partes de los personajes del cuadro están tratadas de manera que podrían convertir la escena principal en algo anecdótico, casi ridículo en su reinterpretación. Sin embargo, estas líneas están controladas hasta el extremo, llevando a provocar una impresión de inestabilidad y tensión absoluta. Esta idea genial quizá fuese la primera vez en la historia que se propusiera, al menos conscientemente. La suma entre la ironía en la realización de algunos personajes y el drama contundente de ciertas partes del cuadro, conllevó la obtención de una sensación desgarradora llena de posibles acepciones emotivas, una situación polar que se retroalimentaba continuamente.

Il. 108. Giorgio Morandi.
Natura Morta.
(1956).Óleo sobre lienzo.
40,5 x 40,5 cms.
Collezione Banca Toscana a Firenze.
Italia.

La pintura construida de Morandi

Natura Morta. Giorgio Morandi.

Lo que podemos decir como más característico de la pintura de Morandi es que aglutina y resume, en cierto modo, las ideas principales que planteamos en esta investigación.

A raíz del punto de partida del conocimiento de Morandi, comenzaron a desarrollarse las teorías principales de nuestro análisis del equilibrio en el arte; fue cuando comprendimos claramente la doble visión que provocaba la ambigüedad en una obra.

La pintura de Morandi agolpaba los tratamientos instintivos e intelectuales de una manera bien diferenciada. Las figuras aparentemente banales que representaba, formaban parte de unas composiciones que estaban completamente conjugadas con un característico fondo neutro; esos dos tratamientos estaban equiparados en su valor expresivo.

El tratamiento guiado, medido, originario en la parte de los elementos representados en sus cuadros, se insertaba en un espacio movido y reinterpretado; un puro ejemplo de libertad de brochazo en una expresión artística sincera y auténtica. La pincelada desdibujada era vibrante, como si estuviese realizada por el pulso de un viejo; mientras tanto, la desinhibición de su fondo mantenía la seguridad de un músculo joven.

La obra que definía la realidad, que asentaba en una base sólida reconocible, se hacía casi onírica cuando estaba contrarrestada por el desdibujado fondo de la abstracción más real; la pintura en ello se alejaba y se acercaba de la ilusión que podría tener. Pero no sólo esa era una de las características principales de las composiciones de Morandi; en la realización de este tipo de ordenamientos espaciales era adecuado también saber situar cada elemento en un momento concreto del cuadro; y podemos decir momento porque se puede intuir que la elección de sus composiciónes se fueron realizando conforme se estaba trabajando la obra: un proceso que tenía continuamente la variación de la impresión real de los elementos-modelos.

Este cuadro que hemos elegido tiene a la vez, de todas estas características que definen la obra de Morandi, una manera de componer arriesgada donde los espacios vacíos y la superficie de reposo de los elementos forman un papel fundamental como elementos de alto valor para la composición.

Estos objetos se componen junto al vacío de su entorno formando una pintura construida, ligada y unida en toda su superficie. Quizá esa sea otra característica que hace que esta obra sea equilibrada: la de reconstruir una masa pictórica entrelazada como si fuese un objeto estructurado y completamente ligado en su cuerpo[528].

528 Tal y como defendía Arnehim ante "El Guernica de Picasso":
"La naturaleza procede bajo el principio de la diferenciación gradual. Comenzando por una sola cédula, hace que cada elemento siga creciendo en el contexto del desarrollo total de modo que, estrictamente hablando, nada esté terminado hasta que todo esté terminado, y en cualquier momento todo esté adelantado aproximadamente por un igual. La naturaleza hace crecer, en tanto que el albañil ejecuta. La obra de arte crece y es ejecutada al mismo tiempo. (…)
Sin embargo, este procedimiento implica un riesgo para la necesaria unidad del trabajo, porque durante cada acto de ejecución el concepto del artista tiende a crecer esencialmente dentro de los límites del radio de acción en el que está actuando en aquel momento. La parte de la pintura en la que le incumbe trabajar tenderá a ser tratada como una totalidad y a crecer de acuerdo con su propia naturaleza separada. Similarmente, la tarea en la estructura bruta del trazado general puede dejar de tener en cuenta las necesidades de los refinamientos. Por lo tanto, el artista se enfrenta constantemente al problema de cómo desarrollar la parte en términos del todo."
ARNHEIM, Rudolf. *El Guernica de Picasso*. Gustavo Gili. Barcelona, 1981. p 148.

Il 109. Carla Accardi.
Negativo - positivo

(1956)
Pintura de caseína sobre tela.
89 x 110 cms.
Semenzato, Roma.

Negativo - positivo. Carla Accardi.

En esta obra de Carla Accardi se puede ver cómo la artista se había preocupado por conjugar fondo y figura en un mismo nivel de importancia, idea que había estado de alguna u otra manera en artistas precedentes.

Así como pudimos ver que Morandi realizó una diferencia entre fondo y figura mediante una variación de tratamientos, y Cézanne anteriormente realizó algunas pinturas que sometían a esa división en un todo uniforme, esta idea de dar protagonismo a cualquiera de esas dos subdivisiones, Carla Accardi la llevó hasta el extremo de una manera tajante.

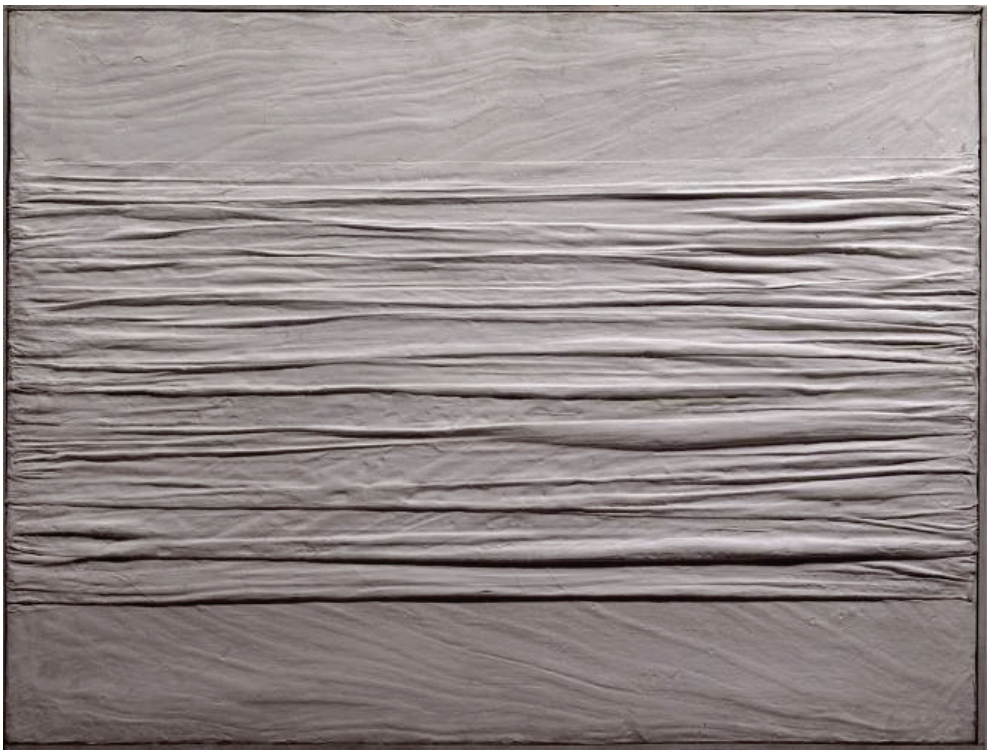
En esta obra, se puede ver cómo la forma que en principio tiene más protagonismo es la forma negra central; una forma que tiene a su vez alojadas unas líneas que trazan otras formas en su interior y que funcionan por sí mismas de manera autónoma. En una segunda acentuación del análisis, podemos descubrir que el espacio blanco donde se integran ambas formas, en sí mismo mantiene un determinado poder; es decir, se comporta como forma autónoma que deja en su interior oscuro el trazado protagonista.

La obra, a nivel general, redunda por el uso de la línea curva, quizá demasiado geométrica; esta obra se desequilibra, aunque algún trazado orgánico realizado manualmente se puede entrever en algunos sectores del cuadro.

Como norma, la obra podría llegar a un equilibrio si se hubiese llevado a cabo una integración mayor de líneas realizadas manualmente, líneas que diesen una pincelada orgánica a las formas que se integran en la composición. Si se le hubiese dado la misma importancia espacial que estas líneas geométricas principales, se habría obtenido un interesante equilibrio.

En una primera mirada, tenemos la impresión determinada que nos lleva a apreciar como elemento fundamental una forma negra que ocupa el espacio más importante de la composición. Los trazados internos que tiene esta primera forma funcionan de igual manera se comportan también como elementos fundamentales que funcionan de una manera más importante respecto a su fondo; es algo que en este caso es una superficie extendida de esta forma negra.

Todo esto hace que la obra se vincule a un uso extremo de la línea curva, y que esta línea pueda estar demasiado intelectualizada en detrimento casi total de un demandado trazo orgánico.



Il. 110. Piero Manzoni. Achrome. (1959). Caolin sobre tela. 59,5x80 cms.

Collezione Boschi Di Stefano. Milano, Civiche Raccolte d'Arte, Milano.

Achrome. Piero Manzoni.

Ante este cuadro de Manzoni, la primera cosa que podríamos afirmar es que se trata de una obra matérica, que quizá Manzoni, en su arte indefinido, realizó influenciado por la época del momento, cuando este tipo de pintura tenía un alto reconocimiento. Sin embargo, esta obra difiere enormemente de una condición básica esencial; es precisamente lo extremadamente preparado y medido lo que no mantiene este trabajo.

La pintura matérica trata la física pictórica como compuesto o amalgama alquímica que debe permanecer en el tiempo como cualquier muro antiguo, por lo que un material pasajero o imprevisto no se debe utilizar. La serie de 'Achrome' de Manzoni mantiene un altísimo interés artístico, pero muy condicionado a lo momentáneo y a lo casual; a principios que se contraponen a la esencia misma de la pintura matérica. Precisamente es la espontaneidad de la realización de esta serie de cuadros matéricos lo que podemos considerar como algo de gran importancia.

Estas telas están tratadas esencialmente a base de cola, algo que con la acción del secado permanecen duras y sólidas. El tratamiento de estos materiales está condicionado por la improvisación; gran parte de la serie se establece en sus composiciones con simples líneas solidificadas que se han formado al tirar por los bordes de estas telas. Este hecho ha formado en cada obra una serie de arrugas superpuestas que han mantenido una horizontalidad condicionada a su soporte. En principio, esta serie puede ser considerada como parte del efecto del momento de realización; sin embargo, la suma de los opuestos, que podemos encontrar en este establecimiento formal, puede convertir a la obra en equilibrada.

La tela en sí misma, singular y autónoma, mantiene conceptos intelectuales inherentes, ya que se elabora por una máquina. Esta máquina entrecruza los hilos transformando una masa de fibra natural virgen en una geometría perfectamente estructurada; la tela en sí misma conceptualmente es algo equilibrado. La acción que conlleva tirar de los extremos de esta tela evidencia que las líneas que forman el entramado de sus hilos son testigo principal de su carácter industrial, elaborado por un planteamiento intelectual. Por otro lado, al tensar una tela se evidencia que ha habido una intención manual concreta. Este material virgen deja ver que que es algo natural precisamente por el comportamiento de sus fibras. La materia natural de la que se compone se amolda al peso de la gravedad y al peso del compuesto aglutinante que se le ha aplicado. Todo esto deviene en una serie de curvas/ondas que se amontonan y que se aplastan formando una serie de dulces líneas paralelas.

La obra resultante de Manzoni es muy interesante por la unión entre dos velocidades de proceso, y se obtiene una determinada sensación relajante precisamente por ser una sucesión de líneas paralelas en cierto modo estables.

La obra se acerca entonces al equilibrio, puesto que se conjuga por intenciones intelectuales y animales y/o materiales manufacturados y naturales.

El artista tensó la tela y con ello le dio una intención muscular animal concreta, intención que se limitaba a la posibilidad de su entramado: la acción en sí misma era una acción equilibrada.

Equilibrio y análisis de dos polos en el concepto artístico; extremos de la pintura y los medios audiovisuales y su espacio ambiguo

La Venus de los trapos. Michelangelo Pistoletto.

La diferenciación de planteamientos y conceptos polares es clara en esta obra. De manera evidente, se puede ver los dos extremos que puede formar un equilibrio; elementos que participan en esta instalación de una manera muy interesante.

Por un lado, encontramos la figura clásica, perfectamente acabada, evocadora de una cultura pasada y muestra fiel del paso de la historia. Por otro, la ropa usada, tirada y amontonada que se concentra formando una pila que supera en altura a la figura y cancela en parte su visión, es algo que certifica el presente.

Il. 111. Michelangelo Pistoletto.
La Venus de los trapos.

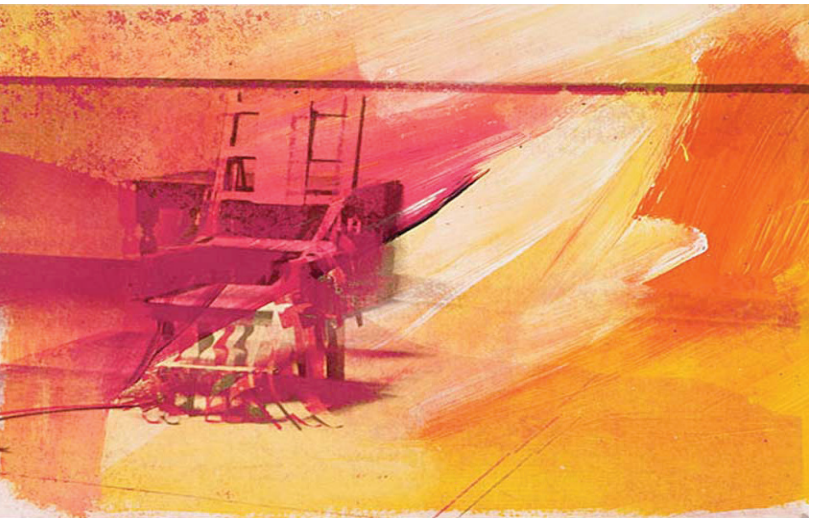
(1967, 1974).
Marmol y textiles.
212 x 340 x 110 cms.
Tate Gallery.
Londres. Reino Unido.

Estos elementos diferenciados se anexionan en el espacio de la instalación, se fusionan formando un todo conjunto. Esta obra mantiene la variabilidad de lo efímero, lo movible y lo perturbable, junto a la rotundidad e inmortalidad de lo perdurable.

La instalación está cargada de ilimitados conceptos opuestos; por ello, se establece de una importante manera polar. Es una obra clásica junto a una ropa moderna, representa la unicidad de la obra junto a la fabricación seriada del mercado; lo humano y mundano de una vestimenta usada junto a lo trascendental de la obra de arte e incluso un simple planteamiento banal de la Venus desnuda dudando qué ropa ponerse.

Quizá esta obra de Pistoletto transmita de una manera muy clara el concepto que hemos defendido a lo largo del escrito como el más interesante del Arte Povera. La indefinición que como norma aleja a la categorización es lo más interesante de este movimiento. Esta indefinición es algo que se da de todas maneras en otro tipo de obras conceptuales.

Esta obra comunica de una manera interesante, con la vaguedad característica de los argumentos que definia a los artistas Povera; artistas que podían provocar y evocar una serie de posibles emociones lejos de una comprensión definida, acotada y categórica de una idea concreta.



Il. 112. Andy Warhol. Electric Chair. (1974). Serigrafía 90 x 121.92 cms. Tate Gallery. Londres. Reino Unido.

Electric Chair. Andy Warhol.

Esta serigrafía de la serie de 'Las sillas eléctricas' supuso el alejamiento de la estética superficial característica de las anteriores obras de Warhol (Marilyn, Campbells, etc.). La elección de un contenido extremadamente contundente, incluso frívolo, sirvió para cargar a la superficie fría bidimensional de la serigrafía.

Una narrativa trascendente podría provocar entonces la atención y el interés del espectador; aún así, esta alta carga dramática de estas serigrafías estaba tratada con una alta carga estética (colores llamativos, virajes…)

El tratamiento de esta serie seguía siendo atractivo, pero no a los niveles de las serigrafías precedentes de Warhol. Las emulsiones fotográficas ahora tenían un grano que daba a cada obra un cariz mucho más dramático. El tratamiento vivaz, realizado en otras serigrafías de Warhol, en principio pretendía proponer el sistema capitalista americano como parte de los conceptos que formaban una obra de arte; ahora se convertía, sin embargo, en una alegoría de lo interno y oculto tras el cascarón superficial del país. La intención crítica daba por tanto un giro de 180 grados respecto a las tendencias iniciales. Sus propuestas anteriores estaban caracterizadas precisamente por un amor incondicional al sistema americano; un testigo fiel de la idolatría de los personajes más singulares que lo formaban; unos personajes que estaban coloreados, acentuando sus rasgos, tratados y reinterpretados por colores placenteros, vivos y estridentes; se intentaba transmitir la idea de un mundo utópico que era inexistente. Tras esa eclosión inicial, llegaría entonces la realidad escondida de un país que mantenía la pena de muerte, que tenía una gran distinción social y racial, por lo que Warhol tomó esas fotografías como 'documentalizaciones' de estos hechos: tomó esas fotografías como suyas e intervino para convertirlas en meros objetos artísticos.

Analizando en este caso concreto la serigrafía de 'Las sillas eléctricas', podemos observar que el uso de esta característica crítica, que puede ser baladí o simplemente irónica, puede llegar a provocar realmente un cierto interés artístico, precisamente por la elección de una temática trasgresora de todas maneras realista. Este

planteamiento contundente cargaba a la frialdad de la obra seriada de cierto calor; intentaba entonces someterse a una acción de equilibrado mediante la elección de un contenido polémico, una idea de enorme valor. Así, podemos ver en estas obras una especie de revelación, de consideración terrenal real sobre los problemas de la vida, lejos de un contenido ilusorio inexistente.

En esta serigrafía concreta de Warhol, el tratamiento animal se aleja completamente de que en él puedan existir rasgos de la llamada *creación pura*. La obra se conforma por unos micro puntos trazados por la trama de la serigrafía que recalcan que son unas concentraciones de pintura alejadas completamente de un posible contacto manual. La abstracción que encontramos anidada en la obra se define por los puntos que forman la impresión física misma sobre el papel; unos puntos que mantienen una fisicidad y una materia pictórica en estado puro. Estos puntos redondos que forman una geometria pueden ser tomados como pequeñas abstracciones integradas en las líneas principales que definen la composición.

Por tanto, el límite entre tratamientos animales e intelectuales se ciñe a una diferenciación en este caso entre la materia pictórica y lo que está realizado por la máquina respectivamente. Esto lleva a que la balanza del equilibrio tienda por tanto hacia un extremo intelectual, hacia algo desmesuradamente artificial y a la ausencia casi total de magia pictórica. Al no existir un determinado contacto manual, el análisis de la obra tiende a una doble polaridad de opuestos desde un punto de vista de estricta composición gráfica; es decir, a una división en meras líneas compositivas principales y no de tratamientos pictóricos.

El análisis se basaría entonces en estas simples líneas o pesos compositivos, por lo que el posible equilibrio sería más bien fotográfico. Con esto, llegamos a algo interesante: si analizamos una obra pictórica desde un punto de vista meramente fotográfico, veríamos que sería totalmente falsa, banal y vacía respecto a su propio carácter real; bastaría realizar este análisis mediante la reproducción fotográfica de una obra, algo que cambiaría completamente su impresión:

> Hay que distinguir entre lo que es “dibujar” y lo que es “reproducir”. “Dibujar” -propiamente- es representar las cosas por medio de figuras originales.
>
> “Reproducir” es obtener o repetir aquella figura que vemos, del mismo modo que e ve hecha o de manera análoga.

> De donde se deduce que al hombre le corresponde "dibujar" -producir- y a la máquina "reproducir"[529]

El análisis que se puede llevar a cabo en una misma obra real pictórica hace que, por ejemplo, las pinturas de Morandi lleguen a niveles que sobrepasen los de la fotografía. La pintura mantiene en sí misma una serie de elementos inalcanzables por cualquier reproducción mecánica. La pintura sólo se puede analizar entonces desde su misma presencia real; es decir, si analizáramos uno de los cuadros de Morandi desde un punto de vista estrictamente fotográfico, sólo percibiríamos una división de tratamientos meramente compositivos; el gesto de la obra se iría apagando por la reproducción mecánica. El espíritu y la profundidad se neutralizarían:

> ¡Qué prueba de esto tuve, por contraste, al contemplar unas maravillosas fotografías que un buen amigo tuvo la amabilidad de traerme de Suez! Existe en aquellos parajes un hombre muy hábil y sensible que fotografía a los viejos rabinos de allí. Dispone la luz alrededor de ellos con un arte maestro. Se diría que emana de ellos, de su meditación secular en su sombrío ghetto egipcio. Sus frentes inclinadas sobre el Talmud abierto, sus narices de noble curva oriental, sus barbas de patriarcas, su mano sacerdotal de bellos pliegues, todo evoca, todo ello confirma a Rembrandt…He aquí esos viejos proféticos, sentados más allá del tiempo en la miseria y el esplendor de Israel. Y sin embargo, ¡qué malestar nos asalta ante esas imágenes tan perfectas! Son Rembrandt vaciado de Rembrandt. Una percepción pura, despojada de sustancia y densidad, o más bien, un recuerdo óptico esplendoroso, fijado en esa memoria cristalina que retiene todo: la cámara fotográfica. La materia, la mano, incluso el hombre, están ausentes. Ese vacío absoluto en la totalidad de la presencia es una cosa extraña. Quizás tenga ante los ojos el ejemplo de una poética futura. Pero no puedo poblar aún ese silencio y ese desierto[530].

---

529 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 132.

530 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p. 83.

Il. 113 y 114. Joseph Beuys.
Me gusta América y a América le gusto.

(1974). Performance.
René Block Gallery in New York.

Me gusta América y a América le gusto. Joseph Beuys.

Una obra conceptual atiende a elementos estrictamente elucubrados y alejados de una posible espontaneidad en el mero hecho de la propuesta de la idea. Se da el caso, a veces, que una obra así exija un estado primigenio quizá por esa desmedida preparación. Puede ser algo que quiera evidenciar una reivindicación por un principio animal; que sirve para contrarrestar la frialdad absoluta de un mero pensamiento. Esto puede quedar situado en acciones o performances.

La performance de Beuys es una clara alusión a lo animal como fundamento dentro de cualquier comportamiento humano. La demanda de la cercanía a la naturaleza se evidencia al tomar a un animal salvaje como simple elemento artístico, como algo que sirva de rotura. Esta rotura es ante lo extremadamente manufacturado, en este caso de una galería de arte.

Esta performance se puede tomar por su título, como obra que alude de una manera simbólica a la idea principal. Esta característica es excepcional para Beuys, puesto que el artista considerado Povera utilizaba siempre en sus obras elementos indefinidos, de ambigüedad y relatividad que no se ligaban a ninguna idea predeterminada ni siquiera en sus propios títulos.

La performance se puede interpretar de muchos modos; quizás el coyote sea la representación de América, entendiendo América por Norteamérica obviamente. Es un parangón crítico donde se puede asociar al estado norteamericano con un

animal inteligente que busca siempre cualquier cosa para comer esté viva o muerta. En cierto modo, Beuys quería aludir a la capacidad de adaptación de este animal a cualquier condición adversa, algo que había sustentado de todas maneras la historia de América como capacidad de adaptación.

En la performance, Beuys se encontraba tapado por una enorme tela, escondido, participando en el juego junto al coyote. El coyote se sentía en cierto modo atraído por esa forma extraña; la reciprocidad del juego se evidencia en que Beuys es el creador y actor libre de la performance y al coyote le gusta esa forma, tal y como en cierto modo alude su título.

En principio, lo que podemos reseñar de esta obra es que es ciertamente un juego, y por ese mismo hecho se aleja de que pueda ser considerado como obra de arte. Realmente, una performance es algo más cercano a una escena teatral que a una obra plástica; es algo que se limita a algo concreto expresado sobre el momento, a algo donde se actúa.

Desde el mero análisis del equilibrio, podemos apreciar que sobre todo hay una preponderancia de lo animal. Precisamente en esto es donde se integra toda la improvisación: la del coyote y la del artista. Por otro lado, podemos afirmar que la idea de Beuys de estar escondido tras una tela y en la frialdad de una sala de exposiciones, es algo que define precisamente la idea por la que se desarrolla la obra.

En esta acción, la diferencia ambigua se demuestra entre una parte instintiva o natural en contraposición a la mental: el movimiento espontáneo de un animal con lo extremadamente intelectual de la sala. Existe por tanto una relación muy interesante entre el instinto incontrolable y la visión mental del artista.

Il. 115. Christian Boltanski.
Reservé du musée des enfants.

(1989). Instalación.
Le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris.

Reservé du musée des enfants. Christian Boltanski.

Lo primero que podemos decir con esta obra es que la correlación con la de Pistoletto no es casual. La continuidad con el análisis anterior del artista italiano quiere constatar la diferencia de algunos usos en el Arte Conceptual; de hecho, esa diferenciación es lo que hace que una de las obras sea abierta y otra no.

Podemos decir que el uso de ropajes usados ha sido algo bastante utilizado desde el inicio del Arte Conceptual (Pistoletto, Beuys). En el caso de Boltanski, la sensación producida es totalmente diferente.

El artista, al utilizar elementos tan cercanos al hombre como la ropa, plantea una idea totalmente evocadora. La presentación de Pistoletto era totalmente fría, austera y formal, lejos de su alusión a su origen humano. Con Boltanski, se hace una continua evocación al hombre, y la ropa puede ser tomada como evidencia de algo dramático, de algo que puede relacionarse con las mismas personas que pudieron utilizarla. Quizá el error de esta obra sea precisamente centrar su importancia en una temática y en un momento concreto de la historia; el uso desordenado y

amontonado puede ser algo totalmente interesante en su nivel expresivo y puede llegar incluso a participar en la formación de una gran obra de arte atemporal e imparcial.

La instalación de la ropa usada en las estanterías puede recordar al caos humano, a lo desordenado, a lo imprevisto... Esta ropa está presentada como testigo, como evidencia, como ejemplo del comportamiento humano enredado y complicado. La ropa está iluminada a su vez por una luz tenue, y esto hace que la instalación sea aún más íntima y reflexiva.

La obra sugiere un procedimiento prácticamente equilibrado de tratamientos intelectuales y animales. Si la ropa es reflejo de lo manufacturado y por ello lo elucubrado en su posicionamiento y en su desorden, constata un retorno al origen humano, a un origen animal, a la posición natural a la que puede someterse una fibra vegetal, como simple algodón amontonado sobre el suelo, a una vuelta a su estado puro. La ropa, por ello, se vuelve instintiva y cercana a su ligazón humana.

El *espacio ambiguo* de esta obra es enorme, y llega incluso a formar parte del espacio físicamente habitable; un espacio integrador del público y no desde una mera posición unilateral. Esta especial situación se forma precisamente porque la instalación ocupa unas determinadas dimensiones proporcionadas al hombre; en una habitación que estaba preparada para ese fin. En otras obras similares de Boltanski, el amontonamiento de ropas y estanterías se hace en espacios diáfanos, y quizás demasiado fríos; se aleja por ello de una interesante comunicación producida por ser algo íntimo y evocador para el hombre.

Equilibrio y análisis de dos polos en el concepto artístico; extremos de la pintura y los medios audiovisuales y su espacio ambiguo

Margarete. Anselm Kiefer.

Una cosa que ha definido la obra de Kiefer ha sido la mezcla indefinida de distintos elementos yuxtapuestos; algo que circunscribe también una necesidad de retorno al origen mismo del hombre, a lo carnal e instintivo…

La obra Neoexpresionista de Kiefer se sustenta por ser un eclecticismo fruto de una reacción opuesta a los conceptualismos que imperaban en años anteriores a cuando se realizó.

Los cuadros de Kiefer siempre han sido contundentes, de una fuerza extraordinaria por el sometimiento de las energías universales de la materia. Su pintura ha tendido al caos absoluto, al caos de esa misma materia desde su mismo carácter puro. Por otro lado, podemos afirmar que en su obra se refleja una determinada intención intelectual; una guía necesaria para plantear ciertos elementos, y un estudio concienzudo de cuáles de estos elementos tienen que ser los que se sometan a formar parte de la obra de arte. Es en la puesta en escena de estos elementos donde intervienen las energías universales modificando cualquier forma, donde se somete la arbitrariedad del azar y el caos en cierto modo medido.

Il. 116. Anselm Kiefer. Margarete.

(1981) Óleo y paja sobre lienzo. 280 x 380 cms. Colección Saatchi. Londres.

La conciencia intelectual y reflexionada dirige la obra, pero está perturbada por su enorme facilidad en la presentación: la obra completamente sopesada se vuelve irremediablemente caótica.

Todo este planteamiento es interesante y puede sugerir infinidad de acepciones y de sensaciones: el *espacio ambiguo* es amplio; ahora bien, la presencia física de la materia pura casi sin retocar ejerce una negativa sumisión a algo concreto y de nuevo a una vuelta a lo intelectual.

La guía figurativa que plantea cómo proponer los elementos es algo que delimita y acota la obra en un espacio definido; el uso de signos caligráficos merma ulteriormente el poder y la potencia absoluta de la libertad que puede llegar a tener la materia de la obra.

Esta pintura concreta de Kiefer, aunque también se puede decir de otras suyas, pasa por distintos estados: de un estado inicial intelectual a otro animal, y de nuevo como colofón vuelve a un rigor intelectual. En suma, su obra se vincula a lo extremadamente medido y premeditado, aunque recuerde inicialmente con la misma presencia física a lo instintivo y caótico. Con todo esto, podemos decir que la pintura de Kiefer es un fiel reflejo de la actualidad artística: una muestra fehaciente que preveía el movimiento social y político ecléctico y sin una dirección concreta.

Il. 117. Louise Bourgeois. Sculpture Araignée Maman (1999). Bronce, acero inoxidable y mármol. 10 m3. Musée Guggenheim, Bilbao.

Sculpture Araignée Maman. Lousie Bourgeois.

Al igual que Anselm Kiefer, Louise Bourgeois plantea unas condiciones en su presentaciones artísticas que se definen por lo colosal, con un atractivo por el simple hecho de ser grande y visible desde la lejanía. Este elemento completamente seductor plantea en sí mismo un oscurecimiento y ocultamiento de la verdadera idea que puede engendrar la obra, y que tanto en el caso de Bourgeois como en el de Kiefer, pensamos que más que ayudar al buen entendimiento de la misma, aisla y esconde su verdadero sentido.

La 'Araña' de Louise Bourgeois no evoca lo colosal de la obra de arte, que actualmente es sinónimo de contemporaneidad artística, es más bien una presentación real de este rasgo. Todo esto plantea que la posibilidad de realizar una obra de grandes dimensiones que sobresalga ante todo, que roce lo grandilocuente, que demuestre el ingenuo poder absoluto del hombre que puede cambiar el mundo, es un concepto que puede considerarse incluso pueril.

En esta obra se puede ver esa grandeza como ejemplo de las posibilidades infinitas de este supuesto hombre transformador. Podemos afirmar entonces que la idea fundamenta en principio esta escultura, es algo que somete a la dirección de la obra a un propósito demasiado riguroso.

Esta idea aleja el caractér instintivo que pueda tener, ya que existe una proposición intelectual, pensada y planteada adrede.

La 'Araña' se plantea como araña gigante, que mantiene el equilibrio de una bailarina al sujetarse por sus afiladas patas. El espacio que deja esta escultura dentro de sí es muy interesante, propone un punto de admiración dual desde fuera y desde dentro.

Aparentemente, esta obra es una mera representación; una determinada apariencia de la corporeidad humana que se inserta en la fisonomía de la araña y en cualquier articulación. Esto hace que llegue a un nivel expresivo artístico muy importante y de gran valor. El hombre insecto o el insecto hombre vuelven al instinto, a algo que aúna todo ser viviente en la tierra, pero algo que evoca al mismo hombre, a una expresividad trascendente animal. Por ese mismo hecho, la obra adquiere un especial interés, ya que está realizada por una artista que plantea y reinterpreta las partes de un insecto como elementos propios definidos en el hombre, elementos que mantienen su drama y su presencia expresiva.

Si analizamos la obra desde su equilibrio, está totalmente intelectualizada y por tanto, descompensada. Desafortunadamente, la mayoría de las obras contemporáneas pecan en ese extremo polar; pero en este caso, esta primera condición demasiado categórica se ve mermada por la presencia representacional animal, muscular y expresiva. Quizá el error sea el de las proporciones de la escultura, que pueden sugerir unas connotaciones que pueden ser negativas.

Esta idea refleja en cierto modo cómo el arte puede ser entendido por un mecanismo de exhibición que resalte ante todo, que demuestre un *bello plumaje y* que sea admirado por todos desde la lejanía.

Es una exposición de la misma opinión del hombre sometida a la grandeza de la obra, de una impresión de la vida, de una sensibilidad, de una simple postura, y de una necesidad de ser visto. De todas maneras, esta obra tiene un planteamiento de un supuesto nuevo concepto muy interesante que pueda servir para la evolución positiva del arte, pero eso sí, un nuevo concepto supeditado a un control.

Il. 118 y 119.Douglas Gordon. Through a looking glass.

(1999). 2 video proyecciones. Dimensiones variables.

Through a looking glass. Douglas Gordon.

Un fragmento de la película 'Taxi driver' se proyecta en dos pantallas a gran escala en paredes opuestas. Cada fragrmento se reproduce en bucle, sólo uno de ellos está unos segundos retardado. La escena presenta al personaje Travis interpretado por Robert de Niro realizando un monólogo ante el espejo y simulando un posible enfrentamiento violento.

En la instalación, el personaje se desafía a sí mismo en su doble proyección. Es una proyección real, la opuesta es el reflejo de ésta. En ese diálogo, el personaje está continuamente diciendo: "¿a mí?", "¿tú a mí?", "¿yo?"; este enfrentamiento simula una especie de partida de tenis dialéctica.

En el amplio espacio que queda entre las pantallas es donde se puede asimilar la instalación. El público puede sentirse en cierto modo acosado en esa discusión repetida continuamente. La instalación otorga al espectador un protagonismo importante, mezcla entre estar exento y sentirse a su vez protagonista.

La instalación en sí misma es enormemente interesante y no necesita de explicación alguna para percibir su sentido abierto; posee numerosos elementos que dan a la obra un gran valor. Desde un análisis del equilibrio, la instalación de Douglas Gordon está planteada de una manera muy medida, no tiene parte de improvisación ni espontaneidad alguna, y quizá desde un cierto punto de vista puede estar demasiado intelectualizada.

En este caso, el juego del tratamiento polar pasa a ser considerado entre la mera actuación repetitiva, casi robótica, y la verdadera realidad existencial humana que se plantea continuas dudas.

La simulación de la discusión del personaje clonado puede provocar, por un lado ciertas sensaciones de compenetración y por otro, de repulsión. La empatía que puede transmitir la obra sobrepasa la de la mera frialdad conceptual; por ello, el *espacio ambiguo* puede extenderse considerablemente.

5. OBRAS REALIZADAS 1999-2013

Hemos ido analizando un planteamiento equilibrado, intentando estudiar una puesta en escena de algunos opuestos contrarios que participan en el equilibrio en una determinada obra. Pero nuestra labor en esta investigación teórica se ha sustentado sobre todo en una realización práctica; una realización que ha supuesto el sustento de las teorías aplicadas. Estas obras de arte han ido de la mano de estos argumentos, y se han retroalimentado continuamente, por lo que todo esto ha servido para experimentar un continuo desarrollo.

Todo ha sido una evolución de varios años previos a la realización de la investigación escrita; algo donde se han presentado finalmente conceptos acumulados que hemos escrito en un trozo de papel, influidos por una simple fotografía, por la grabación de una idea hablada en un móvil. Son argumentos que han ido acompañados por la ejecución en una obra de arte, en una tela encastrada, en un limite propuesto; obras que a veces parecían prever un trabajo posterior; unas evidencias visionarias del futuro.

Estas obras que empezamos a elaborar desde 1999 se plantearon con un rigor incial en el establecimiento del equilibrio. Queríamos en cierto modo compaginar un tratamiento intelectual y animal perfectamente equilibrado. El tratamiento animal lo centrábamos en un procedimiento continuo de libertad en la pincelada y en la estructura de la composición. El tratamiento intelectual, sin embargo, estaba centrado en el planteamiento lineal, definido y concreto. Esa diferencia de tratamientos era algo fundamental que tendríamos en cuenta desde el inicio de realización de estos cuadros. Todo esto estaba en un austero procedimiento en el que no utilizamos inicialmente ni colores, ni veladuras, ni pinceladas gestuales ni grafismos; queríamos trabajar con la dificultad ulterior de tratar la forma considerada como pura.

A continuación, proponemos una serie de obras realizadas desde el 1999 hasta 2013 que han estado basadas en estas teorías y que se han ido modulando, abandonando y acumulado argumentos en su desarrollo, argumentos que han ido adquiriendo un continuo progreso y evolución.

Proponer líneas geométricas junto a otras orgánicas se estableció como idea principal en el planteamiento de estas primeras obras; era una idea germen para llevar a cabo en una supuesta composición, algo que en cierto modo funcionaba como boceto previo preparatorio.

1. Sin título.

En este cuadro, empezamos por vez primera a plantear estas prematuras ideas de equilibrio, comenzamos a crear una forma compleja que en sí misma quería evidenciar una diferenciación entre tratamientos intelectuales e instintivos. Para ello, en la práctica, quisimos dar una variación de intenciones en el trazado mismo de la línea. Queríamos entonces diferenciar entre un intento por crear una línea geométrica estudiada, meditada, que evidenciase un proceso previo intelectual, junto a la línea provocada por la mancha de la pincelada, que era imprecisa, difícil de controlar y que no requería premeditación alguna. Esta segunda mancha era más bien una solución espontánea que se acercaba al tratamiento de *creación pura;* algo que habíamos defendido a lo largo del escrito.

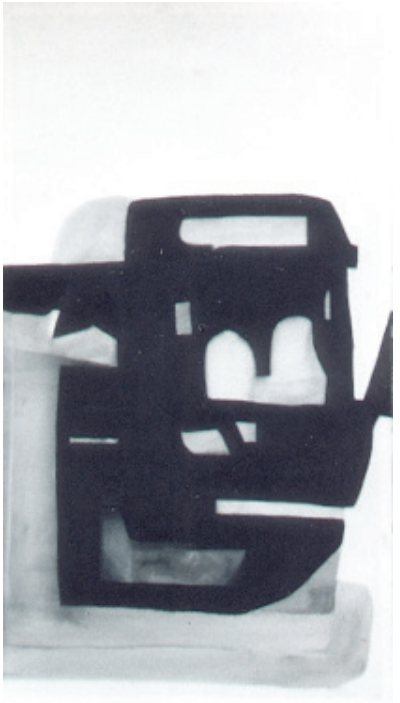
Estos dos tratamientos estaban realizados manualmente, por lo que todo estaba ejecutado por la imprecisión de una pincelada variada por un músculo; una imprecisión que a veces era tendente a geometrizar. Es decir, en esa imprecisión manual había un intento sin embargo por hacer la línea bien precisa, algo que era algo totalmente ingenuo y pretencioso.

En cualquier caso, se intentó proponer a nivel formal esencial, dos elementos definidos de uno u otro modo en cualquier cuadro: el fondo y figura. Elementos que queríamos que tuviesen un tratamiento con un mismo valor, de manera que perdiesen su diferencia formal inicial.

La composición entonces se basaba esencialmente en una forma negra que ocupaba todo el espacio central de la tela; una forma que mantenía en su solución final una preponderancia de poder sobre el mismo fondo, por lo que al existir esta diferenciación, el concepto ambivalente no estaba todavía desarrollado. Ciertos detalles reafirmaban el intento de que esta forma inicial saliese de su límite físico, de que anulase su *carácter retratístico*; de todas maneras, fueron esfuerzos vanos.

Aún así, en el fondo blanco de la imprimación se empezaban a entrever ciertas señas que evidenciaban un intento por dar el mismo poder a este fondo que la figura principal, por lo que ya se podía apreciar una primera intención inocente por equilibrar estos valores compositivos.

La forma central negra se comportaba como primera estructura, como singularidad compositiva que en cierto modo sería altamente reproducida en numerosos cuadros posteriores. La proposición de una forma estructural básica a la que se le integraría o se le restaría una serie de elementos, que la modificarían.



Il. 120. J. Fernández Rodríguez.
Sin título.

(1999). Acrílico sobre tela.
120 x 80 cms.

Esta forma concreta contundente integraba unos pequeños elementos blancos-grisáceos que se intentaban proponer con un importante valor propio; eran evocaciones de algo exterior al cuadro, y podían crear una sutil diferenciación de tratamientos. Estos elementos podían acercarse a tener la posibilidad de ser formas autónomas alojadas a su vez en un fondo negro; es decir, se proponían como elementos integrados en un fondo dentro de otro fondo.

Il. 121. J. Fernández Rodríguez. Sin título.

(2000). Acrílico tela, 150 x 95 cms.

Estos elementos más claros, en cierto modo, ejercían una cierta comunicación estructural con el fondo inicial blanco de la imprimación; provocaban un juego de unión mediante supuestas líneas imaginarias, y se percibía entonces cómo estaba también formándose una consciencia de estas estructuras formales unidas a las de los límites del soporte.

En general, el tratamiento de este cuadro fue muy escueto al ser realizado en blanco y negro; una proposición simplificada que intentaba dejar de lado el fuerte poder estético que cualquier color podía tener. Un valor que podía en cierto modo desvirtuar la composición pura, aunque el espacio inicial fuese sometido a un tratamiento velado con una fuerte carga de atmósfera seductora.

Estos elementos iniciales poco a poco se irían sometiendo a la rigidez de unas exigencias que querían alejarse de un posible valor estético, una característica que apreciaríamos en las obras siguientes. Estas obras estaban tratadas en ausencia total de elementos considerados sugerentes, como grafismos, movimientos gestuales, degradados[1] etc., de ahí la apuesta por meras formas esenciales.

2. Sin título.

La composición de este cuadro planteaba dos espacios bien separados que podían unirse por unas líneas que daban paso de una forma a otra; no era un tratamiento conglomerado, y se intuía un cierto miedo al someter a la forma y a la línea misma a una unión estructural: dos características para ese momento imposibles de aunar.

---

1 Tal y como afirmaba Arnehim en El Guernica de Picasso:
"La simplicidad no sólo es económica; también ayuda a clarificar lo esencial de la manifestación. En etapas diferentes del proceso, el pensador creativo debe habitar en diferentes niveles de abstracción, con el fin de tratar en un momento dado con los elementos estructurales y desnudos, y en otro buscar la forma apropiada para los refinamientos de la apariencia."
ARNHEIM, Rudolf. *El Guernica de Picasso*. Gustavo Gili. Barcelona, 1981. p 48.

La diferencia de tratamientos animal e intelectual en este cuadro era evidente; había una intención por representar la diferenciación de dos campos abiertos: el de los colores planos, extensos y no perturbados por ningún rasgo estético que intentase desvirtuar su presentación real contundente, y el de ciertas líneas/masas engendradas por una pincelada animal, algo que daba a entender un planteamiento real y sincero evidenciado por un intento de realización de líneas geométricas.

Estas formas lineales filamentosas estaban sometidas a una diferenciación de planos que ocupaban gran parte del espacio; estaban integradas en un cuadro geométrico dentro del cuadro total; una idea de recreación de un cierto punto de vista dentro de otra cota; una opinión dentro de un hipotético espacio infinito pero a su vez delimitado por un soporte. La idea principal era entonces la de sacar cierta libertad de expresión artística fuera de ese límite de ese primer cuadro planteado. El cuadro interno, en principio, lo creamos para hacerlo salir de la idea de límite, integrando elementos que continuasen en el exterior de la cota; queríamos evitar el citado efecto “pelota de pádel”, que podía llevar irremediablemente las líneas compositivas hacia el interior. Para intentar obtener una libertad expresiva, la única solución posible era la de plantear una mirada más concentrada dentro del límite del soporte; de ahí, recrear una hipotética ventana que fuese ocupada por una expresión en tensa calma, dibujada por las líneas imprecisas de la mano. Esta ventana, que no estaría propuesta de una manera perfectamente geométrica, se propondría como ilusión alegórica de una hipotética ventana física; una ventana que se entreabriría como si existiese la posibilidad de crear la naturaleza exterior equilibrada desde un mismo pensamiento interno.

Por otro lado, a nivel cromático, podíamos ver que hubo una intención por equilibrar el espectro de la escala de grises, queriendo plantear por ello colores extremos como el blanco y el negro, medios tonos de grises, el color de la tela virgen y el marco marrón. Se intentó presentar una gama de tonalidades que servirían para enriquecer el cuadro en completo equilibrio cromático.

Pero quizá lo más importante en este cuadro sea que, por primera vez, se introdujo la cinta de enmascarar para poder realizar líneas geométricas. Era algo que podía funcionar como elemento clave en la participación de la extensión del *espacio ambiguo* producida entre los tratamientos animales e intelectuales.

II. 122. J. Fernández Rodríguez. Forma en espacio bidimensional.

2000.Acrílico sobre tela. 120 X 125 cms.

3. Forma en espacio bidimensional.

La diferenciación de espacios expresivos opuestos era, sobre todo, lo que intentábamos proponer en este cuadro. Espacios planteados como evocadores, de manera que volvíamos a plantear la idea de un cuadro dentro de otro cuadro, un cuadro que era inclinado en este caso. En esta singularidad inicial, se intentó incrementar la ambigüedad entre el principio geométrico de cada cuadro con la intervención que se pudiese realizar sobre él. Para ello, propusimos este hipotético espacio cuadrado en completa competitividad jerárquica con la forma redondeada que estaba integrada en su espacio; era una forma orgánica establecida como elemento de alto contraste sobre su mismo plano perpendicular. El espacio inclinado que se proponía señalaba en cierto modo una visión cenital de una mesa de pruebas donde podían introducirse ciertos elementos para formar un equilibrio. Era algo que en estos primeros cuadros estaría fundamentado por el ejercicio concienzudo de una investigación formal simple y, en este caso, se propondría de esa manera alegórica.

Una forma orgánica se encontraba alojada en un plano insinuado oblicuo respecto el soporte. Esta forma redondeada se presentaba a un lado de la composición y estaba recortada por una línea recta derecha; esta línea, que servía de elemento de refuerzo, evidenciaba el límite geométrico del soporte principal.

Esta forma orgánica se presentaba como evocación de algo real, como intento por representar algo reconocible, en un acto totalmente contradictorio en la totalidad del cuadro; se realizó entonces el dibujo simple de una nube. Este dibujo casi infantil se planteaba en contraposición a su misma masa de relleno negra que era casi plúmbea. Esta masa era algo que participaba en la dicotomía de su establecimiento pesado junto a lo etéreo del dibujo de esta supuesta nube.

Este elemento funcionaba de manera importante en la composición, por el hecho de que introducía alegóricamente formas reconocibles, no como objetivo, sino como pretexto para intentar producir un equilibrio figurativo/abstracto. Esto era una forma que, al someterse alojada en un ambiente abstracto, podía ejercer una interesante variabilidad de conceptos.

El cuadro entonces separaba dos conceptos en dos sectores bien distintos. Esa apuesta podía ser bastante arriesgada, porque estos elementos deberían

complementarse y formar una tensa estructura de polos opuestos. La provocación del equilibrio no podía llegar nunca si se realizaba además un tratamiento similar entre las formas. Para lograr una composición equilibrada, la lucha de opuestos debería proponerse por una diferenciación clara de tratamientos. Si la forma redondeada estaba realizada de una manera demasiado geométrica, no podría luchar con otra forma que estuviese presentada de igual manera. El mantenimiento de un mismo tratamiento en ambas formas alejaría el enfrentamiento entre los opuestos. Unos y otros serían tomados como formadores de un conjunto único y no diferenciados.

En general, el cuadro se proponía demasiado intelectualizado, demasiado preparado; era un cuadro que exigía un tratamiento ulterior animal y orgánico. Este hecho evidenciaba algo importante: en ausencia de un elemento que participase en contraposición para obtener el equilibrio, los distintas sectores se verían reforzados para obtenerlo en su percpecion; de una manera inconsciente, el espectador intentaría buscar en la obra el refuerzo de su opuesto.

La superficie de la tela en este proceso se transformaría entonces en áspera, y en el simple tratamiento del negro parecería intuirse una pincelada orgánica debido la búsqueda continua de equilibrio.

Podemos decir que el único indicio de tratamiento animal claro se dió por la existencia de unos pequeños matices con formas blancas en la zona extensa negra, en el sector izquierdo del cuadro. Estas manchas anecdóticas, que se establecieron de todas maneras como elementos reflexionados, querían en cierto modo añadir un toque directo manual, por ello que se realizaron directamente con los dedos.

Estos dedos formadores de la mano que originaba al mismo cuadro, eran unos dedos índice y corazón que querían irónicamente manchar una zona como una simple bendición final. Pese a toda esa extrema preparación medida e intelectualizada, se intentó dar una especie de aporte orgánico en su cromatismo, al no existir un color blanco en la imprimación; el color fue el mantenido de la tela virgen, algo que formaría parte entonces de manera importante como opuesto en el juego de equilibrios.

Il. 123. J. Fernández Rodríguez. Formas insinuando un espacio abierto

2000.Acrílico sobre tela. 120x125 cms.

4. Formas insinuando un espacio abierto.

En este cuadro volvimos de nuevo a la idea de recrear un límite dentro del propio límite del soporte, de un cuadro dentro de otro cuadro. La composición se haría en una especie de paspartú que plantearía una cota abierta sobre un fondo blanco. Los elementos compositivos de la obra se agolpaban en zonas diferenciadas dentro de ese límite interno, como elementos que fueron previamente preparados y estudiados mediante bocetos.

Estos elementos se propondrían por un lado, mediante unas manchas desperdigadas que estarían realizadas por la libertad muscular de la mano; se intentarían proponer simulando la ingenuidad característica de algunas pinturas rupestres. Por otro lado, al proponerse estos elementos con una ejecución manual, podría verse también de esta misma manera la recreación de una forma visceral grisácea situada en el sector central superior derecho. Esta forma, que podría tomarse también como un fondo paisajístico desdibujado, podría ejercer una ambivalencia importante.

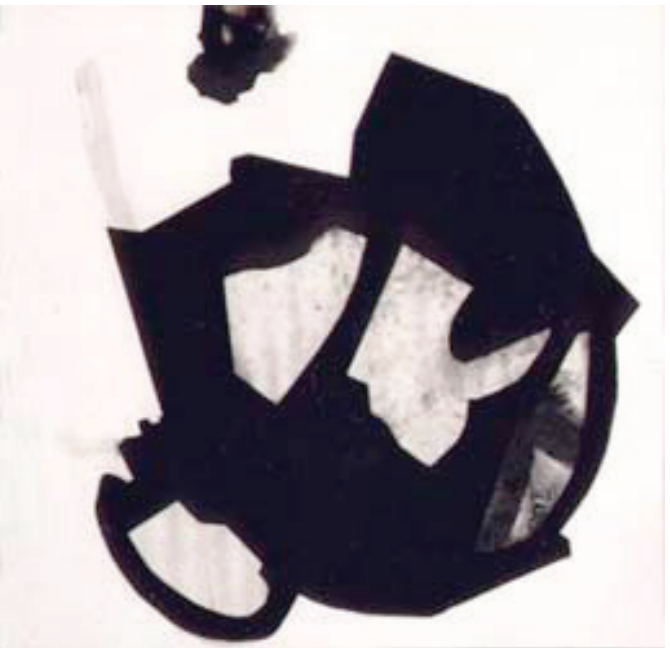
Pero toda esta apuesta orgánica inicial la quisimos contrarrestar con un tratamiento que evidenciase que el cuadro era un mero objeto bidimensional, por lo que se le daría un tratamiento extremadamente geométrico en el sector izquierdo. Esta característica sería importante para poder ser integrada como elemento opuesto del equilibrio en cuadros sucesivos.

Además del uso de formas específicas en cada uno de sus opuestos procedimentales, se usaron utensilios diferentes en su realización técnica. Estos utensilios podían reforzar posteriormente sus dos extremos opuestos. En el tratamiento más orgánico se utilizaron los pinceles, y en el tratamiento geométrico se usó un rodillo.

En cuanto a su nivel cromático, se utilizaron cuatros niveles de color partiendo desde el blanco general hasta el negro. Este cuadro integraría como diferencia de otros una serie de matizaciones y gradaciones que se opondrían en cierto modo al carácter demasiado medido inicial; esta medición podría demandar un cierto toque de espontaneidad. Pero quizá lo más reseñable de esta composición, fuese que en la proposición de estos elementos realizados por tonalidades grises, negras, orgánicas y geométricas, se podía ver la forma insinuada realista de un busto.

Esas manchas negras desperdigadas manuales querían proponer de manera muy simple los distintos elementos que formaban una especie de retrato, algo que junto a las manchas extensas geométricas que lo circundaban podían plantear, sin embargo y cambiando el registro, la visión espacial de un horizonte. Esa idea ambivalente se planteó también desde el inicio y sería un rasgo que trabajaríamos en algunos cuadros sucesivos.

Con esto, la obra se acercaba a obtener una dualidad interesante por su tratamiento y composición. El juego entre fondo y figura volvía a estar presente en la obra. El fondo y figura desdibujados sin un límite concreto estaban en una dualidad ambigua que parecía ya entrever algunos elementos nuevos para el funcionamiento del equilibrio.



II. 124. J. Fernández Rodríguez. Forma II

Acrílico sobre tela. 120 / 125 cms. 2000.

5. Forma II

Una de las características esenciales de la elaboración de este cuadro fue la anulación como parte del proceso de la composición, lo que sería algo fundamental para esta obra y las siguientes. Esta cancelación de la forma intervendría recubriendo ciertas partes iniciales planteadas en la composición original, y que funcionaría como testigo de la duda y de la variabilidad de estas formas iniciales. En resumen, esta cancelación intervendría en el añadido paulatino de tratamiento orgánico a las primeras formas geométricas planteadas.

La realización de este cuadro sería entonces una muestra de esa reivindicación por insertar formas o tratamientos animales.

Otra de las características principales en la evolución de estas apuestas por el tratamiento polar intelectual y animal, fue el planteamiento de un primer procedimiento inicial totalmente libre, donde posteriormente desarrollar la obra. Esta estructura principal de la composición en este cuadro concreto se realizó inicialmente con la tela tendida en el suelo; se intentó evitar el principio demasiado intelectualizado que suponía la tela preparada y encastrada sobre un geométrico bastidor cuadrado. Con esto, la composición se empezó a realizar de manera cilíndrica, rodeando continuamente la tela. No hubo ni orden ni direccion inicial.

La posición final del cuadro se establecería en medio del proceso, tras ese primer planteamiento inicial libre sin previsión y sin idea previa. Si bien esta idea era interesante como método de realización de la estructura compositiva, cabe destacar que en este cuadro, la llegada a la composición final fue quizá demasiado intelectualizada.

Cuando acabamos con el primer caos pretendido de ese planteamiento inicial libre, la continuación en la segunda parte del proceso sería la eliminación paulatina de ciertos elementos de esas formas iniciales, de manera que el primer planteamiento serviría de influencia para poder llegar a una síntesis definida. Tras esto, la tela pasaría a situarse verticalmente en su posición correcta y sería entonces finalmente encastrada sobre un bastidor. La tela pasaría a estar sometida a una dirección concreta de visión y a un recorte definido.

Este primer germen compositivo inicial, que planteaba una importante libertad de lectura y que definía una u otra posición, sería un elemento primordial para situar la estructura principal del cuadro.

La composición del cuadro se fue entonces sintetizando hasta llegar a una forma central fundamental que se proponía como redondeada, algo que evidenciaba la preparación que tuvo y su tratamiento circular.

Se planteó entonces esta forma principal central sinténtica que mantenía un cierto vigor interno debido a su proceso continuo de cancelación.

Esta forma central integraba en su interior algunas roturas, algunos elementos quebrados, algunas manchas matizadas como testigo del tiempo y manera de ejecución, lo que dejaba entrever entonces parte del proceso.

En esta pintura se intentó plantear y mantener la inicial presencia enérgica gestual para que fuese acentuada por el recorte ejercido por la cancelación mediante simple pintura blanca, algo que era entonces de una gran importancia. La forma central era entonces un resumen de toda la elaboración, de ahí su tensión interna. Esta forma imponente tan sólo era estabilizada por un elemento que servía de contrapunto y que proponía cierta estabilidad de esa energía ciclónica. Este elemento se situaba en el extremo superior central del cuadro, evidenciando, en definitiva, la dirección de exploración que debía tener .

Pero quizá una de las cosas más representativas de esta obra fuese que se podía empezar a entrever una composición que estaba empezando a tener muy en cuenta el fondo donde estaba alojada; un fondo que empezaba a adquirir un gran valor: preveía un tratamiento equitativo entre fondo y figura.

Esta parte del proceso tan importante daría a partir de este cuadro una línea dubitativa esencial; una línea de *paso fronterizo* que uniría en sí misma el tratamiento animal e intelectual. Esta línea colaboraría para definir ambiguamente el fondo y la figura. Aunque esta idea fue muy interesante, en este cuadro concreto hubo una realización final quizá demasiado tendente a ser geométrica y por tanto desequilibrada.

6. Forma divisora

Con este cuadro se planteó un mismo procedimiento inicial que en el precedente. Se realizó una base totalmente libre para que después fuese cancelada paulatinamente. La obra se elaboraría en un primer proceso en el suelo también. Con este hecho, habría una libertad absoluta para su conformación. A veces, se trabajaría desde dentro de la tela, pisándola; otras veces, desde fuera, rodeándola. En este caso concreto, además sí hubo una inicial dirección determinada en toda su realización.

Al igual que en el cuadro anterior, la primera composición se fue cancelando poco a poco con pintura blanca; después se irían dejando evidencias clave originales del primer planteamiento. Posteriormente, la obra se iría sintetizando, esencializando y convirtiéndose en una forma divisoria que partiría el lienzo en tres sectores. Cada una de estas tres zonas se conformarían en lucha continua por mantener su importancia compositiva; una importancia que intentase que ninguno de estos sectores prevaleciese en el llamado *carácter retratístico* ante un fondo que de por sí era otro sector. La intención sería entonces la de hacer competir esas formas y mantener su valor concreto en el cuadro.

Il. 125. J. Fernández Rodríguez. Forma divisora. 2000.Acrílico sobre tela 120 x 125 cms.

La ejecución lineal que dividía estos espacios se hizo paulatinamente; es decir, no hubo una decisión inicial para hacer esa línea quebrada como si fuese una especie de diagrama de barras. Quizá ese sería el ejemplo de la diferencia en las decisiones de la realización, la de mantener el gesto expresivo anterior y en ir cancelándolo y haciéndolo mínimo en todo el proceso. Pero esa cancelación jamás llegaría a ser una síntesis para crear una geometría total.

Así como habíamos tenido presente el concepto de lucha entre formas sin que ninguna de ellas prevaleciese sobre otra, no olvidaríamos entonces que el conjunto total debería tratarse como compendio equilibrado entre pincelada animal y geométrica. El uso de la cinta de enmascaramiento no se haría nunca para dibujar todo el contorno de cualquier forma, solamente se usaría para plantear algunas líneas cortantes, separadoras y geométricas de nuestra misma manualidad en el trazo.

De todas maneras, a nivel general, la forma sintética del cuadro tendía más a ser una forma geométrica, y por ello era quizá demasiado intelectualizada, por lo que el grado de equilibrio todavía no estaría bien planteado.

La obra acabada parecía expresar una serie de formas que podían recordar a una montaña y a sus distintos niveles de profundidad; con todo esto, el supuesto cielo debería tener entonces la misma importancia que las otras formas. El cielo en su forma trapezoidal debía participar en la composición equilibrada, restando su carácter

evocador. La forma superior de este cielo debería ser una mezcla entre liviandad y peso, algo parecido a un cielo pintado por Van Gogh, y que fuese ejemplo de las intenciones tímidas e iniciales que teníamos por evitar evocaciones realistas.

7. Sin título.

La intervención sobre una base previa, realizada sin planteamiento alguno y con total libertad, era otra vez el motivo inspirador del cuadro. Queríamos en definitiva crear una obra que fuese "naturaleza pura", para después realizar un ejercicio paulatino de síntesis sobre ella.

El intento por realizar este tipo de arte aplicado, en cierto modo, constataba que trabajábamos con las energías de la naturaleza; era algo que se hacía para poder intentar descubrir de esta primera realización elementos afines que darían una estructura que sería entonces cercana y acorde a nuestras propias experiencias.

En cierto modo, trabajábamos de una manera parecida a tomar una instantánea de la naturaleza para que después pintásemos y borrásemos sobre ella según nos inspiraba.

Entonces, la capacidad de selección podía mantener la libertad propia de acción sobre un espacio natural engendrado por nosotros mismos, algo en cierto modo similar, como vimos en capítulos anteriores, a la realización de Pollock cuando recortaba sus cuadros realizados mediante el goteo o dripping. Esto, en cierto modo, testificaba una postura propia personal sobre un infinito natural.

El hecho fundamental era entonces el de recrear un tratamiento libre y sin una conciencia clara de lo que se estaba haciendo; un tratamiento para que luego fuese sometido a una composición, centrando y cerrando en una mirada analítica personal. El procedimiento del cuadro era un tratamiento libre, colorista, sin estructuras y en ausencia total de normas. La evolución del cuadro iría engendrando unas líneas geométricas, que trazarían unas formas concretas venidas por nuestra propia decisión y sensibilidad.

Si comparábamos esta metodología con la libertad final de composición que pudo realizar Pollock, esta misma práctica podría ser comparada además con la manera de sintetización de Mondrian. La metodología de Mondrian se basó en un ejercicio continuo de bocetos tomados de la realidad, los cuales llegaban a un resumen final en una composición sintética. Nuestra idea se acercaba más a una síntesis total final que paulatina, algo que tomaba como origen a su vez una obra que quería ser engendrada como naturaleza misma.

Il. 126. J. Fernández Rodríguez.
Sin título.
2000.Acrílico sobre lienzo.
125 x 160 cms.

Estos primeros cuadros planteaban y replanteaban continuamente la composición de una manera dubitativa; se realizaba un trabajo hasta llegar a una obra final que luchaba entre simples tratamientos animales e intelectuales. La composición final planteada mantenía entonces un intento por dar la misma responsabilidad a las formas, y no hacer una distinción entre éstas y su fondo. Era algo que proponía a estas formas con un mismo valor jerárquico en el espacio compositivo.

Esa idea por equilibrar se llevó a cabo desde el mismo tratamiento de la pincelada, algo que compaginó una pincelada manual con una línea industrial formada por una simple cinta de enmascarar. Todo este proceso daba finalmente un determinado grosor de la pintura, un grosor venido por la duda continua entre el planteamiento inicial y la cancelación. En cierto modo, este cuadro era sumamente caótico en su composición por esa actitud dubitativa, algo característico de todas maneras de estos cuadros iniciales.

Todo esto llevó a una serie de formas y filamentos entrecruzados que se superponían unos a otros; unas formas fragmentadas que parecían desperdigarse en el espacio como si hubiesen venido de un estallido que desmembraba absolutamente todo.

En este ejercicio tenso, descubrimos que la diferenciación misma entre forma y fondo se llevaba a cabo por meras propuestas de formas cerradas y abiertas; unas u otras se apoderaban del espacio. Como podemos apreciar en el detalle, hubo formas que se definieron ante un fondo, y este fondo luchaba a su vez como forma; realizaban un acto de enfrentamiento constante, y un elemento que se vería también en cuadros posteriores.

Il. 126. J. Fernández Rodríguez. Sin título. (detalle)

2000.Acrílico sobre lienzo. 125 x 160 cms.

Ese enfrentamiento dejaría tras de sí una obra final que mantendría quizá un tratamiento demasiado geométrico tanto en la forma prevaleciente como en las líneas de *paso fronterizo.* De todas maneras, en ciertas zonas empezaba a aflorar una especie de demanda de tratamiento orgánico.

Este cuadro sería un ejemplo del aprendizaje de los equilibrios; un aprendizaje en continua duda, en un delicado momento entre libertad de ejecución y categorización con una simple línea, con la simplificación de la forma y de su trazo, y con la simplificación de su color.

8. Cuadro que sonríe.

En principio, el planteamiento de este cuadro fue totalmente colorista, algo que se puede ver en ciertas zonas insinuadas en los tonos blancos. En estas zonas se pueden apreciar ciertas tonalidades cromáticas que fueron realizadas anteriores en su fondo. Estas formas eran determinadas señas de color que definirían la composición general. Para llegar a esto, se realizó también una maraña natural inicial sin una idea preconcebida, algo que intentaba no tener un juicio previo.

La composición se iría realizando por una síntesis formal, cancelando nuevamente e integrando formas blancas y negras que ocultaban parte de la seducción estética del color inicial; la lucha entre formas era continua, pero ninguna llegaría a ser predominante sobre la siguiente.

A su vez, en la composición quisimos presentar las formas ligadas continuamente entre ellas; aún habiendo realizado un continuo ejercicio de separación estructural, queríamos que las formas se forjasen como estructura sólida, unida y simbiótica.

Todo esto se tradujo en una composición ecléctica que no tenía una forma predominante determinada.

Por otro lado, la intención en la realización de estas formas era la de crearlas de una manera que perdiesen todos los elementos que recordasen o evocasen a la realidad. En este ejercicio, queríamos que ni siquiera la evocación llegase a una realidad geométrica definida, pues esto mermaría su carácter libre y su misma pureza. Queríamos engendrar una forma que se convirtiese, en definitiva, en única, creada e ideada ex profeso por ella misma.

La estructura definida del cuadro mantenía todavía el rigor quizá demasiado alto de una síntesis muy medida e intelectualizada, una síntesis que devenía en una finalización demasiado geométrica, pero ante esta problemática desequilibrada ya se empezó a ver una cierta ambigüedad propiciada por algunos tibios atisbos de obra equilibrada. Se crearon entonces formas que estaban propuestas teniendo siempre en cuenta las demás formas circundantes.

El tratamiento que tuvo el cuadro seguía siendo escueto, tanto en su conformación como en su tonalidad. Una de las particularidades es que se mantuvieron vestigios de su procedimiento anterior inicial, ciertas evidencias de su origen libre primero.

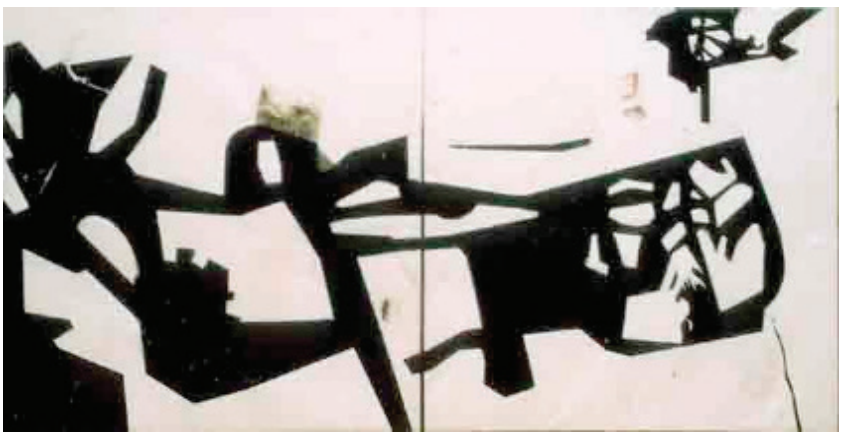
En la solución final del cuadro, destacó una forma central que se conformaba como categórica; una forma que literalmente se imponía en el centro. Esto llevaría a que esta forma central tuviese una gran importancia compositiva. Asimimismo, esa forma

Il. 128. **J. Fernández Rodríguez. Cuadro que sonríe.** (2000). Acrílico sobre lienzo. 125 x 160 cms.

se articulaba aludiendo a sus fondos, y creaba un conjunto bien compenetrado y complementado. Esta forma esencializada rotunda central se planteaba como inamovible, pero sin embargo integraba algo de extrema importancia: un elemento que enriquecería aún más nuestras armas expresivas.

El trazado de un determinado signo final trazado sobre esta misma forma, cambiaría totalmente el cariz de la obra; sería un simple signo semiótico que intentaría ironizar y restar sobriedad al mismo cómputo final del cuadro. Este signo podría ser entendido como un elemento más en la ramificación de los opuestos planteados para el funcionamiento del equilibro.

Esta idea, que afloraría a veces también en cuadros posteriores, evidenciaría una simple sonrisa situada en su parte principal; un signo que rompería entonces toda la imperturbabilidad de la obra: un signo que daría el título al mismo cuadro.



Il. 129. J. Fernández Rodríguez. Forma representativa.

(2000). Acrílico sobre lienzo. Díptico. 150 x 300 cms.

9. Forma representativa.

'Forma representativa' empezó siendo, como en cuadros anteriores, un planteamiento meramente informal; un cuadro con pinceladas grandes, chorreones de pintura al azar, gran cromatismo: un abstracto instintivo sin formas definidas.

Esa era la primera idea de ejecución, la de recrear un arte natural, intentar provocar el infinito artístico de la naturaleza delimitado por un soporte dado. Queríamos entonces plantear naturaleza extrema, como si recogiésemos una parte de un bosque sobre un cuadro; de ahí, que el proceso primero fuese el de desinhibir completamente cualquier gesto, mancha y superficie porque, en definitiva, queríamos dar la importancia a la segunda parte sintética que anulaba la primera sensación libre y natural.

El cuadro se planteó con una dimensión considerable para crear esa primera ejecución con libertad total en su tratamiento; una libertad de expresión de las proporciones mismas de nuestros brazos que podían extenderse por la superficie del cuadro. Esta idea de esparcimiento general sobre un soporte de grandes dimensiones fue mermada precisamente por los límites del estudio, algo que impidió una, digamos, "correcta" realización sintética en la segunda parte del proceso del cuadro.

Aún así, se llevó a cabo con una cancelación paulatina en efecto monocromática; una realización esencial que mantenía la importancia de originar una obra a partir de la complicación de la realización libre primera; algo donde dejar llevar la imaginación en un espacio natural salido de nuestro propio fuero interno.

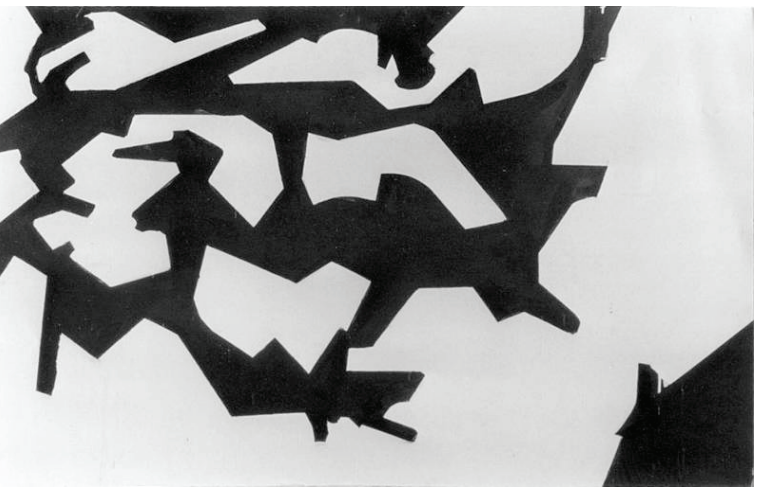
La cancelación tuvo entonces en cuenta destruir parte de esa libertad primera propuesta, aunque si bien a veces, en distintas partes del cuadro, se realizaron algunas reservas anecdóticas. Estos elementos reservados que ya habíamos mantenido en cuadros anteriores y que presentábamos como metáfora-testigo del procedimiento de las formas tratadas anteriormente, eran un simple guiño a procedimientos rutinarios en la restauración de cualquier muro antiguo.

La solución final de este cuadro fue una propuesta de formas que luchaban por ganar un espacio propio, unas formas que irremediablemente querían imponerse sobre las otras. El fondo quería ganar importancia a la forma principal y dependía de una simple pincelada más para que fuese considerado así.

La composición fue arriesgada y quizá vinculada a una forma representacional reconocible, en vez de ser una serie de formas equilibradas en su cómputo general. Se impuso entonces una estructura predominante que se conformaba como definida en la parte interna del díptico. Esta estructura tenía zonas polares diferenciadas a la derecha y a la izquierda; planteaba una masa corpórea sintética y llena de una serie de elementos más pequeños en su interior.

Así como el sector de la izquierda se proponía esencialmente como forma dudosa entre la formas negras y blancas de su interior, formas que llegaban a veces a obtener una importante ambigüedad, en el sector izquierdo, la forma que era sintética mantenía dentro de sí una serie de elementos tratados de igual manera que los anteriores; pero estos, sin embargo, se comportaban más bien como un todo que ejercía un alto poder en su mismo *carácter retratístico,* y por tanto se establecían formas que prevalecían sobre su fondo.

Teniendo en cuenta ese error, los pesos de las masas compositivas conllevaban a la obra a un fuerte desequilibrio que no era siquiera interesante; un desequilibrio que se intentaba compensar proponiendo formas de alto valor y de importancia compositiva en el sector superior derecho del cuadro. Este añadido de un trazo totalmente orgánico o un trazo lineal filamentoso, se estableció para que fuese algo que diese una importancia fundamental al sector inferior derecho y que intentase equiparar de algún modo esa situación desequilibrada. Aún así, después de ese intento de subsanación, el cuadro todavía mantenía un cierto desequilibrio que quizá hubiese podido ser solventado por algún añadido formal más, algo que lo hubiese convertido en una obra interesesante.



Il. 130. Sin título.
J. Fernández Rodríguez.

(2000). Acrílico sobre tela.
95 x 150 cms.

10. Sin título.

Este cuadro partía con la misma metodología que los anteriores, era una síntesis que provenía de un planteamiento natural anterior. Se propuso entonces una manera libre de ese planteamiento natural, en este caso con unas dimensiones inferiores. Esta condición haría el procedimiento mucho más versátil y fácil.

La síntesis que queríamos plantear ya no se estructuraba de una manera tan categórica, aunque mantenía en algunas partes unos ejes paralelos que se relacionaban con los límites del soporte, como algo que cerraba en cierto modo su propuesta.

La idea en aquel momento era la de estructurar el cuadro en formas autónomas, haciendo énfasis en su variabilidad. Esta variabilidad se traduciría como mezcla de pinceladas realizada manualmente con otras realizadas industrialmente mediante la cinta de enmascarar. Esta diferenciación era en, definitiva, la línea de *paso fronterizo* que se vería como rasgo ya por fin evolucionado.

En toda esa realización, pudimos llegar a una conclusión en la metodología que habíamos llevado y que no habíamos supuesto que mantenía un cierto orden jerárquico extraordinario. Se encontraban por tanto tres criterios de desarrollo:

1. El criterio que permitiría realizar una lucha por el apoderamiento del espacio en las formas.

2. El criterio que permitiría que esas formas se comportasen autónomamente como elementos que integraban esa dualidad instintiva/intelectual

3. El criterio que propondría la composición general del cuadro como un todo ligado a cada uno de sus elementos.

En la finalización de la obra pudimos apreciar que nos estábamos acercando a la realización de un trabajo equilibrado, aunque quizá deberíamos haber diferenciado de una manera mayor la diferenciación de la misma técnica mediante un tratamiento con pinceladas más orgánicas.

Esta obra se conformaba en el espacio equiparando la importancia de los espacios llenos y vacíos. Una forma oblicua derecha fundamental dejaba otras inferiores y superiores a un mismo nivel.

En el interior de esta maraña se integraban a su vez elementos más pequeños que formaban parte del todo estructural y que mantenían un continuo diálogo en sus líneas imaginarias de unión compositiva; la ambivalencia y la indefinición de algún elemento fundamental eran claras.

Esta composición tan compleja en su procedimiento, que podía ser considerada como obra final simple, tenía una sutil energía que movía la estructura bien modulada a un ritmo orgánico; por ese hecho, la obra tenía un delicado equilibrio general.

TRILOGÍA DE LAS ALEGRÍAS NEGRAS

II. 131. J. Fernández Rodríguez.
Roto encuentro enfrentado.
(2001). Acrílico tela. 150 x 150 cms.

II. 132. J. Fernández Rodríguez.
Roto caído, que se derrama.
(2001). Acrílico tela. 150 X 150 cms.

II. 133. J. Fernández Rodríguez.
Roto infinito espacio interno.
(2001). Acrílico tela. 150 X 150 cms.

11. Trilogía de las alegrías negras.

La serie de cuadros de las alegrías negras se realizó intentando proponer nuevos conceptos dentro de la investigación del equilibrio. El planteamiento que queríamos aportar en ese momento era el de dar a la obra un punto de vista totalmente impersonal; intentar ingenuamente proponer las formas como estructuras frías, enmarañadas y sin un orden concreto. Pero en esa elaboración tuvimos muy en cuenta los límites del soporte que eran guías y sustento de las estructuras. Fueron cuadros con un tiempo de ejecución mucho más rápido en comparación a los cuadros precedentes.

En el tratamiento desinhibido propuesto, en cierto modo, se intentaría recrear la preparación que se le dio a los cuadros anteriores, la de querer crear una naturaleza ingente. Queríamos crear una obra final desde un mismo principio sintético. La naturaleza abierta planteada estaría sometida a las líneas de enmascarar; sería una solución que buscaría una cierta libertad, pero sometida a los límites filamentosos de una perfecta línea geométrica.

En el proceso se utilizó cinta de varios tamaños; cinta que situábamos en unas direcciones casi siempre oblicuas y verticales, lo que intentaría provocar un desequilibrio formal, una caída continua.

Las líneas que trazábamos se dirigían casi siempre hacia el sector inferior derecho de los cuadros, a la parte opuesta de inicio de lectura, por lo que esta dirección acentuaba ulteriormente su pretendido abatimiento formal.

Estas líneas, que se dibujaban inicialmente, se rellenaron en un segundo proceso con grandes zonas de pintura; se utilizaron rodillos de grandes grosores intentando anular algunas de estas líneas primeras sobre todo en los dos primeros cuadros. Se mantuvo un proceso de ejecución distanciado, casi automático, en el trazado de la forma. Fue un proceso dramático en su finalización.

Aunque el procedimiento de los dos primeros cuadros fuese en cierto modo una especie de maltrato a la manera de componer, esto no atestiguaría la creación de unas composiciones demasiado instintivas o animales, ya que estos dos cuadros se ejecutaron por líneas que se proponían con una alta predominancia de geometría. Estas formas filamentosas geométricas no tuvieron preparación alguna, aunque fueran en sí mismas interesantes en su trazado inicial.

En el tercer cuadro hubo un planteamiento similar al de en los dos primeros: una ejecución rápida y enérgica. Pero paulatinamente, en este cuadro se fue realizando una labor de síntesis manejada por una duda continua; una síntesis que cambiaría totalmente el cuadro de su naturaleza original de inicio. Se creó un resumen de la composición, que acercaría la obra a un procedimiento de los cuadros iniciales, a algo donde preponderaría de nuevo una forma central que se dispondría en continua relación compositiva con los elementos internos y externos. En este caso, esa forma central estaba alojada en un dudoso establecimiento compositivo, algo que ayudaría a su misma ambigüedad interna.

Este tercer cuadro se realizó de una manera mucho más lenta. La estructura final fue casi anulada y repleta de masa pictórica, por lo que acabó completamente cargado de materia. Esta suma de pieles/capas que se cubrían unas a otras, formaban una manera estratificada. Pero quizá la característica más importante de este cuadro fuese la diferencia proporcional, lo que se podía apreciar variando la percecpción conceptual.

Así como en los dos primeros cuadros había formas que eran en cierto modo cercanas al espectador, que mantenían unas medidas proporcionales al mismo cuadro y a su posible dimensión de lectura, la cancelación paulatina de este tercer cuadro provocó precisamente el alejamiento de esas proporciones. Un planteamiento distanciado de su composición, una objetividad bidimensional que ejercía un continuo debate con su carácter ilusorio y evocador.

Este tercer cuadro se diferenció de los primeros en que dejaba ver una especie de tridimensionalidad; una espacialidad o una visión aérea que, en contraposición con su carga matérica, hacía la obra rica e interesante.

Este descubrimiento, el de conjuntar una visión cercana y lejana en una variación ambigua de la percepción de la obra, se pudo ver en algunas alusiones de cuadros anteriores, pero siempre fue algo que se realizó de una manera inconsciente. En este cuadro pudimos comprender, sin embargo, nuevos conceptos que añadían elementos para trabajar con los equilibrios y aumentaban su complejidad.

La división entre materia pictórica como evidencia real de su física, junto a la posible ilusión que el cuadro podría recrear, abría una puerta importante en el uso pormenorizado del equilibrio.

En este caso, la oposición de conceptos de lejanía y cercanía, o la contraposición de conceptos de carga matérica junto a la liviandad de una pintura disuelta, potenciaba aún más la concepción dual y ambigua.

Todo esto daría nuevos pares de opuestos que ampliarían el espectro de expresión artística. Este elemento de ambivalencia entre ilusión espacial y realidad material fue algo que analizamos en algunos capítulos anteriores de esta investigación cuando nos referimos concretamente a Turner, pero en el momento de ejecución de la obra era algo que desconocíamos.

Il. 134. J. Fernández Rodríguez.
El elefante.
(2001). Acrílico tela.
130 x 90 cms.

12. El elefante.

La realización de este cuadro mantenía todavía una importante intención de cancelación; una cancelación con el añadido, en este caso, de que ese mismo hecho podría engendrar nuevas formas. Estas formas, a su vez, se podían ver sometidas a nuevas anulaciones, a una lucha continua de apoderamiento del espacio y de la importancia jerárquica en el cuadro.

Esta obra se proponía entonces como ejemplo de un enfrentamiento puro entre las formas, de una división casi equiparada de la superficie del cuadro, aspecto que creíamos fundamental para realizar una obra equilibrada. Esta característica de meros porcentajes comprenderíamos más adelante que sería una condición extrema incierta; una zona con un rasgo gestual pequeño podría equipararse en importancia con una forma suave extensa.

Con este cuadro, empezábamos a introducir ciertos argumentos internos; una necesidad visceral por volver a plantear formas orgánicas y pinceladas gestuales, en este caso, de una manera mucho más analítica. Queríamos retornar al placer reconfortante y cálido de la expresión libre de la mancha abstracta; queríamos plantear la libertad de la mancha considerada de *creación pura.* Para esto, la cancelación final que remataba el cuadro, en lugar de ser un trazo medido y estudiado, se realizó de una manera tajante y violenta.

El resultado del cuadro sugería una serie de formas orgánicas enredadas que creaban una especie de ovillo; algo que se alejaba de su tratamiento pictórico y que se acercaba más bien a un tratamiento de dibujo simple gestual.

Otro de los aportes fundamentales en esta evolución paulatina que estaba adquiriendo nuestra pintura fue la impresión final de este cuadro que pudiera tener el público, lo que condicionaría desde ese momento a toda obra posterior.

La opinión de ese hipotético público no era una mera especulación positiva o negativa, era más bien un indicio o reflejo de la personalidad misma de ese público; una cualidad que se vería cuando este espectador adquiriese el papel artista que acabase una simple “obra abierta”.

Nuestra experiencia con este cuadro nos hizo aprender mucho y cambiar la postura inicial que habíamos mantenido siempre al tratar la obra; una obra final propuesta como una especie de imposición, como una opinión invariable.

Los juicios acerca de este cuadro en concreto fueron muy interesantes, y ayudaron a comprender mejor la parte intuitiva de la obra que poco a poco habíamos

generado. Las opiniones que se tuvieron acerca de este cuadro, casi siempre, eran cercanas a las características particulares de estas mismas personas: no vieron el cuadro como un simple análisis formal frío.

Así pues, cada individuo realizaba una opinión casi siempre evocadora de algún elemento real que se relacionaba con algo cercano a él.

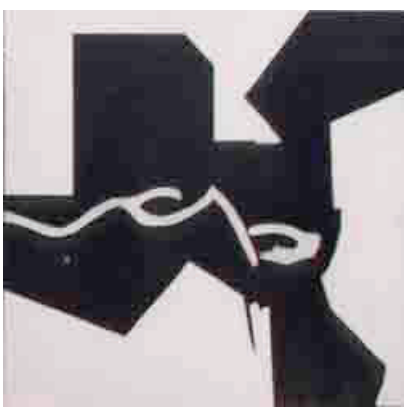
Desde aquel momento, comprendimos la necesidad extrema de hacer partícipe al público en el posible desarrollo de una obra; un elemento tan importante como el proceso mismo de elaboración. Este hecho sirvió para asumir de una manera inteligente ciertos juicios y, por tanto, para crear de una manera distinta.

Toda esta nueva visión sobre la obra producida por una opinión meramente libre, pudo venir en cierto modo por haber alcanzado un planteamiente indefinido sustentado por ser una obra equilibrada. Desde ahí, entendimos que una simple maraña pictórica, junto a una forma medida y estudiada, podía acercarse a la indeterminación abierta, a algo que podía ayudar al público a engendrar una opinión particular.

Al encontrarse una serie de líneas unidas e imprecisas de manera abierta, podría conseguirse el parecer particular del público como algo cercano a su propia vida.

El planteamiento de recrear dos polos opuestos en distintas calidades pictóricas podría producir un *espacio ambiguo* indefinido; podría acercar al espectador de una manera íntima a su propia emoción. Sería algo que constataría nuestras suposiciones al analizar el cuadro 'El retrato del Bufón Calabacillas' de Velásquez. Simplemente, nuestro objtetivo fue alcanzado de una manera casual.

II. 135. J. Fernández Rodríguez. Cortando una idea. (2001). Acrílico tela. 150 x 150 cms.



13. Cortando una idea.

La idea del cuadro anterior sería muy importante para cualquier siguiente desarrollo. Por ello, las formas que anteriormente fueron demasiado geométricas se irían transformando y adquiriendo trazos orgánicos, precisamente para propiciar la apertura de la obra: nuestras composiciones irían recobrando energía instintiva. En este cuadro, ya no recurríamos a una presentación inicial libre para obtener una fuente de inspiración; creíamos que habíamos adquirido ya experiencia suficiente como para poder empezar desde el principio con una composición severa y rotunda. Empezamos estructurando el cuadro sin ninguna base inicial, sin ninguna guía y sin ningún boceto.

Cuando partíamos con la idea e intención de acercarnos a realizar cuadros equilibrados, cuadros con un planteamiento de una serie de elementos compositivos

convertidos en polos enfrentados, tomamos esa premisa como nuevo inicio en el camino del aprendizaje de la pintura. Hasta aquel punto, pensábamos que sólo habíamos tanteado levemente las maneras de composición, conociendo y explorando algunas armas para desarrollar ese arte. Volvimos, por así decirlo, a empezar a pintar; por ello, elegimos no utilizar color ni veladuras seductoras que desviasen la atención; no usar ningún gesto pictórico, ya que queríamos, en definitiva, empezar a trabajar encima de una mesa de pruebas limpia y sin ninguna connotación inicial estética. Queríamos hacer pintura como si de un boceto se tratase. Utilizamos para ello solamente el blanco y negro; no queríamos usar ninguna cualidad potenciadora y evocadora. Cuando suponíamos que habíamos conseguido algo, por muy escaso que fuese el paso, decidíamos dejar ciertas prácticas iniciales para engendrar una composición y someternos a una metodología nueva.

Este cuadro se realizó entonces proponiendo las formas sin boceto ni pinceladas previas, directamente sobre la tela. Una vez acabado el cuadro reflejaría una simple lucha de formas esenciales en un espacio abierto.

Una forma interna negra era, por así decirlo, golpeada en cada uno de sus extremos por formas blancas que creaban un conjunto estructurado y construido. Las formas blancas no prevalecían sobre las otras, estaban situadas en equilibrio y se mantenían en tensa calma, estaban realizadas mezclando una pincelada orgánica y una intelectual, algo tantas veces defendido. La solución final era quizá demasiado ausente, escueta y fría.

Recordemos que en el cuadro anterior, empezamos a inserir una pincelada que evocaba un gesto dibujado, algo que recuperaba en cierto modo un instinto primario; una intención por sacar fuera una energía comprimida. Por ello, realizamos un gesto evidente que cortaba el tono principal del cuadro y que quizá se desligaba de éste tener una cierta carga ambigua inicial.

El gesto se llevaba entonces toda la importancia del cuadro y anulaba, como si de una firma se tratara, todo trabajo anterior de equilibrio entre formas iniciales que creíamos interesantes.

En estos últimos arriesgados cuadros, se podía ver entonces la necesidad de una vuelta al calor de un brochazo instintivo, a un planteamiento que restase frialdad a una composicón extremadamente medida. Esto evidenciaba el vaivén constante que habíamos tenido en nuestra carrera artística.

Al igual que tratábamos en el capitulo 2.10 sobre la variabilidad en el desarrollo del arte, en la práctica del pintor existe una duda continua; una duda que aflora en

casos en los que una simple línea divide una forma y otra, en una composición y en una idea de cuadro o en un estilo propio.

14. Ambiguo.

Una vez conocidas las formas que se podían integrar en una composición dada, fuimos descubriendo que una forma autónoma podía comportarse con una fuerza extraordinaria en el juego compositivo. La simplificación fue extrema, la posibilidad de síntesis alta... Por ello, estábamos empezando a enriquecer nuestra práctica y nuestras ideas. En aquel momento, la forma que en principio se había vuelto demasiado geométrica había retomado una gestualidad visceral, una organicidad, una unión animal e instintiva.

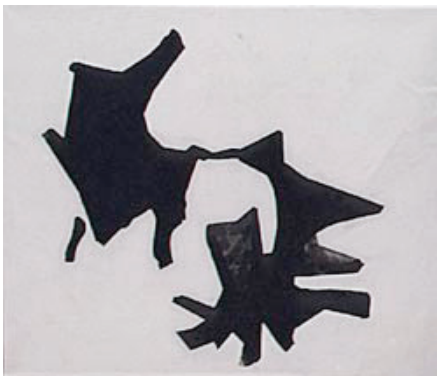
Anteriormente, las formas se establecían demasiado intelectualizadas, demasiado elucubradas; en la elaboración de este cuadro había una vuelta a la fuerza muscular, a la fuerza más cercana, a la esencia oculta del hombre.

En este momento había que dejarse llevar por la parte de la *creación pura* en la elaboración de cualquier obra; pero claro está, que esta idea aún estaba coartada por la presión de una forma demasiado restrictiva y acotada.

Este cuadro se realizó con la intención de crear una única forma que funcionase por sí misma, que integrase los conceptos definidos anteriormente; una forma geométrica acotada por la línea de la cinta y también una misma forma manual definida por las líneas imprecisas de la mano.

Esta forma debería compenetrarse con la que le rodeaba: la forma blanca ausente poco detallada que podía ser tomada como fondo. Ésta debería poder existir también autónomamente y por ello crear una misma obra con dos cualidades integradoras: una obra con la obtención de conquistar y alargar su *espacio ambiguo.* Por ello, la forma principal tenía, grosso modo, una proposición mucho más libre, natural y alejada del principio geométrico precedente de otros cuadros.

Esta forma principal se proponía como central absoluta, como imposición tajante que intentaba jalonar dos tratamientos. Esta forma impuesta casi como categorización, en cierto modo provocaba la búsqueda continua de su opuesto y, por ello, el espacio donde estaba alojada empezó a tomar partido y a adquirir tanta importancia como la forma principal, a tomar importancia en el juicio final de la composición.



Il. 136. J. Fernández Rodríguez. Ambiguo. (2001). Acrílico tela. 150 x 130 cms.

II. 137. J. Fernández Rodríguez. Ambiguo II. (2001). Acrílico tela 70 x 70 cms.

II. 138. J. Fernández Rodríguez. Cayendo en la cima. (2001). Acrílico tela 70 x 70 cms.

15. Ambiguo II. Cayendo en la cima.

A partir de descubrir que habíamos aprendido a manejar la forma en su estado puro al someterla a un espacio concreto, comprendimos que podíamos liberarla del sometimiento rígido inicial. A las formas que creábamos ahora les íbamos a dar la posibilidad de romper toda norma de equilibrio y de experimentar de una manera mayor.

En estos dos cuadros, empezamos a trabajar con la ambigüedad de los límites de la forma teniendo en cuenta los propios límites del soporte. Así entonces, planteamos el primer cuadro con la idea de crear una especie de paspartú roto donde saliesen las formas alojadas en él; una clara alegoría a la rotura del límite de un hipotético cuadro interno. Esta idea, ya experimentada anteriormente de una manera o de otra, iba a re-proponerse en este momento. Provocar un propio límite interno en un soporte superado por la composición que está en él era entendido como sinónimo de rotura total y de superación de las cotas mismas de un simple punto de vista auto impuesto.

En el primer cuadro que partía de esta idea inicial, se podía ver una duda continua de su composición, algo que mantenía una serie de manchas testificadoras de las primeras formas iniciales dubitativas. La forma negra central dejaba entrar a otras formas blancas ligadas a ese 'seudopaspartú'. Eran formas que luchaban por el espacio, que dialogaban intentando provocar una unión de coordenadas, una simple estructura fija.

Dentro de estos elementos que participaban en la creación de una especie de tensa calma, se encontraba como colofón una forma planteada totalmente orgánica; una forma inserta en la primera forma negra central. Esta forma blanca de mancha imprecisa y de pincelada suelta, quería aludir a la fuerza vital, a la energía comprimida por sus límites, a la fuerza acotada de la expresión libre de la pintura.

El segundo cuadro estaba planteado de una manera diferente, tenía trazada una forma negra interna dominante que podía verse como con cierto alejamiento espacial. Esto podía provocar que esa forma principal fuese profunda como un simple fondo, y que a su vez participase muy sutilmente como figura: la composición se hacía entonces totalmente ambigua. Esta primera forma negra tenía una especie de ramificaciones que, en vez de estar recortadas por otras formas blancas que combatiesen en su importancia jerárquica, alcanzaban los límites del cuadro, queriendo aludir a lo externo, a alejarse de su opresión inicial.

A su vez, cuando percibimos que quizá esta forma primera ideal planteada como forma *retratística* tenía demasiado poder, decidimos quitarle preponderancia y habría entonces que cancelar ciertos elementos. Para conseguir esto, habría que saber apreciar cómo funcionaría una forma básica autónoma para que se convirtiese en fondo o en figura, y cómo habría que modificarla estructuralmente. Bastaba entonces con manejar las formas circundantes para que obtuviesen tanta importancia como esta primera. Era un paso muy sutil pero arriesgado.

En esa intención, pudimos comprobar que realmente la idea no era fácil de conseguir eficazmente, y cómo tan sólo en el tercio inferior izquierdo, la forma ramificada, que en cierto modo podía evocar a una especie de forma neuronal, se alejaba de la sutileza e imprecisión inicial para ser más bien considerada como fondo. En cierto modo mantenía una ambigüedad que era enfatizada por haber integrado en el seno de la forma blanca más externa una simple pincelada orgánica, algo que ocurrió de una manera similar en el cuadro precedente.

Il. 139. Estado de atención. (2001). Acrílico sobre tela. 40 x 40 cms.

Il. 140. Femenino singular. (2001). Acrílico sobre tela. 40 x 40 cms.

16. Estado de atención. Femenino singular.

Estos últimos cuadros describían ya una llegada a una simplificación interesante, a formas muy poco elaboradas, sintéticas, formas que se enfrentaban en el espacio del soporte de una manera frontal y desafiante.

En esta época trabajábamos con pares de cuadros en los que en el primero apostábamos por una forma sobresaliente sobre un fondo, y en el segundo, le dábamos la capacidad a ésta de ser en este caso fondo mismo.

Esto describía, en cierto modo, cómo estábamos aprendiendo a plantear una esencializada lucha de fondo y figura; todavía no habíamos llegado a plantear una

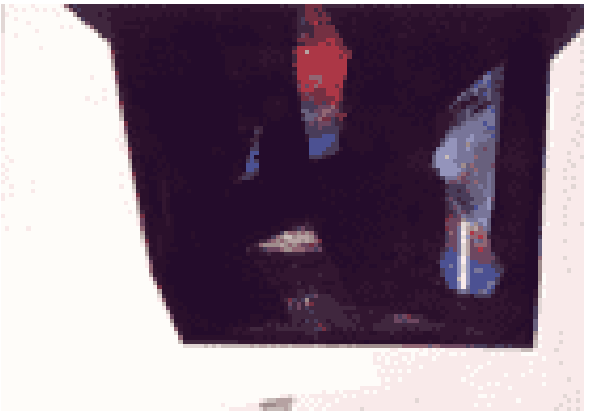
lucha de otros elementos, como tratamientos y calidades pictóricas, pero de todas maneras, algo se podía empezar a percibir en algún cuadro anterior. Estos cuadros se elaboraron sin tener apenas grosor pictórico; el grosor solamente podía ser apreciado en las formas que eran dudosas.

Por otro lado, hubo ya el inicio de un leve atisbo en la introducción del color, al entender que las composicones monocromas estaban ya en cierto modo bastante experimentadas, por lo que dejamos como elemento de color el mismo de la tela sin imprimar, algo que de todas maneras se había visto en algún cuadro precendente. Decidimos entonces empezar a proponer una gama cromática muy sutil; en este caso, en estas dos obras dejamos que la tela pura tuviese protagonismo en su naturaleza misma, como materia intocable que se iba a mantener sin variar en todo el proceso de ejecución del cuadro.

Se crearon entonces dos formas blancas en sendos cuadros. En el primero de ellos, la forma central impuesta se hundía demasiado, sería entonces desde el inicio establecida como fondo de la composición; un fondo donde los elementos que luchaban a ambos lados se apoderaban del espacio “útil”.

En el segundo, la mancha blanca planteada primera llegaría casi a mantener la ambigüedad de ser forma y fondo indefinido; sin embargo, las formas que rodearían a esta primera, sí permanecerían como categóricas e inamovibles.

Este segundo cuadro, de todas maneras, se trató de una manera mucho más segura; las reservas de tela sin imprimar se mantuvieron desde el inicio como seguras, siendo actores importantes y definitorios en la composición final.



Equilibrio y análisis de dos polos en el concepto artístico; extremos de la pintura y los medios audiovisuales y su espacio ambiguo

Il. 141. J. Fernández Rodríguez. Enfriando el mundo. (2001). Acrílico tela. 30 x 45 cms.

Il. 142. J. Fernández Rodríguez. Coartando el mundo. (2001). Acrílico tela. 30 x 45 cms.

17. Enfriando el mundo. Coartando el mundo.

Estos cuadros los realizamos otra vez de una forma paralela. Eran cuadros que intentaban plantear el mismo problema de equilibrio en formas enfrentadas, eso sí, matizando ligeramente y sintetizando aún más su composición.

Los cuadros se plantearon con una proposición de una forma principal oscura en el centro del soporte; una forma que sería de nuevo perturbada por otras formas blancas circundantes. Esta primera forma oscura iba a integrar dentro de ella ciertos elementos muy cercanos a colores primarios; iba a plantear un pequeño mundo interno que integrase tímidamente un planteamiento gestual e instintivo. Esta característica reivindicativa de estos últimos cuadros era algo que hacía un llamamiento a lo animal, lejos de la frialdad ambivalente de un simple tratamiento monocromático.

La introducción muy sutil de color recreaba dentro de su forma contenedora un espacio alejado de su establecimiento frío inicial; un planteamiento ilusorio que, en contraposición a las estructuras principales categóricas, trabajaba en la formación del equilibrio y del *espacio ambiguo*.

Quizá el primer cuadro era más categórico y menos indefinido; el segundo, sin embargo, estaría planteado con una ambigüedad esencial en las formas principales, sobre todo en la forma central que se convertiría en dudosa al poder ser considerada como fondo o como figura. Era algo que servía de contrapunto al mundo onírico de las manchas de color vagas y tenues y se plantearon entonces dos extremos indefinidos bien planteados.

Il. 143. J. Fernández Rodríguez.
El mar.
(2001). Acrílico tela.
50 x 160 cms.

18. El mar.

Con este cuadro, continuamos las pruebas en el enfrentamiento de formas opuestas polares para la formación del equilibrio. La diferencia en este caso fue la introducción de elementos evocadores de cierta ilusión pictórica, como restructuración y reinterpretación de la realidad alegórica en una obra abstracta.

Queríamos entonces realizar un cuadro alusivo al mar, una composición que plantease una mera línea horizontal que diferenciase el horizonte de ese supuesto paisaje. Digamos que la composición se establecía con una influencia realista simple en su estructura.

Queríamos establecer una diferenciación esencial de la forma evidente del mar como algo absoluto, simple y contundente; un elemento que se sometía a una rotura, a una desmembración, a una brecha del horizonte; a una suposición extremadamente intelectual y onírica que rompía el espacio ilusorio de expresión.

Por otro lado, el mar estaba planteado como sucesión de pinceladas y de manchas realizabas directamente con las manos; era algo que quería insinuar el movimiento de las olas arrastradas sobre la tela; unas simples improntas desvanecidas por su líquido. De esta manera, realizamos un primer planteamiento animal, instintivo y libre para que después fuese reestructurado en una composición simple dominada por una mera intención intelectual.

Una vez que establecimos las masas esenciales casi geométricas que intervenían en la dirección de este mar protagonista, quisimos proponer como simple mención un toque de color azul; queríamos intentar acentuar, mediante este simple elemento, la ambigüedad entre la forma que se superponía en el cielo, y que rompía y quitaba su grado evocador con una simple línea horizontal sobre un horizonte ideado.

Equilibrio y análisis de dos polos en el concepto artístico; extremos de la pintura y los medios audiovisuales y su espacio ambiguo

19. Sin título.

Con este cuadro, podemos decir que fue cuando se produjo un cambio radical en la metodología de creación de las composiciónes. Este cambio vino al someter a las formas estructurales a una cierta complejidad por el uso del color. Con este collage hubo una necesidad de llegar a este avance, de reivindicar el color como elemento definitorio; algo que prácticamente había estado ausente en todas las obras anteriores.

Dentro de los planteamientos abiertos, de formas emancipadas, externas, etc., siempre hubo una necesidad por un planteamiento interno, cerrado, escondido en formas concéntricas. Las formas amplias, que intentaban expandirse de uno u otro modo anteriormente, ahora estaban buscando un recogimiento, una meditación, una búsqueda, en definitiva, de un espacio menos conflictivo. Este collage quería proponer entonces una forma central fundamental en la composición, que integrase una serie de elementos que diesen cierto contenido e información indefinida. Estos elementos integrados, a su vez, deberían funcionar de manera autónoma y en concordancia entre ellos; no tendría que haber por tanto figuras exentas y alejadas de una relación significante.

Il. 144. Sin título.
J. Fernández Rodríguez.

(2002). Collage.
22 x 29 cms.

La manera de la proposición de la composición fue intuitiva. Cada elemento tenía una forma precisa e intentaba comunicarse con otro, por lo que la realización de la obra relacionaba completamente cualquier parte por muy alejada que estuviese.

Con este cuadro, empezamos a experimentar que estábamos desarrollando una manera para mantener una ligazón estructural entre los elementos que se planteaban en la composición; un dialogo continuo entre las tensiones, color, texturas… un diálogo en donde toda forma podría ejercer el papel de fondo y viceversa. Esta particularidad del valor jerárquico en la composición haría que todos los elementos adquiriesen un cuerpo homogéneo y se hiciesen un todo único. Todos estas partes integradas en una primera estructura impuesta funcionarían entonces de amalgama[2], algo que fue muchas veces defendido. Esta obra se puede tomar

2 Tal y como defiende Arnehim en el Guernica de Picasso:
“Pasar de la composición entera a un solo detalle puede ser útil en más de un aspecto. Es

como un boceto al ser una simple prueba de integración de color. Se realizó con la intención de dar a las formas escuetas monocromas anteriores la posibilidad de integrar connotaciones cromáticas y trabajar a partir de ahí con unos elementos añadidos que podrían aportar por ello una fuerte carga estética y seductora. Esta potencia atractiva extraería a la forma, parte de su sobriedad y añadiría un determinado impedimento en la lectura de la composición: la realización sería entonces mucho más tediosa.

El color se intentaba plantear definiendo continuamente una situación formal equilibrada. El funcionamiento del equilibrio cromático en estas composiciones podía intervenir ya no meramente como masa formal que tuviese más o menos importancia en su conjunto, sino como agente que pudiese voltear todo el sentido del equilibrio general. Así como anteriormente pudimos encontrar algunos problemas en el planteamiento de un equilibrio sobre una obra, puesto que realizábamos un ejercicio prácticamente matemático de suma de formas y tratamientos orgánicos e intelectuales, el sistema para equilibrar el color de este cuadro, se realizó de una manera similar en esa operación, pero teniendo en cuenta que el espectro cromático podía desvirtuar en cierto modo su cómputo general. En este caso, cuando existía un desequilibrio cromático, se intentaba hacer una estipulación general sobre la predominancia total del color. Tras esto, se planteaba como norma la integración de su color complementario, para poder equilibrar por ello esa suma; era algo que cambiaba una metodología formal por una cromática.

En este collage pudimos apreciar que en su totalidad había una predominancia de rojo; para equilibrar la obra introdujimos sencillamente su complementario mediante una división en los colores que lo formaban: azul y amarillo. Era algo cruzado y situado en la zona más importante de la composición y un lugar donde las líneas principales señalaban la zona de mayor atención.

---

posible que distraiga la atención del artista con respecto a un conjunto prematuramente plasmado y que, por lo tanto, bloquee de momento el sentido de la organización.
Un detalle también puede conducir a una solución que resulte aplicable al total y que por lo tanto sugiera una manera de seguir adelante con la tarea completa."
ARNHEIM, Rudolf. *El Guernica de Picasso*. Gustavo Gili. Barcelona, 1981. p. 56.

Il. 145. Sin título.
J. Fernández Rodríguez.

(2002). Acrílico sobre tela.
81x 100 cms.

20. Sin título.

Podemos decir que con este cuadro fue cuando hubo ya un riesgo total por la apuesta del color en la investigación del equilibrio. Las formas propuestas todavía eran esencialmente blancas y negras, pero poco a poco permitían la introducción paulatina de masas de color.

Sería por esta premisa que la realización de esta serie de primeros cuadros coloristas estaría definida por una duda constante. Este aspecto se podía intuir en el trazado de la llamada *línea de paso fronterizo* entre una y otra forma. De todas maneras, esta línea era mucho más variada y aunaba de una manera más clara conceptos animales e intelectuales.

Las estructuras de estas nuevas composiciones coloristas eran contundentes; en cierto modo, se había perdido la indefinición anterior entre formas corpóreas y livianas, una característica que era muy interesante.

En estos cuadros, se proponían las formas como partes de un puzzle compositivo, con el peso específico de estar engrosadas por una gran carga matérica. Estos cuadros estaban caracterizados por estar realizados sobre telas recicladas que habíamos encontrado y que habíamos reutilizado. El planteamiento básico inicial de este cuadro tenía ya de por sí una fuerte connotación influyente y determinante al tener una fuerte base pictórica previa. Esta sería la particularidad inicial que lo diferenciaría, desde un cierto punto de vista, con la naturaleza de los cuadros precedentes.

En cierto modo, esta era la peculiaridad que se podía equiparar a la preparación previa que dábamos a los cuadros anteriores. La preparación anterior planteaba, de una manera natural y emancipada, una base sin forma específica alguna: una base libre y desinhibida. De una manera parecida la idea se mantuvo, pero con un sometimiento impersonal de una obra realizada por otro pintor que desconocíamos. Esta práctica en sí misma era interesante, cargaba mucho más de complejidad a la estructuración de la obra en comparación a un mero cuadro virgen. Esta manera de trabajar serviría para conocer más el concepto de forma emancipada que podría intervenir sobre una base historiada. Una base que mantuvimos tal y como la encontrábamos pintada; una base que no volvimos a imprimar entonces, y que planteaba un inicio concreto para proponer una composición propia.

La lucha al establecer una composición sobre algo ya realizado previamente conllevaría una gran dificultad, pero superado ese primer intento, enriqueceríamos la determinación de la forma emancipada y ajena a su fondo integrador. Pintar sobre un cuadro ya pintado era un ejercicio tedioso, como si intentásemos producir música sobre otra distinta.

Otro de los elementos clave para poder trabajar mejor con esta importante idea era la de cambiar, simplemente, la dirección de lectura del cuadro previamente realizado. El cuadro se sometió al cambio de su posición original; en este caso, modificamos su posición de vertical a horizontal. El primer planteamiento de la composición que dimos a partir de esa base ya pintada, se planteó uniendo parte de las formas del primer cuadro. Juntábamos parte de su estructura e intentábamos que no hubiese elemento separador o anecdótico ausente. La composición anterior se fue transformando en un ejercicio simple de síntesis; un ejercicio que anulaba y eliminaba paulatinamente algunos detalles innecesarios, convirtiendo la composición en una estructura principal simple, en una propuesta más cercana a nuestra propia sensibilidad. Queríamos someter a este cuadro inicial, que tenía

un peso matérico específico, a una intervención sobre sus líneas compositivas para aportar cierta ligereza; convertir las líneas de tensión para que levantasen la masa de su gran peso. Este intento por que la pintura en cierto modo levitara por absoluta necesidad de equilibrio, lo quisimos tratar al añadir una división de opuestos contrarios entre empaste y ligereza pictórica; una idea que intervendría a partir de ese momento en futuros cuadros de una manera evidente.

La estructura de la composición buscaba entonces una síntesis, pero atendiendo siempre, por alusiones, a la obra realizada previamente, por lo que siempre se mantuvieron reservas de la intervención anterior. Esta singularidad había sido de todas maneras una característica esencial de nuestra pintura. El mantenimiento de ciertas partes de la base original fuese la tela virgen, el papel o en este caso, una intervención anterior, sería testigo mismo del proceso de ejecución: un certificado de elaboración estratificada por el tiempo de realización.

Por otro lado, la gama cromática se intentó proponer como equilibrada y alejada de la influencia inicial de formas blancas y negras. En esta serie, se podría ver que la entrada de color estaba establecida por un acercamiento a colores primarios altamente contrastados y potenciados; pero de todas maneras, había un cierto temor para trabajar con tonalidades más complejas.

El color rojo formaría parte esencial como primera propuesta, y adquiriría el valor compositivo de la forma que anteriormente era monocromática. El rojo formaría parte esencial y predominante en todos estos cuadros; una simple propuesta de entrada de calor orgánico en estructuras quizá demasiado geométricas.

En cuanto a la composición del cuadro, las formas que planteamos partieron de un centro estructural que, poco a poco, se iba expandiendo a lo largo de su superficie. Toda esta realización aunaba formas angulosas propuestas y trabajadas por la cinta de enmascarar; unas formas que iban añadiéndose a soluciones manuales orgánicas, e intentaban contrarrestar unas líneas compositivas demasiado intelectualizadas.

Toda esta metodología se basaba entonces en una proposición continua de tratamientos animales e intelectuales junto a la equiparación de formas en su valor espacial; formas que, en su valor como figuras, nunca llegarían a ser fondo y que intentarían convertir la obra en equilibrada.

Il. 146. Sin título.
J. Fernández Rodríguez.

(2002). Acrílico sobre tela.
81 × 100 cms.

21. Sin título.

Lo más característico de este cuadro es que en su elaboración empezamos a enfatizar un cierto grado de tridimensionalidad abstracta. La mezcla entre las distintas gradaciones de color, de una mancha general más orgánica y de formas geométricas, dio lugar a una compartimentación que podía aludir a una cierta profundidad.

La materia pictórica efantizaba la simple superficie bidimensional en contraposición a ciertos elementos que podían provocar una ilusión. Quizá la separación en esos niveles era demasiado tosca y las formas principales estaban demasiado alejadas y desvinculadas; por ello, este cuadro podía aparentar un cúmulo estratificado de ciertas zonas inconexas, algo que se separaba formando 2 ó 3 cuadros distintos.

Esta división a la que se sometía la obra en tercios verticales era una estructura casi simétrica que sutilmente se equilibraba por el uso de líneas paralelas a ambos lados del cuadro. A su vez, esta circunstancia provocaba una cierta ambigüedad entre los pesos más importantes de la composición, en la línea de base y en las líneas verticales laterales.

Los distintos estratos separados por estas líneas integraban en su interior gradaciones tonales, algo que por un lado separaba la posible ilusión pictórica que podía haber como es el caso del tercio derecho y, por otro, la acercaban como es el caso de la forma abstracta corpórea en el tercio izquierdo; era algo que en conjunto podía dar una diferenciación interesante.

A partir de este cuadro empezamos con la introducción paulatina de formas orgánicas inconexas abstractas, recurso que sería tomado en numerosas ocasiones posteriores.

En el tercio izquierdo del cuadro, se situaba por ejemplo una forma orgánica acotada por líneas geométricas, delimitada por un simple degradado que servía para introducir a esa forma hacia el interior; era algo que simplemente participaba en esa evocación. Ambos elementos, por tanto, se retroalimentaban para potenciar ambas naturalezas.

En realidad, las formas laterales enriquecían el tono general del cuadro con sensaciones animales/instintivas; sensaciones de ilusiones cercanas viscerales junto a lejanas paisajísticas; contraposiciones que evidenciaban una división polar más clara entre instinto e intelecto.

Por otro lado, las líneas de fuerza y tensión tendían hacia el centro, a la definición por unas líneas planteadas blancas que eran casi geométricas y que sugerían categóricamente un punto de reclamo. Esta atención suponía la pérdida de otros elementos. Entre estas líneas de enorme poder en su jerarquía, se situaba una estructura principal que formaba varios niveles siempre hacia el interior. Eran niveles que sugerían una serie de planos orográficos que mezclaban, en este caso, de nuevo la ilusión evocadora y la realidad matérica de la naturaleza pictórica.

Por último, la gama cromática de este cuadro sería altamente contrastada por sus formas más contundentes, por formas en las que se intentaba recalcar la realidad de su misma física pictórica, algo que sometía a la pintura a contener un férreo peso específico asentado e inamovible sobre su línea de base.

Il. 147. Sin título.
J. Fernández Rodríguez.

(2002). Acrílico tela.
100 x 81 cms.

22. Sin título.

Como en tantos otros cuadros precedentes, podemos ver de nuevo con este, una forma estructural básica que adquiría el papel de ser casi el soporte mismo del cuadro; evidenciaba otra vez la idea de realizar un cuadro dentro de otro cuadro interno, como intento de rotura de los límites. Con esta obra, comprendimos que esta idea tantas veces defendida era algo que evidenciaba la rotura de una simple forma contenedora; es decir, de una forma impuesta y delimitada por una geometría. Existía entonces un primer espacio que adquiría el poder de ser forma en sí misma, y que luchaba desde el inicio con las otras formas circundantes, o simplemente ayudaba a los fondos que llegaban hasta el límite del soporte a ser formas con el mismo valor. Esta primera forma central, simplemente intentaba conjugar una suma de elementos intelectuales e instintivos.

Una vez establecida esta primera forma que servía de estructura principal del cuadro, poco a poco en la ejecución de la obra se fueron añadiendo o restando elementos. Estos elementos intentaban sobresalir de algún modo en su importancia compositiva; eran elementos que se planteaban como formas autónomas dentro de otra principal. Quizá las formas internas eran menos contundentes que la forma principal donde se alojaban. A su vez, el color utilizado en ellas era contrastado, por lo que servía para potenciar esas subdivisiones; se empezaba ya a ver un uso paulatino de tonalidades armónicas en comparación a esos primeros colores contundentes de la primera forma.

En general, la forma principal estaba propuesta en el espacio del soporte como bastante bien equilibrada, si no tuviésemos en cuenta su grado complejo interno colorista. Quizá, por eso mismo tendería a adquirir una mayor consideración en su importancia compositiva. Todo esto evidenciaba una elaboración en espiral en la que cada elemento, por muy ínfimo que fuese, se estructuraba en cierto modo de igual manera que en todo el cuadro, y de ahí su unión compositiva.

En cuanto al uso del color, en este cuadro se fue ganando espacio a las primeras predominancias monocromas. El color iba adquiriendo terreno en la misma composición y por ello se iba haciendo más complejo. El juego tridimensional, formado por planos mediante colores fríos y cálidos, se completaba ahora con pinceladas que recordaban al blanco original; eran pinceladas que contenían una gran masa pictórica y que cortaban las formas evocadoras de ilusión. Eran pinceladas que testificaban y constataban el carácter bidimensional del soporte.

Se creó por ello una diferenciación acusada entre peso y liviandad, una sensación lograda sobre un cuadro que no era reciclado y donde no existía una gran masa pictórica inicial. Esa circunstancia intentaba proyectar y potenciar el *espacio ambiguo* en un supuesto intento por crear una obra equilibrada.

23. Sin título.

Con este cuadro continuaba la idea de estructurar una composición en formas contundentes con un mismo valor jerárquico; formas que intentasen anular la preponderancia sobre las otras. Este cuadro estaba propuesto para que funcionase con la idea estudiada de hacer una cierta *pintura construida,* una pintura de ensamblaje.

En esta obra no había una forma estructural que integrase otras; todo estaba planteado al unísono: toda forma era principio y final. El cuadro evidenciaba un proceso de elaboración mucho más seguro en el que el desarrollo y la finalización estaban hechos a la misma vez.

De nuevo, la estructura de la composición se dirigía hacia un elemento central, pero en este caso a un elemento no definido, no puntualizado, a un espacio extendido. Era algo de enorme valor conceptual. Las líneas que dirigían la composición, las tensiones que podían haber, estaban propuestas por la unión entre las formas. La obra obtenía en su composición una ambigüedad muy sugerente que era reforzada por la diferencia de tratamientos, de calidades, de empastes y degradados.

Podemos apreciar cómo existía claramente un esfuerzo por compaginar estas tonalidades y degradados que se planteaban en sí mismas como indefinidas ilusiones. Estos degradados estaban rodeados por unas formas que estaban rellenadas por una gran masa pictórica, algo que evidenciaba un planteamiento de opuestos bastante bien planteado.

Il. 148. Sin título.
J. Fernández Rodríguez.

(2002). Acrílico sobre tela.
80 x 70 cms.

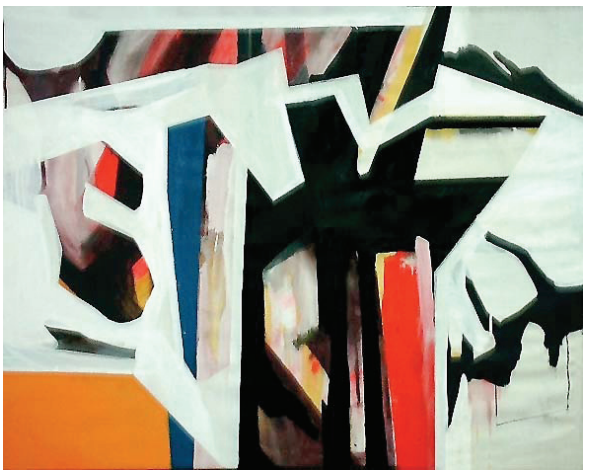
Por otro lado, la diferencia entre líneas geométricas y líneas orgánicas era muy sutil, casi inapreciable; de hecho, había casi más preponderancia de líneas geométricas, pero eran líneas desdibujadas, dubitativas… y por ello, todo el tratamiento estaba en cierto modo en una gran “tierra de nadie” indefinida.

El predominio de geometría, a su vez, estaba contrarrestado por una pincelada de relleno de energía comprimida, pero sobre todo de una pincelada visceral.

De hecho, en la parte superior central existía una mancha libremente recreada que estaba planteada de una manera anárquica, espontánea y casi automática; una mancha que funcionaba así por la influencia de sus formas circundantes y evidenciaba simplemente un tratamiento claro de *creación pura.*

En la gama cromática existían formas contrastadas, cercanas al uso de colores primarios; formas que abrían paso a su vez a otras más armónicas, y que continuaban en otros lados de la composición como formas coloristas y monocromas. Esa fuerza centrifuga aportaba un añadido interesante a la obra, ya que planteaba unas tonalidades alusivas a algo externo. En el sector inferior izquierdo existían unas formas oscuras que se integraban anexionadas a otras que daban un degradado. Todas estas formas juntas creaban, en definitiva, una luz reflejada que venía de un espacio exterior del cuadro, como reflejo indefinido, algo muy sugerente que potenciar. A partir de aquí, el uso de luces indirectas sería algo que utilizaríamos a menudo, aunque fue algo que de todas maneras se podía percibir tímidamente en cuadros precedentes.

Esa luz exterior que influía en la luminosidad general del cuadro podía sugerir otro añadido más a la variabilidad de opuestos formadores del equilibrio, además de enaltecer su *espacio ambiguo*. Esas luces parecían provenir de una parte indefinida y ausente, una zona indefinida que ayudaba a la comunicación de la obra con un exterior ilusorio. Esas luces indirectas serían algo de enorme importancia para trabajar en los opuestos del equilibrio.



II. 149. Sin título.
J. Fernández Rodríguez.

(2002). Acrílico sobre tela.
110 x 150 cms.

24. Sin título.

Con esta obra se empezó a entrever un cierto vaivén entre tratamientos orgánicos e intelectuales, algo que reclamaba un procedimiento comedido, un retorno paulatino a la esencialidad de las formas.

Este cuadro tenía estructuras muy trabajadas: formas que volvían a cancelar algo realizado previamente, donde se dejaba ver tonalidades sugerentes, evidencias del proceso mediante empastes velados. Todo ello era sintetizado en estructuras monocromáticas.

Las formas eran angulosas y actuaban cortando de cuajo la organicidad precedente en una primera fase del procedimiento; éstas se comportaban, en cierto modo, como ejercicio de compresión continua y acotamiento de su energía expresiva. La composición final

aunaba esos dos procesos y se establecía quizá con algunos fallos de ejecución al integrarse formas demasiado emancipadas e inconexas. Una situación espacial casi anecdótica que se alejaba de la idea inicial de crear una pintura construida. Ahora, esta idea era desligada y desmembrada[3].

Por otro lado, la diferencia de calidades pictóricas también se acortaba, no interviniendo demasiado en el funcionamiento de los equilibrios. El proceso de elaboración había devenido en una materia plana de ausencia casi de texturas.

Sin embargo, en ese retorno a la esencialidad, el cuadro mantenía algo bastante interesante en el uso del color. El color era mucho más matizado y evidenciaba una determinada planificación que daba un empleo muy sutil y austero.

En este cuadro, no se utilizaron colores estridentes, sino colores mucho más integrados que generaban una gran cohesión cromática.

El tratamiento del color estaba diferenciando según qué zona, y provocaba una cierta ilusión pictórica en contraposición al mero relleno del espacio, algo que evidenciaba en este caso el carácter 'objetual' del soporte.

De todas maneras, este proceso escueto señalaba la utilización de formas delgadas y filamentosas anecdóticas con gran valor expresivo gestual; formas que afloraron por la cancelación paulatina y no mediante una improvisación rápida. Esas formas avisaban de la utilización más acentuada de la organicidad de las líneas que delimitaban unas a otras formas, en compensación a su tratamiento geométrico. Era un proceso que ampliaba el *espacio ambiguo* que podía contener el límite de una forma hipotética.

25. Esperando a que vengas.

---

3 Arnheim en el Guernica de Picasso, defiende el entramado estructurado que debe tener toda obra: "Cualquier parte de un todo debe quedar incompleta en su significado y su forma. Debe necesitar el todo, pues de lo contrario sería autónoma y cerrada, un cuerpo extraño capaz de prescindir de su medio ambiente y, por lo tanto, incapaz de soportarlo, ya que el arte debe excluir todo lo que no sea necesario. Si la cabeza ha llegado a poder expresar, por sí misma, el grito agresivo del sufrimiento, ya no puede tolerar la compañía del reparto de los personajes del *Guernica*. Ni tampoco *Guernica* lo toleraría.
La cabeza debe quedar reducida a su función parcial."
ARNHEIM, Rudolf. *El Guernica de Picasso*. Gustavo Gili. Barcelona, 1981. p 58.

II. 150. J. Fernández Rodríguez.
Esperando a que vengas.

(2003). Acrílico papel.
50 x 70 cms.

El retorno al uso de un valor monocromático se podía apreciar en algunas formas del cuadro precedente. Este retorno quizá pudo venir por la simplificación paulatina de las formas tras la eclosión colorista y orgánica anterior.

A lo largo de estos últimos cuadros se evidenció, sobre todo, una lucha de simples imposiciones, algo que estaba de todas maneras muy relacionado con nuestras propias experiencias vitales. Había épocas que teníamos unas necesidades de mantener una cancelación del vigor descontrolado de la forma orgánica; otras, sin embargo, demandaban la recuperación de un ajetreo animal, por lo que podíamos resumir que estas obras siempre habían estado planteadas en una continua metafórica cuerda floja entre dos espacios enfrentados. Entre estos espacios se intentaba plantear que la estructura compositiva evidenciase una serie de opuestos, y que a su vez se mantuviese equilibrada.

Con la evolución de estos cuadros, pudimos asumir lentamente un importante aprendizaje en el manejo de la composición de la forma abstracta, de la integración del color, de las diferencias de calidades y de las textura, pero de todas maneras, siempre hubo una necesidad por intentar fundamentar de una manera sólida nuestras teorías, un basamento para poder sustentar fielmente las siguientes.

Esta pintura sobre papel evidenciaba la necesidad de una pincelada animal sometida a su vez a unos límites estructurados, casi geométricos, que se iban desplazando y que mantenían relación continua con los límites propios del soporte. Con esta obra se empezaba a ver una intención por dar a las formas abstractas un cierto peso específico, ya que poco a poco estaban adquiriendo mayores elementos que podían variar la naturaleza de la misma forma esencial.

Concretamente con este cuadro, empezamos a verificar la importancia que tenía tratar una diferenciación del uso de la iluminación de algunas zonas en el espacio compositivo. Este supuesto ilusorio se planteaba un hipotético foco de luz que iluminaba alguna zona característica. Esta luz funcionaba de diferente manera según la fragmentación de la forma. Esta característica también la tuvieron otras obras precedentes mediante el uso de las luces indirectas.

Curiosamente, en el planteamiento de esta obra, de manera inconsciente, habíamos tratado de dar unas sombras que evidenciasen algunas formas y que sobresaliesen

sobre otras; estas sombras jugaban a crear una cierta tridimensionalidad. Eran unas sombras enfatizadas por un planteamiento lumínico de simples objetos reales vistos como cercanos y a su vez establecidos en un espacio extenso. Se hizo entonces un cierto tratamiento real en la iluminación de un supuesto planteado y estructurado abstracto.

Todas estas ideas crearían una composición que estaba, por un lado, bien unida en cada una de las formas, bien ensamblada, pero, por otro, estas formas se situarían desplazadas, no definiendo ningún centro específico de atención, siendo más bien un espacio extenso y equiparado. Estas formas estaban situadas creando un todo conjunto que parecía aparentemente estar desestructurado; unas sombras que justificaban ese compuesto por unos espacios vacíos cerca de los límites del soporte. Todo ello participaba en una indefinición general interesante que creaba un *espacio ambiguo* amplio.

26. Niebla.

En estas obras en blanco y negro se podía ver de una manera evidente el retorno a un tratamiento de una pincelada orgánica que dominaba y cancelaba la forma intelectual planteada. La pincelada buscaba entonces aportar una carga trascendente, una libertad cercana a la zona de *creación pura*.

Esta pintura buscaba una determinada desinhibición en la ejecución quizá demasiado sometida a un cierto desnivel en su propuesta orgánica.

La ambigüedad del tratamiento se ejecutaba con libertad en las zonas donde se podía, en las líneas de unión de formas orgánicas y geométricas; se daba una duda reincidente que creaba una vibración sugerente y que podía enfatizar todavía más su *espacio ambiguo*. Ya no era tan importante utilizar veladuras con una alta carga seductora; ya no importaba cargar estéticamente el brochazo gestual, sino que lo fundamental era llegar al límite justo entre tratamientos animales e intelectuales: un límite sometido al uso de varios opuestos para el funcionamiento del equilibrio.

Il. 151. J. Fernández Rodríguez. Niebla.

(2003). Acrílico sobre papel. 50x70 cms.

Además de todos los elementos que estaban agrandando las herramientas que

podían intervenir en el funcionamiento del equilibrio, con estas pinturas empezamos a introducir títulos que podían crear una predisposición determinada a la percepción del cuadro. Todos estos títulos casi siempre aludían a la idea misma del desarrollo de la pintura; eran títulos que siempre se sometían a una dualidad en cuanto a que se trataban de una manera ambivalente y abierta.

Así, 'Esperando a que vengas' simplemente se refería a la necesidad de que viniese una carga orgánica en nuestro procedimiento plástico de ese momento.

27. La rendición.

Il. 152. J. Fernández Rodríguez. La rendición.

(2003). Acrílico sobre papel. 50x70 cms.

La estructuración inicial de una forma preponderante, que dejaba la entrada de otras formas que añadían o anulaban elementos que la definían, era uno de los principios a plantear sobre todo en cuadros iniciales; pero era algo que de vez en cuando afloraba, y que se podría ver en el planteamiento inicial de cualquier cuadro nuevo. En esta obra en concreto, existía también una forma central definida en el espacio compositivo como más importante, pero ésta llegó a conseguir ese estado por una simple síntesis.

Este era un procedimiento menos impositivo desde el inicio, ya que conjuntaba distintos elementos y creaba al final una forma total, de manera que la estructura estaba compuesta por una suma de líneas y formas pequeñas, que se fueron disponiendo en el espacio gradualmente.

La llegada al equilibrio no dependía de si esta forma central que invadía todo el espacio de expresión era equlibrada, o de la extensión de esa forma predominante como en este caso. No dependía del porcentaje de ocupación de una u otra masa, sino que obedecía más bien a la fuerza de su detalle conjugado entre orgánico e intelectual.

Esta forma central extremadamente geométrica se presentaba en el espacio más importante de la composición, ejercía una influencia en todo el resto del cuadro, y debía tener entonces un alto tratamiento orgánico para poder equilibrarse. De manera inversa, un gesto orgánico debería ser rodeado de un espacio con un alto poder geométrico que aludiese a algo intelectual para formar un equilbrio.

La realización de la forma gestual para que equilibrase la forma geométrica se debería hacer de manera no meditada y espontánea. Una zona geométrica requeriría mucho más tiempo de ejecución al ser medida, de ahí la diferencia de la misma predisposición operativa.

La forma principal de este cuadro estaba entonces mucho más cargada de grado intelectual; sin embargo, las formas que se integraban superpuestas estaban planteadas mucho más libremente y no tenían tanto en cuenta la rigidez compositiva delineada y geométrica. Sobre esta principal forma planteada categórica inicial, se propuso un conjunto de formas tratadas de distinta manera. Estas formas iban a tener muy en cuenta los límites de la forma principal donde estaban alojadas, y los límites del soporte mismo. Eran formas que se relacionaban continuamente con la composición total, en clara referencia a su carácter meditado y reflexionado.

Estas formas a veces se acercaban, sin embargo, a crear la estructura de un gesto expresivo; contenían una serie de signos semióticos que intentaban vincular el tono general del cuadro a uno u otro tono psicológico. Esta situación fue, de todas maneras, totalmente impredecible.

En la descripción de uno de los cuadros precedentes, concretamente titulado ‘Cuadro que sonríe’, habíamos utilizado la sonrisa como signo semiótico para que intentase romper irónicamente la sobriedad que pudiese alcanzar la obra. Con esa anécdota, queríamos de algún modo someter a la trascendencia pictórica a la supuesta banalidad del hombre de a pie, del hombre que dibuja una sonrisa en cualquier sitio.

En este caso, la introducción de unas formas expresivas evocadoras realistas cargaría la idea indefinida del cuadro en una alta seriedad. Si a eso le sumáramos la integración de signos semióticos esenciales, la evocación engendraría unos tipos de sensaciones inesperadas, lo que podría tener por ello un gran valor. Por otro lado, esta elaboración estudiada de opuestos podría cargar en gran manera la complejidad de la composición.

Se realizaron unas formas evocadoras realistas con una clara libertad en su ejecución en la zona izquierda; se acercaron a crear una especie de antropomorfismo. Esta solución parecía una especie de reivindicación por un tratamiento desinhibido y sin ninguna atadura concreta. Se acentuaba entonces una idea neo-expresionista de transformación de estas figuras humanas alusivas.

Todas estas evocaciones a la realidad se dispusieron de una manera que escondían los elementos que podían servir para su localización exterior. Indirectamente, queríamos aportar nuevas informaciones en las capas de la pintura de una manera

oculta. Intentábamos, en cierto modo, emular a la potencia de las zonas de *creación pura*. Este proceso, que parecía bastante interesante, vino por mera casualidad.

La proposición de elementos alusivos a la realidad se realizó por una manera instigada y provocada por el planteamiento de unas formas iniciales determinadas demasiado elucubradas. Todo estaba planteado y estructurado con una estrategia meramente formal que provocaba continuamente el desarrollo de otras formas que nosotros mismos, como creadores, podíamos reconocer como evocadoras de esta realidad. Sólo con el paso del tiempo hemos comprobado, retomando el título del libro de Angel Ferrant 'Todo se parece a algo', que esta idea había estado siempre a lo largo de nuestra práctica pictórica y que la habíamos enmascarado de algún modo.

En el capítulo 2.8 nos centrábamos en que la percepción tenía un componente que llamaba a una búsqueda incesante de localización de una realidad concreta; era parte del concepto de Eco de la *Obra Abierta*, la de intentar reconstruir la obra de arte inacabada y en cierto modo finalizarla. Uno de los cuadros descritos anteriormente, concretamente 'El elefante', quería plantear esa idea de finalización.

Tras esto, en este cuadro concreto, comprendimos que podíamos trabajar con algo que nos sugiriese a su vez una evocación real; algo que a su vez venía engendrado de nuestra propia pintura. Trabajar con una forma que descubriésemos real, originada por nosotros mismos por mera casualidad: Era un elemento localizado que podría evidenciar por ello nuestro inconsciente interno.

La idea, entonces, era la de intentar potenciar esas formas que nosotros como creadores habíamos descubierto; unas formas que posteriormente ocultaríamos de alguna manera para que perdiesen parte de su ligazón a la realidad. Este cuadro se sometería a esa estrategia de descubrimiento, potenciación y ocultamiento bastante estudiada.

El cuadro integraba, por su lado izquierdo, una forma expresionista inclinada e iluminada por una supuesta luz; esta luz que venía de la forma central principal describía el gesto sonriente de un niño. Toda esa realización podía en cierto modo vincularse de una manera extrema a un retorno realista, e incluso podía ser la parte esencial más característica de la composición.

En este caso, lo que intentamos fue tergiversar la sensación evocadora añadiendo elementos que contrarrestasen esa particularidad; añadimos formas intelectualizadas abstractas para poder someter al tono total del cuadro a una mayor articulación ambigua. En definitiva, utilizamos un esquema supuesto de formas intelectuales y orgánicas para saber cómo plantear un opuesto mediante

una forma abstracta geométrica sobre una forma realista expresionista.

Con esto, pudimos descubrir que una pintura vinculada a la realidad podría servir como estímulo para crear una reacción abstracta dentro del ocultamiento de los elementos evocadores de esa realidad. Esta idea tendría a partir de ese momento un gran interés para poder trabajar en obras posteriores.

Esta conclusión se podía resumir en que en este cuadro se propuso una composición con formas intuitivas que engendraban a su vez a otras que se relacionarían a ella. Con esta base, realizábamos entonces un simple juego de descubrimiento, intentando sacar por ello, posibles figuras que evocasen una realidad. Ante esto, potenciábamos esas alusiones para después someterlas a un ocultamiento, a una especie de aminoramiento de sus signos de localización.

Esas formas escondidas las intentaríamos integrar en los espacios de *creación pura*, las sometíamos a la potenciación inconsciente de esa zona tan sugerente.

Con esta idea principal, pensamos que 'La rendición' sería el mejor de sus títulos; una rendición a la entrada ingente de nuevos argumentos expresionistas, a la cesión de estos espacios, a conceptos más ligados a nuestro propio carácter humano, a la salida de formas inconscientes generadas por nosotros mismos como las verdaderamente importantes. Unas formas que después serían escondidas tras pasar por nuestro propio rasero sensible.

Ahora que habíamos llegado a esta interesante conclusión de volver a integrar una especie de neo-expresionismo insinuado, las nuevas composiciones iban a ser más complicadas, pero por otro lado tendríamos una guía determinada para aplicar distintas soluciones. Estos nuevos elementos expresivos, más que redescubiertos, fueron aclaratorios de los anteriores, y comprendimos entonces que en obras precedentes existieron de una u otra manera.

A partir de tener la conciencia del uso de estos nuevos elementos, iban a utilizarse nuevos supuestos. Ante este punto, cabía entender cómo se podía vincular una obra hacia uno de los extremos entre evocación de realismo y la propia entidad material de la pintura; es decir, habían aflorado nuevos pares de opuestos interesantes.

Il 153. J. Fernández Rodríguez. Niebla negra.

(2003). Acrílico sobre papel. 50 x 70 cms.

28. Niebla negra.

En este cuadro, ya no se definía una forma estructural predominante, sino que la composición era fruto de su propia elaboración. En esta composición se fueron añadiendo y restando formas, e integrando elementos que cambiaban continuamente la balanza entre un tratamiento animal e intelectual. Todo esto propiciaba, en definitiva, que aflorasen elementos evocadores de la realidad que nosotros podíamos reconocer como válidos.

Este proceso se realizaba entonces en un continuo vaivén entre equilibrio y desequilibrio. La solución ante un vínculo extremo entre uno de los polos ya no se realizaba mediante pequeñas herramientas que podían cambiar el cariz general de la obra: toda esa duda se planteaba ya desde el inicio.

Todo esto llevó a conseguir obras con una continua lucha formal y procedimental; si usábamos una pincelada libre, la contrarrestábamos con una línea definida; si usábamos una forma demasiado orgánica, le oponíamos una geométrica…

Las formas resultantes se aprovechaban para que fuesen enfatizadas añadiendo elementos evocadores que casi siempre eran gestuales: ojos, expresiones faciales, manos… elementos, en definitiva, meramente expresionistas.

Como decíamos en el análisis del cuadro anterior, una vez propuestos los elementos que daban esta carga expresionista evocadora, se intentaban mimetizar, se les intentaba eliminar las señales que hacían recordar esas identificaciones. Con esto, podíamos no sólo descubrir el grado de potenciación de estos elementos en la pintura, sino que podíamos prever el grado de redescubrimiento real por parte de un supuesto público.

Todos esos pasos atestiguaban un proceso continuo de aprendizaje, de estos planteamientos arriesgados y del conocimiento del papel que podía tener el público ante una obra. Este transcurso se traducía como evolución globalizadora e integrante de cualquier elemento comunicativo en estos procesos artísticos.

Esta obra se proponía por primera vez atendiendo a esa propuesta dual; un procedimiento que quería continuamente proponer y reproponer una postura determinada mediante formas que alcanzasen un gran papel en el espacio de la composición. De ahí que apareciese una continua demanda por mantener una expresión concreta; una exigencia por que cada forma aportase su parecer.

Por eso que, al final, este cuadro fuese un compendio muy ajetreado de formas con autonomía propia que se incluían en la oscuridad de las alusiones, debido a la exigencia continua de adquirir un valor en la composición. Esta oscuridad de nuestra propia creatividad permitía el afloramiento de tantos nuevos argumentos por haber llegado a una idea tan importante que ligaba, en cierto modo, consciencia e inconsciencia.

Esta experimentación convertía a este cuadro en una ‘Niebla negra’ confusa que impedía en ese momento tener una cierta claridad.

Il. 154. J. Fernández Rodríguez. La base del estudio.

(2003). Acrílico sobre papel. 50 x 70 cms.

29. La base del estudio.

El planteamiento de este cuadro fue similar a los precedentes por el uso de unas masas que intuitivamente se iban complementando. Se intentó realizar un diálogo compositivo entre los elementos destacados de las distintas formas para crear un todo conjunto.

Tras ese primer planteamiento, integramos de nuevo un elemento evocador de la realidad, con la idea de que no fuese localizable; es decir, era un elemento abstracto integrado en esa realidad. Si bien en los cuadros precedentes se tomaron ciertos elementos que emulaban algo externo para cargar de una manera o de otra su fuerza expresiva, con éste la idea se fue en cierto modo matizando, ya que la alusión a la realidad era dirigida a un espacio existente, no a algo reinterpretado y reinventado. Era una simple copia de algo externo, que fue esencializado y desligado de cualquier indicio que situase a esa forma en su lugar: este elemento real estaba simplemente descontextualizado.

En cierta forma, esta idea lograría desencajar la impresión al creer reconocer un elemento real sin saber qué era exactamente. Ese mismo hecho podría provocar entonces una cierta inestabilidad producida por la incerteza de lo que se veía.

Esta situación crearía cierta atención precisamente por la curiosidad que originaría, una atención de algo consabido que simplemente no era localizado, un hecho que tendría entonces una gran utilidad en el refuerzo del papel comunicador del cuadro.

Hasta este momento, nuestra pintura abstracta estuvo planteada en un espacio visual en cierto modo cómodo para su lectura. Esta particularidad, en el soporte se extendía casi siempre como una simple panorámica y sugería una “buena” postura para poder recibir sosegadamente cualquier tipo de expresión pictórica.

Una siguiente etapa sería precisamente cambiar esa dirección fundamental que habíamos mantenido siempre. Este cambio supondría entonces una variante radical de la dirección de las composiciones; éstas estarían sometidas a unos rasgos expresivos que incrementarían su tensión.

30. Sin título.

Con este cuadro, además de modificar la dirección del soporte, cambiamos totalmente de medio y por ende de procedimiento técnico. Esa característica inicial condicionaría enormemente la realización y desarrollo de la obra.

El cuadro, al ser un collage, tuvo entonces una metodología distinta; en él fuimos trabajando sobre una base negra total, en donde íbamos adhiriendo trozos de papel blanco muy fragmentados. La dificultad fue bastante grande, pues no podía haber lugar a equivocación, no había momento para subsanación, ya que una vez pegado un papel, no se podía retirar. En este proceso, encontraríamos el conflicto añadido de no poder trabajar con fragmentos de papel negros. Todos los papeles pegados serían blancos, por lo que la elaboración sería dudosa en todo el tiempo y requeriría muchos recortes pequeños de papel.

Por otro lado, la decisión de cambiar la dirección de formato sometería a la composición a unos planteamientos iniciales diferentes a los anteriores, ya que la dirección vertical enfatizaría las líneas de su soporte, por lo que la composición podría ser más inestable en un principio.

Mediante el uso de la forma quebrada, intentamos que el cuadro tendiese a ser equilibrado. Las formas blancas y negras conjugaban bastante bien en todo el cuadro. La naturaleza misma del papel recortado reforzaba la fuerza expresiva de cada uno de los elementos propuestos. Quizá en toda esa vorágine de la composición, que fue realizada sin idea previa alguna ni supuesto boceto, podemos reseñar que hubo una ulterior dificultad en el tratamiento de la línea de *paso fronterizo* entre una forma y otra.

Il. 155. Sin título.
J. Fernández Rodríguez.

(2003). Collage.
70 x 50 cms.

En planteamientos anteriores, la supuesta línea de *paso fronterizo* entre las formas era la que, en definitiva, dictaba que la obra pudiese ser equilibrada. En realidad, la propuesta de una simple línea que cambiaba de una forma a otra podía atestiguar la esencia de toda obra.

En este caso, debido a la naturaleza misma del papel, era enormemente dificil dar un tratamiento orgánico a una forma que se cortaba con unas simples tijeras. De hecho, se podía apreciar que, en ciertas partes, había una elaboración un tanto especial que se alejaba claramente de tener un tratamiento manual, pero no por ello estaba falta de interés. Para entender este elemento interesante es conveniente retomar las palabras de Focillon en donde se explica el hecho como un importante elemento en el proceso creativo:

> Se puede grabar con un clavo. Pero el clavo tiene una forma y produce una forma que no es indiferente. Las rebeliones de la mano no tienen por finalidad la anulación del instrumento, sino establecer una posesión recíproca sobre nuevas bases. Lo que influye es influido a su vez. Para comprender estas acciones y reacciones, cesemos de considerar aisladamente forma, materia, utensilio y mano, y coloquémonos en el punto de su confluencia, en el lugar geométrico de su actividad.[4]

En cierto modo, manejar una máquina para hacer trazos orgánicos podría provocar una enorme potencia expresiva desligada de una mano dubitativa que controlase todo. Si pensásemos en todos los tratamientos pictóricos, cualquier utensilio podría ser traducido como máquina; o sea, un pincel o un lápiz podían ser armas fabricadas para un fin artístico que en cierto modo alejaría del tacto allegado de la mano. Además, como debatíamos en el capitulo 3.5, la mano en cierto modo era un utensilio que impedía de una manera clara exprimir una idea. Una mano era en sí misma una parte animal de ejecución que a veces estaba ligada a una idea intelectual, y que tenía como particularidad el límite de su propio movimiento:

> Y aquí es donde intervienen el utensilio y la mano. Pero tengamos muy en cuenta que un catálogo descriptivo de los utensilios no servirá para

---

4 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p. 44.

> nada, si se considera la mano como un utensilio fisiológico; nuestras investigaciones quedarán bloqueadas en el análisis de cierto número de procedimientos/tipo, registrados en los manuales, como los que se redactaban antes para enseñar con rapidez el arte de pintar al pastel, al óleo, al agua; sedimentos, interesantes por lo demás, de fórmulas secas. Entre la mano y el utensilio existe una familiaridad humana. Su armonía está constituida por intercambios extremadamente sutiles y que el hábito no define. Estos intercambios dejan percibir que, si la mano se presta al utensilio, si ella necesita esta prolongación de sí misma en la materia, el utensilio es producto de la mano. El utensilio no es mecánico. Si su forma esboza ya su actividad, si preludia cierto futuro, este futuro no consiste en una predestinación absoluta, y si la hay, se insubordina.[5]

Esta conclusión hacía que pensásemos detenidamente el grado de alejamiento manual que podía ejercer una máquina. La diferencia entre hacer formas orgánicas mediante el recorte de unas simples tijeras y un lápiz era enorme; por ello, debíamos preservar esa idea para que pudiese ser utilizada como elemento expresivo de gran validez.

El desarrollo de esta obra, con este supuesto handicap en su procedimiento, provocaba una llamada al uso de la mano directa. Por esto, en ciertas zonas utilizamos las manos para cortar directamente el papel, e intentar manejar las curvas con los dedos. La solución y la diferenciación entre esta línea y la realizada por las tijeras enriquecía bastante la obra en su tratamiento global.

Una vez acabada la obra, el dibujo general podía aludir a una forma realista, una especie de retrato propuesto codo con codo con otros elementos abstractos, aunque de todas maneras no existió una intención realista primera como en otros cuadros precedentes. Esta característica, en cierto modo afianzaba lo expuesto en el capítulo 2.9, en donde planteábamos que la creatividad llevaba escondida en su inconsciente formas realistas que podrían aflorar de uno u otro modo; en este caso, esa evocación realista salió al final. Una mera intención de representación realista provocaba la salida de una manera de expresión transfigurada y vinculada a una reinterpretación.

---

5 Ibíd., 1983, p. 43.

Il. 156. J. Fernández Rodríguez. Lloro por una muerte. (2003). Acrílico sobre papel. 50 x 70 cms.

Il. 157. J. Fernández Rodríguez. Pintura para un niño. (2003). Acrílico sobre papel. 50 x 70 cms.

31. Lloro por una muerte. Pintura para un niño.

En la realización de este par de cuadros pudimos constatar cómo se notó de una manera o de otra la influencia expresiva de la obra anterior.

Estos cuadros fueron realizados mediante una mancha pictórica estrictamente negra, que anulaba totalmente la posibilidad de rectificación y de uso del blanco en una segunda parte del proceso. Esta circunstancia inicial complicaba sobremanera su ejecución; existía entonces un riesgo extremo de que una u otra obra se vinculase a uno de los dos polos en su tratamiento.

Por otro lado, en estas obras tomamos de nuevo como idea proponer formas alusivas a una realidad. Empezamos realizando formas fragmentadas de las que podíamos tomar algún elemento que provocase la evocación de algo concreto existente. Tras esto, enfatizamos y escondimos los distintos elementos realistas que podían ser reconocidos, creando un cuadro que se acercaba y alejaba de la postura inicial planteada.

El primero de ellos, 'Lloro por una muerte', intentaba proponer el momento dramático justo antes de conocer la noticia de una pérdida; un perfil vacío, no detallado: la dejadez extrema de un cuerpo caído sin energía. En el segundo, sin embargo, quisimos plantear un cariz totalmente opuesto. Se utilizaron formas más dulces, curvas, ángulos menos agresivos, y de nuevo introdujimos signos semióticos que pudiesen aludir, en este caso, a la sonrisa de un personaje de un dibujo hecho para un niño.

Los procedimientos de ambos cuadros quizá llevaban a que fuesen demasiado cercanos a un tratamiento animal. De hecho, en el desarrollo no se utilizó el recurso tantas veces usado de la cinta de enmascarar. Aún así, pudimos ver que hubo un

mayor dominio del tratamiento de la forma simple definida realizada en un mismo trazo. Una forma en contraposición a la compuesta e integrada por pequeños elementos complejos. Esta característica, en ocasiones anteriores, había intentado producir una obra dentro de otra.

En resumen, todo esto estaba potenciado por la imposibilidad de rectificación del pincel.

La estructuración de la composición se hizo proponiendo unas formas sobre otras; unas formas que se acercaban a un planteamiento más de dibujo que de pintura. El dibujo en sí mismo podía ser utilizado como arma expresiva muy válida para el tratamiento de los equilibrios, pero, por ello, podría conllevar que la expresión fuese cercana a ser considerada como signo, y el signo que pudiese entonces ser algo reconocible, y aún más reconocible que una forma pictórica emancipada -recordemos que nuestro objetivo era el de hacer una abstracción sin referencia real alguna-. Según estuviese tratada la obra, el signo podía vincularla a algo más intelectual que animal. De todas maneras, no habría que haber tenido que transformar ningún signo referencial siempre que fuese tratado como esencial: “Las notas, los colores y las formas no son signos, no son cosas que remitan a nada que les sea exterior”[6].

Estas obras, que mantenían un trazado manual sin enmascarar, podían estar más cercanas a lo animal que a lo intelectual. Por ese mismo hecho, estas obras se deberían equilibrar usando en este caso otros elementos opuestos distintos. Cuando una obra integrase zonas reconocibles, quería decir por ello que su realización era algo totalmente meditada y reflexionada. En ese caso, para efectuar una contrarrestación mediante el uso de opuestos, se debería intervenir no con un mero tratamiento diferenciado de simples formas más espontáneas en contraposición a las demasiado medidas, sino por las aplicación de simples formas abstractas realizadas, eso sí, de una manera muy libre que estarían más ligadas a lo instintivo.

En estos cuadros, las partes abstractas ganaron en pureza, y las figurativas en gesto expresivo, por lo que hubo un efecto de reciprocidad interesante. Era algo que podría recordar al efecto producido en la obra de Morandi cuando la analizamos en capítulos anteriores.

---

6 DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*, Fernando Torres, Valencia. 1981. p. 209

Il. 158. J. Fernández Rodríguez.
Falsa bandera.

(2003). Acrílico sobre papel.
100 X 200 cms.

32. Falsa bandera.

Con este cuadro, nos fuimos dando cuenta de que nos íbamos adentrando poco a poco en el uso de nuevas herramientas expresivas aprendidas recientemente; unas herramientas que suponían el sometimiento añadido de las líneas entendidas como soluciones de dibujo y de estructura principal de la composición.

Hasta ese momento, las estructuras que diseñábamos estuvieron más bien planteadas con formas que fueron propuestas como masas pictóricas que tenían una importancia concreta ante las demás. Ahora, se podía percibir una incursión paulatina de la línea que participaba como añadido de información, o bien como elemento esencial en la estructura principal.

Este cuadro se estructuraba por formas que se proponían por una composición establecida por la fuerza de la línea; una línea como elemento primordial que empezamos de un modo u otro a tantear en cuadros anteriores.

La composición del cuadro se conformaba como ambivalente. Existía una masa integrada por varios elementos que iban poco a poco adquiriendo valor, pero esa masa se iba quebrando por líneas que pasaban por su interior, por líneas que participaban en su estructura inicial, pero que después ejercían una presión determinada para enmascarar en cierto modo su metodología.

Las líneas se 'reproponían' con otras que iban añadiendo detalles a las planteadas inicialmente; estas líneas iban perdiendo importancia en el espacio compositivo.

La estructura filamentosa tenía un tratamiento simplista cromático en simple blanco y negro, en comparación a la fuerte carga compleja de su estructura. Tan sólo hubo una inserción como mera alusión a un color rojo muy integrado en la estructura principal. De todas maneras, si hubiésemos integrado color, la elaboración hubiese sido mucho más tediosa.

Por otro lado, el hecho de que se trabajase sobre un soporte de dimensiones considerables hacía que la dificultad fuese aún mayor. Ese hecho daba la posibilidad de integrar en un formato amplio todas las herramientas expresivas que habían formado parte de estos últimos cuadros. En toda esa estructura enmarañada, añadimos una serie de valores novedosos que complicaban todo el conjunto.

La conjugación de una realidad gestual en contraposición a la forma autónoma abstracta se iba a establecer de nuevo, evocando una especie de figurativo cercano a una concreta expresión humana articulada: un realismo que se mezclaba con la potencia abstracta de la forma. Sin embargo, algunas formas abstractas iban a estar sometidas a una reestructuración realista en cuanto a que se les iba a dar un peso específico con la entidad de ser algo corpóreo. Todo esto se culminó con la integración de una supuesta iluminación casi escenográfica realista.

Esta última introducción lumínica serviría como nota aclaratoria del uso de este tipo de elementos que evocaban un reflejo de una supuesta luz externa que era más bien tratada como artificial. Era una luz de estudio que se diferenciaba sobremanera de la luz general del cuadro, que era más bien la propia de un tratamiento pictórico global. Esta simple luz era la de la propia pintura sobre un soporte bidimensional.

En este caso, pudimos dilucidar nuestras ideas, al ver cómo se compaginaban esos dos tipos de iluminaciones que servían para añadir más elementos expresivos al tratamiento del equilibrio. Era algo que podía ampliar su *espacio ambiguo*.

La introducción de nuevos valores figurativos para ampliar el campo de batalla del equilibrio iba a añadir también elementos expresivos reales representados; éstos los tomamos originariamente de una parte del estudio donde se había realizado el cuadro.

Como se puede comprobar, en el sector superior derecho aparece representada una viga que sujetaba al techo del estudio. Esta idea intentaba unir un supuesto

Il. 159. J. Fernández Rodríguez. Falsa bandera (detalle).

(2003). Acrílico sobre papel. 100 X 200 cms.

pictórico a un espacio real en un mismo nivel, es decir, esta viga representada sujetaba el techo ilusorio del cuadro.

Todo esta intervención con estos elementos llevaría a una expresividad que podía servir de resumen de todo lo aprendido hasta esa fecha: la forma que se relacionaba a su soporte delimitado; la forma rota, resquebrajada por la línea; la línea que intervenía a su vez como valor compositivo de la forma; el añadido de elementos evocadores de la realidad; la forma que se convertía en elementos transfigurados de la realidad; y la expresividad de la unión entre la forma y los elementos evocadores.

En todo este resumen metodológico, el cuadro se iba a ver reforzado por una idea descubierta en el proceso. Esta idea podía tergiversar todo el tinte general de la obra. Era una idea que anteriormente habíamos propuesto de manera vaga mediante soluciones con signos semióticos. En este momento, iba a proponerse interviniendo en la forma abstracta idealizada e inamovible. Sería una 're-propuesta' más que iba a utilizar la ironía como refuerzo del drama.

En el planteamiento formal abstracto, que se estructuraba como argamasa compositiva y donde se podía ir descubriendo formas que pudiesen aludir a una realidad, se constataba que esa realidad era redescubierta por nosotros mismos, que suponíamos que era fácil de percibir. Sin embargo, seguro iba a ser bien distinta a la percibida por un supuesto público. Nuestro reconocimiento funcionaría de una manera mucho mas compleja al venir de nuestra propia creatividad y al ser nosotros mismos los que engendramos la obra.

En el sector izquierdo del cuadro, la estructura de la composición iba a formar una especie de cruz plegada en perspectiva. Nosotros, como artistas, pudimos reconocer ante esas formas unas simples piernas plegadas. Era algo que formaba parte de nuestro propio reconocimiento particular, que seguro sería distinto al de otro público. En cualquier caso, quisimos intervenir añadiendo un refuerzo de esa idea; añadimos una serie de trazos que evidenciaban tímidamente esa pecularidad. Esa atención anecdótica, casi cómica, participaba seguro en el refuerzo del carácter sobrio y contundente de la obra, y podría intervenir inconscientemente en el conjunto del cuadro.

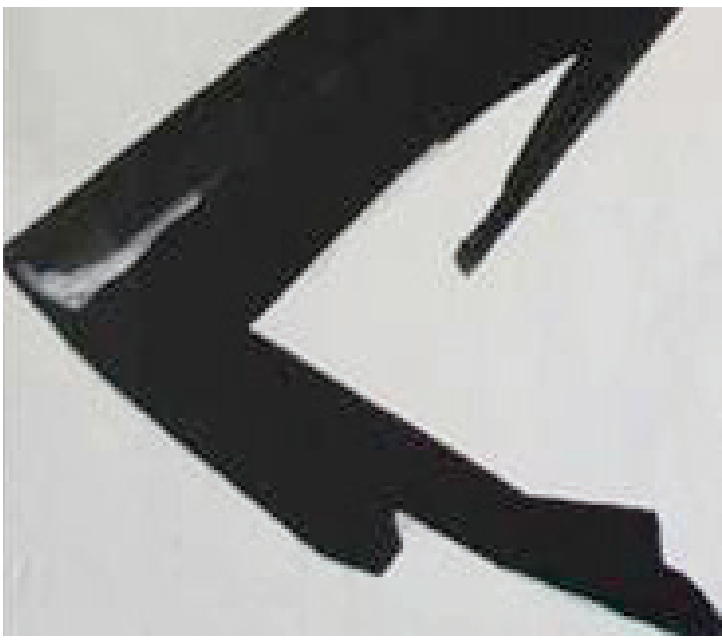
Equilibrio y análisis de dos polos en el concepto artístico; extremos de la pintura y los medios audiovisuales y su espacio ambiguo

La ironía, por tanto, podía potenciar la sobriedad, la sobriedad podría potenciar la ironía y, por ello, se podría proponer una nueva serie de opuestos para la formación del equilibrio. Todos estos opuestos bien conjugados como equilibrados podrían participar en hacer la obra imparcial y que fuese cercana a la misma naturaleza, argumento este último defendido en numerosas ocasiones a lo largo del escrito.

La intervención realista era una simple suposición planteada, por lo que tomada como fábula, añadiría una metodología concreta dirigida por unas intenciones que provocarían un interés añadido al cuadro. De hecho, parte de la atracción que pudiese producir la pintura, podría venir por un tipo de metodología que no era entendida por el público, pero que ejercía por ello un fuerte poder de seducción.

Este cuadro se propuso entonces como testigo de una necesidad expresiva total, como resumen de todo lo aprendido, como cuadro culmen que iba a acarrear un cambio. Esta obra era una composición compleja que intentaba plantear una sobriedad que se desmerecía por su título.

El cuadro, en sí mismo, se proponía como falsa bandera en la reivindicación de la falsedad del cuadro: la mentira de la obra como seña de identidad que se posicionaba en un espacio compositivo que supuestamente tomábamos como territorio nuestro. Una bandera que era una tela que no tenía cuerpo, como otra más, efímera, y en donde se intentaba reflejar un estado sensible.



Il. 160. J. Fernández Rodríguez. Falsa bandera (detalle).

(2003). Acrílico sobre papel. 100 X 200 cms.

II. 161. Sin título.
J. Fernández Rodríguez.

(2003). Acrílico sobre tela. Díptico,
120 X 60 cms.

II. 162. Sin título.
J. Fernández Rodríguez.

(2003). Acrílico sobre tela. Díptico,
120 X 60 cms.

33. Sin título. Sin título.

La fuerza expresiva del dibujo se iba a utilizar para intentar evidenciar formas desde el interior en estos últimos cuadros, desde meros espacios vacíos. Estas dos obras eran planteadas de una manera sencilla, pero una manera que englobaba un compendio extraordinario de elementos expresivos de un tratamiento animal, sin embargo dirigidos concienzudamente por unas intenciones intelectuales.

Las formas se trazaban simples y lineales, y evidenciaban el valor del fondo que adquiría la misma importancia que las formas entendidas como figuras.

En estos cuadros, los trazos participaban también en la evocación de elementos de la realidad, pero eran elementos mucho más mezclados con el talante del

cuadro, y aunaban de manera correcta los dos tipos de tratamientos realistas y abstractos.

En el primer cuadro, se intentaron realizar algunas formas minúsculas, trazadas como anecdóticas que formaban, en conjunto, una masa etérea desdibujada. Conforme la lectura del cuadro descendía, se componían entonces algunos espacios definidos por unas líneas escuetas del dibujo; eran líneas que, junto a algunas formas internas, creaban un balance que podía en cierto modo desequilibrar la composición hacia algo demasiado animal.

Las formas blancas propuestas de este cuadro, en contraposición a las realizadas en negro, estaban bien integradas, aunque a veces podían cambiar su papel inicial al ser mero soporte de un fondo donde integrar y dejar libremente elementos de dibujo trazados en negro.

El segundo cuadro se acercaba más al equilibrio; en él se podía ver cómo la incidencia de la pintura, tratada como simple dibujo, había llegado a un nivel más desarrollado y elaborado de manera más eficaz.

Las formas propuestas matizadas e integradas dentro de otras negras estaban mucho mejor equilibradas; su tratamiento aunaba elementos dubitativos de pincelada nerviosa junto a trazos seguros. Estas formas trazaban de manera adecuada la línea de *paso fronterizo* entre una y otra forma; una línea que mantenía el tratamiento instintivo e intelectual en un mismo nivel.

Estos cuadros tenían muy pocas cancelaciones, si acaso eran formas blancas que se establecían con la misma fuerza expresiva impuesta en el espacio compositivo de las negras, y por ello no podrían ser consideradas como dudosas.

Estos cuadros estaban tratados casi con un mismo único trazo, e integraban de una manera muy escasa la cinta de enmascarar, por lo que se podían intuir cómo las estructuras seguras podían vincularse a un desequilibrio tendente a algo extremadamente intelectual, a lo demasiado medido.

Con estas nuevas experimentaciones, las obras se vinculaban a una variante más meditada, causada precisamente por tener trazos de líneas de dibujo y no por ser formas cerradas. Esto era algo que conllevaba en cierto modo un olvido de la libertad expresiva propia de la pintura y se acercaba a la contundencia lineal del dibujo.

En la correcta compaginación entre el tratamiento de dibujo y el de la pintura, se podía ampliar entonces de una manera más extensa el posible *espacio ambiguo.*

II. 163. J. Fernández Rodríguez. Perseo.

(2003). Acrílico sobre tela. 100 X 81 cms.

34. Perseo.

Con este cuadro empezamos a clarificar las ideas que se encontraban en un momento delicado y arriesgado, al aunar estos dos tipos de tratamientos diferenciados entre dibujo y pintura. El dibujo podía ser ubicado como maraña más intelectual y la pintura como masa animal, aunque este cariz podía cambiar en cualquier momento.

Empezamos a trabajar con este cuadro de una manera limpia; las formas tratadas eran seguras y los trazos definidos eran planteados en su justa medida. Todo estaba situándose en su lugar. Sin embargo, la entrada de la línea del dibujo produjo un entramado de filamentos que creaban formas enredadas, como un aglomerado conceptual de gran importancia a la introducción de nuevos elementos expresivos.

Por otro lado, este cuadro aludía a una metodología anterior por el empleo de una forma que funcionaba por sí sola en la parte central del soporte. Esta forma, que tenía muy en cuenta los límites del cuadro, mantenía un cierto equilibrio con esas cotas. Esta relación entre forma y límite daba fundamento para que lo considerado fondo y figura se estableciese como un todo conjunto bien estructurado.

Hasta ahí, todo estaba planteado de igual manera que en cuadros anteriores. La diferencia radicaba en que la seguridad de la propuesta básica inicial de esta forma central, se iba haciendo más compleja al integrar una serie de líneas superpuestas que formaban en sí mismas unas estructuras ligadas y quizá demasiado caóticas.

Estas líneas unidas propuestas como básicas saltaban de sus cotas, por lo que formaban, en su síntesis final, unas pinceladas lineales entrecruzadas. Esta lucha se establecía sobre la propia duda dirigida y controlada por un tratamiento intelectual.

Todo esto evidenciaba una vuelta a unas propuestas orgánicas trazadas, bien definidas, pero guiadas intelectualmente. Toda esa maraña caótica estaba sustentada por la integración de líneas con el añadido de que eran a veces enmascaradas por la cinta, por lo que en sí mismas aunaban los dos tratamientos siempre defendidos de línea-limite del *paso fronterizo* entre las formas. El caos de este cuadro no era una solución gestual dramática, era más bien una suposición bien pensada de las líneas que daban finalmente un entramado instintivo.

Por otro lado, cabe reseñar que la motivación para la realización de este cuadro vino por la idea de hacer una reinterpretación de la escultura de Cellini 'El Perseo'. Esta idea quería aunar conceptos de fuerza, coraje, humildad... tal y como los percibíamos de esa obra. Era algo que en cierto modo recogía y resumía las intenciones que debería tener la realización de cualquier cuadro.

35. Rígido y pequeño.

Las composiciones que se realizaron en esta época proponían una doble versión de tratamientos que a veces se iban dividiendo por zonas. En este caso, la maraña lineal de nuevo planteada estaba junto a una proposición de formas muy escueta y segura. Ambas partes ocupaban un terreno expresivo propio y aislado.

En este cuadro, existía entonces una división de ideas que se relacionaban de algún modo con una división de tratamientos. Por un lado, se encontraba lo caótico, por otro, la esencia formal.

La zona inferior estaba planteada de manera muy sintética por formas esenciales que casi siempre habíamos utilizado en cuadros precedentes como base y sustento compositivo. Eran formas que podían servir para desarrollar otras más liadas y complejas.

En este cuadro, había unas zonas que estaban perfectamente divididas. La zona más caótica estaba separada de la más esencial, pero su límite estaba bastante bien integrado en el cuadro. Esta idea, la de juntar aisladamente diferentes tratamientos, había sido algo que siempre había formado parte de nuestras intenciones. De hecho, en algún cuadro precedente a esta serie, se puede ver una suma de estilos diferenciada en una misma obra. Esta idea había supuesto entonces un gran esfuerzo en el planteamiento previo de la estructura. Poder integrar correctamente distintos tratamientos era una labor de gran dificultad.

Il. 164. J. Fernández Rodríguez.
Rígido y pequeño.

Acrílico tela.
100 X 81 cms. 2003.

Pero quizá lo más importante del cuadro fuese la misma idea germen que lo originó; esta idea que podía ser en sí misma un boceto preparatorio, algo que por otro lado, en muy escasas ocasiones habíamos hecho. Podemos decir que por esa misma idea hubo esta compartimentación zonal.

Tras realizar casi siempre una obra abstracta sin alusión alguna a lo figurativo, poco a poco en esta época, nuestra práctica estaba demandando la integración

de motivos realistas, pero sobre todo tomados como ideas, no como bocetos. Esa diferenciación era importante, ya que el cuadro en cierto modo quería plantear la variación entre un tratamiento desinhibido y un tratamiento medido: lo medido se establecía por la llamada a la manera ilusoria de la representación.

Con este cuadro, quisimos hacer una especie de transfiguración de formas humanas. En cierto modo, se podían encontrar de manera clara figuras esencialmente trazadas que fueron transformadas de su inicial planteamiento.

Esta propuesta representacional se intentó ocultar, anulando los elementos que pudiesen ser motivo de localización. La idea era que esas figuras estuviesen escondidas, mimetizadas en la maraña lineal y formal, como en otras ocasiones habíamos establecido.

Con todo, podemos afirmar que, aunque este cuadro tuviese zonas que aludían a una clara solución instintiva y animal, en general, todo se veía como algo demasiado estudiado y por tanto con un mayoritario tratamiento intelectual; quizá esa impresión final, podía venir por el hecho de que este cuadro partiese de desde una idea concreta, algo que no había sido nunca importante en la proyectación de una obra.

Il. 165. J. Fernández Rodríguez. La tarde.

(2003). Acrílico sobre tela. 100 X 81 cms.

36. La tarde.

Con este cuadro, se empezó desde una base real para estructurar la composición. En este caso, esta base venía de una escena externa tomada en el estudio donde se realizó la obra.

Esta obra estaba caracterizada, al igual que las otras dos, por la división de unas zonas tratadas de manera diferenciada. El cuadro tenía un cuadrante más complejo en comparación a los otros. Era una zona donde se concentraba una especie de gesto/retrato contrapuesto a todo lo demás. Las otras zonas eran una simplificación de las formas extensas, que venía influida por la misma arquitectura del estudio y las sombras que ésta formaba.

Estos elementos arquitectónicos, que en principio eran tratados como formas abstractas reales representadas, estaban integrados en el cuadro por su misma naturaleza esencial. Estas formas habían servido entonces como guía a la simplificación que había obtenido el cuadro.

El conglomerado de líneas caóticas que se convertían en formas superpuestas situadas en el sector superior derecho, formaban en sí mismas un conjunto de elementos propio, una elaboración que era distinta a todo su conjunto. Pero esta zona mucho más complicada, se alojaba en una distribución compartimentada más grande y se situaba en un mismo nivel de importancia jerárquica que las otras zonas que tenían una superficie similar.

Esta zona más trabajada en general, contenía una información que se iba anulando en la búsqueda de su esencialidad; una simpleza que se vería evidenciada, grosso modo, en la estructura principal de la obra.

Estas últimas composiciones que estábamos realizando volvían de nuevo a hacerse escuetas, a hacerse simples y contenedoras de una gestualidad comprimida por sus bordes. El planteamiento de estas obras, que se realizó de manera análoga, se estableció por una división concreta por zonas con tratamientos diferentes. Estas estructuras tenían la variación, respecto a los cuadros precedentes, de tener un añadido de elementos adquiridos por una mera ejecución lineal; esta ejecución empezó planteándose como si fuera un mismo dibujo autónomo.

Las formas esenciales habían ganado en experiencia expresiva y podían ser mejor planteadas al conocerse mejor los elementos que las producían. Ya no sólo se habían adquirido conocimientos más profundos del funcionamiento de la línea esencial, que se podía convertir en forma autónoma, sino que también había habido un enriquecimiento de tonalidades cromáticas producido precisamente por esa maraña lineal. La gama tonal era planteada para obtener una mayor diferenciación, y se hizo mucho más armónica quizá por la influencia de un tratamiento a veces reiterado y repetitivo.

Il. 166. J. Fernández Rodríguez. Intentando llenar una idea vacía.

(2004). Acrílico sobre tela. 100 X 100 cms.

37. Intentando llenar una idea vacía.

Quizá con este cuadro hubo de nuevo una reivindicación por integrar unas formas más vinculadas a una cierta organicidad visceral, a un cierto nervio instintivo en el procedimiento pictórico. En estos últimos cuadros se había dado una vuelta a lo demasiado medido e intelectualizado que debía ser en cierto modo subsanada. Pero en este problema, lo esencial de la forma permanecía en su lucha del equilibrio.

Este cuadro concreto volvía a una manera de realización inicial que no era estudiada ni premeditada, sino que estaba sustentada por una mera intuición.

La realización entonces estuvo guiada por una llamada continua de una forma a otra. Una forma se proponía teniendo en cuenta la anterior en su situación espacial, y así sucesivamente.

El tratamiento seguía intentándose realizar aglomerando conceptos intelectuales y animales definidos por una línea límite de *paso fronterizo* que funcionaba entre una forma y otra. El cromatismo se mantenía de igual manera que en los primeros cuadros, aunque también había una entrada de color que era el propio de la tela virgen sin imprimación.

Este cuadro, en realidad, tenía características de tantos otros anteriores: una forma esencial se llenaba de elementos y detalles exteriores que añadían información y complejidad. El trazado de esta forma era una suma de esos elementos, una síntesis. No era entonces una estructura con una división zonal de tratamientos diferentes como en los dos últimos cuadros anteriores.

La forma esencial mantenía el gesto en sí misma; era un gesto comprimido que integraba en su interior conceptos importantes como el vacío y el lleno.

El vacío adquiría tanta importancia formal como el lleno. Los vacíos se tomaban como espacios donde poder recrear las ideas inexistentes; eran vacíos que ayudaban a crear una postura de múltiples interpretaciones, característica principal, por otro lado, de la ”obra abierta” de Umberto Eco:

> Es preciso evitar que un sentido único se imponga de golpe: el espacio blanco en torno a la palabra, el juego tipográfico, la composición espacial del texto poético, contribuyen a dar un halo de indefinido al término, a preñarlo de mil sugerencias diversas.[7]

Toda esa estructura principal creada a sí misma presentaba también en algunas zonas ciertas alusiones a elementos reales, pero en este caso estaban mucho más integrados con las formas abstractas.

Quizá, esta idea evolucionada se realizaba ya como un todo conjunto en su ejecución, enriquecida tal vez por haber introducido la línea como elemento expresivo. Este elemento sirvió de enlace entre las supuestas formas dispersadas, y enriqueció sobremanera nuestros planteamientos formales.

Este cuadro, que en principio parecía una solución animal instintiva, estaba equilibrado por la rotura de su forma central. Esta forma era perjudicada por otras formas circundantes que podían redundar en una excesiva geometría y acentuar los límites del soporte mismo, al proponerse como simples líneas paralelas a estos límites que creaban una atención concreta.

---

7 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p.79.

Il. 167. J. Fernández Rodríguez.
Un pensamiento completamente visceral.

(2004). Acrílico tela.
100 X 100 cms.

38. Un pensamiento completamente visceral.

En la estructura compositiva de esta obra, podemos decir que destacaban unas formas trazadas que planteaban una necesidad por hacerse grandes. Estas formas se empezaban a modular en el espacio de una manera concreta más amplia y casi más evocadora.

Pero quizá, lo que destacó realmente del cuadro fue la integración de ciertas formas orgánicas dentro de un límite, de nuevo planteado en una estructura central. Estas formas fueron adquiriendo detalles que en cierto modo rellenaban su carácter simplista, complicando sus características iniciales y propiciando la salida de alusiones a unas realidades. Todos esos detalles se proponían utilizando difuminados, sombreados, veladuras… y una luminosidad focal concreta sobre una parte que era totalmente distinta a la que tenía en general todo el cuadro.

En el planteamiento de las formas que se integraban en este cuadro, se estaba estableciendo algo muy interesante, en cierto modo intuido anteriormente.

Estas formas abstractas eran tratadas como formas reales sobre un espacio imaginado que tenía una iluminación distinta a la de todo el cuadro en general: era una iluminación casi metafísica. Es decir, se estaba dando a unas formas ideadas, un tratamiento realista corpóreo muy interesante y sugestivo. Estas luces indirectas, de algún modo, habían querido asomarse como simples detalles, pero eran detalles que, sin embargo, afectaban a la diferenciación del tratamiento de todo el cuadro conjunto. Esta luz, que parecía venir de la izquierda y que iluminaba unas formas integradas en una gran zona central, proyectaba una serie de sombras que creaban un volumen muy interesante.

En principio, esta particularidad estaba muy integrada en toda la amalgama compositiva y no resaltaba sobre el conjunto, pero a su vez, participaba como elemento infiltrado de una manera muy importante en el funcionamiento del equilibrio. La luz propia que emitía la materia pictórica era contrapuesta entonces a esta luz imaginada y planteada, que estaba y que funcionaba como mecanismo generador de ilusión; conllevaba entonces a una participación importante en la extensión del *espacio ambiguo*.

En todo este aporte se había perdido cierta evidencia que integraba formas abstractas tratadas como reales; esto se diferenciaba mucho con la inclusión de formas realistas imaginadas.

Por otro lado, en este cuadro se introdujo metafóricamente y de manera muy esquemática, la figura de un supuesto creador que tenía un mismo pensamiento pintado.

Se presentó entonces el busto de este creador que proponía su misma idea pintada. Esta representación integraba unas formas abstractas que eran iluminadas por esta luz focal idealizada que venía del exterior izquierdo.

La representación de esta figura se intentó que estuviese mezclada con las formas principales; se quería que estas formas acarreasen todo el protagonismo del cuadro en su predominancia abstracta.

El cuadro funcionaba como realización que trabajaba con la alegoría de la idea; la idea dubitativa que el artista podía tener como continuo vaivén entre dos polos, entre algo que controlaba y algo que liberaba. Era entonces una aplicación de nuestra propia idea evidenciada en el cuadro, como una especie de autorretrato.

Il. 168. **Sin título.**
J. Fernández Rodríguez.

(2004). Cera sobre papel.
35 X 50 cms.

39. Sin título.

Con esta obra, cambiamos totalmente de medio y de técnica: concretamente se realizó con pastel a óleo sobre papel. Esta particularidad, por un lado incrementaba el riesgo compositivo, pues no había lugar a cancelación, pero por otro, propiciaba un intervalo más controlado entre las formas y la línea de *paso fronterizo*.

La ejecución de las formas de este cuadro se hizo con cinta de enmascarar, lo que permitió llegar a una perfección de la línea que no se obtenía con la pintura. Los grandes trazos en cera eran difuminados por trapos, y las líneas delimitadas eran tratadas por la difuminación de los dedos, por lo que el contacto directo manual era total. Todo esto se contraponía a la perfección de esta línea realizada por la cinta.

La forma planteada principal era centralizada, pero unida en cierto modo a los bordes del soporte; esto hacía que se mantuviera continuamente en relación con el límite exterior del cuadro. Todo estaba cerrado en una forma concéntrica que integraba en sí misma una determinada fuerza oprimida potenciada por el tratamiento manual que se le dio. Este tratamiento escondía organicidad y una energía animal comprimida por los bordes de la forma.

La idea/boceto por la que realizamos este cuadro era la de generar un impulso centralizado, sugerir una fuerza cerrada: la integración de un todo comprimido como resumen en un espacio minúsculo central. Esta premisa se dirigía por la idea de crear una forma centrada dentro de otra que mantenía casi siempre una luz íntima, virada, pero rodeada de impulsos externos que afianzaban que se trataba sobre todo de algo bidimensional, algo simplemente tratado por pigmentos y aglutinantes.

En este cuadro, pudimos ver la esencialidad absoluta de la forma integrada negra y complementada con las formas blancas que tenían tanta importancia jerárquica en la composición, y que alejaban la división de fondo y figura; era algo que daba un mismo valor a todas las formas integradas en el espacio del cuadro.

Equilibrio y análisis de dos polos en el concepto artístico; extremos de la pintura y los medios audiovisuales y su espacio ambiguo

40. Sexo.

Con este cuadro seguimos retomando la idea de convertir una composición en una especie de forma esencial, un retorno a la definición de estructura simple.

En toda esta realización cabía destacar varias cosas importantes iniciales.

En principio, el cuadro tenía unas dimensiones considerables, esto era algo que permitía una resolución más libre en las mismas proporciones de ejecución y también servía para una mejor lectura del espectador. Esta circunstancia podía aportar entonces una información mucho más acorde a la manera de visión natural del público, ya que no requeriría para su lectura hacer un gran esfuerzo o tener una predisposición determinada para ver por esta ventana ilusoria. Esta ventana generalmente era mucho más pequeña a la propia proporción visual del espectador. Esta particularidad aclaraba una cuestión importante, ya que parte de los cuadros realizados anteriormente, en cierto modo, cometían el error de manejar las formas en una igual proporción. Es decir, a veces no se tenía en cuenta el formato mismo de cada cuadro, por lo que todo estaba sometido a la introducción en mayor o menor grado de elementos equiparados en su extensión y en su proporción.

Il. J. Fernández Rodríguez. 169. Sexo.

(2004). Acrílico sobre tela. 120 X 200 cms.

Esta circunstancia, por un lado, podía ser en cierto modo correcta e incluso curiosa, pero por otro, podía afianzar un error formal a la relación tan importante que debería tener la forma con el límite de su soporte. Esta condición la habíamos siempre defendido y ahora volvíamos a reseñar por un simple error de otra índole.

En cualquier caso, no en todos los cuadros habíamos cometido este supuesto fallo, ya que en algunos anteriores, las composiciones se amoldaban desde el inicio a la proporción de su mismo límite como pez en su pecera. De todas maneras, este elemento era importante para poder experimentar con la variabilidad de las proporciones expresivas y perceptivas.

Este cuadro también podía servir como ejemplo visual del conglomerado de ideas evocadoras realistas, algo que habíamos introducido paulatinamente en las últimas obras. Estas ideas habíamos visto que se habían ido añadiendo en mayor o menor grado en una supuesta estructura compositiva.

Como podemos apreciar, el cuadro plantea una composición arriesgada en la que intervienen todo tipo de formas que funcionan, creemos, en equilibrio. Las dimensiones participan en el claro establecimiento de los argumentos, pero complicaron sobremanera el proceso de ejecución, ya que el ejercicio compositivo fue muy arduo.

Por otro lado, las formas que habían participado en esta obra, habían sido sometidas y plegadas a una cierta visión de perspectiva. La forma central rectangular blanca, al someterse a esta ilusión óptica, servía de introducción al espacio ilusorio planteado como profundo, y se deformaba entonces este espacio creando una especie de romboide. Sobre esta zona principal, se situaron otras formas dibujadas que adquirían una especie de corporeidad real. Estas formas luchaban en el espacio utilizado por los dos tipos de tratamientos posibles. Las líneas de *paso fronterizo* habían estado también bien ejecutadas por estos tratamientos.

Debemos destacar también que se utilizaron veladuras, gestos en el brochazo, y una luz central que parecía cenital y que iluminaba y en algunas zonas retroiluminaba, creando un efecto disuasorio interesante. En ciertos puntos, se utilizaron luces indirectas que provocaban cierta inestabilidad en la concepción de la obra.

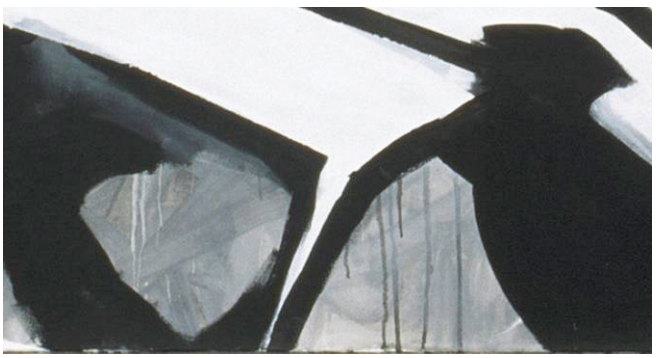
Estas luces entrecruzadas parecían venir desde distintos puntos de origen exteriores, puntos que eran incluso opuestos; era algo que no podía existir a priori en la realidad.

La idea de integración de estas luces indirectas, que otras tantas veces habíamos discutido, la habíamos intentado proponer esta vez de una manera controvertida. Aún así, no llegamos a comprender fielmente su utilización. Estas luces las habíamos trabajado siempre de una manera vaga e intuitiva, por lo que el efecto podía ser siempre algo inesperado. La utilización de luces indirectas sería entonces un elemento que se presentaba de manera continua, precisamente por la importancia de su provocación dentro de la emoción artística. Pero esto era algo que todavía no habíamos podido controlar de manera adecuada.

Equilibrio y análisis de dos polos en el concepto artístico; extremos de la pintura y los medios audiovisuales y su espacio ambiguo

Por otro lado, el cuadro mantenía unas líneas de tensión que señalaban un espacio central indefinido, una zona extensa que no tenía un vértice concreto. En todo lo descrito del cuadro, es quizá la intención de su planteamiento compositivo lo que puede llevar todo el valor.

Este cuadro vino impuesto por una idea real imaginada, una idea que fue controlada en cada momento y en cualquier tipo de intervención. Fue un cuadro dedicado a una simple supuesta pose erótica de una mujer. Una mujer que se exponía y se presentaba con las piernas abiertas señalando su sexo; ella estaba tendida en la cama iluminada por una ventana y miraba al espectador.



Il. 170. J. Fernández Rodríguez. Sexo (detalle).

(2004). Acrílico sobre tela. 120 X 200 cms.

Con esta idea originaria, se fue realizando un ejercicio sintético de anulación de las características principales que podían aludir a esa pose inicial dibujada: una eliminación de parte de lo que podía evocar en cierto modo esa escena.

La intención era entonces la de experimentar hasta un cierto límite con la anulación de esas señas evocadoras. Una apuesta estructural que en ciertos aspectos podría pasar inadvertida para un público profano, pero quizá no tanto para una mirada más aguda.

Esta idea experimental abriría las puertas al acto de localización que habíamos tratado tantas veces a lo largo de esta investigación, como algo que veríamos evidente con otra obra posterior, una idea que adquiriría un gran valor.

II. 171. J. Fernández Rodríguez. Hacia una tensión vertical.

(2004). Acrílico sobre tela. 130 X 130 cms.

41. Hacia una tensión vertical.

Con este cuadro, añadíamos nuevos elementos para poder trabajar en el funcionamiento del equilibrio. En este caso, hubo una vuelta al color, tratado, eso sí, de una manera muy fría.

Así, como en otros cuadros siempre partíamos de una u otra manera con una forma generalmente central que se sometía a una cierta tensión, en éste, la composición estaba sometida a un planteamiento de líneas oblicuas que se entrecruzaban y que dejaban entrever formas corpóreas, masas indefinidas.

El desarrollo del cuadro aunaba estas líneas intentando restarle importancia individual a las formas emancipadas. La importancia que se pudiese dar a una forma individual, a veces, no estaba integrada en la composición. Todo estaba tratado para unirse de algún modo, aunque tuviese tratamientos totalmente diferentes, como en algunas formas geométricas del sector inferior izquierdo.

Las formas que se crearon por las líneas dieron una estructura resquebrajada que troceaba, por así decirlo, las distintas zonas y hacía una unión construida de su tratamiento. Esta unión, por otro lado, era totalmente rota y articulada en una supuesta composición matriz, como una pieza que se hubiese troceado en pequeñas partes esparcidas por el cuadro.

El color era importante porque transmitiría una proposición arriesgada y aparentemente desequilibrada. Era un planteamiento indirecto de colores primarios que tenían una vinculación mayor a tonalidades frías y que tímidamente se equilibraba en un último momento por una pincelada anaranjada muy velada.

El hecho de que fuese precisamente un color anaranjado el que sirviese de contrapunto para equilibrar el color de las zonas propuestas de azul celeste y de rojo/carmín, enriquecía enormemente la gama cromática supuesta. Este color complementaba a los dos primeros colores planteados en su suma total.

Como habíamos tratado anteriormente, el color debía establecerse de igual manera que una balanza de pesos. A su vez, en el capítulo 3.5 planteábamos que el tratamiento animal e intelectual debería equipararse teniendo en cuenta la suposición del llamado *círculo de la duda*, un círculo que planteábamos como balanza procedimental y no cromática. La suma en este cuadro de estos colores ejercía una contraposición del naranja; un color propuesto como mancha orgánica en oposición a los planteamientos de los colores rojo y azul, que estaban establecidos más bien como planos intelectualizados. Esta situación aunaba los conceptos de equilibrio cromático y a su vez procedimental.

Por otro lado, un elemento en el lado inferior izquierdo sugería la existencia casi en secuencia de un cuadrado en el espacio. Este cuadrado iluminado proyectaba una sombra que se iba haciendo azulada. Esto creaba una diferencia enorme en el tratamiento general del cuadro, propiciando una alta distancia en el *espacio ambiguo* por mantener un tratamiento prácticamente geométrico en contraposición a uno animal que se definía en todo el cuadro general.

Si la composición del cuadro anterior estaba planteada de una manera que producía en cierto modo una sensación de sosiego y calma debido a la fuerza de la pose, en éste, se producía una sensación totalmente contraria; era un cuadro perturbado, en cierto modo violento, un cuadro que daba una cierta inestabilidad en su proposición, y que podía estar enfatizada por la existencia de un desequilibrio muy sutil.

Esta obra, aunque participaba en la búsqueda de la estabilidad, mantenía un desequilibrio muy matizado, que se vinculaba a algo más orgánico que intelectual. Con todo, esta obra no estaba falta de evidencias bien estudiadas y bien definidas, algo que en cierto modo se planteaba por su acertado título.

Il. 172. **Sin título. J. Fernández Rodríguez.**

(2004). Acrílico sobre tela. 92X70 cms.

42. Sin título.

Con este cuadro se volvió al reposo, a la calma, a la enegía comprimida.

Esta obra estaba tratada de una manera más estudiada y segura, pero mantenía dentro de sus formas una concentración de fuerza.

De nuevo, las formas monocromas eran transformadas en formas con color; había entonces un regreso a la introducción colorista en su valor seductor.

Algo restaba, de todas maneras, de las formas en blanco y negras, formas que servían todavía como parte fundamental de su estructura.

Las formas principales acogían toda la carga cromática, con toda la complejidad que eso conllevaba. Eran formas que estaban planteadas de una manera muy contrastada, y que se establecían buscando un determinado equilibrio. Cualquier color podía influir en el cuerpo de estas formas y podía metafóricamente expandirlas o hacerlas pequeñas dependiendo de su naturaleza cromática. Todo ahora dependía del poder ilimitado del color, por lo que por ese principio se plantearon las formas de una manera muy tímida.

Por otro lado, la estructura compositiva tenía algunos elementos que arriesgaban in extremis su equilibrio. Si antes una forma llegaba al límite del soporte para intentar de uno u otro modo que esa evidencia pudiese ser superada, constatando de una u otra manera la continuidad exterior de la pintura, ahora, la forma llegaba casi a rozar ese límite, pero se quedaba en el intento por una decisión estrictamente elucubrada; era algo que quería romper en cierto modo con lo esperado.

Il. 173. **Sin título (detalle). J. Fernández Rodríguez.**

(2004). Acrílico sobre tela. 92X70 cms.

La expansión, como muestra de libertad creativa, estaba ahora supeditada a un simple roce, a un tacto que provocase un sobresalto. Por esa decisión, la de no corresponder fuera del límite forjado por el soporte, algunas partes del cuadro pasaron a plantear tajantemente una naturaleza de fondo o figura. Por ese hecho, se perdió parte de la ambigüedad de las formas, pero sin embargo, el tratamiento en general del cuadro era equilibrado.

Existía entonces un cambio entre pinceladas instintivas e intelectuales en la composición de cada forma, pero éstas, al ser a veces consideradas como fondos, llevaban a la obra a una determinada desestructuración.

Por otro lado, el establecimiento del color era acertado, y aunque si bien en parte era extremadamente contrastado, los iniciales colores que eran cercanos a ser colores primarios tenían a su vez matizaciones cercanas en su gama, algo que rendía a la obra a obtener una armonía interesante.

En otros aspectos, la existencia de ciertas tonalidades en las zonas cromáticas planteadas como gradaciones y veladuras, provocaba una cierta corporeidad a la forma abstracta, una característica que ya se había entrevisto en algún cuadro precedente. Estas gradaciones y veladuras sugerían una atmósfera interesante que podía provocar una cierta profundidad ilusoria: de nuevo afloraban conceptos de la realidad en el tratamiento de figuras abstractas.

II. 174. **Sin título (detalle). J. Fernández Rodríguez.**

(2004). Acrílico sobre tela. 92X70 cms.

II. 175. J. Fernández Rodríguez. Épica y equilibrio.

(2004). Acrílico sobre tela. 70 X 92 cms.

43. Sin título.

La estructura principal de este cuadro certificaba la simplificación paulatina que ahora estaban adquiriendo estas últimas obras. Quizá eso fuese precisamente la causa de la introducción del color y el temor a complicar sobremanera su ejecución.

El caso es que las nuevas composiciones se estaban extendiendo en un nivel simplista y sintetizando de algún modo; sólo dejábamos ciertas partes en las que se concentraba todo lo caótico, todo lo espontáneo y arriesgado. En cierto modo, se quería plantear inconscientemente un tratamiento de *creación pura* en esas zonas más complejas.

Por otro lado, la estructuración y matización del color provocaban alusiones a un cierto realismo impreciso y no localizable, algo de enorme interés. Todo esto era además acentuado por la sedución placentera que podía alcanzar una simple

propuesta de grandes zonas de color tratadas de una manera funcional en cuanto a su utilidad como mera cubrición de un objeto.

Se presentaban entonces planos que se intentaban forjar como zonas equilibradas y que mantenían el carácter ambivalente de sus elementos.

El color estaba planteado atendiendo siempre a una estructura inicial simple de colores primarios. Un primer planteamiento que dejaba en sus proximidades una matizaciones de estos colores iniciales; matizaciones que iban cada vez más adquiriendo terreno en el espacio compositivo e iban ocupando zonas con capas de colores simples y a veces difuminadas.

Este cuadro continuaba con la idea del anterior, en la que toda forma extensa, planteada como blanca o negra, era transformada por su color. Todo esto enfatizaba de una manera mayor el carácter que a veces tenían estas mismas zonas de color, que certificaban que la pintura servía como elemento de cubrición y que podría ser considerada como un mismo ente autónomo. Esta particularidad ayudaba a la división entre estados ilusorios y espacios de realidad material originados por la misma entidad física de la pintura.

Por otro lado, la estructura principal de este cuadro se señalaba por el límite simple entre una y otra forma. El uso de las líneas, en este caso, se hacía dentro de las propuestas planteadas como visiones cercanas e íntimas, desde una cierta manera instintiva. Alguna línea se introdujo para ayudar a acercar una forma y alejar otra, como es el caso de la línea roja que adquiría un papel de signo, pero signo sin gesto alguno.

Todas estas formas no seguían un patrón determinado en su proposición, a veces eran simplemente quebradas para acentuar de alguna manera el carácter imperfecto de la composición, una composición que podía ser demasiado intelectualizada por otro lado.

II. 176. J. Fernández Rodríguez.
El diario.

(2004). Acrílico sobre tela.
92 x 70 cms.

44. El diario.

La estructura de este cuadro era arriesgada, no tenía un frente fijo, y los puntos de atención estaban desperdigados por varias zonas centrales. Tampoco existía una forma predominante definida. Había una articulación de líneas que dejaban entre

ellas ciertas formas con elementos tratados instintivamente. Todo estaba propuesto como sucesión de planos estratificados, que intervenían en el espacio compositivo; un espacio que podemos calificar de aéreo.

La pincelada mantenía correctamente los distintos tratamientos animal e intelectual, pero el cuadro quizá tendía en conjunto a un desequilibrio en su propuesta estructural de las formas. La estructura de la composición podía afianzar demasiado el carácter *retratístico* de cualquier forma simple; se establecía entonces una división clara entre fondo y figura.

Los espacios de color no eran todavía controlados y parecían evocar formas abiertas que podían ser incluso paisajísticas; unas zonas podían aludir a un relieve y otras, a un cielo. Todo esto estaba contrapuesto con diferentes elementos compositivos que podían aludir en este caso a algo visceral, a algo interno. Esta situación enfrentada era algo de enorme interés, aunque el cuadro estuviese por ello desequilibrado.

La división entre espacios cercanos y lejanos, entre elementos orgánicos y espaciales, era una idea que habíamos realizado a veces en cuadros anteriores de manera inconsciente; ahora, esta idea la veíamos más evidente.

Este cuadro, en comparación con otros anteriores, tenía un tratamiento de color que prácticamente se había adueñado de las formas principales. El color se establecía dentro de las formas fundamentales de la composición. La tonalidad empezaba estableciéndose con colores primarios, pero se entreveía cómo se afianzaban ciertos colores secundarios muy matizados, que funcionaban a nivel general de una manera bastante bien equilibrada.

Debemos destacar también cómo en zonas más alejadas del centro de atención compositivo, iban apareciendo de nuevo algunas luces indirectas que intervenían en el traslado exterior evocador del cuadro y lo llevaban hacia zonas ausentes.

Con todo, el tono general del cuadro estaba vinculado a un declarado desequilibrio. Un desequilibrio, que sumado a las líneas de tensión propuestas oblicuas, provocaba un continuo ajetreo, un movimiento concéntrico y excéntrico, una tensión entre elementos externos al cuadro y otros centrales.

Todo esto podría haberse subsanado si hubiésemos dado una ulterior importancia a su balance cromático, añadiendo ciertos toques de linealidad y geometría intelectualizada mediante el tratamiento del color.

Il. 177 y 178. J. Fernández Rodríguez. Prueba de un segundo renacimiento.

(2004). Acrílico sobre tela. 20 X 40 cms.

45. Prueba de un segundo renacimiento.

Este cuadro se presentaba con una cierta singularidad que siempre había estado presente en nuestras ideas: crear un cuadro con un aparente cuerpo macizo, cuando en realidad era una simple elaboración bidimensional. El inicio de este planteamiento desvelaba esa idea en principio falsa.

El cuadro era una tela que estaba encastrada sobre una caja de madera. Por ello, para que fuese real y sincero debería haber sido formado por masas de color superpuestas, masas escultóricas que creasen una especie de puzzle perfectamente encajado.

Jugábamos precisamente con esa mentira, la de crear una ilusión, la de plantear un engaño como la de cualquier representación realista. Por ello, era tan importante establecer de una manera clara un tratamiento que evidenciase el carácter que

podía alcanzar la pintura pura, fuese realista o abstracta. Una pintura que pudiese alcanzar un valor como ente propio y que no llegase a evocar absolutamente nada ilusorio. Esta idea no debía usarse como recurso que evidenciase esa condición física real, al revés, debería establecerse teniendo en cuenta la intención ilusoria de la obra de arte, formando parte como actor contrario del funcionamiento del equilibrio en estos opuestos.

En este cuadro, quizá faltaba precisamente una mayor intervención de la potencia de la física real de la materia pictórica. Se propusieron zonas rellenas por colores planos que, por poca matización que tuviesen, eran suficientes como para provocar una ilusión. Esto podía ser considerado como error en cierto modo subsanado por una realización compositiva intuitiva y espontánea, por una realización sin referencia real alguna; algo que de por sí daba un gran valor al procedimiento.

En esta práctica investigadora estábamos adquiriendo un aprendizaje continuo donde analizábamos las obras y las intentábamos ver desde una lejanía objetiva. De todas maneras, estos ejercicios servían para formar un parecer, creíamos que sólido, en los usos del equilibrio en el arte.

Este cuadro, primero se desequilibraba sutilmente por el uso, quizá demasiado estético, de la matización colorista de las formas planteadas. El cuadro por sí solo exigía para su equilibrio un tratamiento más orgánico en el que se viese la manualidad de la pincelada. En este caso, tenía una composición correcta y un tratamiento de la línea de *paso fronterizo* equilibrado, pero podíamos haber complicado más su composición para contrarrestar precisamente ese desmesurado carácter intelectual que tenía la obra.

Por último, había que destacar que en la propuesta del color había un declarado alejamiento de la introducción básica de colores primarios. Podíamos entender entonces que empezábamos a tomar partido en un cierto riesgo, a manejar mayores y diversas tonalidades de colores como matizaciones que se acercaban a un equilibrio cromático interesante.

Il. 179. J. Fernández Rodríguez.
El gozo de la pena o el Atentado.

(2004). Acrílico sobre tela.
195 x 195 cms.

46. El gozo de la pena.

El cuadro 'El gozo de la pena' tuvo una gran preparación previa en su realización. Fue planteado por una idea concreta de la que se realizó algún que otro boceto. Quizás, este fuese el cuadro con mayor trabajo previo que realizamos en nuestra carrera hasta ese momento.

El cuadro partía de una idea formal absoluta. Una idea que tantas otras veces habíamos intentado proponer: crear un cuadro dentro de otro, y que éste primero interno tuviese una composición que intentase salir de sus límites, que añadiese como suyo el hipotético espacio expositivo externo.

Dentro de esta premisa, que debería mantenerse a lo largo de todo el desarrollo de la obra, debíamos entonces trabajar ese primer cuadro inicial como cuadro ausente de

Equilibrio y análisis de dos polos en el concepto artístico; extremos de la pintura y los medios audiovisuales y su espacio ambiguo

esa misma situación. Es decir, deberíamos extrapolar la idea intentando manejar otro ambiente de trabajo; debíamos pensar la primera idea de cuadro en el espacio acotado que nosotros habíamos elegido y seleccionado como exento de todo su conjunto.

El proyecto inicial, por tanto, era estrictamente formal, pero la idea que iba a estar interna en el primer cuadro sí debería tener entonces un concepto propio lejos de esa formalidad. Cuando realizamos este cuadro tuvimos un motivo originado por un suceso, concretamente por un atentado terrorista en Rusia. Este hecho que conmocionó a medio mundo, presentó una imagen que nos sorprendió enormemente: una chica tendida en el suelo muerta, había perdido sus piernas por efecto de la deflagración de la bomba.

Esa escena terrible era en sí misma todo el resumen de esa atrocidad ocurrida; esa instantánea unía la belleza de una mujer joven tendida en el suelo y el momento justo en que su vida era sesgada: la figura en sí misma tenía esa diferenciación tan cruda.

Como habíamos siempre tratado, el enfrentamiento de dos polos opuestos podía provocar un énfasis mutuo, una especie de retroalimentación. En este caso, la crudeza de las heridas se unía a la belleza de la fallecida y provocaba una escena de una enorme carga dramática.

De todas maneras, esta unión de conceptos de belleza y muerte no era nada nuevo. Ya en su tiempo, Warhol, adquirió una instantánea de Robert C. Wiles, que hizo suya y que aunaba el concepto de muerte y belleza en un todo conjunto.

Il 180. Robert C. Wiles.
12 Mayo 1947. Life Magazine.

Esa fotografía mostraba una chica que se había suicidado y había caído sobre un coche manteniendo una pose de extrema belleza, algo que en contraposición a lo ocurrido hacía la fotografía enormemente interesante. Por ello, fue calificada como “El suicidio más bello del mundo”.

En nuestro caso, la imagen del atentado nos impacto sobremanera para que la utilizásemos como la idea principal del cuadro. En cierto modo, queríamos ofrecer la obra de arte a esa víctima inocente; y por eso, al principio el cuadro se iba a titular ‘El atentado’.

Aunque en la obra final, en cierto modo, creemos que no se aprecia ninguna evidencia de figuración, sí podemos afirmar que en principio dibujamos y pintamos la escena reproduciéndola fielmente a la fotografía que teníamos como influencia; era algo que después, en un paso siguiente del proceso, llevaría a la reinterpretación de esa escena, a ocultar los elementos reconocibles y realizar una síntesis paulatina.

Queríamos mezclar los conceptos del cuerpo tendido muerto y el momento en que lo recogerían del suelo. Queríamos evidenciar el mismo carácter inerte de la belleza: la vida caería y se derramaría por todo el espacio de la escena al intentar sujetar ese cuerpo.

La intención era entonces la de provocar una sensación de recogida, de abrazo, de intento por mantener la vida, por recoger una flor cortada que perdía irremediablemente sus pétalos. Un gesto vano similar a recoger un montón de arena que se derrama sin poder evitarlo, un intento de tomar algo inabarcable.

Con esta idea, propusimos formas y líneas que se disponían creando una especie de círculo; unas formas que intentaban crear la sensación de remolino, de espiral que intentase recoger todo y no pudiese.

Las líneas dejaban trazos por el suelo espacial del cuadro, pedazos de algo que se rompía al intentar sujetarlo; líneas que destrozaban la forma en trozos; formas que rompían a otras con tanta intensidad que quebraban los límites mismo del primer cuadro planteado. Este cuadro a su vez debería ejercer una especie de sensación de vómito en donde saliese toda forma posible como símbolo de rotura espacial.

Todo este planteamiento del cuadro inicial inserto dentro del cuadro físico debería evidenciar que era un simple soporte que se apoyaba sobre una supuesta pared dentro de la misma ilusión planteada. El cuadro representado se situaría entonces sobre un supuesto espacio existente y crearía una sombra. Con esto, se intentaba testificar muy sutilmente un paso: el paso entre realidad física e ilusoria.

Il. 181. J. Fernández Rodríguez. Atentado o El gozo de la pena (detalle).

(2004). Acrílico sobre tela. 195 x 195 cms.

El cuadro se podía poner entonces en cualquier pared, el cuadro interno también; con esto, intentamos proponer una vez más unas formas realistas para poder crear un particular choque entre equilibrios de ilusión y de realidad pictórica.

Por otro lado, el cuadro estaba planteado en un soporte cuadrado, la proporción más difícil para componer una obra; además, tenía el añadido en su complejidad de poseer unas grandes dimensiones, algo que hacía difícil la elaboración de su estructura y de las posibles dudas en su ejecución.

La composicion la quisimos plantear con una serie de ilusiones de profundidad, algo que había caracterizado de un modo u otro nuestra pintura reciente. Para ello, introdujimos formas muy intelectualizadas, muy geométricas, que se situaban a ambos lados inferiores del cuadro; formas que creaban una ambigüedad y una tridimensionalidad que potenciaba la escena interior de la obra.

Equilibrio y análisis de dos polos en el concepto artístico; extremos de la pintura y los medios audiovisuales y su espacio ambiguo

En cuanto al planteamiento cromático debemos decir ante todo que el cuadro no tenía una simbología específica en ese sentido. Se intentó plantear los distintos colores que participaban en la obra según su importancia compositiva y no con un papel concreto definido.

Así, en el centro de la escena pusimos una serie de formas coloristas enfrentadas y planteadas cromáticamente en un alto contraste complementario. Un contraste que estuvo siempre envuelto y reforzado por la utilización de grises, creando a su vez un contraste simultáneo.

Al no tratarse de un cuadro liviano, sino más bien de un cuadro trazado con una cierta violencia, pensamos en introducir una gama cromática que se separase contundentemente en su planteamiento formal: una gama en la que no hubiese muchas matizaciones en los colores.

Il. 182. J. Fernández Rodríguez. Atentado o El gozo de la pena (detalle).

(2004). Acrílico sobre tela. 195 x 195 cms.

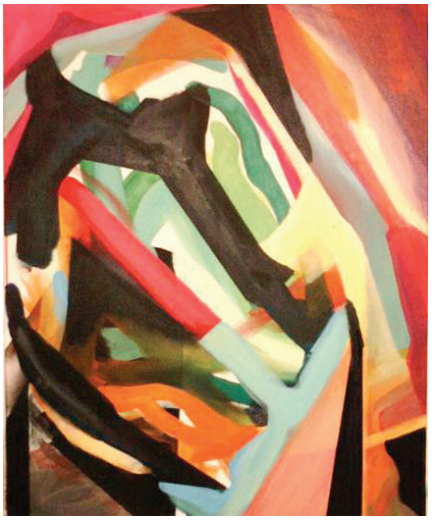
Casi todos los colores eran presentados tal y como los tomábamos de la paleta, no había por tanto intervención alguna que conllevase a una gradación determinada. Todo estaba planteado para reforzar las formas simbióticamente.

La utilización de tonos casi nunca utilizados anteriormente como los rosas o los celestes, que eran colores agradables de por sí, los queríamos proponer junto a colores contundentes, tal y como quisimos plantear con los negros o los rojos, algo que ampliaba el *espacio ambiguo* de visión.

En cierto modo, aunque sea una interpretación a posteriori, la diferenciación de color ejercía una ulterior división entre la fragilidad de la idea inicial de la belleza de la chica, con la crudeza de la sangre y la violencia de la explosión.

A nivel general, podemos decir grosso modo que el cuadro se acercaba a obtener un equilibrio y que la obtención de éste podría aminorar en cierto modo el drama intencionado. Es decir, un cuadro desequilibrado enaltecería aún más su drama.

Esto no quería decir entonces que el equilibrio debía ser anulado, sino que creaba una sensación mezclada entre el drama en la ejecución central de la obra y la sensación general de equilibrio. Una sensación de sentimientos enfrentados como si fuesen también dos polos que luchaban para crear en este caso un equilibrio en la opinión del espectador.



II. 183. J. Fernández Rodríguez. Esperando (2005). Acrílico sobre tela. 92 X 70 cms.

II. 184. J. Fernández Rodríguez. Interno y completamente desconocido. (2005). Acrílico sobre tela. 92 X 70 cms.

47. Esperando. Interno y completamente desconocido.

Estos dos cuadros estarían influenciados por su antecesor en cuanto a la estructuración lineal mucho más zarandeada, con un ritmo mucho más tenso y complejo.

En el primero de ellos, se realizó un planteamiento separando zonas de formas monocromas y coloristas. La compartimentación de estas dos posturas, que siempre habían estado unidas, evidenciaba en cierto modo un cambio por someter una cancelación de las formas blancas y negras que siempre habían servido de estructura principal.

Este cuadro se presentaba como conjunto agolpado, comprimido, como visión cercana e íntima. Una estructura compositiva que aplastaba todas las formas creando una extraña diferencia entre espacios oprimidos y otros más amplios, en una ejecución mucho más sabia de la línea.

El cuadro planteaba cada uno de sus elementos bien unidos, aunque fuesen tratados de una manera diferenciada. Eran elementos que formaban un todo homogéneo, donde a veces las formas competían por ganar cierta importancia en el espacio compositivo. En esos aspectos, la composición había perdido ambigüedad, se había vuelto más orgánica y alejada de un equilibrio: no había una claridad de sus opuestos.

El cuadro entonces planteaba un desequilibrio, no en su elaboración lineal entre unas formas y otras, sino en su tono general.

Por otro lado, el color estaba bastante bien equilibrado; era quizá la separación en planteamientos zonales lo que ejercía el desequilibrio. Este desequilibrio, ni siquiera podía intervenir como un elemento más de énfasis, ya que su procedimiento era bastante estable.

El cuadro en sí mismo era calmo, aunque estuviese estructurado por una serie de líneas y tensiones que podían sugerir cierta rigidez. Se proponía como tranquilo, en una reflexión interna, y su título aludía a la intención de esta esperada exploración interior, a algo que estaría propuesto por estos planteamientos intimistas.

La aparición de formas evocadoras de una cierta realidad expresionista no era ocultada en estos cuadros en un segundo proceso; era tratada tal y como se presentaba, puesto que el fuerte poder del tratamiento de la línea conjugaba bastante bien con esas formas sugerentes.

En el segundo cuadro, podemos ver que esta característica de afloramiento de elementos evocadores de la realidad era todavía mucho más evidente. En éste, descubríamos una serie de formas de ciertas expresiones humanas, formas que podían aludir a gestos faciales, ojos, figuras… Esta manera de proponer estas formas estaba caracterizada por no ser mimetizadas. Este hecho acentuaba, si cabe, la pérdida del equilibrio.

Estas formas eran cercanas a una realidad, ganaban mayor atención en la composición y perdían en cierto modo el sutil vaivén indefinido de obras anteriores.

Pero dentro de estos tratamientos de ambos cuadros mantenidos por su propia espontaneidad e improvisación inicial, había una paulatina liberalización en el tratamiento del color, que era propuesto de una manera mucho más desinhibida y arriesgada.

La introducción del color puro iba restando valor a las formas blancas y negras iniciales siempre condicionantes.

Estas composiciones ya no se regían por una estructura principal influida por un fuerte bagaje anterior monocromo; ahora, el color era arriesgado, planteado directamente por formas con tonos precisos, tonos que no tomaban el papel de relleno sino que eran protagonistas mismos de la estructura.

Todo este tratamiento se efectuaba por el manejo del color de una manera mucho más acentuada. Esta estructuración creaba cierta tridimensionalidad; una profundidad que en ocasiones era quebrantada por la mima esencia material de la pintura tratada como ente autónomo.

Estas composiciones propuestas llevarían a unos interesantes efectos lumínicos que evidenciarían un desarrollo progresivo, a una corporeidad de las formas abstractas. La llegada a un mayor efecto de luminosidad focal realizaría un refuerzo entre la diferencia de luces indirectas y la luz venida del exterior: creaba una extraña e indefinida aura que, de algún modo, el título del segundo cuadro recalcaba.

Il. 185 J. Fernández Rodríguez.
He visto tu nuca cuando miraba hacia atrás.

(2006). Pastel.
50 x 70 cms.

48. He visto tu nuca cuando miraba hacia atrás.

Con este cuadro, se iniciaba una serie que cambiaba de nuevo de medio técnico al utilizar la técnica del pastel, por lo que las condiciones iniciales eran totalmente distintas y por tanto influyentes para cualquier hipotética composición.

Esta técnica tenía en principio varios impedimentos: había una posibilidad limitada de cancelación, una forma planteada debía prácticamente permanecer así. El pastel tampoco permitiría, por ejemplo, una elaboración reiterada. Todas estas condiciones impedían los posibles cambios de su estructura formal.

En esta serie que iniciamos, además de tener una determinada dificultad técnica, trabajamos con un papel que tenía una base cromática concreta, y este elemento podía condicionar ulteriormente la composición.

En este cuadro, planteamos una estructura con unas líneas principales que tenían muy en cuenta los límites mismos del soporte. Estas líneas estructurales servían de alguna manera para mantener la proporción con el mismo límite del cuadro.

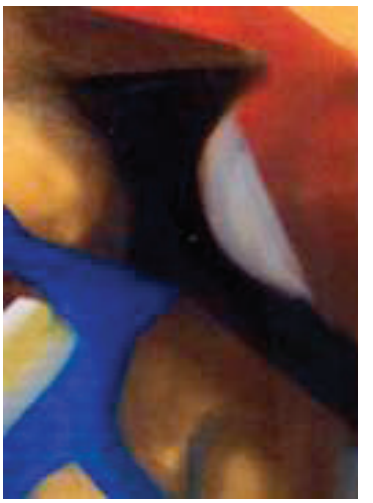
Estas líneas se formaban entonces relacionando las formas, obteniendo otras formas que estaban siempre unidas al primer planteamiento; es decir, el proceso estaba totalmente ligado al primer germen compositivo. Era entonces un trabajo conjunto y no meramente zonal.

Las líneas principales estructurales estaban elaboradas, difuminadas y enmascaradas por cinta; este rasgo permitía una realización altamente cualitativa de la línea misma. La línea se podía realizar de una manera muy detallada, por lo que era una característica alcanzada que en otros medios era imposible de obtener. En la pintura acrílica, por ejemplo, esta definición era algo mucho más difícil de conseguir, ya que dependía de la plástica del color, la variabilidad de la misma tela y su imprimación. La llegada a la perfección extrema de la línea provocó

entonces, como reacción, el uso de un opuesto orgánico; era algo que se ejercía como mecanismo interno de equilibrio.

Al plantearse una línea geométrica y por tanto intelectualizada, el proceso demandaba entonces un tratamiento animal. Este tratamiento opuesto se realizaría entonces con un difuminado elaborado por los mismos dedos; algo que cargaba de contacto y de forma orgánica ante un planteamiento inicial demasiado escueto y frío.

El uso del pastel, además, proporcionó una gran extensión de color uniforme en las distintas zonas propuestas por colores planos. Era una extensión tratada prácticamente con el estado puro del color. Es decir, el color no estaba perturbado por la fuerza de ninguna pincelada, ni de ningún gesto: el tratamiento formaba parte de su misma condición inherente.



El posible carácter funcional que podía alcanzar la cubrición de un objeto por un color era una característica esencial que se podía haber aludido en ciertos cuadros precedentes. En este caso, esta posibilidad estaba mucho más cercana, al utilizarse el pigmento en estado puro, y mantener una llamada a la física pictórica de una manera mucho más concreta. Esta cualidad significativa podía condicionar entonces de una manera más evidente, simple y real, la dualidad entre materia en estado puro y el tratamiento artístico.

Esta situación interesante ya no participaba meramente mediante la posibilidad de cubrición que tenía un color. La presentación del pigmento tal y como era encontrado mantenía una vibración especial que podía producir la evidencia del carácter primigenio del mismo color en su estado puro. Este color no era utilizado como realidad misma, ni como ente propio, sino como realidad esencial. Esta realidad podía convertirse en 'objetual' o formar parte de una ilusión pictórica; es decir, era una realidad inherentemente imparcial, y un concepto cercano a la esencia pura de la misma naturaleza.

La presentación también pura del color era lo que podía ubicar de una manera más simple el tratamiento tan valorado de *creación pura*. La potencialidad suprema que podía alcanzar el color de manera esencial era algo que alejaba entonces cualquier connotación de enmascaramiento, de velo o de seducción que pudiera tener este color: era en sí misma una energía. Este argumento había sido ampliamente debatido por artistas y teóricos a lo largo de la historia[8].

8 KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual del arte*. Ed. Labor. Barcelona, 1991. p. 100.

La característica extraordinaria del color en estado puro no conllevaba entonces una reacción por equilibrar. No lo exigía. Era algo en donde se podía plantear de una manera delicada la esencia de la propia pintura, planteaba una objetividad natural que no tenía absolutamente ningún juicio y vinculación desequilibrada; era algo muy importante que podía ser utilizado como elemento meramente imparcial en un planteamiento artístico.

Aparte de todo este descubrimiento o afianzamiento del color en este cuadro concreto, el cromatismo estaba además realizado de una manera matizada, exceptuando alguna que otra línea de color primario. Era entonces un color tratado mucho más armónico que en cuadros anteriores. En general, el tratamiento estaba equilibrado teniendo muy en cuenta la base inicial que tenía el mismo soporte.

Por otro lado, la iluminación del cuadro seguía intentando proponerse como proveniente de un foco exterior que ya no era sólo planteado por unas supuestas luces indirectas, sino por una especie de luz ambiente que se proyectaba en el centro y que intentaba establecerse como luz propia de todo el espacio del soporte. En este caso, debido a las numerosas reservas del papel puro, esta circunstancia particular no se apreciaba en una primera vista; era una iluminación tan sutil que afloraba en una segunda percepción.

Por último, destacar que los espacios reservados del papel en estado puro evidenciaban que eran zonas con un fondo básico virgen, por lo que el posible *carácter retratístico* que podían alcanzar algunas formas era evidente. Con esta característica, el planteamiento dual de opuestos era mucho más complejo. En este caso, la obra, delicadamente, podía verse como desequilibrada.

Il. 186. J. Fernández Rodríguez. Cálido

(2006). Pastel. 50 x 70 CMS.

49. Cálido.

Lo que podemos señalar de este cuadro es que su planteamiento inicial estaba tratado de una manera arriesgada; era algo que aludía reiteradamente a los límites mismos del soporte, dando a entender su característica inherentemente geométrica.

Se plantearon entonces unas líneas que creaban formas como zonas que intervenían directamente con las cotas definidas por el mismo soporte.

Eran formas que a veces podían presentarse como emancipadas y funcionar singularmente, no teniendo nada que ver con la composición general. Eran formas que podían situarse sobre un espacio infinito ilusorio, llegando a recordar a algunas formas abstractas de estilo constructivista de principios de siglo.

Aún así, estas formas desligadas intentaban crear en cierto modo una estructura unida que estaba sin embargo en un continuo riesgo de desequilibrio. Pero esa misma idea, hacía que el cuadro jalonase en un equilibrio muy sutil: las formas geométricas se comportaban como afianzadoras de las orgánicas que estaban alojadas en el espacio central.

En este cuadro ya no había una predominancia tan amplia de zonas que evidenciaban el color virgen del papel; en sí mismas, estaban mucho mejor integradas que en el cuadro precedente. De todas maneras, podía haber alguna forma que sobresaliese en importancia sobre otras, pero en resumen, todo funcionaba de una manera bastante equilibrada.

El tratamiento que anteriormente detallamos y que conllevaba a la gran definición de las líneas límite de cada forma, quizá en este caso se vinculaba a un excesivo valor geométrico, por lo que como contraposición exigía alguna zona de intervención orgánica, a algo que evidenciase un contacto manual. En este caso, se optó por una difuminación donde se viese señalada las marcas digitales, como una especie de huella animal determinante.

En cuanto al uso del color, en este cuadro hubo una utilización mucho más violenta, no hubo tantos matices como en el anterior. Todo ese conjunto ejerció una fuerte provocación cromática. Quizá esta característica se realizó para contrarrestar de algún modo un posible planteamiento inicial demasiado intelectual, ejercido por unas líneas tratadas perfectamente definidas.

II. 187. J. Fernández Rodríguez. Momento justo y oportuno.

(2006). Pastel. 50 x 70 cms.

50. Momento justo y oportuno.

Esta obra que continuaba con la serie, mantenía un planteamiento de formas de una manera muy simplificada, dando por ello, una fuerte característica inicial intelectual.

Por otro lado, la composición definía unas formas que acentuaban una dirección oblicua que ejercía una continua sensación de caída espacial, de volubilidad, un llamamiento continuo a lo exterior del cuadro. Esta segunda característica podía ser entendida como reacción al inicio extremadamente medido, como aporte violento a la frialdad calma de algo enormemente estudiado.

Si bien, este primer tratamiento extremadamente geométrico y simplificado era algo muy importante a tener en cuenta, en general, el cuadro estaba bastante bien equilibrado. No había un apoderamiento en importancia jerárquica de ninguna forma. Además, el cuadro estaba tratado mediante una técnica que ejercía una vibración especial; esto era algo que evidenciaba la duda de su planteamiento. Esta duda la podíamos apreciar en algunos vestigios que estaban muy matizados y que eran cancelados por algunas zonas de color superpuestas.

Con estos dos aspectos del procedimiento general, podíamos afirmar que aunque era un cuadro que no tenía un gran interés en su composición, sí obtenía una ambigüedad y una indeterminación importante; una indefinición pocas veces conseguida en estos últimos cuadros.

En cuanto al tratamiento cromático, podemos decir que la gama utilizada era bastante inusual. En ciertas zonas, podía verse el color como desequilibrado por un uso quizá demasiado inestable de éste. Pero en realidad, este color estaba en perfecta conjunción con la gran influencia que en un primer momento ejercía el soporte inicial del papel y su base marrón. Esta base coloreada de alojamiento de la composición fue totalmente condicionante. Este espacio de alojamiento mantuvo un cierto riesgo al poder tratarse casi en cualquier momento como fondo; esto era algo donde se integraba toda lucha compositiva. En este caso, este fondo estaba planteado como forma ambigua que no tenía nada de esa peculiaridad.

II. 188. J. Fernández Rodríguez.
El trasfondo de la forma.

(2006).Pastel.
50 x 70 cms.

51. El transfondo de la forma.

Este cuadro se conformaba desde el inicio por una delicada manera en la proposición de sus formas. Era una composición que no se decantaba en importancia por ninguna forma en concreto y que integraba un tratamiento unido de conceptos animales e intelectuales de una manera equiparada.

Lo que podemos señalar es que este cuadro tenía unas masas pictóricas envolventes a las primeras formas planteadas, creadas por simples reservas de papel; era algo que evidenciaba a las formas en sí mismas como vacías y que situaba a éstas como elementos que ejercían un determinado desequilibrio. Este desequilibrio hubiese sido subsanado si esa estructura reticular no se hubiese presentado con tanta importancia respecto a la composición general.

El elemento del sector inferior central de la composición, señalado en la ilustración siguiente, hacía que toda la estructura realizada esencialmente por formas negras, se convirtiese en un entramado de líneas que sobresaliese sobre el fondo donde se alojaba y que, por tanto, toda la estructura adquiriese un fuerte *carácter retratístico*.

Por esta propuesta inicial, la obra se convertía en algo que podía aludir a una representación al tener un doble juego entre fondo y figura. Esta representación que podía ser indefinida, de todas maneras, seguía manteniendo cualidades esenciales de alusión a algo existente, evocaba una realidad no reconocible.

Esta realidad en sí misma no era localizable, es decir, podía mantenerse en el proceso emotivo de percepción de la obra de una manera oculta. Ese concepto indefinido en sí mismo tenía un gran valor, aunque en teoría un buen equilibrio abstracto debía desligarse de cualquier representación y de alusión a la realidad. La evocación de la realidad indefinida, entendida como no localizable, podía ser un elemento de extraordinaria importancia en el proceso comunicativo del cuadro. De todas maneras, esta peculiaridad fue algo que analizamos en algunos cuadros anteriores de manera vaga.

Aparte de esta circunstancia del cuadro, debemos señalar que la propuesta de la forma geométrica triangular grisácea en la zona central derecha, estaba planteada de una manera muy limpia y se diferenciaba de todo el conjunto. En cierto modo, esa característica tan pulcra, tan especial, hacía que la forma se ausentara de la estructura general.

La forma ejercía un papel clave en la formación de varios niveles de profundidad.

Era una forma geométrica que se acercaba a un primer plano, a un acercamiento a la retina; era una forma que levitaba sobre un fondo difuminado, se alejaba entonces de una posible interpretación ilusoria y se acercaba sin embargo a ser considerada como simple forma real pictórica material y casi ‘objetual’.

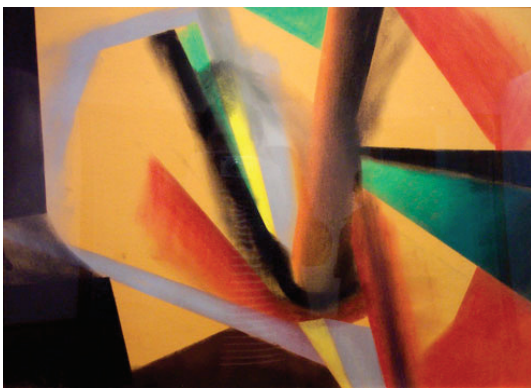
Esta forma autónoma ayudaba a la ampliación del *espacio ambiguo* de la obra, al someter a todo posible tratamiento animal a una oposición lineal que llegaba a alejarse de la misma composición total, algo que ejercía un interesante contraste simultáneo.

De todas maneras, la gama cromática utilizada era muy baja. Se habían utilizado esencialmente colores para intentar complementar la base cálida inicial del papel. Se introdujo algún que otro color manchado rojizo que añadía una cierta suciedad al tratamiento excesivamente limpio de algunas zonas, por lo que servía como elemento fundamental para entonar toda la obra.

52. Ritmo estático.

Podemos decir que este cuadro sería quizás el más interesante de la serie realizada con pastel, en cierto modo porque era el que fijaba un equilibrio más acentuado y un *espacio ambiguo* más sugerente.

En principio, la composición se conformaba con una serie de masas estructurales que podían engendrar de una manera vana una abstracción simple; pero el cuadro requería una lectura mucho más profunda para ir descubriendo poco a poco otros elementos que tendrían gran importancia, y que marcarían nuevas herramientas expresivas.



Il. 189. J. Fernández Rodríguez. Ritmo estático.

(2006). Pastel sobre papel. 50 x 70 cms.

La composición marcaba una estructura segura, realizada por una síntesis de formas. Estas formas, en principio autónomas, se ensamblaron bastante bien para crear un todo bien equilibrado. La estructura se creó entonces por reservas del papel virgen y formas llenas, todo en una conjunción continua.

La zona central del cuadro establecía una especie de prisma, y a su vez reflejo de otras formas. Este prisma, por un lado, afianzaba la composición haciéndola más segura y, por otro, añadía elementos de indefinición muy sugerentes para proporcionar parte del *espacio ambiguo*. Pero quizá, las parte más interesante del cuadro fuese la mezcla entre una iluminación ilusoria junto a la iluminación misma de la composición. Estas zonas formaban unas sombras irreales que podían crear una especie de desconcierto, ya que las luces se plantearon como imposibles e irreales.

La composición, bien unida estructuralmente, servía de contrapunto a la indefinición de esa luz recreada participando en la ambigüedad.

El color estaba planteado por planos terrosos que podían aludir una especie de espacio rural amplio y abierto, en cierto modo a un paisaje; pero por otro lado, este color tratado se hacía ambivalente porque el punto de vista podía ser tomado, sin embargo, como algo íntimo y cercano, con la proximidad de un bodegón. El color participaba en esa dualidad.

La integración del color malva en formas tenues hacía que estas formas sobrepasasen los límites estructurales de la composicion y que se crease este ilusorio espacio profundo.

El color se establecía por un juego de complementarios, por una cierta sutileza que poco a poco se veía incrementada por la apreciación paulatina de unas formas iluminadas que en principio pasaban inadvertidas.

Il. 190. J. Fernández Rodríguez. Beneficio.

(2008). Acrílico sobre tela. 66 x 81 cms.

53. Beneficio.

La ambigüedad estaba entonces sustentada por una simple diferenciación lumínica que potenciaba unas formas en relación a otras.

Si antes habíamos tratado la idea tantas veces repetida de creación de una composición con una serie de planos que sugiriesen una determinada profundidad que podía estar rota, en este cuadro, podemos afirmar que este elemento fue utilizado de una manera muy confusa. Las formas que se plantearon estaban integradas en zonas separadas dentro del cuadro, creando un ensamblaje diferenciado por una especie de barrios compositivos con estilo propio. Este elemento diferenciador de la estructura, establecido por simples zonas separadas de la composición, en principio podía ser interesante, pero por otro lado, debido a su complejidad, podía provocar un distanciamiento demasiado alegórico. Con esto queremos decir que el mal establecimiento de una dualidad formal, inevitablemente, crea una alusión a una realidad externa.

Ante este problema, era preciso contrarrestar este hecho quizá con el uso de unas formas que constatasen la propia física material de la pintura; el opuesto concreto a la ilusión sería el que debería participar en esa lucha, algo que vimos analizado en algún cuadro anterior.

Cuando analizamos el 'Retrato del bufón Calabacillas', las pinceladas blancas de materia pictórica pura que se proponían para formar el cuello, evidenciaban que la pintura era una simple materia que se podía aplicar sobre cualquier soporte, en ese caso bidimensional. Ese hecho certificaba que la formación de ilusión se hacía por el establecimiento de una simple realidad material. Un elemento real que participaba en la formación del *espacio ambiguo*.

En este cuadro concreto, faltaba en cierto modo ese contrapunto de manera

adecuada. La reacción ante el establecimiento de una estructura compositiva quizá demasiado rígida se hizo por un planteamiento básico de formas abstractas contundentes que querían restar la sensación ilusoria, pero que servían de una manera vana a la creación del equilibrio.

El concepto general del cuadro tendía a una declarada visión naturalista, a una sensación onírica e imaginada. El producto final se acercaba a la visión de un simple paisaje y, por lo tanto, a una vinculación realista que hacía la obra totalmente desequilibrada.

Aún así, dentro de la gran complicación de la estructura compositiva del cuadro, podíamos apreciar que de todas maneras habíamos llegado a un tratamiento mucho más avanzado en la proposición de líneas y formas de equilibrio simple. Quizá, lo más importante fuese que otra vez conseguíamos dar la idea de unión de planteamientos cercanos y lejanos, una idea puede que lograda por el establecimiento de formas y líneas emancipadas.

Si bien en los cuadros precedentes, en donde se establecía un planteamiento de opuestos de puntos de vista cercanos y lejanos, había estado grosso modo dominado a nivel general por unas composiciones abstractas cercanas a una especie naturaleza muerta, en este caso, la abstracción final se establecía más cercana a ser un paisaje.

Por otro lado, el tratamiento del color evidenciaba ulteriormente la división y subdivisión de planos y formas. Un color que en sí mismo era cercano y lejano.

Se establecieron colores difuminados casi borrosos, tratados como partes de un horizonte; colores que estaban en contraposición a los definidos que se acercaban más a la visión cercana de un microscopio.

La utilización de azules en formas cercanas podía hacer que la obra se decantase hacia un cierto desequilibrio de sensaciones frías.

En general, los colores estaban bien utilizados, reafirmando siempre una tensa calma muy sugerente, una tensión sometida a la dualidad de dos visiones conceptuales muy alejadas.

La gama cromática fue extensa, y hacía que todo el conjunto se complicase pero que a su vez participase en los extremos de la percepción.

Il. 191. J. Fernández Rodríguez.
Mirando en dos direcciones.

Giclée. 23 X 23 cms. 2008.

54. Mirando en dos direcciones.

Con el inicio de esta serie, empezamos a abrir un camino que había estado, en cierto modo, proyectado anteriormente: queríamos plantear nuevos conceptos añadiendo un simple punto de vista más.

Aunque habíamos, prácticamente, siempre trabajado con la misma técnica pictórica, con este cuadro, apostamos por cambiar de medio para poder aprovechar algunas nuevas particularidades y posibles problemas de ejecución. Este cambio, de cierta manera, lo hicimos para poder desarrollar aún más nuestra idea central, por lo que para ello decidimos trabajar directamente con un medio que se alejase totalmente de nuestra experiencia anterior. Para llevar a cabo esta idea, decidimos utilizar un medio de expresión artística digital.

En algunas ocasiones, habíamos utilizado algunas herramientas digitales para ayudar al proceso de elaboración de algunos cuadros. En algunos momentos utilizamos un medio informático como herramienta que pudiese ayudar a tener una solución quizá más rápida que si la hiciésemos directamente sobre el cuadro.

En algunos cuadros hicimos fotos en los momentos de duda; las fotos las retocábamos utilizando un programa de edición digital como Photoshop, haciendo variaciones rápidas de algunos elementos que queríamos cambiar. Así, a veces pudimos ver algunas útiles soluciones que hicieron cambiar nuestra percepción, por lo que estos medios informáticos fueron unas herramientas de gran utilidad.

El conocimiento de un programa de edición fotográfico había servido entonces para poder someter a la elaboración física de una obra, a nuevos conceptos adquiridos por el uso de las herramientas digitales. Esto potenciaría enormemente nuestra capacidad técnica y por tanto creativa.

En esta obra, empezamos directamente a trabajar con la pintura digital, componiendo de la misma manera que siempre, con unas formas que marcaban la primera estructura, a las que poco a poco les íbamos añadiendo o restando elementos hasta la formación de la composición general de la obra. Las formas seguían presentándose como ambiguas en su resumen compositivo.

Un impedimento que encontraríamos en este procedimiento vendría al intentar dar el tratamiento de la línea del *paso fronterizo* entre una y otra forma; esto sería algo esencial para lograr una composición bien equilibrada.

Pintar con un medio digital tenía altísimas posibilidades, aunque fuese una obra

inexistente físicamente, virtual y engendrada por simples operaciones matemáticas. Esto llevaría a que jamás podría tener un posible tratamiento manual; sería algo, por otro lado, fundamental para conseguir un equilibrio. El contacto directo con la materia, con la obra y con la tela era algo inalcanzable para un medio digital.

En la solución de esta obra, para intentar emular esas cualidades físicas directas, a las líneas de *paso fronterizo* que se intentaron realizar, que quizá eran extremadamente geométricas, se les intentó dotar de cierta imprecisión manual y animal, mediante el uso de una herramienta que diese un cierto tratamiento orgánico. En este caso, la herramienta del programa que pudiese acercarse mínimamente a ese tratamiento impreciso era la del aerógrafo, puesto que podría establecerse con cierta variabilidad animal.

Ante estos impedimentos, intentamos plantear una serie de formas que utilizasen más bien las líneas generales y estructurales de la composición, para poder establecerlas con el fin de producir un equilibrio. Si el tratamiento entre líneas de *paso fronterizo* no se podía usar de una manera correcta, entonces potenciábamos las que sí podíamos utilizar en la misma estructura compositiva sintética.

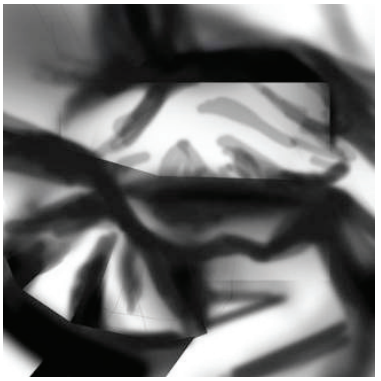
Estas líneas entonces se acercaban a un sometimiento más bien de equilibrio fotográfico que pictórico.

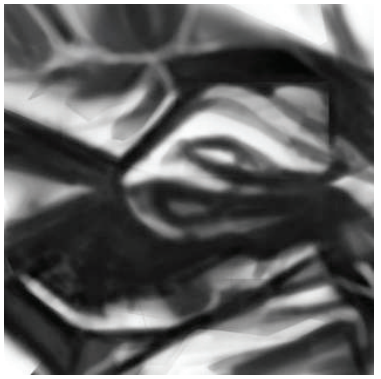
Planteamos entonces unas formas que jugaban a la ambigüedad de su trazado. Estas formas, que fueron tratadas como antropomórficas, podían ser vistas desde varios lados, daban la posibilidad de tener varios puntos de vista; esta idea, en cierto modo, era inspirada por la estructuración de un cuadro cubista.

Esta composición englobaba una visión dual que estaba acentuada por el uso de algunas pequeñas líneas filamentosas irregulares, líneas casi nunca utilizadas anteriormente en nuestra pintura física.

Todo esto estaba tratado con una especie de nebulosa producida por el aerógrafo, lo que provocaba una especie de aire a la composición, una veladura que amalgamaba y unía toda forma planteada. La obra resultante creaba una profundidad aérea muy sugerente.

Debemos destacar que dentro de estos rasgos aparentemente negativos y fríos de un medio informático, en donde intentamos buscar una herramienta para dar un cierto calor orgánico como fue en el caso del aerógrafo, la influencia que acarreó para las distintas apuestas sobre cuadros reales fue fundamental. Concretamente, el aerógrafo lo utilizaríamos realmente en otros cuadros posteriores. En estos cuadros se vería una cierta pulverización atmosférica influenciada por el aerógrafo de Photoshop y sería algo que añadiría, por tanto, nuevos elementos pictóricos enriquecedores.





II. 192. J. Fernández Rodríguez. Selección y detalles. (2009). Giclée. 23 x 23 cms.

II. 193. J. Fernández Rodríguez. Caer y saltar. (2009). Giclée. 23 x 23 cms.

II 194. J. Fernández Rodríguez. Vista de compatibilidad. (2009). Giclée. 23 x 23 cms.

55. Selección y detalles. Caer y saltar. Vista de compatibilidad.

Estas tres obras fueron creadas de igual manera a la anterior descrita; estaban planteadas como continuidad, como una sucesión secuencial de esa primera obra originaria.

Anteriormente, habíamos tratado que parte del procedimiento de estas obras era precisamente potenciar la vertiente animal y orgánica. Estas obras se realizaron también mediante medios informáticos; por esa idea principal fría, fue preciso someterlas a un procedimiento contrario de su principio básico; un procedimiento que aludiese de alguna manera a ese deseado tratamiento animal. Este tratamiento se intentaría que fuese impuesto sobre ese mismo soporte digital. La realización secuencializada de las obras hacía que cada una viniese de la modificación de la anterior; era en cierto modo un concepto de reproducción animal interesante. De todas maneras, esta posibilidad de clonación sólo pudo realizarse precisamente por un tratamiento informático.

Cada uno de los cuadros estaba trabajado atendiendo a su precedente. Se trataba de buscar un procedimiento orgánico, una manualidad que se evidenciase por un intento paulatino de agregar poco a poco unas manchas animales con la utilización del aerógrafo de Photoshop; era algo que se intentaba acercar a ese criterio animal.

Estas manchas, que podían realizar un cierto efecto de desenfoque en su planteamiento, sirvieron para dar origen a la composición siguiente; eran trazados que se realizaban sobre esa matriz. Poco a poco, cada obra fue adquiriendo complejidad, tanto por su transformación como por su tratamiento. El resultado final fue una maraña de formas que se iban acercando a un concepto cada vez más orgánico; fueron formas que iban creando una especie de movimiento manual por las distintas direcciones del trazo del ratón.

Por otro lado, en este procedimiento meramente virtual pudimos comprender mejor el funcionamiento obsesivo que habíamos tenido al aportar una iluminación interna y externa a la obra, con el uso, en definitiva, de luces indirectas evocadoras. Trabajando con un supuesto espacio artístico inexistente y virtual, se aceleraba en cierto modo el aprendizaje de estos elementos lumínicos que habían definido siempre, de una manera u otra, nuestra obra.

.

56. Filtrado, privado.

Con el principio de esta serie en pequeño formato hubo un retorno a una necesidad animal, a una pincelada enérgica y violenta quizá influida por la serie anterior que fue demasiado fría.

Si este cuadro se presentaba como algo extremadamente vinculado a lo animal, era para querer dar un planteamiento desinhibido y enérgico. Este planteamiento inicial fue realizado sin preparación alguna, sin la intervención forzosa de algo intelectual, como podía ser una cinta de enmascarar industrial.

Ante esto, podemos decir que aunque el cuadro tendiese a un desmesurado tratamiento dionisíaco, mantenía de nuevo una diferencia lumínica muy interesante. Esta diferencia de iluminación podría ser entendida como intención por equilibrar la obra hacia un carácter más intelectual, precisamente por su estructura demasiado animal. Se podía notar entonces una idea precisa en su ejecución como elemento contrario a su propio principio visceral y animal.

Aparte de que el cuadro tuviese ciertas zonas en donde se usaron luces indirectas sustentadas por algo exterior al cuadro, la obra conjugaba en su totalidad una especie de luz natural planteada muy íntimamente, como si fuese una luz velada o penumbrosa. Esta situación, que encontraba su foco de luz incrementado por estas luces indirectas y por la matización de sus colores, era algo muy sugerente que introducía delicadamente al espectador al ambiente general del cuadro. Estos elementos se vinculaban a una luz artificialmente creada, una luz no natural. En cierto modo, esto equilibraba el tono general del cuadro, que era de una gran vibración enérgica orgánica.

Il. 195. J. Fernández Rodríguez. Filtrado, privado.

(2009). Acrílico sobre tela. 30 x 30 cms.

La pincelada maltratada recreaba unas formas que luchaban por tener un valor compositivo en el espacio. En general, todo estaba establecido de una manera que la obra se vinculaba a un concreto carácter animal y orgánico; algo que se equilibraba de alguna manera por los interesantes elementos lumínicos que se superponían en toda su espacio.

II. 196. J. Fernández Rodríguez. Código de la sesión.

(2009). Acrílico tela. 30 x 30 cms

57. Código de la sesión.

La composición de este cuadro estaba estructurada, en principio, como equilibrada, aunque quizá podría estar vinculada a una cierta medición, precisamente por mantener un planteamiento inicial definido por una extrema intelectualidad.

Por otro lado, el cuadro englobaba una serie de elementos que contrarrestaban sobremanera esa estructura inmóvil; la fuerza del trazo y de la pincelada hacía continuas alusiones a algo visceral, a algo orgánico interior y enérgico.

La obra, entonces, se planteaba como realmente premeditada en su estructura primaria, y se alejaba de tener cierta frescura de otro tipo de obras.

En realidad, este cuadro parecía que se sustentaba por varias líneas principales a las que se les fueron añadiendo capas de color para rellenar ese dibujo primero. La composición no mantenía una estructura unida interna en su color y su pincelada como un todo conjunto.

De todas maneras, esta predisposición de relleno de estructura sintética no conllevó por ello a una predominancia de formas geométricas; al revés, tendía más bien al uso general de un trazado impreciso, de una línea dubitativa potenciada por las líneas de *paso fronterizo* entre unas formas y otras. Esta línea de *paso fronterizo* ejecutada tenía un predominio sobre todo orgánico.

La composición esencialmente sintética, grosso modo, evidenciaba una división de espacios totalmente diferentes integrados en un todo.

Una imaginada línea oblicua partía el cuadro en dos mitades; dividía dos tipos de procesos que se enfrentaban estilísticamente, aunque de todas maneras estaban bien relacionados aun habiendo tenido una ejecución tediosa.

El tratamiento del sector superior aludía a algo orgánico, a algo recreado por la misma libertad producida por la mancha pictórica, a un acercamiento casi total al tratamiento de *creación pura* como tratamiento expresivo y desinhibido.

En el sector inferior, había sin embargo un conglomerado de formas que se superponían y que ejercían una estructura más ligada a algo sintético, a algo que se había visto en cuadros anteriores de uno u otro modo.

Este cuadro reivindicaba la necesidad de incluir cierto calor expresivo, como intento de unión de dos fuerzas distintas: las meditadas y las espontáneas. Una especie de inserción nostálgica entre dos pinceladas distintas realizadas y diferenciadas entre pasado y presente.

Esta característica era algo que se podía ver en diferentes cuadros previos; era algo donde se habían aunado dos estilos para formar un conjunto en una hipotética forma completa y no aislada en campos separados, que podía ser sin embargo totalmente erróneo. La unión de estos dos procedimientos, de dos estilos o dos géneros en un mismo cuadro, podía conllevar un mal uso o una incoherencia.

Por otro lado, en esta obra, el tratamiento del color fue bastante bien realizado y propuesto como equilibrado. Se presentaba como una diferencia de contrastes complementarios entre el sector superior e inferior; era algo que estaba dividido por una imaginaria línea oblicua derecha. Aunque si bien los colores estaban enormemente contrastados en cada una de sus zonas, mantenían una relación muy armónica con los colores adyacentes.

Cabe destacar también que en todo este tratamiento se podía ver una exigencia interesante, algo que habíamos podido ver de todas maneras en otros cuadros: la llamada a luces indirectas. En este caso, estas luces sirvieron como introducción de nuevos actores con valores de extrema importancia en el funcionamiento equilibrado del cuadro. Estas luces mantenían la característica interesante de provenir de algo exterior como reflejo colorista que parecía intervenir en todo momento y que carecía de presencia física.

58. Historial del explorador.

Una de las características principales que podemos apreciar de este cuadro es que se plantea muy ligado estructuralmente y evidencia, en definitiva, una buena amalgama compositiva que crea un todo homogéneo.

Il. 197. J. Fernández Rodríguez. Historial del explorador.

(2009). Acrílico tela. 30 x 30 cms.

Las formas que se plantearon podían mantener un alto grado orgánico e instintivo, y por tanto una cierta cercanía animal; pero por otro lado, estaban planteadas por una linealidad en sus cotas bastante meditada y por esto, podían verse como formas frías.

Ante esta causa, podemos pensar que hubo una búsqueda o una necesidad por encontrar una especie de paisaje externo que iluminase y que adentrase estas formas extremadamente intelectualizadas a algo más animal; una llamada a lo cercano de la naturaleza, a un principio casi romántico.

En este cuadro, podíamos ver que la diferenciación de tratamientos se estaba estableciendo en un mismo espacio expresivo y ya no era diferenciado por simples sectores.

Las formas planteadas por líneas acotadoras y categóricas iban adquiriendo en cierto modo una determinada corporeidad; estaban situadas en un ambiente natural, por lo que la forma central que había sido característica en casi todos los cuadros anteriores, se conformaba como sucesión de estratos que parecían formar una especie de relieve paisajístico. En general, estas formas dejaban entrever un cierto cielo ilusorio.

Por otro lado, las formas ideadas intelectuales y estructurales predominantes, se enfrentaban como en otras ocasiones entre el concepto de ilusión y el de presencia real de la física pictórica: eran valores que se reforzaban mutuamente.

En cuanto al uso del color, había un tratamiento de colores complementarios que se acercaban precisamente a lo corpóreo y cercano por un lado, y que se acercaban a colores paisajísticos lejanos por otro. En cualquier caso, los colores formaban parte esencial de la estructura y la composición general del cuadro, sirviendo de valor de amalgama estructural.

El cuadro se situaba en una cuerda floja de delicado equilibrio que permitía la tenencia de un *espacio ambiguo* de visión interesante.

59. Deseando amar.

En toda esta serie última de cuadros, podemos apreciar que este itinerario se veía fijado por una indecisión continua. Si utilizábamos un tratamiento frío, lo contrarrestábamos con uno cálido; si realizábamos una composición muy lineal, continuábamos con una orgánica…Con este cuadro, podemos ver una vuelta al uso de un programa de edición digital, hecho influido quizá por los cuadros precedentes que tenían unos tratamientos más animales.

La diferencia de esta edición digital fue que tomamos una fotografía real para intervenir sobre ella, realizando paulatinamente una síntesis abstracta.

En este ejercicio, la síntesis lograda que partía de esa realidad se diferenciaba de la realización de otras composiciones por meros principios existencialistas. De todas maneras, esta práctica se puede equiparar a una serie de cuadros anteriores que realizamos sobre una base previamente pintada por otro autor.

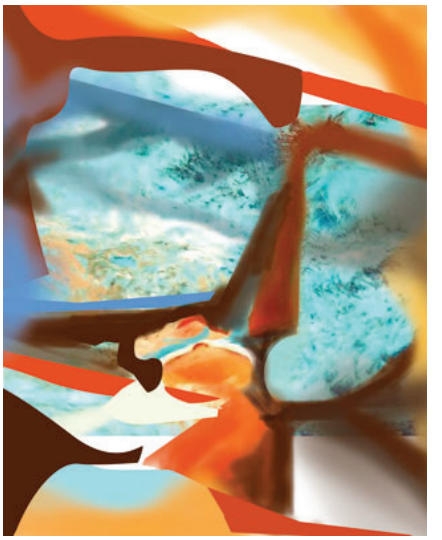
En este cuadro, se debió hacer un esfuerzo concienzudo para someter a la imagen real a un proceso de anulación de detalles que se ligaban al ejercicio de reconocimiento de esa realidad.

En esta intervención, dejamos algunas partes inalteradas para provocar un ulterior interés. Esas partes no tratadas, sencillamente, no intervenían en el reconocimiento de la imagen.

La idea de querer ocultar los elementos alusivos al reconocimiento real se había siempre mantenido latente, pero con este cuadro, se definiría como rasgo esencial estratégico para obras sucesivas. El acto de reconocimiento sometía al espectador a una unión muy importante con la obra, a algo que creaba un continuo interés y pudiese tener un enorme poder y seducción.

La imagen fue sometida entonces a esa rotura vinculante a esa amputación; se estructuró como una división de zonas que eran cortadas por líneas que compartimentaban el espacio y lo dividían. Eran líneas que sometían a esa primera base a un completo alejamiento de elementos alusivos a la realidad. La composición abstracta, que habíamos propuesto paulatinamente, estaba entonces totalmente ligada a un germen inicial realista.

En todo este proceso, se volvía a constatar que el tratamiento orgánico debía establecerse para poder contrarrestar una primera estructura irremediablemente fría; una estructura sometida a la presión intrínseca de ser una mera operación binaria de un medio digital. Debía darse entonces un acercamiento orgánico que era muy difícil de sacar de una simple realización digital. Para esta opción, se volvió a utilizar la herramienta aerógrafo de Photoshop.



Il. 198. J. Fernández Rodríguez. Deseando amar.

(2009). Giclée. 23 x 40 cms.

En cuanto el tratamiento del color, pudimos ver cómo se utilizaron colores cálidos en una especie de ambiente acuoso. Estos colores se intentaban mezclar aun siendo inherentemente opuestos. Esa lucha entre frío y calor parecía de nuevo una reivindicación para añadir a la obra ciertos toques orgánicos que se integrasen como colores oscuros terrosos; colores que parecían acomodarse a las estructuras de cada una de sus zonas.

Il. 199. J. Fernández Rodríguez.
El caminante o el viajero.

(2010). Acrílico sobre tela.
150 x 150 cms

60. El caminante o el viajero.

Con la realización de este cuadro, podemos decir que en él resumimos en cierto modo todos los elementos acumulados hasta la fecha para realizar una composición. Este cuadro aunaba todos los opuestos aprehendidos para el planteamiento del equilibrio.

Debido al sometimiento de estos numerosos opuestos, el tiempo de realización fue enorme. A esto debemos añadir que la composición en este soporte era difícil al ser un formato cuadrado.

Por otro lado, también hubo dificultad en la apuesta por plantear una nueva visión como recapitulación de lo experimentado; una propuesta general ambiciosa sobre un cuadro con unas medidas considerables.

La estructura principal se planteó entonces como entramado de formas que se complementaban, que se adherían, que se imbricaban en el espacio, y que se querían imponer o bien dejarse llevar por el brío de las líneas principales.

Esa mezcla central de estas formas creaba un espacio dudoso de percepción donde se recomponía un tipo de iluminación extraño determinado, que generaba unos volúmenes muy interesantes. Esta luminosidad, que funcionaba con distintos niveles de sombras y luz, desconcertaba en cierto modo la lectura del cuadro.

El entramado de formas central se acercaba a los bordes del soporte utilizando unos elementos que podían romper la espacialidad y el efecto profundo tridimensional e ilusorio, constatando en definitiva el carácter bidimensional de la pintura.

Por otro lado, la composición se establecía como partes de una estructura que venía desde fuera y que en cierto modo era fluctuante; era algo que aportaba unas luces indirectas mediante veladuras que unían los espacios generales.

Todo esto tenía relación con lo tratado hasta ese punto: formas complementarias, tratamiento de la línea ambiguo… El avance que podemos señalar de este cuadro fue algo que no vino por casualidad, sino una mera llegada meditada y reflexionada; fue algo que sirvió de gran aporte y que influiría tajantemente en la realización de otras obras.

Este nuevo paso quería plantear una nueva apuesta estructural, algo que venía por la rotura del espacio compositivo como riesgo que en cierto modo habíamos experimentado previamente. La rotura del espacio fue la idea principal, aspecto que no era intuido, sino trabajado con total seguridad.

La rotura del espacio era, simplemente, unas oquedades que parecían horadar una estructura férrea que siempre se había propuesto como contundente e inamovible. Por esas supuestas rendijas entraría la luz de fuera, de un espacio posterior, y esto podría provocar una división de opuestos establecidos por meros planteamientos de ilusión abstracta, y causar el distanciamiento entre una composición cercana y a su vez lejana. Todo esto supuso la obtención de un tipo de juicio distinto en el equilibrio, que sería entonces de un enorme interés.

Como podemos comprobar, en algunos sectores del cuadro se establece una especie de fondo alejado, un fondo abierto que recrea una gran espacialidad.

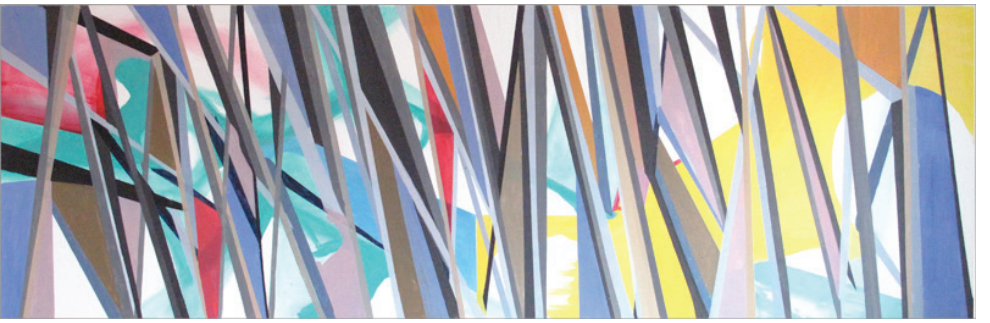
Esta espacialidad, que de todas maneras no alude a un espacio trasero muy amplio sino más bien a algo cercano, la propusimos como simple intento por reproducir la abstracción de una parte de la realidad. De hecho, lo que realmente queríamos representar era la profundidad de un pasillo exterior y de cómo en él, la luz iba haciendo una gradación conforme este pasillo se hacía profundo.

Queríamos, en definitiva, someter a la visión cercana de una composición abstracta a un sustento frágil donde estar apoyada; un soporte real que podría servir para distanciar el enfoque de visión. Esta estudiada estrategia supuso que aflorase un producto bastante interesante.

En cierto modo estábamos realizando por un lado, una abstracción, como siempre habíamos realizado, y por otro, una representación de la realidad. Esta representación era la de una realidad ya abstracta de por sí, puesto que lo único que evidenciábamos era la fuerza de su materia.

Todo esto podía ser parangonado en nuestra práctica pictórica al sometimiento de la realidad en sí misma en un mismo cuadro; una realidad que utilizaba la física pictórica y a su vez la ilusión. Esta reciprocidad hacía el refuerzo mutuo de ambos elementos en un mismo objeto artístico. Cabe destacar que, en este caso, la realidad la convertíamos en ilusión, y la ilusión de las formas abstractas se convertía en realidad de la misma física pictórica.

Después de la realización del cuadro anterior, aprendimos unos argumentos que podían servir para el planteamiento de una obra nueva creando un punto de inflexión importante, al suponer la desmembración de la misma estructura compositiva.



Il. 200. J. Fernández Rodríguez.
El viento.

(2010). Acrílico sobre tela.
100 x 340 cms.

61. El viento.

De este cuadro, podemos decir que rompió también con toda la coherencia compositiva anterior. La estructura se conformaba como una serie de líneas geométricas destacadas que ascendían y descendían creando un ritmo animado, un movimiento suave.

El primer planeamiento de este cuadro suponía un desequilibrio, puesto que sometía un tratamiento demasiado intelectualizado; un tratamiento que era contrarrestado solamente por las formas internas que se dejaban entrever. Estas formas, en cierto modo, querían sugerir un espacio natural de proyección; un espacio que por otro lado era continuamente anulado por las líneas superpuestas y creaba, sin embargo, un gran misterio pictórico. Este interés sugerente, en cierto modo, necesitaba que fuese la alusión de un interior paisajístico natural, precisamente como refuerzo a la geometría planteada que trabajaba con la realidad misma de la pintura. Como habíamos visto, el contrapunto a la ilusión se debía establecer con la misma realidad pictórica.

Las líneas geométricas principales se proponían apiladas ocultando la zona posterior; evidenciaban, una vez más, la necesidad de rotura del espacio, la esencia principal del cuadro precedente.

Este cuadro, por otro lado, planteaba un nuevo elemento interesante, algo que iba a rellenar ese espacio roto y que iba a completar una visión demasiado acotada.

La articulación compositiva del cuadro se realizó mediante el uso del color de una manera muy contrastada; sugería y además facilitaba una sensación tridimensional provocada sobre todo por el uso de colores primarios y algún que otro color secundario. Esta sensación se produjo así por una simple medición estratégica, puesto que la luminosidad de la tela virgen sería el elemento condicionante de este hecho.

La estructura compositiva de este cuadro tuvo muy presente desde el principio el cambio de la luz natural que podía soportar el lienzo. Esa singularidad influyó en que las líneas geométricas propuestas fueran posicionadas de una manera secuencial, evidenciando en cierto modo el paso del sol por la estancia. Todo esto convertía la

misma fuerza lumínica en un testigo de su movimiento, en una aceleración de su paso, en algo que transformaba ese traslado de luz en un simple movimiento aéreo suave.

El cuadro, en esos niveles lumínicos, se comportaba como obra que justificaba continuamente su situación en el espacio donde estaba colocada. De hecho, el cuadro se realizó en el mismo sitio donde sería posicionado finalmente.

62. Éter.

Con este cuadro volvimos a tomar la idea de rotura planteada en los dos anteriores. En este caso, esta idea la íbamos a proponer sobre una base totalmente distinta. Este cuadro se realizó sobre otro realizado previamente que era además realista.

Ya no partíamos de una abstracción preparada que sirviese de soporte para crear una estructura sintética. Esta decisión no fue tomada como solución improvisada;, sino que fue planteada como medio de experimentación ante las posibilidades de la composición, estructuración y luminosidad que podía influir una obra realista.

La obra precedente que sirvió como base era la de un encargo para hacer una ilustración para la portada de un disco.

Il. 201. J. Fernández Rodríguez. Éter.

(2011). Acrílico sobre tela. 100 x 81 cms.

Sobre todo, lo que dominaba en ese cuadro era el color albero, un color ocre amarillo con una gran capacidad reflectante. Esta escena planteaba una serie de contrastes que podían servir para definir otra composición. Esta base pictórica reseñaba una escena de un plano general totalmente descriptivo.

La elaboración superpuesta abstracta sobre esa base se establecería con una serie de formas cercanas como síntesis de algo realista en su misma física pictórica.

Il. 202. J. Fernández Rodríguez. detalle del cuadro volteado

Esta nueva composición se proponía entonces como sucesión y conjunto de formas que relacionaban los distintos elementos compositivos. Realizamos una proposición constante de formas que intentaban obtener una cierta corporeidad traducida por el uso volumétrico de las veladuras, de los colores contundentes y de las cancelaciones de pequeñas elementos. Algunas manchas pictóricas eran meramente alusivas a algo profundo, además en contraposición a lo cercano.

Todo este vaivén continuo denotaba un cierto estiramiento y comprensión debido a la fuerza expresiva originada por el planteamiento de extremos opuestos del equilibrio. Los colores podían ser testigos, como en otras ocasiones, de tratamientos difuminados, desenfocados. En contraposición a la definición, los colores cálidos se establecían junto a los fríos de una especie de horizonte.

Hasta ahí, se evidenciaba este nuevo procedimiento de rotura espacial. Las veladuras que tenía el cuadro fueron realizadas por el aerógrafo. Estos elementos podían potenciarse expresivamente al situarse junto a los tratados manualmente. Todo esto podía ejercer una especie de feed-back continuo, una simbiosis que podía añadir ciertos detalles a la empecinada idea de aunar un tratamiento sometido a la perfección de la máquina y la variabilidad de la mano como relación coadyuvante.

La composición, por otro lado, integraba unas formas muy estudiadas que estaban en completa concordancia con las cercanas; formas que a su vez se alejaban por su carácter evocador y se convertían en algo etéreo con la profundidad infinita de un cielo. Estas formas podían someter a esta primera composición cercana, a una iluminación de contraluz, a algo que podría recrear un cierto misterio.

Todo esto servía para crear una obra de elementos indefinidos, algo que no tenía un espacio situacional concreto, sin basamento, etéreo y volátil. Esta composición, formada de nuevo por el uso de pares opuestos, conllevaba la obtención de un *espacio ambiguo* evocador que llegaba a una interesante apertura de la obra.

La realización de este cuadro evidenciaba la continuidad con el precedente por el uso de nuevos elementos que ampliaban las herramientas expresivas.

El uso en un mismo espacio compositivo de elementos evocadores realistas que podían ser abstractos de por sí, junto a los propuestos como formas abstractas reales, podía ejercer una articulación muy interesante. Todo esto podía ampliar enormemente el espacio emotivo de aprehensión de la obra.

63. Despacio interno.

Con este cuadro, queríamos trabajar desde el inicio con los conceptos enfrentados de lejanía y cercanía; no queríamos que esta idea se propusiese como herramienta final, como fue el caso del cuadro anterior. En este caso, quisimos que la idea formase parte esencial de las mismas formas iniciales.

Para ello, quisimos evocar una especie de cielo con una naturaleza distinta; un cielo que tenía diferente su cromatismo esencial. El tono verdoso que tenía desligaba en cierto modo parte de su evocación, de manera que se establecía como planteamiento real imaginado.

Entre ese espacio evocador, fuimos proponiendo unas formas que se establecieron como partes de un puzzle, que se apilaban teniendo en cuenta cada uno de los elementos circundantes; una especie de estratificación y de variabilidad volumétrica y lumínica. Queríamos crear una ambigüedad constante entre la luz artificial propia de la composición cercana y los elementos alejados establecidos por su propia luz natural. Todo esto podía proponer unos elementos dispares de artificialidad y espontaneidad que se retroalimentaban potenciándose mutuamente[9].

Il. 203. J. Fernández Rodríguez. Despacio interno.

(2011). Acrílico sobre tela. 100 x 81 cms.

En cuanto al uso del color, en este cuadro fue mucho menos agresivo

9 "Debe mantenerse la unidad de su trama mientras ésta se desarrolla *en acto,* y se desarrolla mezclada a otras tramas. Al mover las telecámaras de acuerdo con un interés, el director debe inventar, en cierto sentido, el acontecimiento en el mismo momento en que tiene lugar de hecho, y debe inventarlo de manera idéntica a lo que está sucediendo; sin paradojas, debe intuir y prever el lugar y el conjunto de la nueva fase de su trama.
(…)
El crecimiento de su narración resulta así mitad efecto artístico y mitad obra de la naturaleza; su producto será una extraña interacción de espontaneidad y artificio, donde el artificio define y escoge la espontaneidad, pero la espontaneidad guía el artificio en su concepción y en su cumplimiento."
ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p. 237.

que en el cuadro precedente. El planteamiento inicial de recrear un éter verdoso que formase parte de la preparación misma del cuadro, sirvió para condicionar totalmente el cromatismo de los demás elementos. Debimos someter a esta condición inicial de gran especialidad a unos contrapuestos tonos cercanos.

La influencia del tono verde preponderante fue extrema, por lo que hubo en cierto modo que forzar la composición para que aflorasen otras formas que participasen en la formación del equilibrio, y que actuasen como complementarias; unas simples formas con relaciones recíprocas. Estas formas, a su vez, exigirían el uso de colores extremos como el blanco y el negro compuesto para dar una cierta solidez y restar el cierto grado de la alusión realista que podía tener la obra.

La necesidad por equilibrar la gama cromática exigía además el uso proporcionado del color, en el que apareciese resumido toda la gama cromática: todos los colores primarios, y una completa y extensa tonalidad monocromática de blancos, negros y grises.

De todas maneras, podemos decir que aun habiendo realizado un gran esfuerzo para equilibrar la obra con los distintos elementos que conocíamos, la composición final no dejaba de aludir que se situaba sobre un espacio ilusorio de integración. No llegó por ello a una ambivalencia dual de equilibrio: el cuadro, inevitablemente, se decantaba por una composición demasiado evocadora.

Equilibrio y análisis de dos polos en el concepto artístico; extremos de la pintura y los medios audiovisuales y su espacio ambiguo

64. Conducto aéreo.

Con este cuadro, hubo en cierto modo una vuelta a ideas anteriores iniciales; unos conceptos que habíamos desplazado por la gran influencia de la etapa colorista. Con esta obra, quisimos también experimentar con los opuestos de lejanía y de cercanía; unos opuestos que venían precisamente por los últimos cuadros de color.

La diferencia, en este caso, venía porque ese principio de variabilidad cercana y lejana, que queríamos proponer mantenido en la misma composición. Esta prueba supondría que la obra lograse el objetivo al someterse a un simple cambio conceptual de visión, de manera que se pudiese pasar rápidamente de algo cercano e íntimo a algo espacial, lejano y etéreo con un simple esfuerzo en el cambio de lectura. Esta división podría ser entendida entonces como una mezcla conceptual entre naturaleza muerta y cielo.

El cuadro se planteaba con una forma esencial inserta en el centro del soporte; una forma que jalonaba con las formas externas ya que, en cierto modo, todo era una estructura recíproca bien unificada. Todo esto creaba un tenso equilibrio que podía pasar de un tratamiento animal a intelectual, según la predisposición y la línea de *paso fronterizo* entre una y otra forma. La percepción de lejanía y cercanía estaría sometida a esta predisposición del espectador y a la percepción de tratamientos animales o intelectuales, respectivamente.

Il. 204. J. Fernández Rodríguez. Conducto aéreo.

(2011). Acrílico sobre tela. 130 x150 cms.

A toda esta primera estructura, que podía funcionar por sí sola como cuadro único ya que tenía por sí misma una síntesis determinada, le esperaba una finalización nebulosa, un acabado que recreaba una atmósfera íntima y vaporosa; algo que podía ser entendido como formador de un espacio general amplio o un espacio orgánico, corpóreo e interno. Esta finalización, realizada por el aerógrafo, proponía un estado de vibración sugerente e indefinido que podía luchar y contrarrestar la forma original demasiado medida e intelectualizada. Ese tratamiento, además, cargaba de cierta fisicidad pictórica anulando el tratamiento extremadamente plano de su estructura formal primera.

Por otro lado, descubrimos en el proceso un elemento importante a tener en cuenta como valor expresivo; este elemento se podía encontrar en algunas zonas de oscuridad del cuadro y descubría una gama de grises que recordaba en sí misma a una proposición invertida de su tono o, mejor dicho, a una visión en negativo de esa primera propuesta.

Este hecho de enorme interés sería trabajado posteriormente mediante un programa de edición fotográfica como Photoshop. Esta idea señalaba que, para poder experimentar con el hecho de la imagen propuesta en su misma inversión en negativo, debería someterse a la ayuda fundamental de un programa informático, lo que demostraba que el desarrollo sólo se podía realizar con esta condición. Esta particularidad desvelaba que un simple avance tecnológico podía servir para potenciar un concepto artístico. Este nuevo elemento de gran valor expresivo podía intervenir en la formación del equilibrio al insertar nuevos argumentos opuestos para experimentar.

II. 205. J. Fernández Rodríguez. Conducto aéreo (detalle).

(2011). Acrílico sobre tela. 130 x150 cms.

Equilibrio y análisis de dos polos en el concepto artístico; extremos de la pintura y los medios audiovisuales y su espacio ambiguo

65. Puerta, abierto.

Con este cuadro, retomamos la idea que experimentamos en un cuadro anterior: la de ir trabajando con la realidad misma para crear una abstracción. Esta idea no tenía como principio hacer la abstracción encima de una imagen matriz, ya que la imagen era simplemente un pretexto para crear una obra sintética abstracta.

De la influencia inicial de esa imagen real, fuimos modificando, añadiendo y quitando elementos que participaban en el acto de reconocimiento: evitar esos elementos de reconocimiento era la idea principal de este cuadro.

Il. 206. J. Fernández Rodríguez. Puerta, abierto.

(2011). Acrílico sobre tela. 60 x 80 cms.

La intervención de esta imagen se hizo digitalmente, de igual manera que la obra antes descrita, pero en este caso, difería en que la síntesis obtenida, sería trasladada a un lienzo, a algo físico y concreto. En cierto modo, la modificación de la imagen tenía una utilidad parecida a la de un boceto.

Obtuvimos, por tanto, una composición en la que intervenían una serie de masas pictóricas que se conformaban de una manera determinada; unas masas que quizá llevaban a la obra a un tratamiento demasiado orgánico en detrimento de uno intelectual.

Aunque si bien habíamos realizado una preparación inicial muy medida y estudiada mediante un programa de edición fotográfico (algo que conllevaba por otro lado un enfriamiento de la imagen en un mero nivel matemático), el resultado fue un conjunto de formas que estaban planteadas por una estructura inicial, en la que perdieron todos los rasgos de localización de esa imagen. Al ser esta imagen trasladada a lienzo, la modificación alejaría más su primer nivel condicionante.

La estructura compositiva creó entonces una serie de planos que acercaban y alejaban la visión; el concepto de elementos aéreos alejaba el tratamiento cercano

de naturaleza muerta. En este momento, los elementos opuestos de este tipo de equilibrio estaban mucho mejor planteados.

El tratamiento cromático sirvió también para esa separación. Los colores fríos y cálidos, dependiendo de cuál fuese y dónde se situase, provocaban una distancia e inestabilidad de todas maneras equilibrada.

Por otro lado, el tratamiento de la línea de *paso fronterizo* entre las formas atestiguaba el uso y la predominancia de lo orgánico, por lo que la obra se vinculaba más a ese desequilibrio.

Todo esto fue contrarrestado por el uso de nuevos elementos que rompieron totalmente con la disciplina metodológica anterior, y que a su vez rompieron las normas demasiado categóricas; unas normas de un academicismo abstracto muy riguroso.

Este cuadro supuso la entrada de conceptos que nunca habíamos utilizado anteriormente; convertimos una primera realización meramente pictórica en una obra realizada con una técnica mixta que aunaba collage y pintura. Esta mezcla de técnicas se sustentaba por su misma necesidad estructural, no la utilizábamos por su propio valor estético.

La utilización de capas de papel para romper totalmente la naturaleza general de la obra, adentrando simples zonas manufacturadas, supondría la equiparación en un mismo nivel de importancia jerárquica de otras zonas tratadas por meros brochazos. Eran formas yuxtapuestas que equilibraban totalmente el uso inicial desmesurado de tratamiento animal, ya que planteaban una diferencia de texturas con unos pocos detalles de alguna capa de color.

Eran elementos que ejercían una presión que enfatizaba enormemente la separación entra unas formas y otras y que ampliaban, en definitiva, el *espacio ambiguo*.

La obra se había convertido, en su elaboración, en una especie de técnica mixta híbrida que tenía una predominancia pictórica más que matérica.

Il. 207. J. Fernández Rodríguez. Obra, colección, conjunto.

(2011). Collage. 40 x 90 cms.

66. Obra, colección, conjunto.

La vuelta, de nuevo, a un cambio de medio junto a otros esquemas de utilización en la composición supondría reencontrar algunos argumentos que antes se habían quedado rezagados, o más bien guardados para poder usarlos posteriormente.

En ese momento, habíamos vuelto a la utilización del collage, haciendo una recopilación paulatina de papeles para ser usados y troceados como formas fundamentales para crear una composición. Eran papeles de simples colores lisos, que solamente se diferenciaban por sus texturas; eran plásticos, manteles, distintos tipos de grosores de papel…

Por otro lado, parte de estos papeles eran fotografías recortadas como partes abstraídas de la realidad, fotografías arquitectónicas con partes de cielo, fotografías macro de alimentos de recetarios de cocina…Desde un principio, queríamos hacer una diferenciación espacial recopilando extremos visuales.

Esta compilación atestiguaba la liberalización que estaba adquiriendo nuestra propuesta, influida sobremanera por el cuadro anterior. Todos estos elementos fueron estructurados manteniendo siempre varios criterios de conformación. Generalmente, sometíamos al espacio a unas formas geométricas con colores lisos para intentar crear una estructura sintética. A esta estructura, le incorporaríamos fotografías reales transfiguradas y exentas de los elementos que pudiesen servir para su localización. Todo esto estaba ayudado por el cambio expresivo que suponía la introducción de plásticos o cartones, materiales que incluían una diferenciación

importante de sus texturas.

La estructura compositiva se centraba en esas herramientas que intentaban formar por un lado, un alto valor ilusorio donde recrear espacios tridimensionales reconstruyendo en cierto modo una realidad, y por otro, proponer la potencia misma del material en sí: el papel y los plásticos como mismos entes expresivos autónomos.

En esta composición, se veía cómo habían influido los espacios etéreos que llamaban a una gran profundidad, y cómo las formas cercanas ahora estaban mejor relacionadas con las lejanas. El estilo mantenía la misma carga expresiva que en la pintura, aunque hubiésemos cambiado totalmente de técnica.

En el tratamiento del color, se mantuvieron esencialmente los tres colores primarios de una manera muy matizada. Eran colores que funcionaban como protagonistas en el mantenimiento del equilibrio.

Por último, también se mantuvo la intención por plantear unas luces externas; luces que fueron evidenciadas por la rotura de la profundidad mediante planos que atestiguaban la simple bidimensionalidad del soporte.

Il. 208. J. Fernández Rodríguez. De derecho ajeno.

(2011). Collage. 40 x 90 cms.

67. De derecho ajeno.

La composición de este collage ya no se conformaba tanto como intento por provocar una evocación real abstraída, sino que era más bien una conformación caótica que atestiguaba una variabilidad a alusiones profundas continuas, alejadas y cercanas; todo esto fue tratado de una manera muy esencial.

Este collage parecía propuesto como algo cercano a la misma retina y también mucho más violento; intentaba plantear distintos estratos de profundidad, consiguiendo un vaivén continuo y, en cierto modo, realizaba una fuerza de opresión incesante a la mirada del espectador.

Los elementos utilizados como evocadores de un fondo profundo y etéreo eran sometidos a la fuerza de la forma cercana e impuesta en un primer plano, una forma que prevalecía sobre el carácter ilusorio total del cuadro.

Esta forma justificaba otra vez el carácter real de los elementos utilizados sobre una superficie bidimensional. En este caso, la forma que evidenciaba esa realidad misma, al comportarse como elemento compositivo autónomo, ejercía una enorme presión y anulaba partes de las estrategias para provocar una profundidad; pero todo esto, de todas maneras, era potenciado por un sutil equilibrio que creaba un *espacio ambiguo* arriesgado.

El uso del color en este collage era mucho más contundente y agresivo que con el cuadro precedente. Las gradaciones de color azul, que fueron tomadas de fotografías de cielos, eran utilizadas como parte que equilibraba, como resumen de los colores primarios, por los que los otros dos colores que deberían aparecer como complementarios se establecerían mucho más tajantes en su conformación real y no ilusoria en el material mismo. Estos colores intentarían quitar la fuerza evocadora de esa realidad ilusoria con una determinada imposición material.

Además de todo ese establecimiento de color, que se presentaba como fragmentado y roto, había tonos que se dividieron en colores secundarios y que fueron a veces matizados y propuestos en su misma naturaleza intrínseca.

Por otro lado, cabía destacar como rasgo procedimental de ambos collages, que el trazado de las líneas de *paso fronterizo* se realizó meramente por la acción de las tijeras; esto alejaba el contacto manual en la obra, lo que hacía perder la posible cercanía animal que pudiese existir en otros collages anteriores.

Todo este nuevo procedimiento artístico de esta última época marcaba una hibridación total. La pintura se estaba transformando en collage y el collage, en un compendio de materiales de diferentes naturalezas pintadas. De nuevo, la pintura integraba el aerógrafo y las capas extensas de color fabricadas industrialmente. Todo estaba propuesto con una extensión enorme en el uso de los opuestos; era una acción totalmente desinhibida.

Il. 209. J. Fernández Rodríguez.
Desde dentro.

(2011). Técnica mixta.
70 x 50 cms.

68. Desde dentro.

Esta obra metía en conjunto varios conceptos utilizados en cuadros precedentes; se convertía de nuevo en una técnica mixta que se vinculaba más a la naturaleza misma del collage que a la de la pintura. Este cuadro estaba planteado sobre una base de papel condicionante cromáticamente, a donde se le habían ido adhiriendo otros fragmentos troceados de distintos colores y de distintas calidades. Fueron elementos que crearon una composición que conjugaba espacios llenos y vacíos, y que intentaban que cada forma resultante no tuviese más valor que otra; era una estrategia planteada, en definitiva, de igual manera que en la pintura.

Todo estaba conformado intentando crear una amalgama compositiva a la que después se intervendría agregando una degradación velada, realizada con el aerógrafo. Se trataba de un degradado que intentase potenciar la evocación tridimensional de la forma sintética.

Tras este planteamiento inicial, se fueron sumando algunas partes para crear una separación de estratos, y afianzar la misma naturaleza del collage. Fueron elementos que atestiguaban siempre un espacio bidimensional que era ensalzado por el uso de las veladuras realizadas por el aerógrafo. Todo esto creaba una composición intimista y evocadora, y era contrarrestado por la misma evidencia real de la materia con las formas del papel utilizado.

Equilibrio y análisis de dos polos en el concepto artístico; extremos de la pintura y los medios audiovisuales y su espacio ambiguo

69. Error invencible.

Con este cuadro, continuamos con el procedimiento anterior ecléctico e híbrido: recortes de papel de distintas calidades, degradados, intervención pictórica directa... Si bien la obra precedente trasladaba el punto de visión a una forma cerrada que habíamos tildado de íntima, ésta sin embargo, llevaba a una apreciación espacial que podía pasar a ser una composición cercana, por lo que la ambigüedad era bastante grande.

En este caso, el uso del aerógrafo se había utilizado más bien para evidenciar de una manera ulterior el paso de una forma a otra creando unos espacios confusos; una sucesión de luces incoherentes que se planteaban sin saber bien su proveniencia.

En realidad, el aerógrafo se utilizó de manera previa al recorte de las formas: primero se creaba la gradación y después se recortaba, por lo que no se utilizaba como herramienta integradora de la atmósfera general; participaba más bien de una manera integradora en la estructuración pormenorizada de las formas simples.

Por otro lado, el uso del color atestiguaba una división entre espacios cercanos y lejanos, de colores fríos y cálidos; contrastes complementarios y simultáneos dependiendo de la forma a integrar y de su posición en la obra.

Il. 210. J. Fernández Rodríguez.
Error invencible.

(2011). Técnica mixta.
70 x 50 cms.

Il. 211. J. Fernández Rodríguez. La tierra, la guerra… (2012). Giclée. 30x44 cms.

70. La tierra, la guerra...

La realización de esta composición fue planteada por una unión entre distintos procedimientos anteriores. En este caso, utilizamos fotografías para realizar un collage, por lo que se juntaba la intervención sobre la realidad misma, la síntesis en formas esenciales y la realización compositiva digital.

Al tratarse precisamente de un collage digital, permitió una gran libertad de elaboración en comparación a los supuestos límites de realización de un collage tradicional sobre papel. La elaboración de este collage digital podía ser usada como herramienta muy útil para la experimentación de la forma, permitiendo el uso y modificación de las fotografías integradas por las capas de Photoshop; esto daba la posibilidad a la realización de un continuo cambio de su forma estructural.

La intervención directa sobre la realidad de la imagen mediante un collage, de todas maneras, había estado intuida por otras obras pictóricas anteriores. En estas obras, podía haberse dado una inconsciente cercanía a la realidad. Nuestro objetivo principal era el de intervenir y evitar esos elementos evocadores para que la abstracción se mantuviese.

Tras haber pasado por la experiencia de anulación de elementos que pudiesen provocar una localización de una realidad, sobre todo en los últimos cuadros,

fuimos modificando unas mismas fotografías reales que alterábamos quitando elementos que podían llevar a una interpretación no deseada.

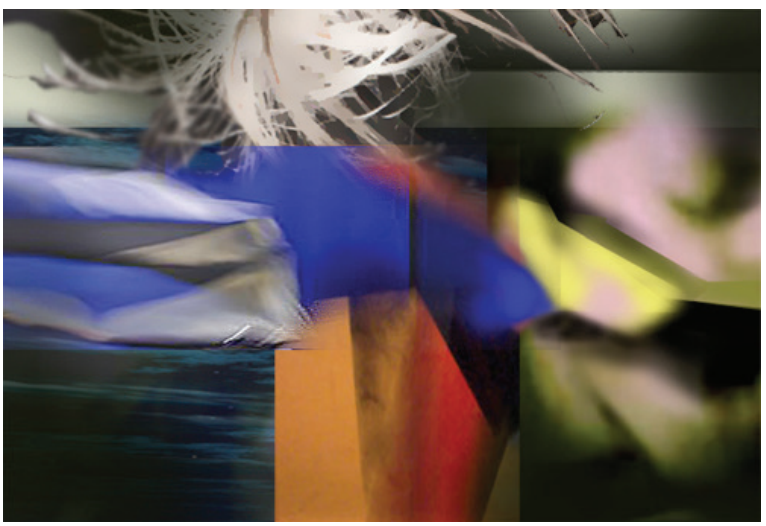
La composición resultante fue una estructura construida, es decir, sin forma alguna predominante sobre otra.

Todas estas formas resultantes se conformaban adheridas y unidas, creando un todo conjunto homogéneo. Estas formas eran recortadas, transformadas desde su mismo color, intervenidas para que se pudiesen fusionar equilibradamente en el total de la obra.

La gama cromática utilizada compaginaba los colores matizados y armónicos de la realidad, pero su proposición en la obra atestiguaba una solución casi siempre contrastada que partía y resquebrajaba las zonas donde se planteaba.

En todo caso, este collage se proyectó como un conjunto separado de formas abstraídas provenientes de la realidad; formas en las que a veces se les había eliminado los elementos que pudiesen servir para poder ser identificadas, en una muy sutil proposición abstracta. Estos elementos podían provocar un determinado interés en el espectador, precisamente por el hecho de no poder ser reconocidos.

Esta idea iba a fundamentar a partir de ese momento toda nuestra práctica artística de manera definida. Indirectamente, nuestra intención sería la de intentar no representar absolutamente nada reconocible, una labor quizá demasiado utópica pero de enorme interés: la realización de algo que no evocase absolutamente nada podría conllevar una gran provocación.



Il. 212. J. Fernández Rodríguez. El pelo y el mar.

(2013). Giclée. 30 x 44 cms.

71. El pelo y el mar.

Partiendo de la idea concluyente final del collage anterior, podemos entonces afirmar que, en cierto modo, nuestras intenciones habían sido las de realizar obras que no pudiesen ser localizadas en ningún caso, ni por tener trazos que pudiesen ser reales, y ni siquiera por plantear formas que pudiesen llegar a esa realidad. Nuestra intención general era entonces la de realizar algo que tuviese una gran pureza en su creatividad, y que por ello fuese una obra de arte que adquiriese un determinado valor propio, algo que solamente pudiese representarse a sí mismo.

72. Videoclip “We are alone”.

En todo lo tratado hasta el momento, podemos realizar un resumen de las herramientas utilizadas y situarlas como pares de opuestos que intenten formar un equilibrio, opuestos que se pueden resumir en los primeros tratamientos animales e intelectuales.

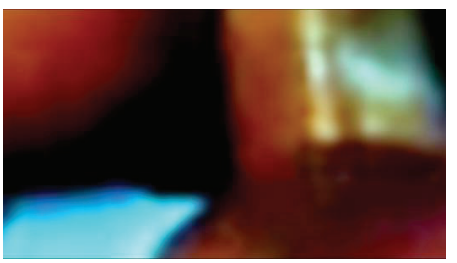
Esa idea germen creíamos entonces que podía ser considerada como conclusión importante de nuestras investigaciones y experimentaciones artísticas; podía ser entonces propuesta en otras artes, pero eso sí, forjando siempre una inicial división de opuestos de una manera básica y clara.

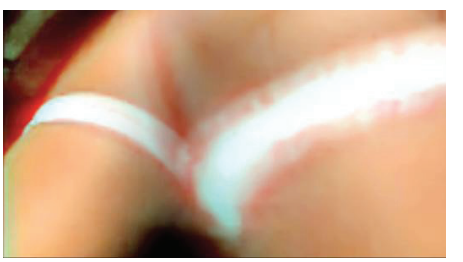
La realización de algo así conllevaría una gran dificultad, ya que requeriría un enorme dominio del conocimiento de la construcción de las formas y de su carácter inherente como realidad misma ‘objetual’. En realidad, todo se podría acercar más a esa intención si se hacía trabajando de una manera simple y esencial con la misma forma.

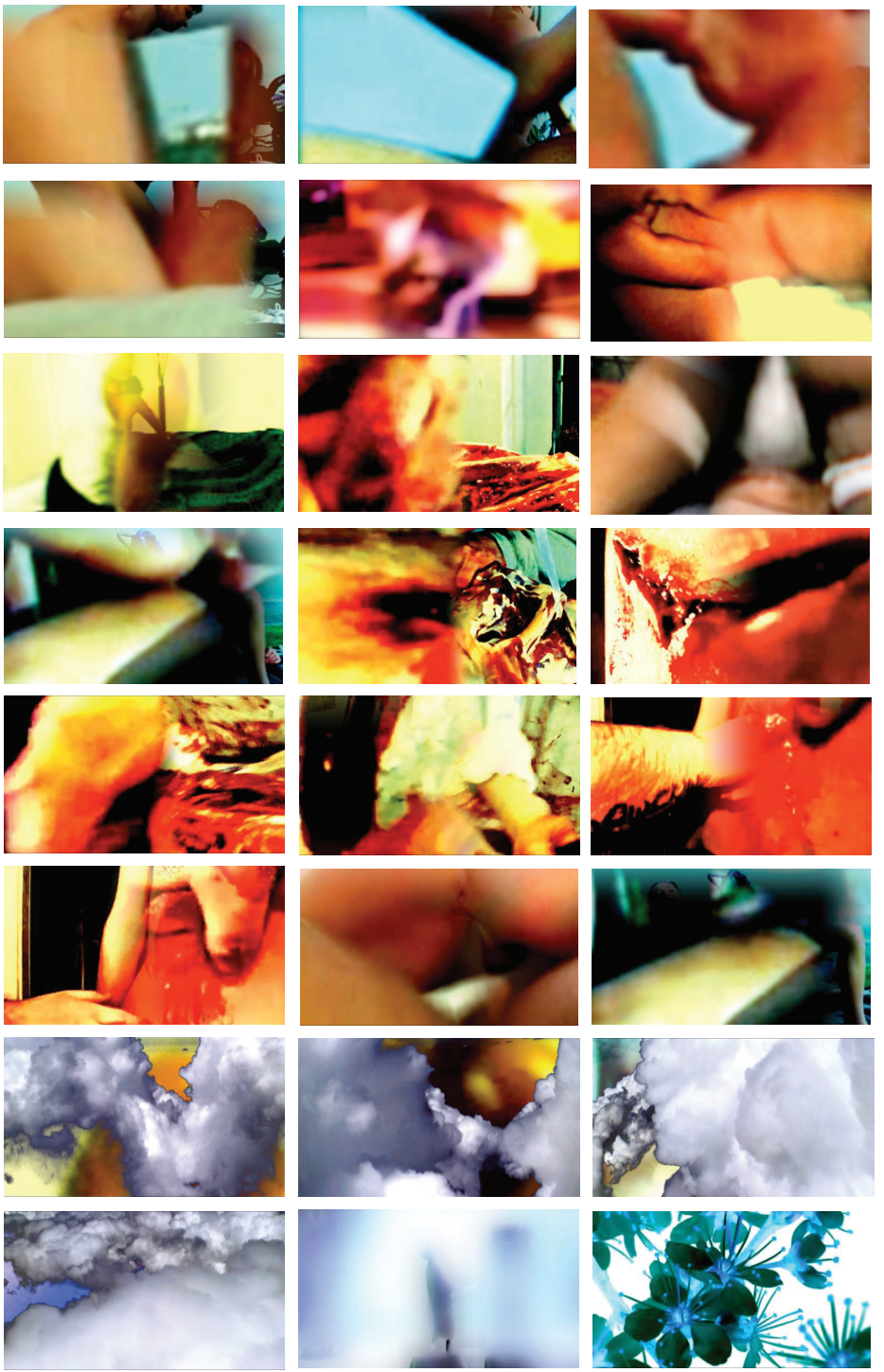
Para esta obra, recopilamos partes de la realidad que situamos encastradas unas a otras formando un todo compositivo conjunto. Sin embargo, olvidamos la idea originaria de otras obras precedentes en las que siempre teníamos en cuenta los distintos niveles de lectura. Ya no integrábamos formas evocadoras en un éter profundo: ahora las composiciones se hacían de nuevo cercanas e íntimas.

Esta obra fue intervenida mucho más que la anterior; hubo una carga mayor de formas abstractas creadas a propósito y no venidas de una realidad. Fueron formas que se propusieron como compensadoras de las primeras, que estaban retocadas cromáticamente para ejercer esa labor.

De hecho, a nivel cromático podemos destacar que si bien en el cuadro precedente el color propio de las fotografías recortadas estuvo mantenido prácticamente fiel a cómo se encontró, en este caso, sí hubo una modificación del color desde las mismas formas originarias reales. Esta intervención, que estaba tratada en conjunto y que añadía ciertos matices como por ejemplo el uso de veladuras y trazos, era algo que podía ensamblar todo aún más.







II. (213-237).
J. Fernández Rodríguez.
We are alone.

(2013). Videoclip.
Grupo physycal.
Album sold souls.
https://vimeo.com/61579272

El color quería mantener entonces el equilibrio esencial de los colores primarios, pero en ese conjunto se integraron a veces capas que oscurecieron demasiado las formas, consiguiendo una especie de tenebrismo acentuado por el uso interno y externo de la luz, y de la suma de la luz artificial y natural tantas veces propuesta. Aún así, la obra atestiguaba de nuevo la intención por alejar el reconocimiento real, por anular los elementos evocadores, por crear, en definitiva, una composición auténtica y original.

En todo lo tratado hasta el momento, podemos realizar un resumen de las herramientas utilizadas y situarlas como pares de opuestos que intenten formar un equilibrio, opuestos que se pueden resumir en los primeros tratamientos animales e intelectuales.

Esa idea germen creíamos entonces que podía ser considerada como conclusión importante de nuestras investigaciones y experimentaciones artísticas; podía ser entonces propuesta en otras artes, pero eso sí, forjando siempre una inicial división de opuestos de una manera básica y clara.

Este videoclip fue una apuesta por esos principios. Queríamos trabajar la forma dinámica atendiendo al funcionamiento de los opuestos. Esta idea que podía ser de enorme interés, ejecutada para una obra real, funcional y con un fin propio, mantenía como premisa algo que podía alejar nuestras intenciones puras.

En este caso concreto, tuvimos que ceñirnos a la idea propia que sustentaba la canción, y por tanto teníamos que centrarnos en ese itinerario bien definido. Para proponer estas ideas, debíamos crear una pieza que en sí misma fuese una obra autónoma, y algo más parecido a una obra de videoarte.

En este videoclip quisimos introducir parte de los argumentos empleados para nuestra obra pictórica. En este caso, al tener que estar sustentado el vídeo por una base real estructurada, los opuestos los teníamos que dividir de una manera distinta. En esta estructura empleamos los conceptos como si se situasen sobre una tela virgen, de manera que los intentábamos introducir para crear en cierto modo una división alta entre espacios realistas y abstractos.

El vídeo tenía como hilo conductor una serie de imágenes que tocaban ideas siempre polémicas: el sexo, la violencia, la carne cortada… Eran ideas que intentaban aludir a la letra de la canción, en la que se trataba la relación de un torturador con su víctima y relataba la soledad que ambos tenían en ese momento.

Indirectamente, quisimos utilizar imágenes de extrema crudeza que transformaríamos dándole una visión artística, anulando en cierto modo sus elementos evocadores.

Esta práctica era mucho más compleja al realizarse sobre imágenes dinámicas. Todo esto fue planteado y sustentado por el ritmo de la canción; un ritmo que empezaba calmo y a veces podía ser hasta ridículo y que poco a poco se iba haciendo esquizofrénico cuando se acercaba al estribillo.

El montaje pretendía llegar a ese mismo dinamismo de la música, dinamismo que se vería totalmente quebrado por un cambio de ritmo radical cuando la canción llegaba a la finalización del segundo tercio. En ese momento, el montaje del videoclip ralentizaba totalmente su propuesta y se iba haciendo pausado; un momento donde queríamos, en cierto modo, romper la predecible continuidad de la obra, lo que podía ocurrir en tantas otras obras musicales o contemporáneas. En cierto modo asumíamos adecuadamente las palabras de Eco para romper un consabido final predecible:

> Cuanto mayor es la incertidumbre, mayor es la información. Un sistema que produce una secuencia de símbolos que concuerdan con cierta probabilidad se llama proceso estocástico, y el caso particular de un proceso tal en que las probabilidades dependen de acontecimientos precedentes se llama proceso o cadena de Markoff.[37] Señalando la música como un sistema de atracciones tonales, por consiguiente, un sistema en que la existencia de un acontecimiento musical impone cierta probabilidad a la sucesión de otro, cuando pasa inadvertido un acontecimiento musical porque sobreviene de acuerdo con cada expectativa natural del oído, disminuyen la incertidumbre y la emoción consiguientes (y, por tanto, la información). Dado que en una cadena de Markoff la incertidumbre tiende a disminuir a medida que se avanza, el compositor se encuentra obligado a introducir deliberadamente incertidumbre a cada paso para enriquecer de significado (leyes: información) el discurso musical. [10]

Es la situación de *suspense* típica del procedimiento tonal, obligado continuamente a romper el tedio de la probabilidad. La música, como la lengua, contiene cierta dosis de redundancia que el compositor tiende siempre a eliminar para aumentar el interés del oyente, momento donde empieza a aflorar su espacio etéreo. Este espacio que se superponía sobre el montaje desenfrenado de las imágenes, intentaba sopesar y equilibrar los elementos utilizados violentos con el ritmo pausado y abstraído de la naturaleza misma. Evidenciaba, en definitiva, la diferencia del mundo creado por el hombre y el mundo natural. Indirectamente, intentamos recrear una visión espacial de una especie de Dios omnisciente que sopesaba qué estaba pasando en el mundo.

---

10 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p.179.

5.1 SOBRE LA CONTINUA CONDENA POR EQUILIBRAR

Todos, artistas o no, mantenemos la tendencia por realizar unos productos equilibrados, pero sin embargo cometemos el error de realizar productos desequilibrados. Toda esta cuestión está controlada por nuestra propia experiencia, ya que en los productos desequilibrados se puede percibir una especie de carencia, algo que lleva a que tengamos una u otra preferencia en nuestra expresión artística, algo que lleva a plantear una utopía, un mundo interno propio. Es una continua condena por encontrar lo justo y que se adapte a nuestras exigencias. Por ese mismo hecho, nuestra realización personal artística está influenciada por el deseo de un mundo ideal; por eso que nuestras intenciones sean las de crear productos equilibrados, aunque irremediablemente sean desequilibrados. Generalmente, no tenemos el don de proyectar un punto de vista justo y global para todo el público.

Como hemos tratado, el equilibrio está en la naturaleza puesto que es algo inherente a ella. Nuestra continua intención por emular la naturaleza es en cierto modo algo que nos guía por obtener ese equilibrio natural. Un punto de vista justo depende entonces de la sabiduría que tengamos para recoger una parte de esta naturaleza, con la objetividad suficiente como para poder obtener una obra equilibrada. Esta obra sería entonces atractiva para todo el público puesto que plantearía una serie de argumentos que llevarían a obtener la justicia que proporcionaría el equilibrio, un valor de enorme seducción.

El proceso para la llegada al equilibrio por parte de un artista conlleva tener una experiencia extrema, una manera de ver las cosas desde otra perspectiva, una gran sabiduría.... Ante esto, el creador plantea una serie de opuestos que luchan por imponerse en un espacio, en una especie de batalla que sucede entre uno y otro de estos contrarios cuando existe espacio suficiente de expresión. Un espacio para que cada opuesto pueda funcionar simbióticamente con el contrario: la lucha de los opuestos se convierte entonces en afianzada amistad.

Este proceso, que aparentemente puede parecer complejo, es de una enorme simpleza y forma parte inherente del mecanismo de comportamiento del hombre. El hombre realiza actos como intentos simples para producir un equilibrio: todo esto se lleva a cabo en cualquier gestión. Así, un albañil casi siempre empareja una pared repellada, un panadero intenta dar una forma intelectualizada geométrica a una barra de pan, unos documentos se intentan ordenar en uno contenedores

geométricos, un médico realiza unos puntos de sutura que cierran una apertura sanguinolenta… Todo se realiza intentando dar un orden, pero teniendo en cuenta en definitiva siempre un desorden, un ejemplo de libertad y represión que está presente en cualquier comportamiento.

En el mundo artístico, todo se comporta de igual forma. Cualquier producto intenta siempre estar equilibrado. Cada artista ejerce una reacción de control ante algo incontrolado dentro de una obra de arte.

Una pintura informal de Tapies demuestra en su aparente materia incontrolada un intento de compensación mediante un gesto que remata y atestigua una manualidad humana, algo que es en sí mismo una intención intelectual. Un tubo de neón de Nauman, intenta proponer una caligrafía como tibio intento por introducir una manualidad que es realizada por el hombre, algo que a su vez está reflexionado e intelectualizado por el mero límite de un vidrio. La grasa sobre el piano de Beuys quiere dejar constancia de que un perfecto objeto manufacturado está realizado por unos operarios animales que pueden llegar a ensuciar esa obra pulcra. El corte de una tela de Fontana quiere atestiguar que ante una obra de arte existe una libertad expresiva más ligada a algo primigenio.

Todas esas intenciones por equilibrar conllevan la obtención de productos que pueden estar desequilibrados precisamente por una desmesurada intención intelectual o por una desmesurada libertad extrema.

En toda esta vorágine, sucede que entre el tratamiento de opuestos se halla un espacio indefinido de unas ciertas dimensiones; unas dimiensiones con una grandeza que depende de según cómo esté la obra proyectada, y cuánto esté cercana a ser equilibrada. Este espacio es donde se integra la ambigüedad de la emoción particular del receptor; por ello, es un espacio que facilita la finalización de la obra mediante el aporte de la opinión de éste hipotético amigo público.

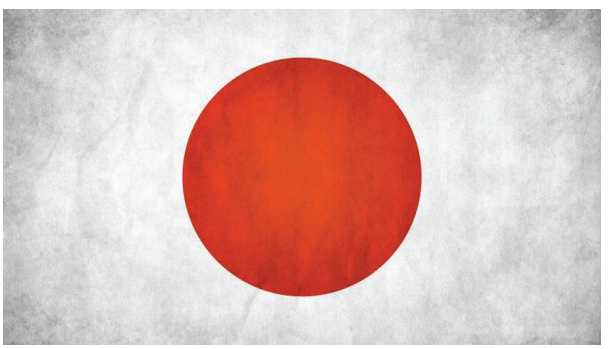
5.2 ¿POR QUÉ ABSTRACTO?

Hemos intentado en estos ejemplos prácticos realizar unas obras equilibradas. Se puede decir que la intención por lograr ese objetivo es de todas maneras algo inconsciente: cualquier artista intenta plantear obras equilibradas a no ser que conscientemente quiera hacer lo contrario.

La llegada al conocimiento del equilibrio conlleva entonces que en el establecimiento de los opuestos de libertad y control, el medio se conozca lo suficientemente bien como para poder realizar obras desequilibradas conscientemente, por lo que de ser así, todo adquiriría entonces un cariz totalmente distinto.

La idea de plantear una realización desequilibrada adrede podría ser motivo de indagación, y llevaría entonces a un estudio exhaustivo del funcionamiento de los opuestos; recordemos que estos opuestos están divididos en dos esenciales: animales e intelectuales.

Estos tratamientos, que están en una obra de cualquier índole, están a su vez planteados de una u otra forma aprovechando la característica esencial que rige esa obra. Así, una obra realista mantendría los opuestos interviniendo en principio entre la ilusión y la materia pictórica; sería una proposición polar de equilibrio distinta a una obra expresionista que enfatizará más un tratamiento animal e instintivo en su pincelada, en oposición a su estructura evocadora de realismo. Una obra abstracta se centraría en el estudio meramente formal definido y riguroso, en oposición a una propuesta desinhibida; o una conceptual se establecería en su propuesta real de la idea en oposición a la espontaneidad imprecisa de esa idea. Cualquier tipo de obra podría llegar entonces a ser equilibrada, y ante esto podemos preguntarnos: ¿por qué en esta investigación proponemos obras abstractas en los supuestos prácticos?



Il. 239. Bandera de Japón.

La abstracción en cierto modo es sinónimo de emancipación absoluta en la realización pictórica, siempre que sea planteada así; es la solución que se acerca a una mayor libertad de creación y la que tiene una división animal e intelectual más definida e infiltrada sutilmente en los elementos característicos formales de la obra.

La abstracción no alude a nada concreto referencial y sin embargo puede abarcar todo. Podemos comprobar cómo la abstracción

ha simbolizado a un país con una bandera, algo que se ha propuesto como abstracción esencial.

En una bandera, los colores casi siempre han sido establecidos en formas horizontales, queriendo denotar inconscientemente una determinada estabilidad. Estas formas que se han coloreado han intentado tener algún absurdo aspecto referencial. Han sido unas formas esenciales: círculo, cuadrado, cruz… que han partido siendo originariamente formas abstractas. Han sido formas a las que después se les ha añadido una simbología y una especie de creencia posterior; ha sido algo que, sin embargo, no ha podido tener una explicación concreta acerca de esa simbología impuesta.

La no representación de un Dios en el Islam es una clara intención de la imposibilidad del hombre por representar una idea. En cierto modo, la representación de una idea es la adquisición en parte del papel de un Dios. Todo esto ha redundado en que precisamente una forma abstracta casi siempre haya querido representar un Dios[11].

La abstracción es pureza, y por ello se puede comparar con la naturaleza, precisamente porque algunas abstracciones se plantean por una imparcialidad que es característica de la naturaleza misma.

Del mismo modo que el arte figurativo puede inculcar diversos conceptos internos, indefinidos e imprevistos ante una representación, la representación de una misma obra abstracta podría acarrear una serie de argumentos de extraordinario valor, siendo por ello, algo totalmente impredecible[12]. El hecho es que la copia de una abstracción como acto de emulación de la naturaleza podría ser un nuevo círculo vicioso interesante. La copia de la misma naturaleza exterior es un acto de emulación de elementos totalmente abstractos.

De todas maneras, cambiando un poco el tema, el proceso de intento de realización equilibrada de una obra abstracta se hace de manera análoga a cualquier otro procedimiento artístico.

En la elaboración de una obra abstracta, se parte de una idea concreta que guía la estructura formal; será algo que después saldrá a la luz por una simple elaboración

---

11 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 94.

12 Esta idea nos viene influenciada por la teoría de Laszló Moholy-Nagy que suponía la avenida de la abstracción de Kandinsky como una recogida de diversas partes de las obras de Cézanne, por lo que no dejaría de ser entonces una representación de una realidad artística.

manual. Esta presentación exterior, que suele tener grandes dotes de imprecisión manual y animal, podría ser reconstruida, reflexionada y de nuevo intelectualizada, creando un ciclo en la realización, que conllevaría un vaivén entre una intención controlada y otra libre. La división entre parte intelectualizada y parte instintiva o animal se realiza también entonces en una obra abstracta, en la diferenciación entre una línea trazada o dibujo estructural, que se completa con un relleno que permite la equivocación a veces torpe de la mano. Es decir, funciona a priori de una manera similar a la proyectación de una obra realista.

La abstracción entonces no es mejor ni peor que cualquier otro arte; más bien, es algo que sirve como ejemplo planteado como simple en la división polar de tratamientos, como ejercicio para obtener una gran pureza creativa.

Aunque todos los estilos tengan una misma guía en las propuestas equilibradas, la realización de una obra realista, por ejemplo, conlleva que algo concreto exterior definido intervenga enormemente en el control de la expresión artística. Es una práctica que está dominada por unas formas reales externas que pueden denotar incluso un efectismo, o que pueden crear un virtuosismo a la hora de obtener eficientemente esa representación; es algo que impide entonces la obtención de una expresión artística sincera. La pintura que representa es entonces totalmente falsa. Es la reinterpretación la que es una expresión sincera y, por tanto, la obra que se puede acercar más a la pureza es la que se acerca a ser abstracta.

Si un pintor intenta representar un bodegón y no se deja llevar mínimamente por su propia libertad interpretativa, intenta cargar su punto de vista emancipado en ciertas zonas acotadas de *creación pura;* el pintor está en cierto modo mintiendo, y las zonas de *creación pura* denotarían un sincero vacío total de sus sentimientos internos. De todas maneras, por otro lado, esa práctica estaría afirmando una verdad irrefutable: el pintor asumiría que participa en esa farsa al ser consciente de que ejecuta una representación, luego diría en cierto modo la verdad de que miente.

Otras representaciones artísticas, que se dejan llevar por un estilo propio y plantean cierta personalidad artística, mutan la inicial supuesta visión objetiva representacional; es algo que se evidencia en una práctica sincera, por la aprehensión de libertad evidenciada en una simple pincelada característica: esto lo puede transfigurar todo. Esta libertad se ve reforzada precisamente por las zonas de *creación pura,* que evidencian que existen esos argumentos rompedores.

De igual manera, una obra conceptual que se ciñe a un título concreto, o a una explicación determinada, está por ello diciendo una mentira, puesto que esa afirmación no es en sí misma ninguna verdad, sino una mera suposición. La obra, al carecer por ello de cualquier atisbo de reinterpretación, se alejaría ulteriormente de una posible sinceridad.

Con esto, no quiere decir que la abstracción no pueda caer en un virtuosismo o efectismo, o que sea una realidad irrefutable. La única diferencia de peso es que la abstracción no tendría un motivo de realización guiado externo, ni nada categórico que dirigiese. Esto sería en sí mismo una gran diferencia.

La abstracción podría venir entonces desde un mero fuero interno y estar creada ex profeso para ese momento: no tendría una guía continua por emular la realidad.

La pureza de la abstracción sucedería siempre y cuando fuese un proceso que no viniese de una realidad, ni como reinterpretación ni como simbolismo, tal y como acentuábamos en el capítulo correspondiente.

Siempre que la abstracción sea en sí misma realidad y creada para que obtenga un cierto valor, para que funcione como ente propio autónomo, obtendría esa preciada pureza; quizá por ello, la palabra abstracción no sería justa para calificar este procedimiento:

> La verdad del arte –su realidad- está en formas que valgan por sí mismas, como valen las de la realidad, y para eso es indispensable que tengan configuración propia. En el inmenso repertorio de formas del arte que los siglos nos legaron, distingo que el arquetipo que las caracterizaría no puede vislumbrarse como trasunto, ni siquiera como interpretación de las reales, sino como disposición insólita de las imaginadas.[13]

13 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 182.

5.3 LA RECREACIÓN DE LA NATURALEZA COMO MOTIVO INSPIRADOR DE UNA OBRA

Tomar como origen parte de la naturaleza abierta para poder entonces someter nuestra sensibilidad a una opinión, ha sido un motivo fundamental para potenciar la creatividad en nuestra práctica artística.

Una opinión puede venir facilitada al estar presenciando una escena natural; es algo que puede abrir el camino y sugerir cualquier elemento que detone y estimule un comportamiento artístico.

Esta idea, en cierto modo, nosotros la hemos tomado siempre como recurso y ha sido motivo para nuestra creación artística. La naturaleza ha sido la motivadora del arte, y para nosotros, ese origen ha sido siempre algo esencial; un origen que ha servido para poder desarrollar unos postulados artísticos propios.

La naturaleza ejerce en el artista un campo donde poder desarrollar su arte, una cama donde poder descansar; el artista elige entre las posibilidades infinitas que brinda la naturaleza como las más acordes a su realidad existencial:

> El grabador la ve en aguafuerte y elige de ella lo que le puede favorecer técnicamente – Rembrandt, la linterna de caballeriza que pasea por las profundidades de la Biblia; Piranesi, el claro de luna romano, cuyas luces y sombras deposita sobre las ruinas de manera alterna, y, como fue pintor de teatro, no supo encontrar en las horas del día la que favoreciera hasta ese punto los artificios y el vértigo de la perspectiva teatral. El pintor de valores ama la niebla y la lluvia que los armonizan y con ellos ve todo a través de una cortina de bruma, mientras que el colorista Turner contempla el sol, multiplicado, refractado, moviente en su vaso de agua de acuarelista.[14]

Partir como influencia creativa de la naturaleza ha sido algo que ha realizado cada artista de un modo u otro. En nuestro caso, la propuesta ha sido la de intentar crear naturaleza como ejercicio de preproducción en la obra. Con ello, hemos conseguido a veces crear una masa ingente, que ha servido de germen de cualquier tipo de

14 FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983. p. 50.

idea, proyecto o conclusión artística; ha sido un intento por abrir ampliamente una ventana donde poder intervenir, donde poder dejar liberar nuestras propias conclusiones; ha sido una mirada a un supuesto bosque que nos pueda llevar a la evasión. Este bosque puede someternos a una desenlace concreto que puede ser de gran importancia.

En cierto modo, con esta práctica de crear naturaleza al someter el principio de la obra a un tratamiento totalmente desinhibido, libre y sin consciencia alguna, obteníamos una libertad creativa importante, equiparable a la libertad artística interpretativa en el visionado de las protuberancias de las rocas cuando se realizaron las pinturas rupestres. Estas rocas evocadoras de una creatividad propia era una situación que se podría dar en cualquier reconocimiento predictivo, como el del reconocimiento de figuras en las nubes que pasan por el cielo.

Para intentar entonces crear naturaleza, ha bastado con plantear una composición como efecto puro de su estado natural, mediante la aplicación totalmente emancipada de la pintura sobre un soporte dado. Una pintura sin composición ni armonía cromática, sin una mirada analítica en su ejecución; en definitiva, una aplicación casi mecánica o automática de los efectos naturales que interfieren en cualquier elemento.

Este proceso de creación de naturaleza ha tenido como objetivo recrear un todo conjunto que marque una situación determinada, para que sobre esa base se pueda producir una obra. Ha sido algo similar a tomar una instantánea de la realidad natural para intervenir sobre ella creando una nueva composición. En esa realidad natural habría una importante casualidad natural en donde podríamos someter nuestra decisión, una decisión entonces evidenciada en una obra de arte:

> Pero aquí debemos percatarnos inmediatamente de un equívoco: la de la vida en su inmediatez no es apertura, es *casualidad.* Para hacer de esta casualidad un nudo de posibilidades efectivas, es necesario introducir en ella un módulo organizador. Escoger, a fin de cuentas, los elementos de una constelación entre los cuales se establecen nexos polivalentes, pero sólo *después* de la elección.[15]

15 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p. 239.

Ante la naturaleza es cuando el artista puede descubrir sus propias ideas inconscientes, cuando puede situar sus pensamientos indefinidos en algo concreto material. Desde allí, se puede llegar a otros horizontes que no están determinados pero sí iniciados. Esto es en definitiva el fundamento defendido por Eco en 'Obra abierta', donde la apertura de una obra conlleva la apertura de posibles aprehensiones; en realidad, la 'Obra abierta' vuelve a emular a la naturaleza:

Así nos damos cuenta de cómo se estableció, sobre la base de una información cuantitativa, un tipo más rico de información, la información estética.

> La primera información consistía en sacar de la totalidad de los signos la mayor parte de impulsos imaginativos (de sugerencias) posibles: la posibilidad de aportar al complejo de los signos la mayor parte de integraciones personales compatibles con las intenciones del autor. Y éste es el valor perseguido decididamente por la obra abierta, mientras que las formas clásicas lo implican como condición necesaria de la interpretación pero no lo consideran preferible, incluso tienden intencionadamente a reducirlo dentro de límites determinados.
>
> La segunda información consiste en relacionar los resultados de la primera información con las cualidades orgánicas que se reconocen como su origen; y en encuadrar como adquisición agradable la conciencia del hecho de estar gozando del resultado de una organización consciente, de una intención formativa; todo reconocimiento de la cual es fuente de placer y de sorpresa, de conocimiento cada vez más rico del mundo personal o del *background* cultural del autor, de los mismos valores teóricos que sus módulos formativos implican y suponen.
>
> Así, en la dialéctica entre *obra* y *apertura,* la persistencia de la obra es garantía de las posibilidades comunicativas y, al mismo tiempo, de las posibilidades de fruición estética.[16]

Tras este primer planteamiento de naturaleza sobre un cuadro dado, el desarrollo de nuestra práctica ha llevado a una segunda parte que ha planteado un proceso de búsqueda; una búsqueda realizada componiendo, eliminando y elaborando sobre esta naturaleza planteada. Se han ido sintetizando elementos como si tuviésemos la posibilidad de intervenir directamente sobre un paisaje o una roca.

En nuestro caso, hemos sopesado los efectos propios que intervienen en la

16 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p. 219.

naturaleza, como podría ser la modificación o la erosión de elementos sobre ella misma: la gravedad, el carácter líquido de la pintura, las texturas, el color… Todos estos elementos han estado unidos por energías universales, y nosotros los hemos alterado para realizar a partir de allí una composición propia.

Este ejercicio psicológico de reencuentro interior ha sido viable para una aplicación práctica y plástica sobre la pintura como supuesto a ensayar. Buscar producir entonces que la observación libre, de simples motivos naturales propuestos, encuentre argumentos para que se produzca una nueva creación, ha podido producir una desinhibición importante de nuestros puntos de visión más cerrados e internos.

La idea de proponer naturaleza desde una libertad propia y originaría interna como mecanismo que recoge los elementos que la forman, podría producir entonces una expresión artística libre y no definida. Estaríamos provocando cualquier posible punto de vista de la naturaleza. Estaríamos simulando las maneras de comportamiento artísticas de esta naturaleza, como si el agua de un hierro oxidado cayese sobre una arenisca y la manchase.

En esa ejecución, tomaríamos los distintos detalles que nos interesasen como si de un nuevo punto de vista adquirido de una cámara de fotos se tratase; realizaríamos una composición ante una propuesta libre. En esta maraña, encontraríamos lo verdaderamente afín a nosotros, como meros compositores de naturaleza existente.

Esa práctica, que fue una herramienta de extraordinaria utilidad para producir nuestras propias obras, sirvió como un añadido más en la búsqueda de otras influencias.

Si podríamos tergiversar una base natural creada por nosotros mismos, podríamos entonces también intentar tomar otros orígenes análogos con ese mismo carácter impersonal, para poder generar una opinión que aflorase casi automáticamente como mecanismo intuitivo. Tomar puntos de influencia que no fuesen meramente unas conclusiones ante algo concreto, sino nuevas elaboraciones sobre algo real en donde poder intervenir era algo de gran importancia.

Así, en el desarrollo de nuestra evolución artística/pictórica tomamos, como elemento de continuación de nuestros orígenes creativos y segundo motivo de influencia, obras que estaban realizadas por otros artistas para poder desarrollar sobre ellas una propia; eran obras que queríamos modificar sobre el mismo soporte que habían estado realizadas.

Ese hecho añadió y enriqueció nuestra originaria idea germen, provocando una nueva estructura formal en la obra. Esta estructura primaria, que sería el motivo inspirador, funcionaría como columna vertebral de una futura obra final.

El tratamiento realizado sobre una obra ya existente y trabajada por otro autor, podría servir enormemente para comprender nuestra capacidad de síntesis, al partir de una base existente tan interesante; era algo que sería en sí mismo un resumen, una llegada a una conclusión sobre una obra de arte ajena.

Ese proceso de asunción de motivos externos en donde poder trabajar directamente, derivó posteriormente en una práctica que modificó directamente ciertos motivos reales.

En un momento dado, tomamos algunas instantáneas como soporte para poder engendrar una obra; una imagen la cambiábamos digitalmente y añadíamos una serie de formas y colores que la transformarían. Esa fotografía original se cambiaría y se convertiría en algo mucho más cercano, en algo más pictórico; sería una transformación digital que serviría como boceto para realizar una obra física. La introducción de un medio informático, además de ser una herramienta útil para poder realizar un trabajo preparatorio, sirvió para potenciar nuestra capacidad creativa, ya que añadió nuevas herramientas de intervención sobre la obras y amplió enormemente nuestro criterio y nuestra selección de intereses.

Otra de las nuevas influencias para originar una obra fue tomar como opción ciertas partes de una misma realidad fotográfica para modificarlas directamente mediante un medio digital, con un sometimiento donde anulábamos los elementos que ligaban a ese reconocimiento real.

Ya no estábamos modificando estructuralmente la realidad, sólo estábamos recortando los elementos para formar una composición construida de instantáneas tomadas de esa realidad. Ese cambio radical sólo podía realizarse desde un medio informático.

Todo ese procedimiento se resumía en un debate continuo entre alusiones a la realidad y simples abstracciones. Un proceso constante en la intervención de los mecanismos perceptivos del hombre entre realidad y no realidad.

5.4 EL TRATAMIENTO DE LA LÍNEA

Los argumentos que hemos descrito de división general del funcionamiento de equilibrio entre un tratamiento animal y un tratamiento intelectual, tienen una comprensión mucho más simple de la que creemos si los intentamos explicar mediante una aplicación práctica. Si dividimos estos dos tratamientos en la simple diferenciación de pinceladas, podemos afirmar que una pincelada orgánica se establece generalmente cuando ésta no está guiada, y se acerca al establecimiento de la zona de *creación pura*; una pincelada lineal, que define un dibujo, estaría guiada conscientemente y se ceñiría entonces al tratamiento intelectual.

Una simple línea definiría la frontera entre fondo y figura, y entre forma definida e indefinida. Pero las líneas no existen en realidad: son meras proyecciones mentales que ayudan a ver el paso de una forma a otra, simples esquemas útiles para poder desarrollar, por ejemplo, una determinada ilusión pictórica.

Una línea dibujada de un supuesto bodegón delimita las formas dependiendo si el trazado da una u otra importancia a una de éstas, y define entonces el traspaso entre fondo o figura.

Hemos visto que la llegada al equilibrio depende de la diferenciación equiparada del tratamiento animal e intelectual. Los tratamientos equilibrados son los que disponen de estos dos tipos de características.

La imposibilidad del hombre por hacer simples líneas rectas perfectas hace que el tratamiento que aplica casi siempre sea instintivo, pero por otro lado, hay otras connotaciones que en sí mismas plantean un alto grado de intelectualidad y de artificialidad que se pueden proponer de la manera imprecisa que le caracteriza.

El mismo límite de un soporte plantea a priori una radicalidad de la forma; esta primera forma en el soporte se traza por unos ejes paralelos que alojan el cuadro y que denotan un alto grado de artificio y de frialdad industrial, de simples líneas rectas. En reacción a esto, casi siempre la realización pictórica comienza planteando un brío extraordinario que quiere constatar una manualidad compensatoria a esa base inicial fría.

En ocasiones, este vigor se hace desmesurado, por lo que entonces, en cierto modo, se debe aplicar un freno que paralice esa extrema fuerza. A veces, proponiendo unas determinadas líneas guiadas que testifiquen una intelectualidad, se establece una acentuación del polo opuesto.

La frialdad matemática trazada mediante una cinta industrial que sirva para enmascarar puede conseguir algo que sea resumen del desarrollo mismo intelectual del hombre. Este simple objeto industrial puede servir para crear líneas que el hombre no puede realizar por sí solo.

Entonces, la línea mecánica es la esencia de todo ejemplo de control, de la conciencia intelectualizada; es una línea que dibujaba, que divide las formas, que es planteada y tratada por una máquina y que puede lograr un alejamiento total de tratamiento manual por parte del artista. El uso de esta línea intelectualizada se hace metafóricamente en cualquier obra.

En una obra realista sucede de igual manera que si existiese la ayuda de este artilugio industrial. Esta supuesta línea, bien trabajada, intervendría en la ampliación del espacio de enfrentamiento de los dos opuestos, afianzando enormemente un tratamiento intelectual; cuanto más tiempo invertido en el perfeccionamiento de esta línea, más alejamiento de tratamiento animal se obtendría. Esta línea, al ser emulada y proveniente de algo concreto, definido, real y externo, supondría que todas las características que definirían esa realidad ejercerían una serie de accesorios que harían mucho más tediosa una posibilidad interpretativa y por tanto una expresión artística pura. Por este hecho, hemos defendido en cierto modo a lo largo del escrito de nuestra aplicación práctica, el uso pormenorizado de la abstracción, ya que la abstracción simplifica ese conflicto.

Una línea realizada por una cinta de enmascarar, como la que hemos utilizado en los ejemplos prácticos, es una línea perfecta que sencillamente no se puede trazar manualmente; realiza una imposición para compensar un posible tratamiento animal, es decir, esta línea se establece como parte fundamental de tratamiento intelectual, que se retroalimenta con el otro tratamiento de una manera simbiótica, por lo que esta diferenciación tan dispar puede extender enormemente el *espacio ambiguo* trascendente de la obra.

5.5 EL TRATAMIENTO DE LA FORMA

En toda esta proposición de opuestos que se establecen en un espacio abierto, indeterminado e indefinido sobre un soporte dado, se realiza sistemáticamente una división de líneas de *paso fronterizo* que supone definir la entidad propia de cada forma. La estructura de cada una de estas formas conlleva que en su interior haya una concepción consensuada de la suma de opuestos.

Una forma exenta debe ser esencialmente igual a todo el conjunto del cuadro, debe establecerse atendiendo a todo lo que participa a su alrededor. Para realizar la forma "justa", se debe tratar el espacio que lo rodea también de esa "justa" manera.

El establecimiento de la forma exenta conlleva entonces una bipolaridad que debe tratarse equitativamente. Para que todo esto funcione, una forma no debe establecerse entonces ni como figura ni como fondo, sino en un espacio indefinido.

Esta situación, en soluciones abstractas debe tratarse de igual manera, debe darse a toda forma igual importancia jerárquica; esta forma debe ser tratada como las otras supuestas formas que la rodean, y esta hipotética forma debe entonces perder *el carácter retratístico* que hace que prevalezca sobre un fondo indefinido.

En obras realistas, sin embargo, esta forma se comporta como figura, y siempre debe prevalecer sobre un fondo; ante esto, el juego de opuestos suele mutar e introducir una serie de argumentos nuevos para poder sopesar ese inicial *carácter retrartístico*. Los fondos en obras realistas se potenciarán en su tratamiento de *creación pura,* pudiendo entonces mantener un interesante *espacio ambiguo* sometido a unas cotas bien precisas, lo que se conseguiría dentro de una supuesta obra equilibrada.

En una obra abstracta, la forma debería proponerse sin predominación absoluta sobre nada, afianzando un todo conjunto ensamblado; sería una pieza más del puzzle que se uniría perfectamente con las otras cercanas, para que éstas ejerzan una continua relación simbiótica.

En nuestra práctica pictórica, la forma adquiere el papel ambivalente de mantener un tratamiento animal e intelectual, pero estos dos roles pueden ser cambiados en cada momento. La forma está proyectada mentalmente pero deja en sí misma una parte no proyectada, una zona que se engendra por un tratamiento animal que rellena ese espacio y que tiene la esencia de la *creación pura.*

Una forma extremadamente ideada que prevalece sobre otra participa en que sea considerada como figura y que la segunda sea considerada fondo; por tanto, se produce una situación en la que la forma va encaminada a tener un determinado reconocimiento ilusorio, que participa en la consideración de esa forma como evocadora, y que junto a la sometida como fondo provoca la ilusión de una realidad concreta.

Cuando las formas están compensadas, las alusiones a la realidad se desvanecen, por lo que esas estructuras consiguen una autenticidad concreta, y pueden ser consideradas como entes propios que no necesitan ningún origen real para ser creados.

5.6 LA EMANCIPACIÓN DE LA EVOCACIÓN DE LA REALIDAD

En todas las propuestas pictóricas que hemos planteado como mesa de pruebas de nuestras teorías, podemos decir resumiendo que las estructuras de una composición intentan comportarse como equilibradas puesto que proponen sus elementos en igual nivel de importancia dentro del espacio infinito del soporte; se quiere llegar, en definitiva, a la obtención de la consideración de ser realidades mismas, auténticas y autónomas en ese producto artístico.

Una obra equilibrada abstracta debería mantener un tratamiento similar en todo el cuadro; se entiende entonces que estas formas equilibradas no serían formas evocadoras. Cuando una obra abstracta logra hacerse equilibrada consigue la consideración de ser una obra extraordinariamente auténtica y sin ningún tipo de origen real concreto:

> El naturalismo supone unas fronteras que, por amplias que sean, no pueden trasponerse, y ello –aun contando con todas las dislocaciones y trastornos de su constitución real, a los que se somete sus partes en función de mayor eficacia o expresividad plástica- contraría el sentido intencional de arte abstracto.
>
> Por otra parte, la total eliminación de cuanto pudiera recordar la realidad exterior supone reducir la expresión de la obra a un decorativismo más o menos geométrico, a un impresionismo decorativo o a cualquier otra forma que pudiera dispararse como los fuegos artificiales.[17]

Si una obra no evoca nada, para Ángel Ferrant es algo que se convierte irremediablemente en elucubración; un planteamiento que crea una forma meramente decorativa. Esta decoración, en cierto modo, sería posible siempre y cuando esas formas se acercasen a una geometría que supusiese entonces una reflexión en sí misma, una idea para poder ser realizada; por lo que vincularía de hecho esa abstracción a algo demasiado intelectualizado y por lo tanto desequilibrada. Una obra abstracta que no evoque nada tiene que estar equiparada en tratamientos intelectuales y animales, y no sería entonces decorativa. Es decir, se puede dar el caso de que existan obras no evocadoras abstractas y que sean entonces realimente originales.

17 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 181.

De todas maneras, dentro de cualquier obra existe una zona abstracta que hemos calificado como zona de *creación pura* y que aporta en silencio unos elementos de gran trascendencia. La forma abstracta pura que hemos siempre defendido se integra en distintos sectores de la obra existente y está ligada a distintas partes. Estos elementos abstractos que llamamos de *creación pura* no podrían subsistir en un entorno alejado de esas zonas integradoras, ya que pasarían a ser algo natural abierto y sin un punto de vista concreto, algo dentro de la naturaleza abierta "salvaje". Es decir, la forma abstracta pura debe coexistir con una forma elucubrada.

Debemos entonces delimitar bien la diferencia entre obra total no evocadora y zonas de *creación pura*, que son en sí mismas no evocadoras, pero que pueden participar en ese hecho.

Las obras realistas que lleguen al equilibrio serán en sí mismas obras auténticas porque adquirirán una circunstancia equilibrada de gran valor, pero no serán obras nacidas para sí mismas puesto que habrán tomado como origen otros supuestos: por eso, serán simples evocaciones, aunque ese hecho no sea del todo importante.

La obra equilibrada, por tanto, no tiene que ser forzosamente abstracta. El equilibrio entonces se sustenta en todo tipo de obras, estableciéndose las zonas de *creación pura* como las que en cierto modo dictaminan de una manera fundamental el equilibro que puede haber en ellas.

De todas maneras, volviendo al sentido inicial de crear una obra abtracta no evocadora como objetivo fundamental, debemos decir que la opinión del público mediante su propio mecanismo de visión particular es la de aunar elementos para producir una realidad.

Cuando somos parte de ese público, indirectamente intentamos ver nuestro propio entorno como un ejercicio continuo de búsqueda de formas que en cierto modo se relacionen con nuestro estado anímico.

El hombre ve en las nubes formas que se acercan a sus mismas ideas, que atestiguan en cierto modo un estado interno; el hombre ante obras abstractas suele mantener una posición que cuestiona continuamente esas formas irreales, e intenta localizar, de alguna manera, zonas reconocibles: esa imposibilidad de reconocimiento puede producir una gran frustración.

Esta idea en sí misma, la de obtener un no reconocimiento visual, aunque puede ser en cierto modo incómoda, puede ser de un enorme valor porque precisamente acarrea una especie de seducción tensa, una seducción que por sí misma tiene un grandísimo interés:

> Ahora bien, ¿por qué un cuadro real, por ejemplo de la pintura moderna ha de adoptar esta técnica de repulsión de la mirada? El ojo esquiva las formas ambiguas que no presentan nada donde fijar su atención y, por tanto, empieza a "vagar" sin objeto.[18]

Si tenemos en cuenta las palabras de Anton Ehrenzweig, el público realiza una continua exploración en una obra abstracta, por ejemplo, hasta llegar a encontrar algo reconocible; es precisamente el hecho de no provocar ningún tipo de reencuentro lo que podría ocasionar ese sentimiento de disgusto.

Esta idea, que a veces hemos visto en algunas obras de arte contemporáneo, podría provocar un efecto de repulsión concreto.

En sí mismas, estas obras, retomando las palabras de Danto cuando hablaba sobre Greenberg en su ensayo 'Modernist Painting' de 1960: "la pintura modernista en su última fase en principio no abandonó la representación de objetos reconocibles. Lo que abandonó en principio fue la representación del tipo de espacio que los objetos reconocibles pueden ocupar"[19] .

Por así decirlo, todo ha funcionado de una manera análoga al concepto tradicional, sólo que sometido a otros espacios distintos, algo que fundamenta en definitiva que todo el campo de expresión moderno-contemporáneo se ha trasladado a otros supuestos.

Conseguir una obra abstracta realmente auténtica conllevaría una falta total de evocación, una obra que se presentase por sí misma como real existente fin a sí misma; algo que se podría equiparar a cualquier objeto, un objeto con ausencia total de motivos que evocasen en sí mismos una base real.

Esta difícil situación haría precisamente que la obra se acercase a estados totalmente indefinidos y que provocase un gran interés al espectador por su misma incapacidad de aprehensión. Serían conceptos que se englobarían entonces como mezcla entre disuasorios y seductores.

---

18 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 46.

19 DANTO. Arthur, C. *Después del fin del arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Eds. Paidos ibérica. Barcelona, 1999. p. 135.

5.7 ANIMAL E INTELECTUAL. LOS OPUESTOS ESTRUCTURALES DEL EQUILIBRIO. LA RAMIFICACIÓN A NUEVOS OPUESTOS

La división entre tratamientos animales e intelectuales participa de manera esencial en cualquier composición, por lo que conociendo bien su funcionamiento se podría obtener entonces una obra equilibrada.

Este sometimiento inicial polar es, en definitiva, una rama donde pueden nacer nuevos brotes, nuevas posibilidades para que esas ramificaciones intervengan en un segundo proceso creativo; serían entonces un añadido mayor al funcionamiento del equilibrio.

La división inicial entre líneas que pueden intervenir de una u otra manera como evidencia de la suma justa entre tratamientos animales e intelectuales, puede producir la estructuración de las formas que intervengan en la obra como partes esenciales de su funcionamiento equilibrado. Todos estos inicios abren la puerta a tantos otros opuestos que pueden enriquecer sobremanera el balance del equilibrio en el arte.

Si desde el planteamiento de estas líneas principales se producen unas nuevas divisiones interesantes, las formas que se generen por la disposición de éstas podrían también intervenir en todo el conjunto de la obra como influencias que añaden unos elementos enriquecedores al funcionamiento del equilibrio.

Los opuestos iniciales han dado pie entonces a la salida de otros muchos que han participado en el desarrollo de nuestras teorías, a nuevas prácticas que han complicado las elaboraciones de las obras.

Si las líneas y las formas pueden proponerse para la obtención de obras equilibradas de manera esencial, también se podría trabajar con el color como elemento añadido que complique aún más la acción de una obra equilibrada ya no desde un punto de vista meramente sintético.

Inicialmente, las obras que realizamos eran propuestas como ejercicios en sí mismos simples, bocetos en blanco y negro, una sencilla condición primera para iniciar la elaboración de una obra desde una determinada pureza. Por ello, había una total ausencia de color, pero no sólo de esta cualidad, también de texturas, de gestos…

La introducción del color supuso que nuestras obras adquiriesen nuevos elementos para el funcionamiento del equilibrio, y que se abriesen por tanto enormemente las puertas a posibles nuevos opuestos.

El color debía funcionar equilibradamente en su compensación total; si anteriormente los blancos y negros se proponían equitativamente, el color debía realizar entonces una suma total de tonos de igual modo; si por alguna razón había inestabilidad, era conveniente entonces aplicar el color complementario sobre la suma total de cuadro.

Por otro lado, el color lo introdujimos en un momento de nuestro desarrollo pictórico en el que trabajábamos sobre obras ya realizadas previamente por otros autores, obras recicladas que servían de base y motivo para las nuestras; obras que interveníamos y transformábamos.

El color tenía entonces la necesidad de aflorar en ese momento justo como imposición ante una serie de formas ya planteadas por esos cuadros ya tratados: un ejercicio complejo de recomposición.

La introducción del color en estos nuevos soportes de trabajo supuso la llegada de nuevos opuestos que estaban influenciados por ese planteamiento cromático nuevo, sustentados por un cambio de texturas integradas en las mismas obras, y estas obras tenían una fuerte carga matérica debido a su elaboración anterior estratificada por simples capas de pintura.

Esta particularidad evidenciaba que los opuestos podían funcionar de una manera más rica dependiendo del tratamiento de su carga pictórica; los opuestos podrían funcionar entonces como elementos diferenciadores y testigos del carácter de la pintura como materia misma. Este hecho era algo que podría provocar la cubrición de un objeto, que podría diferenciarse de la consideración de la realidad como materia auténtica por sí misma y de las posibles ilusiones pictóricas que se pudieran dar.

Tras la introducción del color y las texturas sobre formas ya realizadas, las composiciones empezaron a demandar la entrada de nuevos opuestos.

El color produjo una demanda de luces, de diferenciación de luminosidad, de diferenciación de este tipo de cualidades lumínicas.

La luz se establecía como general del cuadro, como hipotética luz que invadía todo el espacio y toda la composición general. Este tipo de elemento definidor comprendía el añadido de otros tipos de accesorios.

Estas características lumínicas eran finalmente asimiladas en los cuadros que realizamos en aquel momento, aunque de todas maneras en un momento anterior se pudo ver una tímida entrada de esa luz irreal, una entrada de luces indirectas quizá tratadas de manera inconsciente y premonitoria. Posteriormente llegó el

momento en que esa cualidad fundamental afloró, haciéndose presente como nueva herramienta expresiva.

Ese nuevo elemento que introdujimos y que tomaba el papel de ser un opuesto más, podía ejercer una nueva división de opuestos que funcionasen en el equilibrio. La luminosidad del cuadro podría producír la evocación de nuevas luces externas y de nuevos elementos de interés.

Esta idea era significativa, pues las luces eran meras reinterpretaciones, eran elementos que aportaban un añadido a las obras y que competían con las propias luces integradas en la *escena* del cuadro.

Las luces indirectas siempre tuvieron un enorme poder, aunque no hayamos todavía aún conocido su funcionamiento de una manera profunda.

Fueron luces que intervinieron en la propuesta de distintas iluminaciones.

Muchos cuadros participaron en la integración de unas luces naturales propias, luces de iluminación digamos difusa sobre esta *escena* del cuadro; estas luces competían con la integración de nuevas, ilusorias e irreales, luces de estudio que habían sido meras propuestas artificiales sobre la obra.

La introducción entonces de las luces y de las divisiones en propuestas lumínicas naturales y artificiales creó una diferenciación en este caso de planos.

Siempre habíamos tratado las obras como supuestos en donde experimentábamos con la forma, una forma que triturábamos, que alargábamos o comprimíamos; era una mesa de pruebas que tenía un concepto cercano de experimentación de estudio, un espacio de investigación o pequeño laboratorio; algo que influía precisamente en la realización de obras con formas cercanas, corpusculares y orgánicas integradas en un supuesto bodegón abstracto.

Il. 240 . Fotografía tomada del cielo abierto.

La entrada de estos nuevos sometimientos lumínicos diferenciados provocó la rotura de esa extrema cercanía, de esas obras abstractas que podían ser entendidas como síntesis de una hipotética naturaleza muerta, algo demasiado íntimo, demasiado próximo… La rotura de esa mesa de pruebas convirtió la obra en algo mucho más indefinido, en un espacio etéreo amplio.

Las obras, entonces, integraron, con esos nuevos planteamientos, formas que eran evocadoras de un cielo infinito, que resquebrajan la antigua manera de composición dando entrada a algo mucho más extenso, a un gran *espacio ambiguo* de proyección.

Esa idea de transformación de algunas formas esenciales que intervenían en el equilibrio, creó una ambivalencia entre espacios cercanos y lejanos; hizo que las composiciones se resquebrajasen haciéndose huecas, que perdiesen la solidez anterior, que se estableciesen en un punto delicado entre la solidez y liviandad.

La rotura de los espacios que estaban planteados en principio como inamovibles supuso la entrada de una especie de "aire" entre los filamentos de las formas compuestas; evidenciaba que el cuadro podía estar apoyado en una pared o sustentado por un árbol: una clara alegoría a la necesidad de un retorno natural.

Esa idea, que creíamos de enorme interés, provocó que este tipo de propuestas se centrasen en una dualidad espacial, y sirvió para introducir, con esa misma intención, nuevas soluciones totalmente diferentes.

Si tomábamos el concepto de cercanía y lejanía como esencial integrador en la obra, éste podía funcionar de igual manera sin tener que resquebrajar su estructura interna; se podía entonces recrear una doble visión cercana y lejana en la misma visión de la obra. Esto suponía la entrada de nuevos argumentos de gran interés.

Un paisaje entonces podía ser tomado como visión orgánica cercana y no tener por qué tener una fragmentación de su estructura compositiva, como nosotros habíamos aplicado a nuestras composiciones abstractas.

Esa idea servía en cierto modo para completar el desarrollo del equilibrio en nuestra pintura, y podíamos entonces decidir la introducción de otras nuevas propuestas que iban a funcionar seguro de una manera eficaz.

La nueva visión de conceptos cercanos y lejanos en una misma obra vino propiciada por haber introducido una nueva herramienta en el proceso en la elaboración pictórica.

Mediante procedimientos informáticos, que habíamos utilizado de una u otra manera como mecanismos enriquecedores de la obra, comprendimos que el uso de la herramienta aerógrafo del programa Photoshop, creaba una particularidad poliédrica en la doble visión entre estos espacios cercanos y lejanos.

Fue una herramienta que sirvió para crear una nebulosa etérea que podía potenciar de una gran manera su ambivalencia e intervenir de manera importante en su dualidad.

Si un paisaje estaba formado en parte por esa nebulosa, este mismo elemento podía intervenir en su consideración opuesta, es decir, en el cambio de su perspectiva; ese

paisaje se convertía en una especie de conducto pulmonar, y la obra podía tomar la postura que Turner inconscientemente le dio a sus paisajes y que explicamos en el capítulo 2.9.

Con todos esos pasos que siempre reivindicaban una diferencia polar, indirectamente habíamos descubierto que el sometimiento con unos inicios esenciales entre tratamientos animales e intelectuales en la intervención del equilibrio en una obra, podía por lo tanto prever aflorar nuevos opuestos.

La influencia de un medio informático fue importante; la introducción de supuestas herramientas virtuales originadas de un software informático en una práctica real sobre una tela hacía que los elementos expresivos se potenciasen.

Esas herramientas informáticas eran el ejemplo de la introducción de nuevos elementos válidos modificados en la obra real: si habíamos descubierto la potencia que podía conseguir el aerógrafo, podíamos descubrir otras nuevas para extrapolarlas a la obra real.

La introducción del negativo de una imagen sobre su matriz positiva era algo que podría ampliar aún más el funcionamiento de los opuestos en un equilibrio. Esta herramienta sólo se podía realizar digitalmente, pero podía servir como germen para experimentar físicamente sobre una tela.

Todo esto resume en cierto modo que la seducción del encuentro del equilibrio fundamentado en la participación de dos polos opuestos, es algo que recalca que su fin mismo no es encontrar la manera justa para conseguirlo, sino encontrar nuevos opuestos/polos que hagan la obra eternamente inserta en ese conflicto.

5.8 SOBRE LA CREACIÓN PURA

El sometimiento de una obra de arte a la división polar en tratamientos instintivos e intelectuales, ejerce entonces una continua presión sobre la decisión del artista, y provoca que éste decida si está más ligado al instinto o al intelecto.

La obra equilibrada, que está en la justa medida entre esos dos espacios, hace que se asimile el origen natural instintivo, pero claro está que para asimilar ese hecho, hace falta la posibilidad de producirlo e intelectualizarlo; hace falta crear un determinado razonamiento. Estos dos tratamientos animales e intelectuales están totalmente ligados interna y estructuralmente.

El proceso creativo se lleva a cabo por estos dos supuestos que se someten a un cierto valor porcentual dentro de la obra, supuestos que se posicionan de uno u otro modo.

El proceso creativo lleva entonces a una decisión que controla todo en cada momento, que lleva a que se puedan desarrollar sobre una estructura fija y categórica planteada como soporte, unos argumentos desinhibidos, liberados y emancipados. Es algo que carga sobremanera de informaciones inconscientes: “En la pintura hay otras formas que no se ven de manera corriente pero que ejercen una gran influencia. Me refiero a esos garabatos diminutos, casi microscópicos, que constituyen la técnica de un gran dibujante o el toque de pincel de un gran pintor [20]”.

Estos supuestos trazos inconscientes sitúan al público en un nivel similar de inconsciencia; es una situación que tiene un extraordinario poder comunicativo. Esta circunstancia demuestra y evidencia la potencialidad de la comunicación no verbal que ejerce la pintura:

> El lenguaje expresivo no verbal (inconsciente) representa según Davis (1975), el mayor porcentaje de la forma de comunicación; gestos, posiciones corporales, tono y matiz de voz, etc.., acompañantes de lo verbal. Estos mensajes se emiten a nivel subliminal y también se perciben a este nivel (inconsciente).

20 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 50.

> El mayor porcentaje de la percepción es así: comunicación de inconsciente a inconsciente, en lapsos breves que pasan inadvertidos a la conciencia. Los mensajes transmitidos a este nivel tienen que ser con la parte sensible-perceptual y son de carácter subjetivo; se transmiten emociones y sentimientos derivados de los dos impulsos fundamentales, el agresivo y el sexual, pero tienen un significado inconsciente. Corresponden al funcionamiento oculto de la mente, al pensamiento profundo del cual emergen los impulsos y son transformados en mensajes cargados de significado: el arte, como el lenguaje no verbal, constituye una manera de expresar los sentimientos y pasiones más ocultos del hombre.[21]

Toda esta desinhibición se alcanza en el momento que aflora la *creación pura*; es un momento que no es proyectado, que no se guía por lo medido, por lo predispuesto… Es un estado de sinceridad expresiva absoluta.

Pero en todo este mágico advenimiento, se puede pensar que la realidad inconsciente que aflora implique también en cierto modo una especie de rigidez; es decir, que los pensamientos más profundos acusen una categorización que denote una problemática humana de manifestación sincera[22].

Aunque esto sea así, lo más importante de este proceso es que en esa imperturbada expresión artística escondida entre las capas de la pintura, se demuestran unas realidades absolutas que aunque estén sometidas a un férreo control inconsciente, siguen siendo de todas maneras realidades sinceras.

Todo esto está sustentado por los opuestos que llevan a la producción del *espacio ambiguo*, un espacio donde se puede producir la trascendencia artística y algo que puede ayudar a producir una emoción personal y particular al público "oyente". Este *espacio ambiguo* es algo que forma parte entonces de la consabida idea de Umberto Eco de la "obra abierta":

> En tal sentido, el autor produce una forma conclusa en sí misma con el deseo de que tal forma sea comprendida y disfrutada como él la ha producido; no obstante, en el acto de reacción a la trama de los estímulos y de comprensión de su relación, cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada

---

21 DE TAVIRA, Federico. *Introducción al psicoanálisis del arte: sobre la fecundidad psíquica.* Universidad Iberoamericana. México, 1996. p. 83.

22 ARNHEIM, Rudolf. *El Guernica de Picasso*. Gustavo Gili. Barcelona, 1981. p 16.

> cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual. En el fondo, la forma es estéticamente válida en la medida en que puede ser vista y comprendida según múltiples perspectivas, manifestando una riqueza de aspectos y de resonancias sin dejar nunca de ser ella misma (un cartel que indica una calle, en cambio, puede ser visto sin posibilidad de duda en un solo sentido; y, si se transfigura en cualquier fantasiosa interpretación, deja de ser *aquel* cartel indicador con ese particular significado). En tal sentido, pues, una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo *abierta,* posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una *interpretación* y una *ejecución,* puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original.[23]

Toda obra tiene una carga de *creación pura* y de *espacio ambiguo*. El *espacio ambiguo* se obtiene cuando no existe una categorización determinada, cuando es entonces suficientemente amplio para alojar la emoción.

El *espacio ambiguo* no quiere decir que sea un espacio de indeterminación; supone más bien una postura ambivalente que mantiene un punto de vista, una opinión que no debe acotar una idea, y una idea que jamás podría ser delimitada ya que provocaría la finalización de esta circunstancia. De todas maneras, el acotamiento de una idea supondría, al fin y al cabo, la merma del desarrollo mismo del arte.

La situación del *espacio ambiguo* es de extraordinario valor, y se lleva a cabo en todas las obras; también lo pueden engendrar todos los artistas: depende sólo de la ampliación de la postura equilibrada que pueda mantener este artista sobre su obra.

Los llamados *desubicados* casi siempre están sometidos a una idea concreta, a una línea que mantiene en sí misma una comunicación vana repleta de efectos o de virtuosismos; no es una postura verdaderamente innovadora. Esa es una manera que refleja un control acérrimo por parte de los instintos, un control que puede hacer que se produzcan soluciones intelectuales o instintivas para obtener simplemente una posición privilegiada de cierto poder.

Los llamados *desubicados* se encuentran continuamente sometidos a la presión de un cambio, de una desestructuración total de una continua evolución quizá

23 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p. 73.

sometida por la influencia del progreso constante de la especie. Ellos son los que siempre proponen obras equilibradas, obras que integran grandes dosis de *creación pura* y que se abren sinceramente ante el público, que se componen de opuestos que van continuamente desarrollándose.

Podemos decir que la evolución del arte no depende entonces de si una obra está equilibrada o no, sino del sometimiento de nuevos opuestos; opuestos que testifican que en la historia siempre ha habido un paso sucesivo entre control y libertad. En la práctica de los *desubicados* es donde es posible obtener obras de arte con *creación pura* suficiente como para poder producir un *espacio ambiguo* verdaderamente amplio.

6. CONCLUSIONES

6.1 CONCLUSIONES FINALES DE UN INTENTO DE REALIZACIÓN EQUILIBRADA

Como hemos comprobado, hemos trabajado desde un inicial concepto de equilibrio que se ha ido modificando hasta evolucionar a la inserción de nuevos pares de opuestos. Podemos decir entonces que hemos mantenido un itinerario que ha creado unas ramificaciones de los primeros opuestos planteados.

Hicimos un estudio de la forma en sí conjugada con su fondo, siguiendo por el *trazo/paso fronterizo* entre una y otra forma donde tiene que jalonar una línea orgánica y geométrica, hasta la diferenciación de tratamientos y texturas entre un brochazo animal y un tratamiento plano y apagado. Intentamos someter un planteamiento justo de equilibrio de color, o una luminosidad propia de la escena del cuadro, o la integración de una luminosidad ausente externa. Probamos a conjugar la iluminación real de una composición y las luces indirectas también provenientes de un exterior ausente; o aplicamos una yuxtaposición de visiones espaciales y cercanas por un simple cambio de enfoque de visión, o bien integradas en la misma composición de una manera delicada. Propusimos espacios realistas descolocados como formas abstractas, junto a formas abstractas exentas; o insertamos pinceladas manuales junto al mismo tratamiento producido por una máquina. Introdujimos texturas exentas junto a formas evocadoras de la realidad, o simplemente planteamos un collage digital junto a una intervención pictórica; o bien intentamos plantear al color general del cuadro un opuesto con la inversión de parte de este cuadro en negativo, mediante la edición de un programa informático.

Todo esto evidencia que la proposición de pares de opuestos para enriquecer el planteamiento equilibrado de una obra es ilimitada, y que su conocimiento permite estirar las posibilidades de esta circunstancia hasta el infinito.

El establecimiento equilibrado de los opuestos puede extender sobremanera el *espacio ambiguo* tantas veces defendido. El *espacio ambiguo* es esencial en la percepción y emoción de una obra; por ello, creemos que estas maneras de compartimentar la visión del arte y de la naturaleza, pueden en cierto modo servir como guía para seguir un camino: una especie de fábula que tiene seguro una solución real y útil.

Pero el *espacio ambiguo* no quiere decir que sea tratado como único posible, ni aún que sea prescindible[24]; es una cualidad inherente a la obra que a partir del advenimiento

24 Ibíd., p. 239.

del Arte Moderno se empezó a ver más claramente. Con el Arte Moderno la división polar se separó aun más, y esta nueva perspectiva se pudo llevar a cabo de una manera más clara como cualidad específica de cada obra de arte.

La utilización de los opuestos para poder ampliar sobremanera el *espacio ambiguo* es entonces el objetivo principal. Ahora, desde nuestra contemporaneidad, podemos tener unas intenciones conscientes, no como en el caso de algunas obras de la antigüedad, que aunque llegaban a tener un extenso e ilimitado *espacio ambiguo,* no conocían realmente ese estado ni cómo producirlo.

En la actualidad, tenemos las armas oportunas para engendrar espacios interesantes y amplios donde poder proponer adecuadamente la emoción de la comunicación artística[25]: ¿No es el caso de decir que la apertura del *espacio ambiguo* vino simple y llanamente por dejar que la personalidad artística, o que el llamado estilo ejerciese libremente su expresión libre? ¿No es la manera de ver la realidad de una manera perturbada e interpretativa la que indirectamente sometió a la ilusión pictórica a la ampliación de su *espacio ambiguo*?

Aunque las proposiciones de opuestos en el equilibrio, y formadores del *espacio ambiguo* que hemos realizado, se establecen como simples puntos de referencia, respecto que no fijan y apuntan nada inamovible, pueden servir de todas maneras para comprender el funcionamiento del equilibrio[26] .

Entonces, la intervención de los equilibrios divididos en opuestos, que realiza una división intelectual y animal, se puede entender como meras especulaciones, pero especulaciones que pueden servir para abrir totalmente el campo de percepción y el campo de expresión artística.

En todo este juego de opuestos que se realiza para obtener el deseado equilibrio, hemos visto que normalmente se desarrollan obras desequilibradas, y que ellas, de todas maneras, añaden una gran información como seña de la sinceridad propia del artista; toda esta información oculta, aflora en cierto modo por una intención aparentemente no deseada por parte del creador.

Los inconscientes desequilibrios podrían funcionar para poder enfatizar grandes emociones casi siempre dramáticas porque fundamentarían la realidad problemática del artista. En toda esta vorágine inestable de las expresiones sinceras del arte,

25 Ibíd., p 74.

26 capítulo 3.1

presuponemos el caso del pintor Cézanne como de un valor extraordinario, pues intervino -creemos- conscientemente en el desarrollo de los desequilibrios.

6.2 EL CASO CEZANNE

En la extensa obra de Cézanne, queda evidente que se realizó sobre todo una continua labor experimental, una investigación donde se introdujeron continuas propuestas arriesgadas. Los avances obtenidos además intervinieron esencialmente en el nacimiento de movimientos artísticos posteriores.

Todo el trabajo de Cézanne señalaba la necesidad misma de rotura con lo estructurado anteriormente, como brecha ayudada por el cambio que supuso el nacimiento de la fotografía. Toda esta nueva propuesta vino por la necesidad de que la pintura fuese considerada como movimiento artístico expresivo autónomo. En esa situación, Cézanne realizó una serie de polémicos adelantos que quebraron todo el concepto académico tradicional.

Se puede considerar a Cézanne sobre todo como pintor que rompió la idea histórica de perspectiva en la representación; fue algo que salió como reivindicación de la importancia expresiva de la pintura. El advenimiento siguiente del Cubismo fue algo fácil; una nueva reinterpretación del arte que vino por la apertura del velo absurdo que ocultaba la esencia sensible y libre del artista[27], una situación de valor extraordinario.

Todo ese cambio supuso entonces el tímido inicio de la emancipación de la pintura. Pero Cézanne, además de abrir una nueva vía, creó otros caminos que influyeron a todas las demás artes; algunos de ellos quedaron rezagados, pero se pueden considerar aún así de gran importancia.

Dentro de esas notorias iniciales propuestas innovadoras, Cézanne se fundamentó por realizar en su obra un continuo estudio pormenorizado acerca de la misma estructura compositiva básica. Si Cézanne rompió la perspectiva de unas simples visiones exteriores paisajísticas, o la misma manera de ver y presentar un simple bodegón, creó también una ambigüedad que permitía la diferenciación de la visión de puntos de vista cercanos a lejanos por un simple cambio de esquema perceptivo.

Estas iniciativas originales acentuaban la particularidad de una cierta visión poliédrica dentro de sus obras; esto fue un testigo de las posibles posturas inconscientes que podía incluir una obra de arte determinada.

27 Si bien Cezanne ayudó a valorar la reinterpretación de la realidad, a la propuesta de la visión del artista como única verdadera, parece ser que más de un siglo después hay muchos que no han entendido todavía estos argumentos. La visión del artista es la única objetiva, y su sinceridad es la que se acerca más a esa realidad.

Cézanne quería justificar la expresión artística mediante las "confusas sensaciones con que nacemos"[28]; él las convirtió en conscientes y justificadoras de los distintos puntos de vista que podía tener cualquier objeto a representar:

> …prefiero pensar, con Erle Loran (con cuya Cézanne Composition estoy en deuda por algunos agudos análisis sobre la importancia esencial del dibujo de Cézanne), que el maestro mismo estaba bastante confundido en sus teorizaciones sobre su propio arte.[29]

Normalmente, las representaciones se hacen desde un punto de vista que generalmente marca un plano amplio, en raras ocasiones se hace un macro o un detalle, nunca desde una visión cenital por ejemplo. Las representaciones se suelen hacer desde un plano general porque es el más usual. Cézanne propuso precisamente una postura distinta, un planteamiento diferente ante cualquier simple objeto[30]. Esta característica, aparentemente anodina, supuso un cambio radical en el arte. Esta especie de visión dinámica permitió el origen del Cubismo, pero también supuso el intento de la salida a flote de lo aparentemente oculto en el arte, como mecanismo inconsciente de expresión.

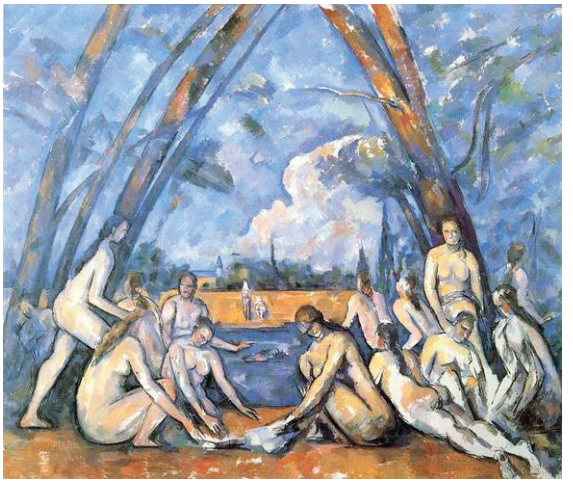
Il. 241. Paul Cézanne. Cinq baigneuses. (1885-87). Óleo sobre tela. 65.3 x 65.3 cms. Kunstmuseum Basel, Basel, Suiza.

Il. 242. Paul Cézanne. Cinq baigneuses (versión invertida en negativo). (1885-87). Óleo sobre tela. 65.3 x 65.3 cms. Kunstmuseum Basel, Basel, Suiza.

28 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 233.

29 GREENBERG, Clement. *Arte y cultura, ensayos críticos, Colección punto y línea*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. p. 57.

30 Ibíd., p. 58



Il. 243. Paul Cézanne.
Les Grandes Baigneuses.

(1898–1905) Óleo sobre tela.
210.5 cm × 250.8 cms.

Philadelphia Museum of Art,
Philadelphia, EE. UU.

Todo esto constataba que la pintura de Cézanne señalaba una continua división y subdivisión de las posibilidades infinitas que una obra de arte podía contener.

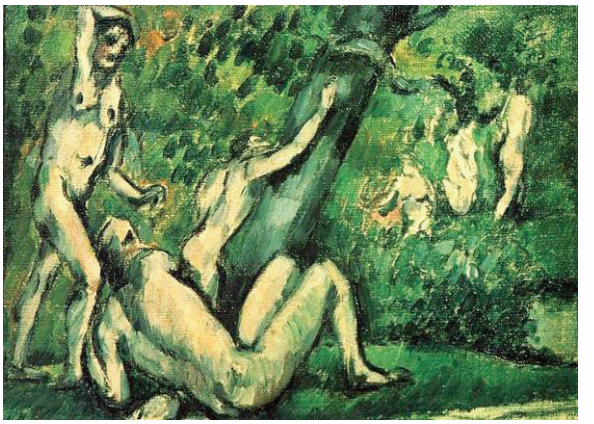
Tal y como podemos ver por ejemplo en la ilustración 241, en la composición podía apreciarse oculto una especie de retrato; es algo que podemos apreciar mejor cuando la imagen está en negativo. En la ilustración 243 podemos ver cómo se realiza un cuadro con esta misma idea; en él se insinúa otro retrato formado por los distintos planos de la pintura. Esta figura en esencia presenta una composición calma y perfectamente equilibrada debido a su simetría facial.

Esta intención, en cierto modo, acusa una expresión artística en una segunda propuesta que intenta acercarse a una visión inconsciente y además cercana al entorno del mismo creador[31]. El artista casi siempre presenta en sus obras, otras formas que pueden ser conscientes o que pueden aflorar inconscientemente. En esta singularidad, se suelen proponer casi siempre elementos que se acercan a lo corpóreo, al hombre: ojos, bocas, figuras sexuales[32]…

El pintor tuvo entonces unas intenciones por plantear otras realidades distintas anexas a las propuestas iniciales; ante esa idea, afloraron unas realidades inconscientes que Cézanne de todas maneras trataba como conscientes, por lo que podemos suponer que hubo un concienzudo estudio en los supuestos segundos

31 Capítulo 2.8.
32 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 69.

propósitos en sus obras. Todo eso, en cierto modo, hacía entrever en parte que se proponían composiciones verdaderamente inusitadas, creaciones que podían esconder unas estructuras básicas que el pintor conocía perfectamente.



Il. 244. Paul Cezanne. Badende

(1877). Óleo sobre tela. 14 x 19 cms. Colección privada.

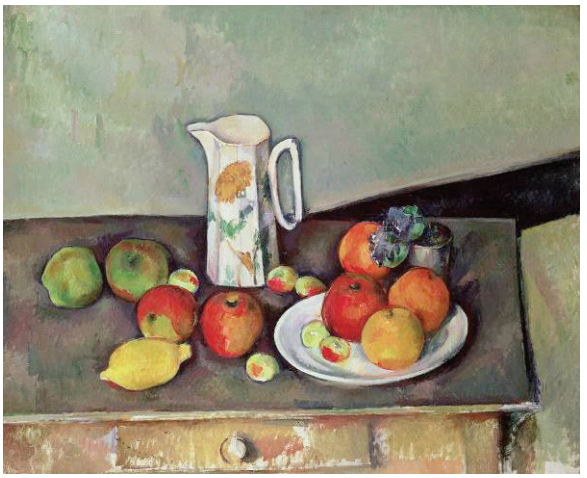
Las estructuras compositivas de Cezánne además señalaban ser un conjunto agolpado de elementos. Las formas se ensamblaban encajando unas a otras, y creaban una especie de pintura construida: convertían a la obra en un todo homogéneo. Esta especie de pintura construida, aparte de estar caracterizada por tener una visión transfigurada de la perspectiva, supuso una influencia primordial para la formación de esculturas que estaban propuestas con una idea similar. Las esculturas construidas pudieron ser ideadas por ese origen, así como la ejecución dadaista de los Ready-made.

Pero además de la idea de obra de arte o pintura construida, que fundamentaría los elementos que se podrían proponer como diferenciadores entre tratamientos animales e intelectuales, podría establecerse esta idea como método para crear un todo conjunto de una obra equilibrada, como algo que pudo ser también la influencia, por ejemplo, de la pintura de Morandi.

Con todas estas apuestas, podemos afirmar en resumen que la inicial proposición de Cézanne se hacía mediante dos elementos esenciales confrontados, entre la abstracción y la realidad pictórica ilusoria que engendró tantos otros supuestos:

> Me he esforzado por demostrar que las distorsiones de Cézanne son realistas en potencia porque él trabajaba a medio camino entre el arte tradicional y el moderno, entre el realismo y la destrucción del objeto patente en el arte

abstracto. En toda transición suele darse una tierra de nadie que prueba la continuidad entre dos posiciones extremas al ser atribuibles tanto a una como otra.[33]



Il. 245. Paul Cezanne. Still life

(1886/1890). Óleo sobre tela.
73 x 59.5 cms.

The National Museum of Art, Architecture and Design, Noruega.

El motivo de realización de Cézanne era sobre todo formal, se alejaba sobremanera de una posible carga de contenido dramático: el drama era algo que podía someter a la obra a algo no deseado.

La manera de trabajar ausente, no involucrada, podía permitir avances propios de un científico que trabaja con una cobaya desde una cierta insensibilidad, y supondría la salida continua de argumentos a un pintor que estaba en una continua e incesante investigación en una especie de probeta.

Para Cézanne, llegar a obtener unas determinadas conclusiones era algo que formaba parte inherente del inicio de sus teorías. Podemos pensar que trabajar con cuadros desequilibrados podría ser una parte más de su estrategia, y algo que no quedaría como simple elemento anecdótico, lo que sería de una extraordinaria importancia.

Trabajar con los desequilibrios de una composición era algo que creemos realizó conscientemente después de conocer exactamente la madre que los engendraba, las formas que se podían componer como equilibradas.

33 Ibíd., p. 241.

Los desequilibrios podrían intervenir en la formación de una obra. Estos desequilibrios no se podían encontrar en la naturaleza, ya que eran meras especulaciones erróneas de la capacidad del hombre por expresarse artísticamente. Los desequilibrios, debido a su carácter innatural, podrían provocar algo totalmente inesperado y convertir la emoción del público en algo que pudiese salir de los límites mismos de la sensibilidad.

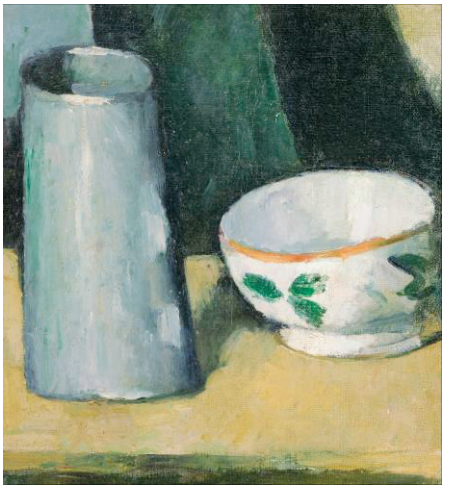
Los desequilibrios de Cézanne creemos que fueron planteados adrede y conscientemente por la sutileza con que eran propuestos, por llevar precisamente esa apuesta hasta el mismo filo del precipicio.

Por otro lado, podríamos suponer también que estos desequilibrios fueron realizados inconscientemente como soluciones equivocadas de cualquier otro tipo de artista. De ser así, se podría entrever en su obra una situación bastante inestable, atormentada y destructiva; una situación que más que ser una representación o un pretexto de expresión artística, fuese una clara muestra del propio drama del pintor; una propuesta que era entonces más bien expresionista.

Sea como fuere, nosotros suponemos que las propuestas desequilibradas estaban extremadamente estudiadas, ya que sus obras se proponían con una gran delicadeza de estudio, una delicadeza propia característica de un trabajo pormenorizado.

Este refinamiento de los usos de los desequilibrios enfatizaba sobremanera un cúmulo de energía y de rabia comprimida; era algo sujeto a la estructura férrea realista, que en su acotamiento impedía un alarido libre.

Dentro de estas propuestas desequilibradas, podemos ver que eran cuadros con puntos de vista cercanos, simples bodegones que trazaban unas composiciones de meros floreros que estaban en un delicado riesgo de estrepitosa caída; una sujeción que se mantenía en pie por su misma imposibilidad estructural.



Il. 246. Paul Cezanne.
Bowl and Milk-Jug
(1873 - 1877). Óleo sobre tela.
20 x 18 cms.
Bridgestone Museum of Art

Il. 247. Paul Cezanne. still life.
(1894).. 58.5 x 42 cms.
Art Institute Chicago. EE. UU.

Il. 248. Paul Cezanne.
Stilleben mit blauer Vase
(1885-1887). Óleo sobre tela.
61 × 51 cm
Musée d'Orsay. Paris.

Il. 249. Paul Cezanne.
Stilleben, Krug und Früchte auf einem Tisch.
(1893-1894). 41 × 72 cms.
Óleo sobre tela.
Colección privada.

Otras obras de Cézanne, sin embargo, sometían a las formas a un enfrentamiento de estilos opuestos que luchaban en el espacio del soporte; era una idea que siempre se había considerado de alguna manera como error de contraposición en una propuesta artística. Este enfrentamiento inadmisible era sometido casi siempre a una lucha de maneras emancipadas de proposiciones de estilos casi anecdóticos, junto a otros que no tenían relación alguna; era algo totalmente equivocado y que podría sugerir en sí mismo un desequilibrio.

En toda esta evolución de la obra de Cézanne, los tratamientos que se conjugaban en la lucha por marcar un desequilibrio consciente, producían una sensación interesante que dependía de su misma ejecución para poder llegar a emociones no consabidas, inconmensurables e incontroladas. Precisamente eran emociones producidas por el planteamiento de algo totalmente innovador sustentado por desequilibrios anormales: simples estudios alquímicos de los desequilibrios.

6.3 EL NUEVO ANÁLISIS

En esta investigación, nos hemos centrado en una manera de ver el equilibrio desde varias perspectivas. Hemos reencontrado los opuestos e intentado comprender su funcionamiento. Estructurar estas maneras de ver puede crear un nuevo análisis de las obras de arte, puesto que supone pasar a éstas por un rasero determinado y puede provocar, por ello, un filón que puede ser importante para el enriquecimiento de la asunción de los productos artísticos.

El desequilibrio lleva a la inestabilidad del receptor, a una postura que hace que este receptor intente contrarrestar el desequilibrio mediante un esfuerzo inconsciente contrario. Recibir el desequilibrio es algo normal a lo que estamos totalmente acostumbrados, ya que generalmente estamos rodeados de estos productos inestables. Cualquier acción humana tiene habitualmente esa particularidad; sólo las cosas realmente funcionales son las que obtienen el concepto de equilibrio tan deseado, porque las cosas funcionales adquieren en esencia el cariz de ser tomadas como cualquier otro objeto, como por ejemplo podría pasar con una cuchara, pero sobre una cuchara no realizamos un juicio para ver si está o no equilibrada.

La funcionalidad obtiene el equilibrio porque llega a ser una parte de naturaleza más, sin opinión y sin especulación, pero este tipo de funcionalidad no es en sí misma el objetivo del arte, pues el arte trata continuamente de plantear una opinión, escondida o no, pero siempre opinión.

El arte se propone entonces como forma para exponer *un plumaje bello*, una táctica que casi siempre demuestra una carencia. Podríamos decir entonces que, de todas maneras, los efectos finales del arte son instintivos, y que casi todos los artistas se comportan en una especie de exposición y de demostración de su belleza animal.

Dentro de este contenedor, se dan los llamados *desequilibrados,* que se presentan asumiendo el extenso poder estético de las formas bellas, y los *desubicados* que, más que un parecer específico, presentan una justicia artística que a veces no es bella.

Se han dado casos de artistas que han demostrado tener una visión equilibrada, y por ello han podido transmitir al público una serie de valores excepcionales, garantes de la correcta evolución humana, valores atemporales y ejemplares.

Los artistas que hemos puesto como ejemplo han sido: Giotto, Goya, Velázquez, Tolouse Lautrec, Degas, Mondrian, Morandi, Pollock y Beuys.

Han sido artistas que hemos tomado como los desarrolladores en mayor o menor grado de obras equilibradas; pero estas obras, que pueden tener uno u otro equilibrio, deben reservar algo de un valor extraordinario, algo que interviene en el culmen final de la utilidad del arte.

El ejercicio de artista como fabricante de obras sería vano si no se le diese la oportunidad a un segundo actor de equilibrar este proceso. Ya no sólo el artista en su realización tiene la difícil tarea de proponer obras equilibradas, sino que una vez finalizadas en la práctica, deben ser también acabadas con el acto comunicativo posterior. La apreciación de las obras de arte debe ser regalada al público. La información sensible debe ser transmitida porque es algo muy valioso.

La llegada a poder realizar obras equilibradas supone entonces una donación altruista al receptor, una ayuda para que éste pueda situarse de una mejor manera en la inestabilidad de la vida como simple ejemplo de esperanza; es un aporte que plantea unas nuevas propuestas que se han ido aprehendiendo a lo largo de todo el desarrollo humano y que sirven para el llamado bien común.

El artista intenta siempre equilibrar todo de una manera automática, y a veces el sentido que le da a la obra provoca una realización que tiene un tratamiento innato que lleva a que esta obra tenga un importante sentido mediante el uso de elementos ocultos de enorme valor. Pero por otro lado, existen unos supuestos errores que se puedan cometer en la realización de una hipotética obra que tienen tanta importancia como la principal iniciativa. Podemos decir que la falta de armonía, la unión de ritmos opuestos, la falta de preparación de una tela e incluso hasta la distensión de esta tela, pueden ejercer una influencia estrepitosa en la valoración general. Todos estos errores pueden sugerir y ayudar al tono principal que intenta transmitir la obra. Claro está que, como norma, no es muy ortodoxo salir de ciertas formas básicas inalterables para poder realizar una obra de arte.

Creemos que muchas de los supuestos errores cometidos por los artistas, a veces se han utilizado para dar precisamente un sentido de gran valor: el pelo sobre Jesús crucificado en Velázquez, el vidrio roto de Duchamp, los cortes en la tela de Fontana… Pero otras veces, los artistas no han defendido ese supuesto error y han valorado estos elementos como muestras de falta de sabiduría o de experiencia profesional.

El efecto *pelota de pádel* acentúa mucho más el sentido dramático del ‘Guernica’: ¿Por qué no entonces utilizar estos supuestos errores de una manera consciente? ¿Por qué no se puede utilizar una tela distendida como elemento que enfatice una

idea concreta? ¿Por qué no se puede utilizar una mala imprimación para proponer todavía como más cercana la materia? ¿Es que la materia de un muro caído tantas veces representado por la abstracción matérica tiene preparación?

Con todo esto, podemos resumir que en el caso de que se hiciese un retrato de un *hijo de puta,* habría que proponerlo entonces con una mala elaboración, quizá por un aficionado a la pintura. El retratado no tendría derecho de ser representado ni siquiera fielmente; en este caso, podemos incluso afirmar que el retrato de Inocencio X no tendría que haberlo realizado Velázquez.

Estas ideas plantean la importancia que a veces los elementos que llevan al desequilibrio han tenido en una obra. Estos elementos podrían ser utilizados como arma expresiva, pero eso sí, con la condición extrema de que para poder utilizarlos adecuadamente tendría que haber suficiente conocimiento del funcionamiento eficaz del equilibrio. Esa misma falta de sabiduría no podría proponer de manera adecuada los desequilibrios como formadores del desarrollo evolutivo del arte.

La elaboración de productos artísticos desequilibrados de una manera consciente podría producir entonces efectos de un interés incalculable. La inconsciencia de los elementos que conforman un desequilibro haría que la expresión artística fuese totalmente sincera e interviniese en la producción de resultados de creciente interés. Pero claro está, que en estas obras desequilibradas realizadas por casualidad, se entrevería la falta de sabiduría artística y se evidenciaría una clara deficiencia de profesionalidad.

Cuando ocurre que un pintor siempre interesante como es el caso de Cézanne, que en sus obras ya evolucionadas y desarrolladas se ven ese tipo de sutiles desequilibrios, la conclusión que podemos obtener es que estos cuadros se realizaron de una manera responsable y consciente. El desequilibrio entonces puede provocar también la continuidad y la evolución del arte, por lo que las posibilidades son infinitas.

Aún así, los productos artísticos que generalmente imperan en nuestro mundo son efectos de un desequilibrio que puede ser tomado como instintivo, ya que puede servir para el desarrollo mismo del arte, por lo que es justa su existencia (recordemos que la evolución instintiva puede someter indirectamente la competitividad del desarrollo intelectual). El desequilibrio mismo de la especie ha hecho que todo progrese continuamente.

A la vez que los desequilibrios pueden suponer la continuidad del arte por poder manejar esos elementos de extraordinario valor dramático, el equilibrio puede

mantener en sí mismo unas posibilidades infinitas al estar sometido a un continuo enriquecimiento por la presentación de nuevos opuestos. El aprendizaje no se acaba en el conocimiento del equilibrio, sino que continúa en el nacimiento de nuevos equilibrios en su infinito etéreo.

La capacidad por descubrir nuevos equilibrios demuestra también que haya nuevos desequilibrios, como testigo alegórico de la continua evolución de la especie: la evolución de un guepardo supone la de la gacela.

Los opuestos van continuamente evolucionando, por lo que el desarrollo artístico no depende de si una obra está equilibrada, sino más bien depende del sometimiento de nuevos opuestos que se han testificado en la historia esenciales como los que han planteado el control y los que han planteado la libertad.

Menos mal que aunque hayamos propuesto una manera de proponer y analizar el equilibrio, éste jamás podrá ser aprendido ni controlado plenamente, porque es la indefinición la que ha provocado realmente una comunicación artística:

> Si el arte es un producto cerebral, en la medida en que entendamos el funcionamiento del cerebro también podremos entender el proceso de creación artística, total o parcialmente. (…)
>
> David Hubel, lo ha formulado en estos términos: *¿puede el cerebro comprender el cerebro?, ¿puede el cerebro comprender la mente?* Einstein disfrutaba tocando el violín. En una ocasión fue preguntado si llegaría un momento en que todo pudiera ser expresado en términos científicos. *"Sí…* [que]… *podría ser posible* –respondió- *pero no tendría sentido. Sería una descripción sin significado, sería como describir una sinfonía de Beethoven como una variación de presiones de onda*".[34]

Si alguna vez llegásemos a entender cómo funcionan de manera exhaustiva estos opuestos, no habría entonces evolución y tampoco habría por qué hacer arte: "Si no existiera la incorrección de las formas no existiría el arte; como si no existiese el vicio no existiría la virtud. La eterna imperfección de las formas es garantía de la eterna vida del arte de sentirlas"[35].

---

34 CAMPOS Bueno, J.J. A. Martín-Aragúz, V. Fernández-Armayor Ajo, O. de Juan Ayala. *Neuroestética*. Saned. Madrid, 2010. p. 48.

35 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 90.

Si llegásemos al conocimiento del equilibrio, no habría que reivindicar una buena práctica, y unos argumentos útiles para el llamado bien común. Estas buenas intenciones no tendrían por qué aflorar, puesto que no existirían unos motivos nocivos para la sociedad: ”Declarar que el arte ha llegado a un fin significa que la crítica de este tipo ya no es lícita”. [36]

El conflicto que habíamos citado en uno de los primeros capítulos es el causante entonces del desarrollo, y por él que existe todo lo demás. Este conflicto, suponemos, que el hombre sensible lo busca cuando no existe, y que incluso lo provoca cuando hay tiempos de estabilidad:

> Adán salió del Edén cuando por vez primera, tímidamente, manipuló el lenguaje. Decíamos en este sentido que Dios había cometido un error al turbar la unívoca armonía del código originario con la ambigüedad de una prohibición que, al igual que todas las prohibiciones, debe prohibir algo deseable. A partir de aquel momento (no desde el momento en que Adán comió realmente la manzana), se inició la historia de la tierra.
>
> A menos que Dios no fuese consciente de este hecho y hubiese formulado la prohibición precisamente para desencadenar aquella circunstancia histórica. O a menos que no existiera Dios y que Adán y Eva se inventasen la prohibición para incorporar una contradicción al código y comenzar a hablar de manera inventiva. O, incluso, que el código contuviese esta contradicción desde sus mismos orígenes y que los progenitores se hubieran inventado el mito de la interdicción para explicar un hecho tan escandaloso.[37]

Ese conflicto puede estar sometido por el instinto en su estrategia interna por evolucionar. La tendencia en el desarrollo y evolución del hombre mantiene en sí mismo ese instinto que es en cierto modo contrarrestado por el intelecto.

En realidad, esta tesis, aunque pueda tener unas amplias divagaciones mentales, está dirigida por un instinto; un instinto que es común a todos y que se establece para lograr una conquista; una conquista que intente manejar el intelecto para proponer estas ideas. La competitividad exacerbada tiene la base instintiva que a veces ahoga a las posibilidades de razón para salir de esa condena.

---

36 DANTO. Arthur, C. *Después del fin del arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Eds. Paidos ibérica. Barcelona, 1999. p. 49.

37 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p. 350.

Debería haber una salida de esta tendencia y dirigirse hacia la conciencia de la sensibilidad del hombre, lejos de esa continua carrera de fondo.

Pero la ausencia del predominio instintivo y del comportamiento propio de la especie, podría provocar la inexistencia de conflicto, de la divagación y de sensibilidad. El artista hace complicada la existencia y la convivencia; es algo que está lejos del raciocinio y que está más cercano a lo instintivo, algo impredecible que el artista ve más como una creencia[38].

La naturaleza es bella en sí misma, pero no se presenta como obra de arte: la naturaleza, al ser justa, no tiene juicio y por ello no es parcial.

El hombre puede apreciar la naturaleza como bella, porque tiene la capacidad de razón y una sensibilidad que le une a su instinto. Si la emoción no encierra un instinto, ni un intelecto, sería más bien una espiritualidad que a lo mejor conllevaría el fin del arte.

38 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 231.

7. CONCLUSIONI

7.1 CONCLUSIONI FINALI FACENDO UN TENTATIVO DI REALIZZAZIONE EQUILIBRATA

Come abbiamo visto, abbiamo lavorato a partire da un concetto iniziale di equilibrio che è stato modificato per evolvere nella inserzione di nuove coppie di opposti. Possiamo dire allora che abbiamo avuto un itinerario che ha creato le prime ramificazioni dei primi opposti animali e intellettuali.

All'inizio facemmo uso della forma stessa coniugata con il suo sfondo, di seguito abbiamo studiato il *corso/linea di confine* tra una e l`altra forma che si definisce in una differenza tra una linea organica ed una geometrica, fino alla differenziazione di trattamenti e di texture tra una pennellata animale ed una piatta e spenta. Abbiamo cercato di presentare un approccio equo dell` equilibrio del colore, della luminosità propria della scena del quadro o dell'integrazione di una luce esterna. Abbiamo cercato di coniugare l'illuminazione reale di una composizione con le luci indirette anche venute da uno spazio esterno; abbiamo provato ad applicare una stretta giustapposizione di viste spaziali e vicine solamente create per un cambio di fuoco della visione, dualità ambivalente questa, ben integrata nella stessa composizione in modo molto delicato. Abbiamo provato a proporre spazi realistici estrapolati come forme astratte, insieme a forme astratte esistenti; oppure abbiamo inserito pennellate manuali insieme ad uno stesso trattamento prodotto da una macchina artificiale.

Abbiamo introdotto texture insieme a forme suggestive della realtà, o abbiamo semplicemente proposto un collage digitale con un intervento pittorico fisico; o anche si è cercato di proporre un colore generale del quadro e un colore opposto con la inversione in negativo di parte del quadro con l'aiuto di un programma informatico.

Tutto ciò dimostra che la proposizione di coppie di opposti per arricchire l'approccio equilibrato in una opera d`arte è illimitato, e che la loro conoscenza può allungare le possibilità di queste circostanze all'infinito.

Lo stabilirsi equilibrato degli opposti può estendere notevolmente lo *spazio ambiguo* tante volte difeso nello scritto. Lo *spazio ambiguo* è essenziale nella percezione e nell'emozione di una opera, pertanto riteniamo che questi modi di separazione della visione dell'arte e della natura, possono in qualche modo servire da guida per eseguire un percorso, una sorta di fiaba che ha di sicuro una soluzione reale e utile.

Ma lo *spazio ambiguo* non significa che viene considerato come l'unico possibile, e neppure che sia imprescindibile[1]; é una qualità intrinseca dell'opera che con

1 ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990., p. 239.

l'avvento dell'Arte Moderna ha cominciato a manifestarsi più chiaramente. Con l`Arte Moderna la divisione bipolare si era allontanata ancora di più, e questa nuova prospettiva aveva portato ad chiarire maggiormente la qualità specifica di ogni opera d`arte.

L'uso degli opposti per ampliare notevolmente lo spazio ambiguo è quindi l'obiettivo principale. Ora, nel nostro mondo contemporaneo, siamo in grado di avere un'intenzione cosciente, non come nel caso di alcune opere dell'antichità, che avevano avuto anch'esse un vasto e illimitato *spazio ambiguo*, ma che non conoscevano davvero questo stato e neppure il modo di produrlo.

Nell'attualità, abbiamo le armi opportune per generare adeguati spazi interessanti ed ampli per poter proporre adeguatamente l'emozione della comunicazione artistica[2]: non è il caso di dire che l'apertura dello *spazio ambiguo* semplicemente è arrivata per lasciare libera la personalità artistica, o che il cosiddetto stile aveva provocato questa espressione libera?

Non è il modo di vedere la realtà una maniera travagliata ed interpretativa, quella stessa che indirettamente ha subito l'illusione pittorica nell'espansione dello *spazio ambiguo*?

Anche se le proposte di opposti nell'equilibrio formano lo *spazio ambiguo*, se stabiliscono semplici punti di riferimento, anche se non fissano o appuntano niente di inamovibile, possono servire comunque per capire il funzionamento dell'equilibrio stesso[3].

In seguito l'intervento dell`equilibrio diviso in opposti, che crea una divisione tra trattamenti intellettuali ed animali, può essere inteso come mera speculazione, ma la speculazione può servire per aprire completamente il campo della percezione e il campo dell'espressione artistica.

Da tutto questo gioco di opposti che vengono seguiti per ottenere l'equilibrio desiderato, abbiamo visto che normalmente si sviluppano opere squilibrate, e che queste, comunque, aggiungono moltissime informazioni, come un segno di sincerità propria dell'artista. Tutte queste informazioni nascoste, in qualche modo emergono apparentemente indesiderate dal creatore stesso.

Gli inconsci squilibri potrebbero funzionare per sottolineare grandi emozioni quasi sempre drammatiche, perché fondamento della realtà problematica dell'artista. In tutto questo caos instabile delle sincere espressioni dell'arte, analizziamo l'esempio

---

2 Ibíd., p 74.
3 capitolo 3.1

del pittore Cézanne, di valore straordinario, che è intervenuto -noi crediamo- consapevolmente nello sviluppo degli squilibri.

7.2 L'EVENTO CEZANNE

Nel vasto lavoro di Cézanne, è evidente che si svolge principalmente un lavoro sperimentale continuo, una ricerca dove sono introdotte continue proposte rischiose.

I progressi compiuti, riverberarono nella nascita dei movimenti artistici posteriori. Tutto il lavoro di Cézanne ha sottolineato la necessità stessa di rompere con ciò che era precedentemente strutturato; una rottura aiutata dal cambiamento intervenuto con la nascita della fotografia.

Tutta questa novità avvenne per l'esigenza che la pittura fosse considerata come movimento artistico espressivo autonomo. In tale situazione, Cézanne fece una serie di controversi sviluppi che ruppero del tutto il concetto accademico tradizionale. Si può considerare Cezanne soprattutto come pittore che ha rotto l'idea storica di rappresentazione prospettica; é qualcosa che è avvenuto come una rivendicazione dell'importanza espressiva della pittura. L'avvento del Cubismo, poco dopo, fu una questione semplice; una nuova reinterpretazione dell`arte che era arrivata grazie all'apertura del velo assurdo che nascondeva l'essenza sensibile e libera dell'artista, una situazione di straordinario valore. Tutto questo cambiamento ha portato quindi al timido inizio dell'emancipazione della pittura. Ma Cézanne, anche se aveva potuto aprire una nuova via, aveva creato pure altre strade che influenzarono tutte le altre arti; alcune di loro erano state lasciate alle spalle, ed ancora possono essere considerate di grande importanza. All'interno di queste proposte innovative iniziali, Cézanne si caratterizza per aver realizzato un lavoro svolto in uno studio continuo approfondito sulla stessa struttura compositiva di base. Se Cézanne aveva rotto la prospettiva delle semplici vedute paesaggistiche, o la stessa maniera di vedere e di presentare una natura morta, aveva anche creato una ambiguità che permise la differenziazione della visione tra i punti di vista vicini e i punti di vista lontani, solo attraverso un cambiamento dello schema percettivo.

Queste iniziative originali accentuarono la particolarità di una certa visione poliedrica in alcune opere; erano testimonianza dei possibili atteggiamenti incoscienti inclusi in un'opera d`arte.

Cézanne giustifica l'espressione artistica attraverso le "confuse sensazioni che

abbiamo da quando siamo nati”[4]; le aveva trasformate in procedure coscienti a giustificazione dei punti di vista che possono avere gli oggetti da rappresentare:

> …prefiero pensar, con Erle Loran (con cuya “Cézanne Composition” estoy en deuda por algunos agudos análisis sobre la importancia esencial del dibujo de Cézanne), que el maestro mismo estaba bastante confundido en sus teorizaciones sobre su propio arte. [5]

Normalmente, le rappresentazioni si fanno da un punto di vista che in genere fissa un piano ampio, raramente si fa un macro o un dettaglio e mai una vista dall’alto, per esempio. Le rappresentazioni sono generalmente costituite da un piano generale, perché è il più comune. Cézanne ha proposto invece una posizione diversa, un approccio differente davanti ad ogni singolo oggetto. Questa caratteristica, apparentemente anodina, ha segnato un cambiamento radicale nel’arte. Questo tipo di visione dinamica ha permesso l’origine del Cubismo, ma ha anche segnato il tentativo di uscita dell’apparentemente nascosto nell`arte, come meccanismo inconscio nella espressione artistica.

Tutto questo ha fatto sì che la pittura di Cézanne abbia indicato una divisione continua e una suddivisione delle infinite possibilità che un’opera d’arte può contenere. Come si vede ad esempio nella figura 241, nella composizione potrebbe essere visto, nascosto, una sorta di ritratto; é qualcosa che possiamo vedere meglio quando l’immagine è in negativo. Nella figura 243 possiamo vedere come si fa questo quadro con la stessa idea; in questo quadro si suggerisce un`altro ritratto da diversi livelli della pittura. Questa figura presenta essenzialmente una composizione tranquilla e perfettamente equilibrata per la simmetria del volto. Questa intenzione, in un certo senso, rivela una espressione artistica in una seconda proposta, che cerca di avvicinarsi ad una visione inconscia e anche vicina allo stesso ambiente creativo del pittore[6]. L’artista quasi sempre presenta nelle

---

4 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 233.

5 T. A.: Preferisco pensare, con Erle Loran (con il suo “Cézanne Composition” sono in debito per alcune acute analisi sulla importanza essenziale del disegno di Cézanne), che il maestro stesso fosse confuso nelle sue teorie sulla sua arte.
GREENBERG, Clement. *Arte y cultura, ensayos críticos, Colección punto y línea*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979. p. 57.

6 Capitolo 2.8.

sue opere altre forme che possono essere coscienti o che possono emergere in maniera incosciente. In questa singolarità si propongono quasi sempre elementi che si avvicinano a quello corporeo, all'uomo: occhi, bocche, figure sessuali[7] ... Il pittore ha avuto alcune intenzioni per proporre altre realtà diverse, legate alle proposte iniziali; davanti a questa idea, alcune realtà inconscie emergono, e Cézanne le tratta consapevolmente, in modo da supporre che ci fosse uno studio approfondito sulle seconde finalità nelle opere stesse. Tutto questo, in un certo senso, ha fatto intravedere in parte composizioni veramente strane, creazioni che potrebbero nascondere strutture di base che il pittore conosceva perfettamente.

Le strutture compositive di Cézanne fissavano anche un insieme di elementi molto ravvicinati. Le forme erano state assemblate inserendosi tra loro; creavano una sorta di "pittura costruita": tutto diventava un insieme omogeneo.

Questo tipo di pittura costruita, oltre ad essere caratterizzata per avere una visione trasfigurata dalla prospettiva, è stata di grande influenza per la formazione di sculture che furono proposte a partire da un'idea similare. Le sculture costruite potrebbero essere state elaborate da questa origine e pure l'esecuzione dei *ready-made* dadaisti.

Ma oltre all'idea di opera d'arte o pittura costruita, che poteva aver dato luogo agli elementi differenziati come trattamenti animali e intellettuali, questa idea potrebbe stabilirsi come metodo per creare un set in un'opera equilibrata, qualcosa che potrebbe essere anche l`influenza, ad esempio, della pittura di Morandi. Con tutte queste scommesse, si può dire in sintesi, che la proposta iniziale di Cézanne è stata creata con elementi essenziali affrontati, tra l`astrazione e la realtà pittorica illusoria e che questi hanno generato anche ulteriori nuovi opposti:

> Me he esforzado por demostrar que las distorsiones de Cézanne son realistas en potencia porque él trabajaba a medio camino entre el arte tradicional y el moderno, entre el realismo y la destrucción del objeto patente en el arte abstracto. En toda transición suele darse una tierra de nadie que prueba la continuidad entre dos posiciones extremas al ser atribuibles tanto a una como otra. [8]

---

7 EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976. p. 69.

8 T. A.: Ho cercato di dimostrare che le distorsioni di Cézanne sono realistiche in potenza perché lui ha lavorato a metà strada tra l'arte tradizionale e moderna, tra realismo e

Il motivo nella realizzazione artistica di Cézanne era sopratutto formale, si alolntanava abbastanza da una possibile carica di contenuto drammatico: il dramma era un elemento che poteva immettere nell'opera qualcosa di indesiderato.

Il modo di lavorare dal di fuori, senza coinvolgimento, poteva permettere progressi proprii di uno scienziato che lavora con una cavia, con una certa insensibilità; ciò avrebbe comportato la produzione continua di argomenti in una ricerca senza posa e incessante.

Per Cézanne, giungere ad ottenere alcune delle conclusioni era qualcosa che formava parte integrante fin dall`inizio delle sue teorie. Possiamo pensare che lavorare con i quadri squilibrati potrebbe essere una parte della sua strategia, qualcosa che non resterebbe come semplice elemento aneddotico; questo sarebbe allora da una straordinaria importanza.

Lavorare con gli squilibri in una composizione doveva essere qualcosa che fece consapevolmente, come conoscere esattamente la madre che lo aveva creato, quelle forme che potevano essere insomma composte come equilibrate. Gli squilibri potrebbero essere coinvolti nella formazione di un opera d`arte.

Questi squilibri non si potevano trovare nella natura, perché erano mere speculazioni sbagliate nella capacità dell'uomo di esprimersi artisticamente.

Gli squilibri, dovuti al loro carattere innaturale, potevano causare allora qualsiasi tipo di emozione totalmente inaspettata e dare all'emozione del pubblico qualcosa che avrebbe potuto uscire dai limiti stessi della sensibilità. Gli squilibri di Cézanne, furono deliberatamente e consapevolmente proposti per la loro sottigliezza, proprio per portare quella scommessa fino al limite del precipizio.

D'altra parte, si potrebbe anche supporre che questi squilibri siano stati inconsapevolmente creati come soluzioni sbagliate, come in qualsiasi altro tipo di artista.

Se è stato così, si potrebbe intravedere nel suo lavoro una situazione piuttosto instabile, travagliata e distruttiva; una situazione che piuttosto che essere una rappresentazione, o pretesa di espressione artistica, era una chiara dimostrazione

---

la distruzione dell'oggetto interno all`arte astratta. In ogni passaggio c'è spesso una "terra di nessuno" che prova la continuità tra i due estremi e che può essere attribuita ad una come ad un' altra posizione.Ibíd., p. 241.

del dramma stesso del pittore; una proposta che era allora più espressionista che impressionista.

In ogni caso, noi supponiamo che le proposte squilibrate fossero estremamente studiate, perché le sue opere furono proposte con grande delicatezza di studio, una delicatezza caratteristica di un lavoro dettagliato.

Questo perfezionamento dell'uso degli squilibri, enfatizzava notevolmente un insieme di energia e di rabbia compressa; era qualcosa costretta ad una struttura fissa realista, che nella sua limitazione non lasciava spazio ad un urlo artistico libero. All'interno di queste proposte squilibrate, possiamo vedere quadri con punti di vista vicini, nature morte che segnavano delle composizioni semplici con vasi di fiori che si trovavano in un delicato rischio di crollo; una soggezione che si manteneva in piedi per la sua stessa impossibilità strutturale.

Altre opere di Cézanne, tuttavia, presentano le forme attraverso uno scontro di stili opposti che combattono nello spazio del supporto; un'idea che sempre si considerava in qualche modo come errore di contrapposizione in una proposta artistica. Questo confronto inammissibile era sottoposto quasi sempre ad una lotta di maniere emancipate, di proposte di stili quasi anedottici, insieme ad altri che non avevano nessuna relazione; era qualcosa di totalmente sbagliato e che poteva suggerire uno squilibrio.

In tutta questa evoluzione del lavoro di Cézanne, i trattamenti coniugati nella lotta per marcare uno squilibrio consapevole, producevano una sensazione interessante che dipendeva dalla loro stessa esecuzione per potere arrivare ad emozioni non conosciute, incommensurabili ed incontrollate. Erano proprio le emozioni prodotte dalla proposta di qualcosa di completamente innovativo, sostenuta da squilibri anomali: semplici studi alchemici degli squilibri.

7.3 LA NUOVA ANALISI

In questa ricerca, ci siamo concentrati su un modo di vedere l`equilibrio da varie prospettive. Abbiamo riscoperto il contrario dell`equilibrio e cercato di capire il suo funzionamento. Strutturare questi modi di vedere può creare una nuova analisi delle opere d'arte, poiché si tratta di passarle da un certo standard determinato e questo può portare quindi un elemento utile che può essere importante per l'arricchimento dell' assunzione dei prodotti artistici.

Lo squilibrio porta all'instabilità del ricettore, ad una posizione che fa si che questo ricettore contrasti lo squilibrio attraverso uno sforzo inconsapevole e contrario.

Ricevere lo squilibrio è qualcosa di normale a quello a cui siamo abituati, in quanto che siamo generalmente circondati da questi prodotti instabili.

Ogni azione umana ha di solito questa peculiarità; solo le cose veramente funzionali sono quelle che possono ottenere il concetto di equilibrio desiderato, perché le cose funzionali acquisiscono essenzialmente l'aspetto di essere prese come qualsiasi altro oggetto, come potrebbe accadere con un cucchiaio; ma su un cucchiaio non esercitiamo nessun giudizio per vedere se è o non è equilibrato.

La funzionalità ottiene l'equilibrio, perché diventa una parte della natura, senza un parere e senza speculazione; ma questo tipo di funzionalità non è da se stessa l'obiettivo dell`arte, perché l'arte si occupa sempre di creare un parere, nascosto o no, ma sempre un parere.

L'arte si propone allora come un modo per esporre *un bel piumaggio*, una tattica che mostra quasi sempre una carenza. Potremmo dire allora che, tuttavia, gli effetti finali dell'arte sono istintivi, e quasi tutti gli artisti si attengono ad una sorta di esibizione e dimostrazione della loro bellezza animale.

All'interno di questo contenitore, esistono quelli artisti che abbiamo chiamato *squilibrati,* che si presentano assumendo il vasto potere estetico delle forme belle, e dall'altro quelli che abbiamo chiamato *i fuori luogo* che, che piuttosto che uno specifico parere, presentano una giustizia artistica che a volte non è bella.

Ci sono stati casi di artisti che hanno dimostrato di avere una visione equilibrata, e sono stati quindi in grado di trasmettere al pubblico una serie di valori importantissimi, con la garanzia della corretta evoluzione umana, valori senza tempo ed esemplari.

Gli artisti che abbiamo preso come esempio sono stati: Giotto, Goya, Velázquez, Toulouse Lautrec, Degas, Mondrian, Morandi, Pollock e Beuys.

Sono stati artisti che abbiamo considerato come sviluppatori di opere più o meno equilibrate; ma queste opere, che possono avere uno o un altro equilibrio, dovrebbero riservare qualcosa di valore straordinario, qualcosa che interviene nel vertice finale della utilità dell'arte.

L'esercizio dell'artista come produttore di opere sarebbe sprecato se non ci fosse la possibilità ad un secondo attore per equilibrare questo processo. Non solo l'artista nella sua realizzazione ha il difficile compito di proporre opere equilibrate, ma una volta che sono finalizzate nella pratica, devono essere anche finite in un atto comunicativo posteriore. L'apprezzamento delle opere d`arte deve essere regalato al pubblico. Le informazioni sensibili devono essere trasmesse perché sono qualcosa di prezioso.

Giungere a poter realizzare opere equilibrate quindi dovrebbe essere una donazione altruistica al ricettore, un aiuto perché questo artista possa situarsi in maniera migliore nell'instabilità della vita come un semplice esempio di speranza. Si tratta di un contributo che solleva nuove proposte, che ci sono state nell'apprendimento nel corso di tutto lo sviluppo umano, e che servono al cosiddetto bene comune.

L'artista cerca sempre di bilanciare tutto in modo automatico, e a volte il senso che rende all' opera provoca una forma di realizzazione che ha un trattamento innato che fa sì che questa opera abbia un significato importante, un significato per l`uso di elementi nascosti di grande valore. Ma d'altra parte, ci sono alcuni presunti errori che possono essere commessi nello svolgimento di un lavoro ipotetico e che hanno tanta importanza quanto l'iniziativa principale.

Possiamo dire che la mancanza di armonia, di unione dei ritmi opposti, la mancanza di preparazione di una tela, e anche la distensione di questa, possa avere un impatto enorme nella valutazione generale. Tutti questi errori possono proporre ed aiutare il tono principale che cerca di trasmettere il lavoro. È chiaro che, di regola, non è molto ortodosso uscire da certe norme basiche inalterabili per potere realizzare un'opera d`arte.

Siamo convinti che molti dei presunti errori commessi dagli artisti, a volte sono stati utilizzati per dare un senso di grande valore: i capelli di Gesù crocifisso di Velázquez, il vetro rotto di Duchamp, i tagli nella tela di Fontana ... Ma a volte, gli artisti non hanno difeso il presunto errore e hanno considerato questi elementi come una mancanza di saggezza o di esperienza professionale.

L' "effetto palla di Paddle" accentua il drammatico senso di 'Guernica': perché

allora non utilizzare questi presunti errori in modo consapevole? Perché non si può utilizzare una tela distesa come un elemento che dia risalto ad un particolare idea? Perché non si può utilizzare una cattiva preparazione di una tela per proporre ancora più vicina la materia? E la materia di un muro tante volte rappresentato dall'astrazione materica ha una preparazione? Con tutto ciò, possiamo riassumere che nel caso in cui si faccia il ritratto di un bastardo, esso andrebbe fatto quindi con una cattiva elaborazione, quasi da pittore dilettante. La persona ritratta non avrebbe diritto di essere rappresentata neppure fedelmente; in questo caso, si può anche dire che il ritratto di Innocenzo X non avrebbe dovuto essere fatto da Velázquez.

Queste idee mettono in risalto l'importanza che a volte gli elementi che portano allo squilibrio hanno avuto in un'opera. Questi elementi potrebbero essere utilizzati come arma espressiva, ma con la condizione estrema che per poterli utilizzare in maniera adeguata si dovrebbe avere una conoscenza sufficiente dal funzionamento efficace dell'equilibrio. Quella stessa mancanza di saggezza non potrebbe proporre correttamente gli squilibri come formatori dello sviluppo evolutivo dell'arte.

La elaborazione di prodotti artistici squilibrati in una maniera consapevole potrebbe quindi produrre effetti di incalcolabile interesse. L'incoscienza degli elementi che formano uno squilibrio farebbe sì che l'espressione artistica fosse totalmente sincera e intervenisse nella produzione di risultati di interessi in continua crescita. Ma naturalmente, in queste opere squilibrate fatte per caso, si potrebbe intravedere la mancanza di saggezza artistica e sarebbe evidente una chiara mancanza di professionalità.

Quando ciò accade in un pittore sempre interessante come Cézanne, nelle cui opere evolute e sviluppate si vedono questi squilibri sottili, la conclusione che possiamo trarre è che questi dipinti siano stati fatti in modo responsabile e consapevole. Lo squilibrio può anche causare quindi la continuità e l'evoluzione dell'arte, per cui le possibilità sono infinite.

Eppure, i prodotti artistici che di solito prevalgono nel nostro mondo sono effetti di uno squilibrio che può essere preso come istintivo, perchét può servire allo sviluppo dell'arte stessa. Quindi è giusta la sua esistenza (ricordiamo che l'evoluzione istintiva può sottometere indirettamente la competitività dello sviluppo intellettuale). Lo stesso squilibrio della specie ha fatto sì che ogni cosa progredisca continuamente.

Mentre gli squilibri possono rappresentare la continuità dell'arte per potere gestire gli elementi di straordinario valore drammatico, l'equilibrio può mantenere in se stesso

delle possibilità infinite per stare sottoposto ad un continuo arricchimento per la nascita di nuovi opposti. L'apprendimento non finisce nella conoscenza dell`equilibrio, ma continua nella nascita di un nuovo equilibrio e nel suo infinito etereo.

La capacità di scoprire nuovi equilibri dimostra anche che ci sono nuovi squilibri, come testimonianza allegorica della continua evoluzione della specie: l'evoluzione di un ghepardo coinvolge l'evoluzione di una gazzella.

Gli opposti sono in continua evoluzione, per cui lo sviluppo artistico non dipende dal fatto che un'opera sia equilibrata, ma piuttosto dipende del fatto di sottomettere nuovi opposti che hanno testimoniato nella storia come essenziali, come coloro che hanno sollevato il controllo e coloro che hanno sollevato la libertà.

Per fortuna, però abbiamo proposto un modo di proporre e analizzare l'equilibrio, in una maniera che non potrà essere mai appresa né completamente controllata, perché è l'indefinizione che ha davvero provocato una comunicazione artistica:

> Si el arte es un producto cerebral, en la medida en que entendamos el funcionamiento del cerebro también podremos entender el proceso de creación artística, total o parcialmente. (…)
>
> David Hubel, lo ha formulado en estos términos: *¿puede el cerebro comprender el cerebro?, ¿puede el cerebro comprender la mente?* Einstein disfrutaba tocando el violín. En una ocasión fue preguntado si llegaría un momento en que todo pudiera ser expresado en términos científicos. *"Sí…* [que]… *podría ser posible* –respondió- *pero no tendría sentido. Sería una descripción sin significado, sería como describir una sinfonía de Beethoven como una variación de presiones de onda*".[9]

---

9 T. A.: Se l'arte è un prodotto del cervello, nella misura in cui intendiamo il funzionamento del cervello possiamo anche intendere il processo artistico, totale o parzialmente. (...)
David Hubel, ha formulato in questi termini: può il cervello capire il cervello? Può il cervello capire la mente? Einstein aveva goduto nel suonare il violino. In un'occasione gli fu domandato se potesse arrivare un momento in cui tutto possa essere espresso in termini scientifici. "Sì... [che]... potrebbe essere possibile, -rispose- ma sarebbe inutile. Sarebbe una descrizione senza senso, sarebbe come descrivere una sinfonia di Beethoven come una variazione di pressione dell'onda. "
CAMPOS Bueno, J.J. A. Martín-Aragúz, V. Fernández-Armayor Ajo, O. de Juan Ayala. *Neuroestética*. Saned. Madrid, 2010. p. 48.

Se qualche volta arrivassimo a capire come funzionano in maniera esaustiva questi opposti, allora non ci sarebbe evoluzione e neanche avrebbe senso fare arte: “Si no existiera la incorrección de las formas no existiría el arte; como si no existiese el vicio no existiría la virtud. La eterna imperfección de las formas es garantía de la eterna vida del arte de sentirlas”[10].

Se arrivassimo alla conoscenza dell’equilibrio, non ci sarebbe motivo di reclamare una buona prassi, e alcuni argomenti utili per il cosiddetto “bene comune”. Queste buone intenzioni non dovrebbero emergere, perché non ci sarebbero motivi negativi per la società: ”Declarar que el arte ha llegado a un fin significa que la crítica de este tipo ya no es lícita”. [11] .Il conflitto che avevamo citato in uno dei primi capitoli è la causa allora dello sviluppo, è per quello che esiste tutto il resto. Questo conflitto, pensiamo, che l’uomo sensibile cerca quando non c’è, e che pure crea quando ci sono tempi di stabilità:

> Adán salió del Edén cuando por vez primera, tímidamente, manipuló el lenguaje. Decíamos en este sentido que Dios había cometido un error al turbar la unívoca armonía del código originario con la ambigüedad de una prohibición que, al igual que todas las prohibiciones, debe prohibir algo deseable. A partir de aquel momento (no desde el momento en que Adán comió realmente la manzana), se inició la historia de la tierra.
>
> A menos que Dios no fuese consciente de este hecho y hubiese formulado la prohibición precisamente para desencadenar aquella circunstancia histórica. O a menos que no existiera Dios y que Adán y Eva se inventasen la prohibición para incorporar una contradicción al código y comenzar a hablar de manera inventiva. O, incluso, que el código contuviese esta contradicción desde sus mismos orígenes y que los progenitores se hubieran inventado el mito de la interdicción para explicar un hecho tan escandaloso[12].

---

10 T. A.: Se non c’è scorrettezza delle forme d’arte non ci sarebbe l`arte; così come se non esistesse il vizio non esisterebbe la virtù. Imperfezione eterna delle forme è garanzia della eterna vita, arte di sentirle. FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 90.

11 T. A.: Dichiarare che l’arte è giunta alla fine significa che la critica di questo genere non è lecita.
DANTO. Arthur, C. *Después del fin del arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Eds. Paidos ibérica. Barcelona, 1999. p. 49.

12 T. A.: Adamo uscì dall’Eden quando per la prima volta aveva timidamente

Questo conflitto può essere anche sottomesso per l`istinto nella sua strategia interna per svilupparsi. La tendenza per lo sviluppo e l'evoluzione dell'uomo mantiene in se stesso l'istinto che è in qualche modo compensato dall'intelletto. In realtà, questa tesi, anche se può avere grandi divagazioni mentali, è guidata da un istinto; un istinto che è comune a tutti e che è impostato per ottenere una conquista; una conquista che tenta di guidare l`intelletto per proporre queste idee. La competitività esacerbata ha una base istintiva che a volte soffoca le possibilità della ragione nel tentativo di uscire da quella. Ci dovrebbe essere una via d'uscita da questa tendenza per andare verso la coscienza della sensibilità umana, al di là di quella corsa di fondo della specie. Ma l'assenza di predominio istintivo nel comportamento della specie stessa potrebbe causare l'assenza di conflitto, della digressione e della sensibilità. L'artista rende difficile l'esistenza e la convivenza. E 'qualcosa che è lontano dalla ragione e che è più vicino all' istinto, è qualcosa di imprevedibile che l'artista vede più come una credenza[13]. La natura è bella in se stessa, ma non si presenta come opera d'arte: la natura, per essere giusta, non ha giudizio ed é per quello che non è parziale. L'uomo può apprezzare la natura come bella, perché ha la capacità di ragionare ed una sensibilità che lo unisce al suo istinto. Se l'emozione non racchiude un istinto, né un intelletto, sarebbe piuttosto una spiritualità che forse porterebbe il fine dell`arte.

---

manipolato la lingua. Abbiamo detto in questo senso che Dio aveva fatto un errore nel turbare l'unica armonia del codice originale con l'ambiguità di un divieto, che , come tutti i divieti devono vietare qualcosa di desiderabile. Da quel momento (non dal momento in cui Adamo mangiò davvero la mela), la storia della terra era cominciata.
A meno che Dio non fosse a conoscenza di questo fatto e avesse formulato proprio il divieto per far scattare quella circostanza storica. O a meno che Dio non fosse esistito e che Adamo ed Eva avessero inventato il divieto per incorporare una contradizione al codice e iniziare a parlare di maniera inventiva.
O anche che il codice avrebbe contenuto questa contraddizione fin dall'inizio e che i genitori avrebbero inventato il mito del divieto per spiegare un fatto così sconvolgente.
ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990. p. 350.

13 FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997. p. 231.

8. BIBLIOGRAFÍA

AAVV. *Conceptual Art, Land Art , Arte Povera*. Galeria d´Arte Moderna. Tipografia Impronta. Torino, 1970.

AAVV. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Ediciones Turner. Madrid, 1989.

AAVV. *Imagen y conocimiento*. Crítica. Barcelona, 1994.

AAVV. *Les demoiselles d'Avignon*. Museu Picasso. Barcelona, 1988.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza forma. Madrid, 1997.

ARNHEIM, Rudolf. *El poder de centro*. Ediciones Akal. Madrid, 2001.

ARNHEIM Rudolf. *El Guernica de Picasso*. Gustavo Gili. Barcelona, 1981.

ARNOL, Matthias. *Henri de Toulouse-Lautrec 1864-1901, el teatro de la vida*. Benedikt Taschen, Colonia, 1994.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de cultura económica. México, 1986.

BARILLI, Renato. *l´arte contemporanea*. Feltrinelli. Milano, 1984.

BARILLI, Renato. *Informale oggetto comportamento*. Feltrinelli. Milano, 1979

BARILLI Renato. Scienza della cultura e fenomenologia degli stili. Il mulino ed. Bologna, 1991.

BENJAMIN Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca. México, 2003.

BERGSON, Henry. *Obras escogidas.* Aguilar. México, 1963.

BONITO OLIVA, Achille. *Transavangarde international*. Giancarlo Politi Editore, Milano, 1982.

BÜRGUER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Ediciones Península. Barcelona, 1974.

BROCKMAN, John. *El nuevo humanismo y las fronteras de la ciencia.* Editorial Kairós. Barcelona, 2007.

CALABRESE, Omar. *El lenguaje del arte*. Paídos. Barcelona, 1987.

CAMPOS Bueno, J.J. A. Martín-Aragúz, V. Fernández-Armayor Ajo, O. de Juan Ayala. *Neuroestética.* Saned. Madrid 2010

CAMPOS, Bueno J.J. *La evolución de la inteligencia*. En Miscelánea en homenaje a Emiliano Aguirre. Vol. III Paleoantropología. Eds. E. Baquedano. Madrid, 2004.

CELANT G. *Precronistoria, 1966-69: minimal art, pittura sistemica, arte povera, land art, conceptual art, body art, arte ambientale e nuovi media*. Centro di Firenze. Firenze 1976.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *El Espíritu Abstracto*. Labor. Barcelona, 1970.

CORGNATI, Martina., Francesco Poli. *Dizionario d´arte contemporanea*. Feltrineli. Milano, 1994.

CREPALDI, Gabriele., Denis-Armand Canal. *William Turner, Constable et les romantiques anglais*. La Martinière. Paris, 2000.

DANTO, Arthur, C. *Después del fin del* arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia. Eds. Paidos ibérica. Barcelona, 1999.

DANTO. Arthur, C. *La destituzione filosofica dell`arte*. Tema celeste edizioni, Siracusa, 1992.

DARWIN, Charles. *El origen de las especies*. Alianza. Madrid, 2009.

DARWIN, Charles. *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*. Fco. Sempere y cia. Editores. Valencia, 1905.

DE LA CALLE, Román. *En torno al hecho artístico*. Fernando Torres. Valencia, 1981.

DE TAVIRA, Federico. Introducción *al psicoanálisis del arte: sobre la fecundidad psíquica*. Universidad Iberoamericana. México,1996.

DEICHER, Susanne. *Piet Mondrian 1872-1944, composición sobre el vacío*. Taschen. Colonia, 1995.

DORFLES, Gillo. *Ultime tendenze nell'arte d'oggi: dall'informale al neo-oggettuale*. Feltrinelli editore. Milan, 2001.

DÜCHTING, Hajo. *Cezanne*. Taschen. Colonia,1991.

DÜCHTING, Hajo. *Wassily Kandinsky 1866-1944: Una revolución pictórica*. Taschen. Colonia,1990.

DUTTON, Denis. *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*. trad. Paidós. Barcelona, 2010.

DUVIGNAUD, Jean. *El juego del juego*. Fondo de Cultura económica. México D. F., 1982.

ECHER, Danilo. *Christian Boltanski*. Charta. Milano, 1997.

ECHER, Danilo. *Kiefer*. Umberto Allemandi & C. Torino, 1999.

ECO, Umberto. *De los espejos y otros ensayos*. Random House Mondadori. Barcelona, 2012.

ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ed. Ariel, Barcelona, 1990.

EHRENZWEIG, Anton. *Psicoanálisis de la percepción artística*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976.

FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo*. *Escritos críticos y testimonios.* La balsa de la medusa. Madrid, 1997.

FOCAULT, Michel. *Esto no es una pipa, ensayo sobre Magritte*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1981.

FOCILLON, Henry. *La vida de las formas, elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983.

FRANK, Wilson. *La mano*. Tusquets. Barcelona, 2002.

FREUD, Sigmund. *El malestar de la cultura*. Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1990.

GARCIA Núñez, Juan Antonio. *Educar para Escribir*. Limusa. Mexico, 2012.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Ediciones Sígueme. Salamanca, 1993.

GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Gustavo Gili. Barcelona, 1982.

GOMBRICH E. H., J. HOCHBERG, M. BLAC. *Arte, percepción y realidad*. Paidos comunicación. Barcelona, 1983.

GÓMEZ Cedillo, Adolfo. *Motherwell: 1915-1991*. Globus. Madrid, 1996.

GREENBERG, Clement. *Arte y cultura, ensayos críticos, Colección punto y línea*. Gustavo Gili. Barcelona, 1979.

HAGEN Rainer, Rose-Marie, Hagen. *Goya 1756-1828*. Taschen. Colonia, 2005

HUBEL David, H. *Ojo, cerebro y vision*, Universidad de Murcia. Murcia, 2000.

KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual del arte*. Ed. Labor. Barcelona, 1991.

FERRANT, Ángel. *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios*. La balsa de la medusa. Madrid, 1997.

KOFLER, L. *Arte abstracto y literatura del absurdo*. Barral. Barcelona, 1.970.

KÖHLER, Wolfgang. *Psicología de la forma; su tarea y sus útlimas experiencias.* Editorial biblioteca nueva. Madrid, 1972.

L. De Domizio Durini, *Il cappello di feltro, Joseph Beuys, una vita raccontata*, Edizioni Carte Segrete, Rome, 1991.

LIPPARD, Lucy R. *El Pop Art*. Ediciones Destino Thames and Hudson. Barcelona, 1993.

LÓPEZ Silvestre, Federico. *Darwin y el sentido de la belleza.* Enrahonar: quaderns de filosofia: Núm.: 45 Estètica de la Natura 2010. [en línea] Actualizada: 10 julio 2012. [Fecha de consulta: 07 agosto 2012]. Disponible en: http://www.raco.cat/index.php/Enrahonar/article/view/210158

LORAN, Erle. *Cézanne's Composition: Analysis of His Form, with Diagrams and Photographs of His Motifs.* University of California Press Berkeley and Los Angeles. California, 1963.

LUCIE Smith, Edward. *Arti visive del XX secolo*. Könemann. Colonia, 1996.

MALEVITCH, K. *Ecrits.* Gerard Lebovici. Paris, 1986.

MARCUSE, Herbert. *Eros y Civilización*. Sarpe. Madrid, 1983.

MEURIS, Jacques. *Magritte*. Taschen. Colonia, 1997.

MASLOW, Abraham H. *Motivación y personalidad*. Ediciones Díaz de Santos. Madrid, 1991.

MENEGUZZO, Marco. THEA, Paolo. *Verso L´Arte Povera, momenti e aspetti degli anni 60 in Italia.* Electa. Milano, 1989.

MCLUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano.* Editorial Paidós. Barcelona, 1996.

MCLUHAN, Marshall. Fiore, Quentin. *El medio es el* masaje. Un inventario de efectos. Paidós. Barcelona, 1987.

MOHOLY-NAGY, Laszló. *La nueva visión, principios básicos del Bauhaus*. Ediciones infinito. Buenos Aires, 2008.

MOLES, Abraham. *La imagen: Comunicación funcional*. Editorial Trillas. Mexico 1991.

MONDRIAN, Piet. *Realidad Natural y Realidad abstracta*. Barral Editores. Barcelona, 1973.

MONDRIAN, Piet. *La nueva imagen en la pintura. La realización del Neoplaticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy.* Consejería de cultura y educación de la comunidad de Murcia. Murcia, 1983.

MOTHERWELL. Catálogo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.1997.

NAIFEH, Steven, Gregory White Smith, Jacson Pollock, Circe, Barcelona, 1991

PANIAGUA, Soto, José Ramón. *Movimientos artísticos; La evolución del Arte siglo a siglo.* Salvat. Barcelona, 1984.

PASQUALI, Marilena. *Morandi, opere catalogate tra il 1985 e il 2000*. Museo Morandi. Bologna, 2000.

PHAIDON PRESS, Editors of. *The 20th Century Art Book*. Phaidon Press. London, 1996.

PENROSE, Roland. *Picasso*. Salvat Editores. Barcelona, 1989.

PIAGET, Jean. *La psicología de la inteligencia.* Editorial Crítica. Barcelona, 1999.
POOL, Phoebel. *El impresionismo*. Ediciones destino. Barcelona, 1993.

ROQUEBERT, Anne. *Toulouse-Lautrec 1864-1901*. Cercle d'art. Paris, 1995.

SILBERMANN, A., P. Bourdieu, R. L. Brown, R. Clausse, V. Karbusicky,

H. O. Luthe, B. Watson. *Sociología del arte*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1971.

SPATE, Virginia. *Degas Life and Works*. Casell & co. London, 2000.

TABAKIAN, Eva. *Para jugar el juego del mundo*. Revista Ñ, suplemento cultura del diario Clarín.2010 http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/04/08/_-02176623.htm

TAPIES Antoni. *La practica del arte*. Ariel. Barcelona, 1971.

THOMAS, Karin. *Hasta hoy, estilos de las artes plásticas en el siglo XX*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1988.

TOADVINE, Theodore A., Jr. *The Art of Doubting, Merleau-Ponty and Cezanne*. *Philosophy today*. DePaul University. Chicago, 1997.

UMBRO, Apollonio. *Mondrian e l'Astrattismo*. Fabbri. Milano, 1970.

VARNEDOE, Kirk, Jackson Pollock, the museum of Modern Art, New York, 1998

VICENS Francesc. *Arte abstracto y arte figurativo.*Salvat. Barcelona 1973.

VYGOTSKI, Lev. S. *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Crítica. Barcelona, 2000.

WALTHER, Ingo F. *Art of the 20th Century*. Taschen. Colonia, 2000.

WASHBURN, S.L. y MOORE, R. *Del mono al hombre*. Alianza, Madrid, 1986.

WESTREN TURNBULL, Herbert,James R Newman. *The world of mathematics*. Nueva York, 1956. *El mundo de las matemáticas*. Ediciones Grijaldo. Barcelona, 1968.

WILKIN, Karin. *Morandi*. Ediciones Poligrafa. Barcelona, 1998.

ZAMORA, Águila, Fernando. *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación.* UNAM. Mexico, 2007.

ZELANSKI, Paul. FISHER, Mary Pat. *Color*. Ediciones H. Blume. Madrid, 2001.

9. LISTADO DE IMÁGENES

Il. 1. Mano pulverizada en Cueva del Castillo. [imagen digital en línea]. Santander. El arte del Neandertal. [fecha de consulta:27enero 2013]. Disponible en: http://auladefilosofia.net/2012/06/23/el-arte-del-neandertal/ JPEG, 942 px. By 960 px., 1.76 MB

Il. 2. Techo de las manos. [imagen digital en línea]. Cueva El Castillo. Puente Viesgo, Santander. Puente Viesgo famoso por sus cuevas y aguas termales. [fecha de consulta:27enero 2013]. Disponible en: http://turismoenpueblos.es/cantabria/puente-viesgo-famoso-por-sus-cuevas-y-aguas-termales/350/ JPEG, 500 px. By 412 px., 135 KB

Il. 3. Anuncio publicitario.

Il. 4. Pirámide de Maslow.

Il. 5. Nido de pájaro jardinero. [imagen digital en línea]. Galería de fotos Pájaros pergoleros, National Geographic España. [fecha de consulta:27 enero 2013]. Disponible en: http://www.nationalgeographic.com.es/2010/06/29/pajaros_pergoleros.html#gallery-8 JPEG, 600 px. By 400 px., 79.7 KB

Il. 6. Sandro Botticelli. La nascita di Venere. 1486. [imagen digital en línea]. degli uffizi. Florencia, Italia. Pictify. [fecha de consulta:21 marzo 2013]. Disponible en: http://pictify.com/352927/the-birth-of-venus-la-nascita-di-venere-1486-botticelli JPEG, 4777 px. By 3000 px., 9.48 MB

Il. 7. Parmigianino. Madonna con Bambino e angeli, detta Madonna di San Zaccaria. (1534 – 1540). [imagen digital en línea]. Galleria degli uffizi.

Wikimedia Commons. [fecha de consulta:27enero 2013]. Disponible en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Parmigianino__Madonna_con_Bambino_e_angeli,_detta_Madonna_dal_collo_lungo_-_Google_Art_Project.jpg JPEG, 2184 px. By 2595px., 2.85 MB

Il. 8. El Greco. Visión del Apocalipsis. (1608-1614). [imagen digital en línea]. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

Wikipedia. [fecha de consulta:27enero 2013]. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Visi%C3%B3n_del_Apocalipsis JPEG, 735 px. By 826 px., 267 KB

Il. 9. Diego Velázquez. El dios Marte. 1640. [imagen digital en línea]. Museo del Prado. Madrid.

Wikimedia Commons. [fecha de consulta:27enero 2013]. Disponible en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vel%C3%A1zquez_Dios_Marte_%28Museo_del_Prado,_1639-41%29.jpg JPEG, 1570 px. By 3051px., 280 KB

Il. 10. Goya. Viejos comiendo sopa.(1819-1823). [imagen digital en línea]. Museo del Prado. Madrid. Museo del Prado. [fecha de consulta:12 Octubre 2015]. Disponible en: https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/dos-viejos-comiendo/?tx_gbgonline_pi1[gocollectionids]=6&tx_gbgonline_pi1[gosort]=d JPEG, 3051 px. By 1806 px., 7.99 MB

Il. 11. Robert Motherwell. Africa 1. 1970. [imagen digital en línea]. Tate Gallery. Londres. [fecha de consulta:27enero 2013]. Disponible en: http://www.tate.org.uk/art/artworks/motherwell-africa-1-p04615 JPEG, 1159 px. By 1536 px., 56.2 KB

Il. 12. Willem de Kooning. Painting. 1948. [imagen digital en línea]. The Museum of Modern Art. New York. [fecha de consulta:27enero 2013]. Disponible en: http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/de-Kooning--A-Retrospective/07-Willem-de-Kooning-Painting-1948.htm JPEG, 2100px. By 1587px., 605 KB

Il. 13. Wassily Kandinsky. Composition VI. 1913. [imagen digital en línea]. Hermitage Museum, St. Petersburg. [fecha de consulta:27enero 2013]. Disponible en: http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/kandinsky/ JPEG, 1132 px. By 745 px., 174 KB

Il. 14. Francisco de Goya. El perro. Fragmento. (1819-1823). [imagen digital en línea]. Museo del Prado. Madrid. [fecha de consulta:27enero 2013]. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Perro_semihundido JPEG, 1797 px. By 3051 px., 7.50 MB

Il. 15. William Turner. Valley of Aosta: Snowstorm, Avalanche, and Thunderstorm.(1836/37). [imagen digital en línea]. Frederick T. Haskell Collection. [fecha de consulta:21 marzo 2013]. Disponible en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Valley_of_Aosta,_Snowstorm,_Avalanche,_and_Thunderstorm,_1836-1837,_by_Joseph_Mallord_William_Turner_-_Art_Institute_of_Chicago_-_DSC09550.JPG JPEG, 800 px. By 601 px., 63.5 KB

Il. 16. William Turner. Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth. 1842. [imagen digital en línea]. Tate Gallery. Londres. [fecha de consulta:21 marzo 2013]. Disponible en: http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/the-romantic-sublime-r1109221 JPEG, 2362px. By 1774 px., 906 KB

17 Il. William Turner. Light and Colour (Goethe's Theory). 1843. [imagen digital en línea]. Tate Gallery. Londres. [fecha de consulta:21 marzo 2013]. Disponible en: http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-light-and-colour-goethes-theory-the-morning-after-the-deluge-moses-writing-the-book-n00532 JPEG, 1536 px. By 1527 px., 303 KB

Il. 18. Giotto. Fragmento Capella degli scrovegni. [imagen digital en línea]. Padua.

[fecha de consulta:21 marzo 2013]. Disponible en: http://www.panoramio.com/photo/10032192 JPEG, 500 px. By 375 px., 56.3 KB

Il. 19. Van Gogh. Sunflowers. (1888). Óleo sobre lienzo. 100.5 x 76.5cms. Sompo japan museun of art. [fecha de consulta:21 marzo 2013]. Disponible en: http://www.sompo-japan.co.jp/museum/english/gogh/index.html JPEG, 750 px. By 953 px., 160 KB

Il. 20. Pablo Picasso. Les Demoiselles d'Avignon. 1907. [imagen digital en línea]. Museum of Modern Art. New York. [fecha de consulta:21 marzo 2013]. Disponible en: http://en.wikipedia.org/wiki/Les_Demoiselles_d%27Avignon JPEG, 1178 px. By 1200 px., 350 KB

Il. 21. Wassily Kandinsky. Composition VII. 1913. [imagen digital en línea]. State Tretyakov Gallery. Moscú. [fecha de consulta:21 marzo 2013]. Disponible en: http://faculty.txwes.edu/csmeller/humanprospect/ProData09/02WW1CulMatrix/WW1PICs/Kandinsky1866/Kand1913CompVII444.htm JPEG, 1135 px. By 757 px., 199 KB

Il. 22 Andrea Pozzo. Bóveda de la iglesia de San Ignacio (1685 – 1694). [imagen digital en línea]. [fecha de consulta:21 marzo 2013]. Disponible en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sant%27Ignazio_-_affresco_soffitto_-antmoose.jpg JPEG, 2076 px. By 1581 px., 2.99 MB

Il. 23. Salvador Dalí. Cristo de San Juan de la Cruz. 1951. [imagen digital en línea]. Museo Kelvingrove, Glasgow. [fecha de consulta:21 marzo 2013]. Disponible en: http://www.europefortourism.com/en/country/me00unitedkingdom/glasgow.htmlI JPEG, 900 px. By 1616 px., 1.67 MB

24. Aurora boreal. [imagen digital en línea]. [fecha de consulta:27 marzo 2013]. Disponible en: http://culture.ifeng.com/gaoqing/detail_2012_01/11/11900690_0.shtml JPEG, 930 px. By 600 px., 32.1 KB

Il. 25. One and three chairs, Joseph Kosuth. 1965. [imagen digital en línea]. MoMA, Museo de arte moderno de Nueva York. Instalación. [fecha de consulta:21 marzo 2013]. Disponible en: http://www.wikipaintings.org/en/joseph-kosuth/one-and-three-chairs JPEG, 1433 px. By 980 px., 1.51 MB

Il. 26. The treachery of images (This is not a pipe), René Matritte. 1948. [imagen digital en línea]. Colección privada.

[fecha de consulta:21 marzo 2013]. Disponible en: http://www.wikipaintings.org/en/rene-magritte/the-treachery-of-images-this-is-not-a-pipe-1948 JPEG, 1442 px. By 1005 px., 0.97 MB

Il. 27. Vincent van Gogh. Vincents Stuhl mit Pfeife. 1888. [imagen digital en línea]. National Gallery. Londres.

[fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: http://arbrealettres.wordpress.com/2013/04/20/sentir-pleinement-virginia-woolf/van-gogh-s-chair-1888-1889-jpg/ JPEG, 808 px. By 1001 px., 150 KB

Il. 28 . Lara Almarcegui. Instalación Bienal de Venecia. 2013. [imagen digital en línea]. salonkritik. Consideraciones sobre la obra de Lara Almarcegui en el pabellón español de la Bienal de Venecia - David García Casado. [fecha de consulta:1 febrero 2014]. Disponible en:

http://salonkritik.net/10-11/2013/06/consideraciones_sobre_la_obra.php

JPEG, 4256 px. By 2832 px., 857 KB

Il 29. Video mapping 3D. [imagen digital en línea]. Festival de Teatro y Artes de Calle de Valladolid. May 31, 2011[fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: http://lovevideomapping.tumblr.com/ JPEG, 500 px. By 334 px., 64.9 KB

Il.30. Seal Swimsuit Calendar. [imagen digital en línea]. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: http://jonathanturley.org/2010/03/07/seal-swimsuit-calendar-ms-march/ JPEG, 800 px. By 600 px., 103 KB

Il. 31. Ciclón Nargis - Birmania. [imagen digital en línea]. ¿QUÉ SUCESO DE ESTA ÚLTIMA DÉCADA TE HA IMPRESIONADO MÁS? [fecha de consulta:27enero 2013]. Disponible en: http://listas.20minutos.es/lista/que-suceso-de-esta-ultima-decada-te-ha-impresionado-mas-16368/ JPEG, 600 px. By 423 px., 105 KB

Il. 32. Cuchara. [imagen digital en línea]. Temas. Vida. Con una cuchara de sopa cuchara tenedor. ID:3009. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en:

http://www.torange-es.com/Objects/way-of-life/con-una-cuchara-de-sopa-cuchara-tenedor-3009.html JPEG, 1200 px. By 900 px., 375 KB

Il.33. Sodarling. Lichtenstein.1963. [imagen digital en línea]. A Retrospective. by Surita. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en:

http://sodarling.co.uk/2013/02/20/lichtenstein-a-retrospective/ JPEG, 3000 px. By 1266 px., 2.15 MB

Il. 34. Francisco Ibáñez. Mortadelo y Filemón nº82 El Pinchazo telefónico

comic de mortadelo y filemon nº 82 “El pinchazo telefonico” 1ª Ed Septiembre 1994.

Il. 35. Esférico Balón. [imagen digital en línea]. August 11, 2012. Final Copa del Mundo México 1986. Minuto 80, gol de Rudi Voeller y empate parcial 2-2. [fecha de consulta:16 noviembre 2013]. Disponible en:

http://esfericobalon.tumblr.com/post/29210440079/empate-final-copa-del-mundo-mexico-1986-minuto JPEG, 1024 px. By 768 px., 158 KB

Il. 36. Henri de Toulouse-Lautrec. Jane Avril.1899. [imagen digital en línea].

Wikimedia Commons. File:Lautrec jane avril (poster) 1899.jpg. [fecha de consulta: 16 noviembre 2013]. Disponible en:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lautrec_jane_avril_%28poster%29_1899.jpg JPEG, 1000 px. By 1522 px., 162 KB

il. 37. Sello de Correos. [imagen digital en línea]. Artículos y comentarios sobre Guadalajara El monasterio de Lupiana en los sellos de Correos. Herrera Casado. 1985. [fecha de consulta:5 febrero 2014]. Disponible en: http://www.herreracasado.com/1985/11/22/el-monasterio-de-lupiana-en-los-sellos-de-correos/ JPEG, 345 px. By 400 px., 50.6 KB

Il. 38. Monitor de ordenador. [imagen digital en línea]. Tecnologia. Come pulire il monitor del computer. Chiara Perretti. [fecha de consulta: 5 febrero 2014]. Disponible en: http://tecnologia.uncome.it/articulo/come-pulire-il-monitor-del-computer-5569.html JPEG, 1255 px. By 1287 px., 52.8 KB

Il. 39. Pablo Picasso. Chica delante de un espejo. (1932. [imagen digital en línea]. MoMA, New York. Pablo Picasso and his paintings.

[fecha de consulta: 5 febrero 2014]. Disponible en: http://www.pablopicasso.org/girl-before-mirror.jsp JPEG, 900 px. By 1154 px., 277 KB

Il. 40 Pietro Vannucci IL Perugino. La Virgen y el Niño acompañados por dos ángeles y dos santas. (1490 - 1495). [imagen digital en línea]. Museo del Louvre, Paris. Wikipedia. [fecha de consulta: 5 febrero 2014]. Disponible en: http://it.wikipedia.org/wiki/Tondo_della_Vergine_col_Bambino_tra_due_sante_e_due_angeli JPEG, 1114 px. By 1100 px., 644 KB

Il. 40. Bucle levógiro.

Il. 41. Bucle dextrógiro.

Il. 42. Andrey Rublev. La Trinidad. 1400. [imagen digital en línea]. Tretyakov Gallery. Moscú. [fecha de consulta: 16 noviembre 2013]. Disponible en: http://www.eshockman.com/?p=752 JPEG, 1526 px. By 1900 px., 1.92 MB

Il. 43. Maestro de Tahull. Pantocrátor. Ábside de San Clemente de Tahull

(1123. [imagen digital en línea]. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona

Wikipedia. Ábside de San Clemente de Tahull. [fecha de consulta: 16 noviembre 2013]. Disponible en:

http://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81bside_de_San_Clemente_de_Tahull JPEG, 2024px. By 2286 px., 706 KB

Il. 44. Tetramorfo. Anonymous. Frontal d'altar d'Avià. (1170-1190). [imagen digital en línea]. església de Santa Maria d´Avià (Berguedà). Museu Nacional d'Art de Catalunya . Barcelona. Creative Commons File:MNAC. [fecha de consulta: 16 noviembre 2013]. Disponible en:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:MNAC.Barcelona__Rom%C3%A0nic.Fontal_d%27Avi%C3%A0.jpg JPEG, 6970 px. By 4299 px., 12,1 MB

Il. 45. Anónimo. Frontal de la Seu d'Urgell o dels Apòstols (1125 -1150). . [imagen digital en línea]. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. Wikimedia Commons. [fecha de consulta: 16 noviembre 2013]. Disponible en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Katalanischer_Meister_001.jpg JPEG, 1600 px. By 996 px., 299 KB

Il. 46. Gregorio Fernández. Cristo Yacente. 1634. [imagen digital en línea]. Iglesia de San Miguel, Valladolid. Wikipedia. [fecha de consulta: 16 noviembre 2013]. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Gregorio_Fern%C3%A1ndez JPEG, 1440 px. By 1040 px., 492 KB

Il. 47. Luisa Roldán "La Roldana". Virgen de los Remedios. 1685. [imagen digital en línea]. Capilla de los Remedios. Jerez de la Frontera. Don de piedad. [fecha de consulta: 16 noviembre 2013]. Disponible en: http://dondepiedad.blogspot.com.es/2010_06_01_archive.html JPEG, 804 px. By 1075 px., 93 KB

Il. 48. Diego Velázquez. Inocencio X. 1650. [imagen digital en línea]. Galería Doria Pamphili. Roma, Italia.Wikimedia Commons. [fecha de consulta: 16 noviembre 2013]. Disponible en:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Retrato_del_Papa_Inocencio_X._Roma,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez.jpg JPEG, 880 px. By 1059 px., 126 KB

Il. 49. Giovanni Bellini. Pietà (1471 -1474). [imagen digital en línea]. Pinacoteca vaticana. Roma. Italia. Wikipedia [fecha de consulta: 16 noviembre 2013]. Disponible en: http://it.wikipedia.org/wiki/File:Pala_di_pesaro_08,_piet%C3%A0,_pinacoteca_vaticana.jpg JPEG, 866 px. By 1109 px., 148 KB

Il. 50. Giovanni Bellini. Pietà. 1460. [imagen digital en línea]. Pinacoteca di Brera. Milano. Italia. Wikipedia. [fecha de consulta: 16 noviembre 2013]. Disponible en:

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Giovanni_Bellini_013.jpg JPEG, 2536 px. By 2018 px., 481 KB

Il. 51. Gian Lorenzo Bernini. El éxtasis de Santa Teresa. (1647–52). [imagen digital en línea]. Maria della Vittoria, Roma. Italia.

The Golden Assay . [fecha de consulta:16 enero 2014]. Disponible en:

http://www.goldenassay.com/2014/01/01/the-ecstacy-of-the-ecstacy-of-saint-teresa/ JPEG, 860 px. By 826 px., 111 KB

Il. 52 Il.. Michelangelo Merisi, Caravaggio. La morte della Vergine. (1605-1606). [imagen digital en línea]. Musée du Louvre. Paris. Francia. Artinvest2000. [fecha de consulta: 16 enero 2014]. Disponible en:

http://www.artinvest2000.com/caravaggio_morte-della_vergine.html JPEG, 781 px. By 1180 px., 205 KB

Il. 53. Antonello da Messina. Cristo muerto, sostenido por un ángel. (1475 - 1476). [imagen digital en línea]. Museo del Prado. Madrid. Wikimedia Commons. [fecha de consulta:16 marzo 2013]. Disponible en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cristo_muerto,_sostenido_por_un_%C3%A1ngel_%28Antonello_da_Messina%29.jpg JPEG, 2064 px. By 3051 px., 8,5 MB

Il. 54. Círculo de la duda.

Il. 55. Piet Mondrian. Tableau I.1921. [imagen digital en línea]. Museum Ludwig, Colonia, Alemania. wikipaintings. [fecha de consulta: 16 marzo 2013]. Disponible en:

http://www.wikipaintings.org/en/piet-mondrian/tableau-i-1921 JPEG, 700 px. By 1133 px., 82.8 KB

Il. 56. Jackson Pollock. Number 1A, 1948. The Museum of Modern Art. New York. EE.UU. Artotoronto.ca Abstract Expressionist New York. [fecha de consulta:4 enero 2014]. Disponible en:

http://www.artoronto.ca/?p=2549 JPEG, 2379 px. By 1543 px., 2,6 MB

Il. 56 Jackson Pollock. Lucifer. (1947. [imagen digital en línea]. Stanford University Museum and Art Gallery, Stanford. EE.UU.

WikiPaintings. Lucifer. [fecha de consulta: 4 enero 2014]. Disponible en: http://www.wikipaintings.org/en/jackson-pollock/lucifer-1947 JPEG, 2000 px. By 759 px., 819 KB

Il. 63. Hexagrama místico de Pascal.

Il. 64. Giorgio Morandi. Natura morta (detalle). 1956. [imagen digital en línea]. Collezione Banca Toscana a Firenze. Italia. sauvage27. [fecha de consulta: 4 enero 2014]. Disponible en:

http://sauvage27.blogspot.com.es/2009/08/natura-morta-1956-giorgio-morandi.html JPEG, 258 px. By 251 px., 93.2 KB

Il. 65. Giorgio Morandi. Natura morta (detalle). 1956. [imagen digital en línea]. Collezione Banca Toscana a Firenze. Italia. sauvage27. [fecha de consulta: 4 enero 2014]. Disponible en: http://sauvage27.blogspot.com.es/2009/08/natura-morta-1956-giorgio-morandi.html JPEG, 1358 px. By 1600 px., 500 KB

Il. 66. Plancha 13 del libro Histoire de Monsieur Cryptogame. Rodolphe Töpffer (1830. [imagen digital en línea]. Wikimedia Commons. [fecha de consulta: 4 enero 2014Disponible en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Toepffer_Cryptogame_13.jpg JPEG, 3352 px. By 1982 px., 1.03 MB

Il. 67. Vincent van Gogh. “Les Vessenots” en Auvers.1890. [imagen digital en línea]. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Colección Thyssen-Bornemisza. [fecha de consulta: 4 enero 2014]. Disponible en: http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_obra/395 JPEG, 1000 px. By 837 px., 358 KB

Il. 68. Mario Romera Braojos. 8 años.

Il. 69. Irene Ubiña Benavides. 7 años.

Il. 70. Úrsula Barato Berdugo. 8 años.

Il. 71. Ara Cabeza Barrada. 10 años.

Il. 72. Claude Monet. El deshielo en Vétheuil.1880. [imagen digital en línea]. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Colección Thyssen-Bornemisza. [fecha de consulta:21 marzo 2013]. Disponible en: http://www.museothyssen.org/thyssen/zoom_obra/594 JPEG, 2000 px. By 1205px., 1.09 MB

Il. 73. A. Isabel Urquiza Madero. 8 años.

Il. 74. Inmaculada González Martínez. 9 años.

Il. 75. Douris. Theseus Slaying the robber Sciron. [imagen digital en línea]. Skyphos. Antikensammlung, Staatliche Museen, Berlin, Alemania. Art resource. Douris Painter (5th BCE). [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: http://www.artres.com/C.aspx?VP3=ViewBox_VPage&RAQF=1&IT=ZoomImageTemplate01_VForm&IID=2UNTWA9TAMTE&LBID=22SITWCZQRH&PN=9&CT=Search&SF=0 JPEG, 1008 px. By 1000 px., 224 KB

Il. 76. M. C. Escher. Aire y agua I.1938. [imagen digital en línea].

revista.unam.mx. Cortázar y Escher ante el recurso literario y gráfico de la metamorfosis de identidades. María Antonieta Gómez Goyeneche.

Metamorfosis e identidades conjuntivas en Escher. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: http://www.revista.unam.mx/vol.10/num5/art28/int28-2.htm JPEG, 1240 px. By 1233 px., 827 KB

Il. 77. Eduardo Chillida. Banatu III .1971. [imagen digital en línea].

La aurora galería de arte contemporáneo. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en:

http://www.galerialaaurora.com/chillida-eduardo-banatu-iii JPEG, 650 px. By 491px., 11.9 KB

Il. 78. Henry Moore. Two Piece Reclining Figure No. 5 (1963-64). [imagen digital en línea]. Kenwood House, Londres. Reino Unido. Wikimedia Commons. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henry_Moore__Two_Piece_Reclining_Figure_5_-_Kenwood.jpg JPEG, 1600 px. By 1200 px., 601 KB

Il. 79. Círculo de la duda.

Il. 80. Antoni Tapies. Pintura. 1955. [imagen digital en línea].

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en:

http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/pintura-4 JPEG, 3200 px. By 2141 px., 1.66 MB

Il.81. Círculo de la duda.

Il. 82. Velázquez. Retrato del Bufón Calabacillas (fragmento). (1637-1639). [imagen digital en línea]. Museo del Prado. Madrid.

Wikimedia Commons. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vel%C3%A1zquez_-_El_Buf%C3%B3n_Calabacillas_%28Museo_del_Prado,_1636-37%29.jpg JPEG, 982 px. By 430 px., 375 KB

Il. 83. Giorgio Morandi. Natura morta (detalle). (1948-1949). [imagen digital en línea]. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: http://www.museothyssen.org/thyssen/zoom_obra/966 JPEG, 982 px. By 430 px., 478 KB

Il. 84. Degradado realizado digitalmente.

Il. 85. Círculo de la duda.

Il. 86. Francisco de Goya. Los fusilamientos del 3 de mayo (1813-1814). [imagen digital en línea]. Museo del Prado, Madrid. Wikipedia. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en:

http://es.wikipedia.org/wiki/El_tres_de_mayo_de_1808_en_Madrid JPEG, 1280 px. By 989 px., 201 KB

Il. 87. Diego Velázquez. Inocencio X (detalle).

(1650. [imagen digital en línea]. Galería Doria Pamphili. Roma, Italia.

Wikimedia Commons. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Retrato_del_Papa_Inocencio_X._Roma,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez.jpg JPEG, 3264 px. By 2443 px., 2.28 MB

Il. 88. Andy Warhol. Untitled from Marilyn Monroe (Marilyn). (1967. [imagen digital en línea]. Warhol Foundation. New York. EE.UU. THE COLLECTION. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en:

http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=61239 JPEG, 2340 px. By 2346 px., 1.54 MB

Il.89. Giotto, h. Presentación de la Virgen en el Templo. (1305-1306). [imagen digital en línea]. Capella degli Scrovegni , Padua. Italia. Wikipedia. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en:

http://es.wikipedia.org/wiki/Presentaci%C3%B3n_de_la_Virgen_en_el_Templo_%28Giotto%29 JPEG, 2221 px. By 2106 px., 1.53 MB

Il. 90. Giotto. [imagen digital en línea]. Capella degli Scrovegni. Padua. Italia. Giotto (1267-1337). [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en:

http://blog.naver.com/PostView.nhn?blogId=pechenegs2&logNo=14017947611 JPEG, 719 px. By 317 px., 128 KB

Il. 91. Leonardo Da Vinci. Dama con Armiño. (1489–1490). [imagen digital en línea]. Czartoryski Museum, Cracovia. Polonia. Webmuseum Paris. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/vinci/ JPEG, 797 px. By 1087 px., 151 KB

Il. 92. Leonardo Da Vinci. La Gioconda. (1503–1517). [imagen digital en línea]. Musée du Louvre. Paris. Francia. Wikipedia. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Mona_Lisa.jpg JPEG, 2835 px. By 4289px., 3.34 MB

Il. 93. Velázquez. Retrato del Bufón Calabacillas (fragmento). (1637-1639). [imagen digital en línea]. Museo del Prado. Madrid.

Wikimedia Commons. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vel%C3%A1zquez__El_Buf%C3%B3n_Calabacillas_%28Museo_del_Prado,_1636-37%29.jpg JPEG, 2099 px. By 2717 px., 1.62 MB

Il. 94. Francisco de Goya. El perro. (1819-1823). [imagen digital en línea]. Museo del Prado. Madrid. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Perro_semihundido JPEG, 1797 px. By 3051px., 7.5 MB

Il. 95. Francisco de Goya. El perro (detalle). (1819-1823). [imagen digital en línea]. Museo del Prado. Madrid. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Perro_semihundido JPEG, 870 px. By 731 px., 955 KB

Il. 96. Fotografía realizada por J. Laurent, hacia 1874, que muestra el estado de la obra antes de ser trasladada del muro de la Quinta del Sordo. [imagen digital en línea]. Museo del Prado. Madrid. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Perro_semihundido_%28Juan_Laurent%29_2.jpg JPEG, 903 px. By 1422 px., 812 KB

Il. 97. William Turner. Sombra y oscuridad, la tarde del Diluvio. (1843. [imagen digital en línea]. Tate Gallery. Londres, Reino Unido. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-shade-and-darkness-the-evening-of-the-deluge-n00531 JPEG, 1534 px. By 1536 px., 320 KB

Il. 98. Paul Cezánne. Apples, Peaches, Pears and Grapes

(1879-80) . [imagen digital en línea]. Museo del Hermitage. San Petersburgo. web museum, Paris. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cezanne/sl/ JPEG, 1109 px. By 911 px., 116 KB

Il. 99. Édouard Manet. Almuerzo sobre la hierba. 1863. [imagen digital en línea]. Musée d'Orsay, Paris, Francia. Wikipaintings. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en:

http://www.wikipaintings.org/en/edouard-manet/the-luncheon-on-the-grass-1863 JPEG, 2000 px. By 1576 px., 5.72 MB

Il. 100. Édouard Manet. Olympia. 1863. [imagen digital en línea]. Musée d'Orsay, Paris, Francia. Wikipedia. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Edouard_Manet__Olympia__Google_Art_Project_3.jpg JPEG, 4346 px. By 2945 px., 9.31 MB

Il. 101. Van Gogh. Montañas en Saint-Remy.1889. [imagen digital en línea]. R. Guggenheim Museum, New York. EE.UU. the artchive. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: http://www.artchive.com/artchive/V/van_gogh/mountain.jpg.html JPEG, 1280 px. By 1009 px., 284 KB

Il. 102. Munch. La Pubertad. (1894-95). [imagen digital en línea]. National Gallery, Oslo. wikipaintings. Visual art encyclopedia. Puberty. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: http://www.wikipaintings.org/en/edvard-munch/puberty-1894 JPEG, 1512 px. By 2111 px., 400 KB

Il. 103. Kazimir Malevich. Cuadro Negro. (1923-29). [imagen digital en línea]. State Russian Museum. San Petersburgo. Wikipaintings. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en:

http://www.wikipaintings.org/en/kazimir-malevich/black-square-1915 JPEG, 1200 px. By 1188 px., 159 KB

Il. 104. René Magritte. The Tempest.1931. [imagen digital en línea].

Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, EE.UU. [fecha de consulta:27 enero 2013]. Disponible en:

http://elogedelart.canalblog.com/archives/2009/05/08/13655893.html JPEG, 800 px. By 556 px., 38.2 KB

Il. 105. René Magritte. La Chambre D'Ecoute.1952. [imagen digital en línea]. Menil Collection, Houston, Texas, EE.UU. wikipaintings. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en:

http://www.wikipaintings.org/en/rene-magritte/the-listening-room-1952 JPEG, 1690 px. By 1400 px., 338 KB

Il. 106. Piet Mondrian. Rhythm of Black Lines. (1935-1942). [imagen digital en línea]. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Dusseldorf. The artchive. [fecha de consulta:27 enero 2013]. Disponible en: http://www.artchive.com/artchive/M/mondrian/rhythm_of_black_lines.jpg.html JPEG, 743 px. By 760 px., 195 KB

Il. 107. Pablo Picasso. El Guernica. 1937. [imagen digital en línea]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en:

http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica JPEG, 3369 px. By 1524 px., 1.09 MB

Il. 108. Giorgio Morandi. Natura morta. 1956. [imagen digital en línea]. Collezione Banca Toscana a Firenze. Italia. sauvage27. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: http://sauvage27.blogspot.com.es/2009/08/natura-morta-1956-giorgio-morandi.html JPEG, 1358 px. By 1600 px., 500 KB

Il 109. Carla Accardi. Negativo - positivo.1956. [imagen digital en línea]. artvalue.com Art, Luxe & Collection. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: http://www.artvalue.com/auctionresult--accardi-carla-1924-italy-negativo-positivo-1378223.htm JPEG, 316 px. By 600 px., 39.6 KB

Il. 110. Piero Manzoni. Achrome.1959. [imagen digital en línea]. Collezione Boschi Di Stefano. Milano, Civiche Raccolte d'Arte, Milano. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en:

http://www.comune.milano.it/dseserver/webcity/comunicati.nsf/weball/952A458E2F091D7DC1256FAA00393752 JPEG, 2362 px. By 1783 px., 909 KB

Il. 111. Michelangelo Pistoletto. La Venus de los trapos.(1967,1974). [imagen digital en línea]. Tate Gallery. Londres. Reino Unido. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en:

http://www.tate.org.uk/art/artworks/pistoletto-venus-of-the-rags-t12200 JPEG, 1536 px. By 1206 px., 203 KB

Il. 112. Andy Warhol. Electric Chair.1974. [imagen digital en línea]. Tate Gallery. Londres. Reino Unido. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: https://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-no-title-p07734 JPEG, 1536 px. By 1134 px., 285 KB

Il. 113. Joseph Beuys. Me gusta América y a América le gusto.1974. [imagen digital en línea]. René Block Gallery in New York. Letras anónimas. Joseph Beuys, el cuerpo como redención. Lucrecia piedrahita. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: http://www.ecbloguer.com/letrasanonimas/?p=533 JPEG, 720 px. By 540 px., 108 KB

Il. 114. Joseph Beuys. Me gusta América y a América le gusto.1974. [imagen digital en línea]. Block Gallery in New York. Letras anónimas. Joseph Beuys, el cuerpo como redención. Lucrecia piedrahita. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: http://www.ecbloguer.com/letrasanonimas/?p=533 JPEG, 720 px. By 1048 px., 300 KB

Il. 115. Christian Boltanski. Reservé du musée des enfants.1989. [imagen digital en línea]. Le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: http://docteur-jeje.blogspot.com.es/2011/07/le-musee-dart-moderne-de-la-ville-de_07.html JPEG, 1600 px. By 1200 px., 206 KB

Il. 116. Anselm Kiefer. Margarete.1981. [imagen digital en línea]. Colección Saatchi. Londres. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: http://www.epdlp.com/pintor.php?id=2681 JPEG, 1093 px. By 782 px., 269 KB

Il. 117. Louise Bourgeois. Sculpture Araignée Maman.1999. [imagen digital en línea]. Musée Guggenheim, Bilbao. Wikimedia Commons. [fecha de consulta:27 enero 2013]. Disponible en:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maman_de_Louise_Bourgeois_-_Bilbao.jpg JPEG, 5844 px. By 3979 px., 11 MB

Il. 118 y 119. Douglas Gordon. through a looking glass. 1999. [imagen digital en línea]. kunstkritikk. Det narsissistiske mediet . [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: http://www.kunstkritikk.no/kritikk/det-narsissistiske-mediet/ JPEG, 1000 px. By 799px., 74.3 KB

Il. 120. J. Fernández Rodríguez. Sin título. 1999.

Il. 121. J. Fernández Rodríguez. Sin título. 2000.

Il. 122. J. Fernández Rodríguez. Forma en espacio bidimensional.2000.

Il. 123. J. Fernández Rodríguez. Formas insinuando un espacio abierto. 2000.

Il. 124. J. Fernández Rodríguez. Forma II. 2000.

Il. 125. J. Fernández Rodríguez. Forma divisora.2000.

Il. 126. J. Fernández Rodríguez. Sin título.2000.

Il. 127. J. Fernández Rodríguez. Sin título (detalle).2000.

Il. 128. J. Fernández Rodríguez. Cuadro que sonríe.2000.

Il. 129. J. Fernández Rodríguez. Forma representativa.2000.

Il. 130. J. Fernández Rodríguez. Sin título.2000.

Il. 131. J. Fernández Rodríguez. Roto encuentro enfrentado.2001.

Il. 132. J. Fernández Rodríguez. Roto caído, que se derrama.2001.

Il. 133. J. Fernández Rodríguez. Roto infinito espacio interno.2001.

Il. 134. J. Fernández Rodríguez. El elefante. 2001.

Il. 135. J. Fernández Rodríguez. Cortando una idea.2001.

Il. 136. J. Fernández Rodríguez. Ambiguo. 2001.

Il. 137. J. Fernández Rodríguez. Ambiguo II. 2001.

Il. 138. J. Fernández Rodríguez. Cayendo en la cima. 2001.

Il. 139. Estado de atención. 2001.

Il. 140. Femenino singular. 2001.

Il. 141. J. Fernández Rodríguez. Enfriando el mundo. 2001.

Il. 142. J. Fernández Rodríguez. Coartando el mundo. 2001.

Il. 143. J. Fernández Rodríguez. El mar. 2001.

Il. 144. J. Fernández Rodríguez. Sin título. 2002.

Il. 145. J. Fernández Rodríguez. Sin título. 2002.

Il. 146. J. Fernández Rodríguez. Sin título. 2002.

Il. 147. J. Fernández Rodríguez. Sin título. 2002.

Il. 148. J. Fernández Rodríguez. Sin título. 2002.

Il. 149. J. Fernández Rodríguez. Sin título. 2002.

Il. 150. J. Fernández Rodríguez. Esperando a que vengas. 2003.

Il. 151. J. Fernández Rodríguez. Niebla. 2003.

Il. 152. J. Fernández Rodríguez. La rendición. 2003.

Il 153. J. Fernández Rodríguez. Niebla negra. 2003.

Il. 154. J. Fernández Rodríguez. La base del estudio. 2003.

Il. 155. J. Fernández Rodríguez. Sin título. 2003.

Il. 156. J. Fernández Rodríguez. Lloro por una muerte. 2003.

Il. 157. J. Fernández Rodríguez. Pintura para un niño. 2003.

Il. 158. J. Fernández Rodríguez. Falsa bandera. 2003.

Il. 159. J. Fernández Rodríguez. Falsa bandera (detalle). 2003.

Il. 160. J. Fernández Rodríguez. Falsa bandera (detalle). 2003.

Il. 161. J. Fernández Rodríguez. Sin título. 2003.

Il. 162. J. Fernández Rodríguez. Sin título. 2003.

Il. 163. J. Fernández Rodríguez. Perseo. 2003.

Il. 164. J. Fernández Rodríguez. Rígido y pequeño. 2003.

Il. 165. J. Fernández Rodríguez. La tarde. 2003.

Il. 166. J. Fernández Rodríguez. Intentando llenar una idea vacía. 2004.

Il. 167. J. Fernández Rodríguez. Un pensamiento completamente visceral. 2004.

Il. 168. J. Fernández Rodríguez. Sin título. 2004.

Il. 169. J. Fernández Rodríguez. 169. Sexo. 2004.

Il. 170. J. Fernández Rodríguez. Sexo (detalle). 2004.

Il. 171. J. Fernández Rodríguez. Hacia una tensión vertical. 2004.

Il. 172. J. Fernández Rodríguez. Sin título. 2004.

Il. 173. J. Fernández Rodríguez. Sin título (detalle). 2004.

Il. 174. J. Fernández Rodríguez. Sin título. (detalle). 2004.

Il. 175. J. Fernández Rodríguez. Épica y equilibrio. 2004.

Il. 176. J. Fernández Rodríguez. El diario. 2004.

Il. 177 y 178. J. Fernández Rodríguez. Prueba de un segundo renacimiento. 2004.

Il. 179. J. Fernández Rodríguez. El gozo de la pena o el Atentado. 2004.

Il. 180. Robert C. Wiles. 12 Mayo 1947. Life Magazine. The most beautiful suicide. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: http://kottke.org/08/07/the-most-beautiful-suicide JPEG, 978 px. By 1305 px., 159 KB

Il. 181. J. Fernández Rodríguez. Atentado o El gozo de la pena (detalle). 2004.

Il. 182. J. Fernández Rodríguez. Atentado o El gozo de la pena (detalle). 2004.

Il. 183. J. Fernández Rodríguez. Esperando. 2005.

Il. 184. J. Fernández Rodríguez. Interno y completamente desconocido. 2005.

Il. 185 J. Fernández Rodríguez. He visto tu nuca cuando miraba hacia atrás. 2006.

Il. 186. J. Fernández Rodríguez. Cálido. 2006.

Il. 187. J. Fernández Rodríguez. Momento justo y oportuno. 2006.

Il. 188. J. Fernández Rodríguez. El trasfondo de la forma. 2006.

Il. 189. J. Fernández Rodríguez. Ritmo estático. 2006.

Il. 190. J. Fernández Rodríguez. Beneficio. 2008.

Il. 191. J. Fernández Rodríguez. Mirando en dos direcciones. 2008.

Il. 192. J. Fernández Rodríguez. Selección y detalles. 2009.

Il. 193. J. Fernández Rodríguez. Caer y saltar. 2009.

Il. 194. J. Fernández Rodríguez. Vista de compatibilidad. 2009.

Il. 195. J. Fernández Rodríguez. Filtrado, privado. 2009.

Il. 196. J. Fernández Rodríguez. Código de la sesión. 2009.

Il. 197. J. Fernández Rodríguez. Historial del explorador. 2009.

Il. 198. J. Fernández Rodríguez. Deseando amar. 2009.

Il. 199. J. Fernández Rodríguez. El caminante o el viajero. 2010.

Il. 200. J. Fernández Rodríguez. El viento. 2010.

Il. 201. J. Fernández Rodríguez. Éter. 2011.

Il. 202. J. Fernández Rodríguez. Éter (detalle). 2011.

Il. 203. J. Fernández Rodríguez. Despacio interno. 2011.

Il. 204. J. Fernández Rodríguez. Conducto aéreo. 2011.

Il. 205. J. Fernández Rodríguez. Conducto aéreo (detalle). 2011.

I. 206. J. Fernández Rodríguez. Puerta, abierto. 2011.

Il. 207. J. Fernández Rodríguez. Obra, colección, conjunto. 2011.

Il. 208. J. Fernández Rodríguez. De derecho ajeno. 2011.

Il. 209. J. Fernández Rodríguez. Desde dentro. 2011.

Il. 210. J. Fernández Rodríguez. Error invencible. 2011.

Il. 211. J. Fernández Rodríguez. La tierra, la guerra…2012.

Il. 212. J. Fernández Rodríguez. El pelo y el mar. 2013.

Il. (213-238). J. Fernández Rodríguez. We are alone. 2013. Videoclip. Grupo physycal. Album sold souls. https://vimeo.com/61579272

Il. 239. Bandera de Japón. [imagen digital en línea]. the nintendo home. Here are Japanese Famitsu Reader's Most Wanted Games of 2014. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en:

http://thenintendohome.com/2014/01/22/here-are-japanese-famitsu-readers-most-wanted-games-of-2014/ JPEG, 1920 px. By 1080 px., 592 KB

Il. 240. Fotografía tomada del cielo abierto.

Il. 241. Paul Cézanne. Five Bathers. (1885-87). [imagen digital en línea]. Kunstmuseum Basel, Basel, Suiza. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en:

http://www.devoir-de-philosophie.com/dissertation-cinq-baigneuses-cezanne-173168.html JPEG, 1779 px. By 1776 px., 371 KB

Il. 242. Paul Cézanne. Five Bathers (versión invertida en negativo). (1885-87) . [imagen digital en línea]. Kunstmuseum Basel, Basel, Suiza. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en:

http://www.devoir-de-philosophie.com/dissertation-cinq-baigneuses-cezanne-173168.html JPEG, 1779 px. By 1776 px., 706 KB

Il. 243. Paul Cézanne. Les Grandes Baigneuses. (1898–1905) . [imagen digital en línea]. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, EE. UU.

Wikipedia. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en:

http://en.wikipedia.org/wiki/The_Bathers_%28C%C3%A9zanne%29 JPEG, 3176 px. By 2687 px., 695 KB

Il. 244. Paul Cezanne. Bathers.1877. [imagen digital en línea]. Colección privada. wikipaintings. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: http://www.wikipaintings.org/en/search/House%20with%20Red%20Roof%20-%20Paul%20Cezanne/4#supersized-search-215487 JPEG, 2536 px. By 1832 px., 614 KB

Il. 245. Paul Cezanne. Still life (1886/1890). [imagen digital en línea].

The National Museum of Art, Architecture and Design, Noruega. Wikimedia Commons. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_C%C3%A9zanne_-_Still_life_-_Google_Art_Project.jpg JPEG, 6305 px. By 5195 px., 9.56 MB

Il. 246. Paul Cezanne. Bowl and Milk-Jug (.1873 - 1877). [imagen digital en línea]. Bridgestone Museum of Art. Wikimedia Commons. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Cezanne_-_Bowl_and_Milk-Jug_-_Google_Art_Project.jpg JPEG, 4542 px. By 5001 px., 6.13 MB

Il. 247. Paul Cezanne. still life. 1894. [imagen digital en línea]. EE. UU. Wikimedia Commons. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_C%C3%A9zanne_205.jpg JPEG, 2024 px. By 2842 px., 524 KB

Il. 248. Paul Cezanne. Stilleben mit blauer Vase

(1885-1887). [imagen digital en línea]. Musée d'Orsay. Paris.

Wikimedia Commons. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_C%C3%A9zanne_182.jpg JPEG, 2536 px. By 3075 px., 0.99 MB

Il. 249. Paul Cezanne. Stilleben, Krug und Früchte auf einem Tisch.

(1893-1894). [imagen digital en línea]. Colección privada.Wikimedia Commons. [fecha de consulta: 21 marzo 2013]. Disponible en:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_C%C3%A9zanne_174.jpg JPEG, 3200 px. By 1833 px., 583 KB