

00261

13

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO



Universidad Nacional  
Autónoma de México

# PSICOLOGÍA DE LA PERCEPCIÓN ARTÍSTICA

**TESIS**  
QUE PARA OBTENER EL GRADO  
DE MAESTRO EN ARTES VISUALES  
ORIENTACIÓN PINTURA

PRESENTA  
L.A.V. GABRIEL SALAZAR CONTRERAS

DIRECTOR DE TESIS  
MTRO. ARTURO MIRANDA VIDEGARAY

300198



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

A mis padres  
a Manuel Martínez  
y a Ilianita Angulo de Sahagún.



# INDICE

Introducción	4
Capítulo 1 <b>Procesos psicológicos en la creación de imágenes</b>	6
Capitulo 2 <b>Percepción profunda y percepción superficial</b>	37
Conclusiones	84

# INTRODUCCIÓN

**E**l presente trabajo pretende hacer una reflexión y estudio de algunos procesos psicológicos que se desarrollan en la creación de las imágenes artísticas. Estos fenómenos los he observado en mi práctica docente, así como en mi propia experiencia como creador de imágenes. Considero de vital importancia este tipo de trabajo teórico que permita esclarecer muchas dudas que existen en la época de estudiante, ya que desde que era estudiante de la ENAP, me preguntaba por qué existían diversas maneras de pintar de los maestros, y por qué decía cada uno que la suya era la mejor. En la maestría tomando clases con Juan Acha, pude entender que era cuestión de conceptualizar la historia del arte, y el desarrollo de cada estilo artístico para poder ubicarse en un hacer propio.

En el primer capítulo presento mis observaciones de cómo los alumnos conceptualizan los elementos de las artes plásticas, y hago una comparación de estos y de cómo el hombre ha conceptualizado la producción de imágenes a través de la historia. Para esto tomo como referencia a Gombrich, quien nos da luz sobre los procesos psicológicos de la historia del arte en cuanto a la creación de imágenes, a Alberto Facundo Mossi con su planteamiento del aprendizaje significativo, a Arnheim quien hace un análisis profundo de la percepción, y a Victor M. Reyes con su Pedagogía del Dibujo. Menciono también a profesores de la ENAP como a Gilberto Aceves Navarro, Luis Nishizawa y Jorge Chuey, con los cuales tuve la oportunidad de tomar clases. En el segundo capítulo siguiendo con las cuestiones de psicología, analizo la percepción superficial y la percepción profunda en la lectura de imágenes, ya que una vez entendidos ciertos elementos racionales, pareciera que existen otros que se escapan

a la comprensión común, y que pasan desapercibidos. Para esto he tomado como referencia a A. Ehrenzweig, quien fuera contemporáneo de Gombrich. Para todo el texto he utilizado ejemplo de artistas actuales mexicanos incluyendo los míos propios, ya que considero que es de suma importancia desarrollar discursos plásticos propios y actuales y a partir de ellos aportar elementos teóricos que permitan la lectura de estos, y en este caso para ejemplificar lo psicológico y lo pedagógico del tema. Ya que como lo decía Juan Acha no tan sólo es necesario crear imágenes, sino también, elaborar los elementos teóricos para la comprensión y la difusión de estas.

# CAPÍTULO UNO

## PROCESOS PSICOLÓGICOS EN LA CREACIÓN DE IMÁGENES

**C**uando construimos imágenes entran en acción varios procesos psicológicos que determinan el estilo y la forma de estas. A través de la historia de la pintura podemos ver como el hombre ha representado la realidad de diferentes maneras, desde las pinturas rupestres hasta nuestros días las imágenes que se han construido han tenido una función que ha determinado la manera en que se han hecho. El alumno de Artes Visuales, necesita hacer conciencia de estos procesos para entender qué función tienen estas imágenes.

*Si un niño representa la cabeza con un círculo, éste no le viene dado por el objeto; es una verdadera invención, una auténtica hazaña a la que sólo llega al cabo de una experimentación laboriosa.*

**Rudolf Arnheim**

Psicólogos como Erich Fromm han planteado una analogía entre el desarrollo de la humanidad y el desarrollo de la personalidad de un individuo, esto se puede ejemplificar pedagógicamente para entender procesos de la construcción de la imágenes históricamente al compararlo con la manera en que un individuo desarrolla la conceptualización de estas. Concretamente me interesa hacer una comparación entre el proceso histórico de cómo se construye la imagen en sus diferentes estadios, y de la forma en que un alumno a desarrollado la capacidad para hacer representaciones a lo largo de su vida, para hacer esto tomo como base mi propia experiencia como creador

y mis observaciones como profesor de Pintura con mis alumnos. Arnheim nos dice: “Pero encontramos analogías llamativas con el arte infantil en las fases tempranas del llamado arte primitivo de todo el mundo, y aun en lo que sucede cada vez que un principiante de no importa que edad o lugar se inicia en un medio artístico”.<sup>1</sup> Y siendo en este caso la pintura necesitamos ordenar diferentes formas de representación histórica y entender su función, y así hacer la comparación de cómo un alumno crea sus imágenes. Esta analogía la planteo basándome en el concepto de *aprendizaje significativo* que dice Alberto Facundo Mossi: “¿Que quiere decir Aprendizaje significativo? Sin duda alguna partir de lo que se conoce para ir constituyendo sistemáticamente una red cada vez más compleja de estructuras par que se facilite el aprendizaje. La construcción de nuevos planteamientos y significados que le impliquen (al alumno) un proceso activo de formulación interna de hipótesis y realización de ensayos para contrastarlos. Si se establece una relación de ésto y lo que se tenía como idea previa, anterior al proceso descrito, habremos logrado que lo que se haya aprendido sea significativo. Es decir todo tiene que tener sentido y significado, cuando se esta aprendiendo algo nuevo. Es la misma persona quien consigue autoestimularse construyendo sus propias estructuras nuevas, con relación con lo que tenia concebido anteriormente”<sup>2</sup>

1. Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, pág., 185.

2. Alberto Facundo Mossi, *El dibujo, enseñanza y aprendizaje*, pág. 74.

Si pensamos en los niños y vemos como empiezan a hacer sus garabatos, estos tratan de construir una imagen recordando lo que han visto, para poder asir la realidad. Arnheim tambien nos dice: “La clase más simple de representación visual, tal como la encontramos, por ejemplo, en los dibujos de los niños pequeños y de artistas del Mesolítico, y en el ideograma chino que significa *hombre*, representa una escritura muy semejante a las imagenes normativas que nos hacemos mentalmente”<sup>3</sup> Logrando producir símbolos propios del lenguaje articulado, es decir: una imagen conceptual propia del signo lingüístico. El hombre

3. Rudolf Arnheim, *op. cit.*, pág. 143

primitivo para crear una imagen también tuvo que ver de manera repetida un animal, y después recordarlo y “ver” hacia adentro para dibujarlo, en este sentido se parece al niño al dibujar recordando. La diferencia estriba en que el niño y el hombre primitivo tuvieron diferentes funciones, el primero crea símbolos heredados por la cultura y el segundo ejerce una función mágico religiosa. O como lo afirma Victor M. Reyes: “Aparte de la etapa preliminar del ‘garabateo’ de los niños, es decir el trazo de las primeras líneas vacilantes en zig-zag, espirales, celulas, etc., que pertenece a los primeros balbuceos gráficos y que no aparecen en el arte de los primitivos, hay una similitud entre los monigotes intelectuales de unos y otros, que preceden de un afán intuitivo de representar la naturaleza. El niño, como el hombre primitivo, atraviesa en la evolución de su expresión gráfica por ese ‘monogoteismo’, a veces ininteligible para nosotros, pero que para él responde perfectamente a sus condiciones anímicas y a sus intenciones,”<sup>4</sup> En este sentido podemos hacer comparaciones, y discernir en que se parecen y en que no. Así, no pretendo hacer una comparación lineal, ya que esto no es posible, lo que me interesa en esta analogía es tomar referencias históricas que puedan esclarecer algunos procesos psicológicos propios de un individuo, para lograr el aprendizaje del desarrollo de las Artes Plásticas. Facundo Mossi nos dice también: “Desde Cennino Cennini hasta nuestros días el dibujo, materia de conocimiento como disciplina, ha ido buscando el qué y el cómo de las representaciones. El aprendizaje de este, ha sido, es y será motivo de estudio constante debido a que existen factores de tiempo (cronológico) y humano (antropológico). Desde la realización de ejercicios basados en la experimentación, análisis síntesis y la investigación de la naturaleza por medio de la apreciación de la anatomía, geometría, perspectiva y proporciones del mundo exterior y objetivo, hasta la interpretación de las formas del mundo interior, expresando los sentimientos emociones y sensaciones. Todos los intentos de

4. Victor M. Reyes, *Pedagogía de dibujo*, pág. 28.

sistematizar la enseñanza de conocimientos propios de esta área de conocimiento han ido configurándose también para propiciar el desarrollo de la capacidad del estudiante para ordenar el análisis y la síntesis de todos”<sup>5</sup>. El planteamiento que hago a mis alumnos para hacerles reflexionar, los lleva a que se acuerden de cuando ellos hicieron su primer dibujo de niños, o si encuentran alguna similitud con un dibujo egipcio, como lo dice Reyes: “Señalaremos que existe una similitud entre estas características de expresión infantil y algunos aspectos del arte primitivo y muy especialmente del arte egipcio: el ojo visto de frente en las caras de perfil que hacen los niños, es el mismo que usaron los egipcios, dentro de su concepto de ley de la frontalidad”<sup>6</sup>. Y después cuando trataron de crear la ilusión que fue inventada por los griegos hace veinte siglos. Mossi no dice: “En la pintura antigua ya desempeñó un papel importante el encanto de reproducir la realidad, así como el placer de convertir la superficie pictórica en un espacio ilusorio, e incluso hacer creer al ojo que se trata de una realidad”<sup>7</sup>. O cuando crearon su primer dibujo de un “hombre en general” o canon universal como lo entendían los del Renacimiento. Y así, al entender cuál era función de los hombres a través de la historia y cuál es la de un individuo, sus diferencias y sus semejanzas en el proceso de conceptualizar la imagen, les da luz a la manera de conceptualizar sus propias imágenes. Gombrich hace un análisis histórico de este proceso y planea como se fue construyendo la imagen desde los esquemas simples en la prehistoria, los Egipcios, hasta la creación de la ilusión con los Griegos, y posteriormente en la Edad Media llegando al Renacimiento y hasta el siglo XIX con la ruptura de los Impresionistas.

5. Alberto Facundo Mossi, *op. cit.*, pág.67

6. Victor M. Reyes, *op. cit.*, pág. 173.

7. Alberto Facundo Mossi, *op. cit.*, pág. 30.

Para entender este proceso histórico tenemos que saber que la forma se construye en el pensamiento cuando vemos un grupo de líneas, formas y colores que están

organizadas de tal manera que permitan construir una idea visual. Estas líneas pueden ser de diferente manera dependiendo del estilo que maneje el artista, desde un símbolo infantil, hasta lenguajes complejos como el de Velázquez, quien creó un código que de cerca es muy abstracto, a veces irreconocible y de lejos logra la ilusión y permite que la forma se genere en el pensamiento, a través de una imagen mental. Esta comparación extrema puede ayudarnos a plantear cual es el camino adecuado para enseñar a dibujar a los alumnos, ya que existe un proceso de aprendizaje que he observado en alumnos de 12 años aproximadamente, en donde recurren a imágenes simbólicas infantiles para representar la realidad. Llegando a la adolescencia quieren dar el salto a la ilusión al tratar de dibujar algo parecido a lo que ellos llaman realidad, esto es debido a que en esta época de la adolescencia las cuestiones narrativas y fantásticas predominan y para representarlas se requiere de un planteamiento diferente al signo infantil, este planteamiento narrativo al cambiar de función, o de intención de hacer las cosas, cambia la forma de hacerlas. Sin embargo, como ya está creado su código infantil y ahora pretenden lograr esta ilusión, existen interferencias del lenguaje anterior que dificultan esta nueva forma de representación. Reyes citando al profesor Rothe nos dice: “El profesor Rothe, de Viena, ha sido quien más ha hecho evolucionar la enseñanza del dibujo con la tendencia alemana señalada; a él debemos los siguientes conceptos: ‘En lugar de obligar al niño a reproducir sobre el papel un modelo (impresión) con sus características exactas, es mejor, conforme a su psicología, el hacerle imaginar algo nuevo, dejarlo crear (expresión); sin el cuidado de tomar continuamente medidas, el niño da libre curso a su dinamismo, dibuja más rápidamente y con más alegría. Como el dibujo del natural tiene sus dificultades, es preferible hacer que los niños dibujen flores, pájaros, animales, de imaginación. Así el alumno se acostumbrara a dibujar sin que la falta de parecido con algún modelo pueda dasanarlo. Al fin

de algún tiempo de dibujar de imaginación, lo cual le ha servido para que evolucione su expresión gráfica, el niño toma un gusto extraordinario por la observación, va a pasar a la etapa del realismo visual y es el momento de ponerlo a dibujar del natural".<sup>8</sup> Así, una vez construidos los esquemas infantiles, es el momento en el que ya llegando a la adolescencia el joven podrá empezar a dibujar. En mi propia experiencia recuerdo que la primera vez que construí una imagen en donde no recurrí a los símbolos infantiles, fue cuando al dibujar un techo de lámina observe que al final de este, unas formas se escondían en otras y que solo dibujando lo que veía y no lo que sabía (con respecto al símbolo infantil) se podía explicar la forma. Así, al saber que el dibujo son estos trazos que tienen la capacidad de generar la construcción de una imagen en el pensamiento, tenemos que plantear el problema que estriba en como conceptualizar esos trazos y como se entiende la imagen a través de la educación en la escuela, y como la perciben y la manejan los alumnos. Resulta que muchos de los alumnos de un nivel de preparatoria dibujan o pintan formas simbólicas como ya lo he mencionado, como niños porque no han desarrollado los elementos plásticos para hacer otra cosa mejor, los más desarrollados dibujan como lo ven en los cómics y algunos dibujan a partir de fotografías tratando de lograr un efecto de ilusión. Es decir, primero aprenden los esquemas y luego los adaptan a lo que quiere representar, hasta que tiene un enfrentamiento con el dibujar del natural se pueden dar cuenta que necesitan aprender un código que les permita hacer representaciones del natural, y así ampliar su percepción de los cómics o de las copias de las tonalidades ya dadas de una fotografía. Incluso no todos logran lograr producir esta clase limitada de imágenes. Esto aunado a la educación visual dada por la fotografía, la televisión el cine y ahora la computadoras, que alejan al alumno de aprender a ver y construir un lenguaje del natural y le privan de una educación más completa. Esto no quiere decir que el

8. Victor M. Reyes, *op. cit.*, pág. 82.

lograr la ilusión sea la excelencia en el arte como lo menciona Gombrich, pero tenemos que admitir que ha sido un ideal importante a lo largo de la historia, y es una disciplina educativa. Y cuando se es estudiante en la ENAP, se oyen comentarios de maestros abstractos que dicen que el arte no es crear la ilusión, y de maestros académicos que los refutan diciendo que lo que pasa es que estos nunca aprendieron a dibujar. Esto genera confusión en la época escolar, en sus clases Juan Acha recomendaba entender cada estilo artístico y manejarlo como un ejercicio para que se incluyera en el aparato conceptual del alumno. Además en un nivel elemental de aprendizaje ( y me refiero a la Preparatoria y la Licenciatura), es necesario conceptualizar la imagen, de manera histórica para ubicarnos en este momento.

Así, la manera de enseñar a dibujar debe de ser conceptual, con diferentes métodos que lleven a diferentes resultados, en donde el pensamiento organiza y representa dependiendo de una función determinada.

Podemos decir que mediante la pintura hacemos una especie de sueño o metáfora para los que están despiertos, es decir, construimos una imagen con la cual nos comunicamos con los otros en una dimensión diferente o mejor dicho por medio de un lenguaje especial. Cada estilo tiene sus particularidades, aquí nos encontramos en la época de la adolescencia y la comparo con la época en que se invento la ilusión. Yo concebí



**Figura 1.**

**Título:** Autorretrato.

**Autor:** Gabriel Salazar Contreras.

**Técnica:** Lapiz sobre papel.

imágenes de este tipo en mi adolescencia, y las he seguido utilizando para cuadros más recientes (fig. 1). El problema de cómo se construyen estas imágenes con este planteamiento y cual es su proceso psicológico tiene su historia. La pregunta es como lo indica Gombrich: “¿Tienen éxito los pintores, en punto de imitar la realidad, porque *ven mas*, o porque han adquirido la habilidad de ver?”<sup>9</sup>, y nos dice que es obvio que los artistas pasen mucho tiempo observando la naturaleza, pero no por sólo verla adquieren el oficio para crear imágenes. Giotto desarrollo una manera de ver la realidad y de representarla en base a lo que el sabía de ellas, y en aquella época la gente decía que sus pinturas eran de un extremo parecidas a la realidad, cosa que ahora a nosotros no nos parece.

9. Ernst H. Gombrich, *op. cit.*, pág. 9.

La cuestión se podría plantear en cuales son los elementos gráficos mas adecuados para crear un parecido o una ilusión, y entendemos ahora que estos elementos que crean la ilusión son tan abstractos como lo son los que no la crean. Facundo Mossi nos dice: “Si analizamos (...) la época del renacimiento junto con la del S. XX (...) veremos como los códigos visuales vienen a coincidir con la utilización de elementos de síntesis visual, de técnicas, instigación y expresión que hacen indispensable a los artistas de nuestra era el retomar los hallazgos del renacimiento, como a su vez éste lo hizo con la era clásica griega”.<sup>10</sup> El problema de la conceptualización estriba allí, ¿que acaso los chorreados minúsculos de Velázquez no pueden tener la misma categoría plástica que los de Jakson Pollokc?, y ¿que no podemos leer las dos pinturas de la misma manera descifrando esos códigos, una que crea la ilusión y la otra que desarrolla un elemento de la gramática visual?. Entonces resulta que manejando estos elementos de una manera y con un sentido o función se crea la ilusión y manejándolos de otra manera creamos otros estilos. Cuando se tiene poca preparación no se logran leer códigos complejos, y si un chico solo conoce los códigos del cómic

10. Alberto Facundo Mossi, *op. cit.*, pág. 29.

entonces interpretara y representara de esa manera, y un cuadro de Cézanne le parecerá pintado por un niño, porque sólo tiene esa referencia.

Podemos decir que para que una persona pueda “ver” un cuadro es necesario que tenga una educación, o un aprendizaje, como si aprendiera a leer jeroglíficos como lo afirmaba Constable. Así el alumno necesita entender que cada manera de representación tiene su propio concepto, determinado por la función que ejerce, así la función de los jeroglíficos no era igual que la función de la pintura Griega, la primera era conceptual parecido a las palabras y la segunda narrativa. Un ejemplo de cómo una persona puede conceptualizar las imágenes de una manera amplia se puede ver con un pintor como Picasso, cuando se decía que él a los 16 años podía pintar como Rembrandt no lo era en el sentido estricto, sino que podía leer y conceptualizar el lenguaje de Rembrandt y de los Impresionistas y el de Cézanne del cual tomó los elementos del cubismo. En este sentido si era un Demiurgo, porque en el otro sentido yo nunca he visto un Picasso con las calidades pictóricas de un Rembrandt. Siguiendo con la idea de cómo los alumnos forman las imágenes, y cual es el proceso a través del cual aprenden y representan la realidad, sabemos que el ojo percibe la realidad a través del sentido de la vista captando luz y colores. Pero Juan Acha nos dice que no es el ojo el que ve, sin el hombre con toda su complejidad y sus procesos de conocimiento. ¿Acaso los impresionistas tenían razón al decir que “así la veían” ellos y que esa era la verdad? O si pinturas más tradicionales que planteaban lo mismo, ¿acaso tenían razón? Y cual es el proceso de conocimiento que deben llevar los alumnos para la creación de sus propias imágenes, y por donde se les debe de llevar. Aquí queda planteada la pregunta y el enigma del estilo como lo dice Gombrich: ¿Por qué diferentes personas y en diferentes épocas se ha representado la realidad de diferentes maneras?”, ¿y porque, ampliando esta

11. Ernst H. Gombrich, *op. cit.*

pregunta, diferentes alumnos dibujan de diferente manera y en diferentes generaciones ?

Cuando era adolescente y gustaba de ver los cuadros de Van Gogh , los paisajes que veía en la realidad de aquella época me parecían Van Gogh's; los arboles torcidos, las flores moradas y los cielos grises y fríos. Pero un día que vi más de cien diapositivas de Rembrandt, al acabar veía en la calle a las personas como si fueran pintadas por Rembrandt, incluso hasta imaginaba las pinceladas en la frente. Gombrich nos dice , citando a Konrad Fieker que las más simple impresión sensorial que parece materia prima para las operaciones de la mente , es ya un hecho mental, y lo que llamamos el mundo exterior es en realidad el resultado de un proceso psicológico complejo. Bernard Berenson decía , “el pintor solo puede cumplir su tarea si da valores táctiles a impresiones visuales” . Estos fenómenos de aprendizaje en donde aprendemos y después vemos van determinando una forma de hacer las cosas, aunado a la función para la cual realizamos las imágenes. Entonces, la creación de imágenes con respecto al estilo tal parece que está determinado por la *función* que pretende el artista, y el alumno influenciado por lo que ha visto creara una imagen dependiendo de para que la quiera hacer. La conquista de la ilusión se dio en Grecia y en el Renacimiento se desarrolló este concepto, el impresionismo produjo sensaciones puramente ópticas. Todo lo anterior aspira a la traducción fiel de la naturaleza, pero cada estilo tiene su propia concepción, explica Riegl. Así, cada alumno dibuja dependiendo del aparato conceptual que tiene, y tendrá que ampliar ese aparato para que tenga más recursos.

Gombrich nos dice que también la habilidad técnica es un punto de discusión para la creación de las

imágenes, ¿acaso los Egipcios representaban de esa manera por que eran menos hábiles que los griegos?. Y Arnheim nos dice tambien: “ Si las figuras del arte egipcio le parecen «antinaturales» a un observador moderno, no es porque los egipcios no hayan sabido representar el cuerpo humano «como es en realidad», sino porque ese observador juzga a su obra con los criterios de un procedimiento diferente. Una vez que nos hemos librado de ese prejuicio deformante, nos resulta muy difícil ver en los productos del «método egipcio» algo equivocado”<sup>12</sup> Ó ¿por que las culturas prehispanicas no inventaron la ilusión, e hicieron formas esquemáticas en los murales y crearon formas sin querer imitar la realidad, y solo representaron el significado de las cosas?.

12. Rudolf Arnheim, *op. cit.*, pág. 133.

Existe la creencia de que el arte se desarrolla de lo simple lo complejo en cuanto a la habilidad técnica y que la conquista de la ilusión es el culmen de esto, y que la fotografía es la conquista tecnológica.

Sin embargo los entendidos en esto , no podemos pensar que la Coatlicue es menos artística y menos compleja que una fotografía moderna, por el hecho de “parecerse” esta más a la “realidad”. Las categorías y valores estéticos no están en función de uno u otro estilo, sino de conceptualizaciones más complejas. Entonces el planteamiento del evolucionismo debido a la técnica no explica el sentido de las creaciones artísticas, ni podemos entender a un individuo en su desarrollo por este concepto. Aquí, volvemos nuevamente, al planteamiento de que, se pinta y se dibuja de diferentes maneras o diferente estilo, no por la forma que se ve sino por la función que se ejerce. El problema educativo es que algunos alumnos dibujan como comic otros como fotografía y los más sus figuras son planas y no procesan las percepciones táctiles. A este problema podríamos contestar sencillamente que porque no han aprendido a hacerlo. Sin embargo es más complicada la cuestión. Veamos, el hombre prehistórico creaba sus imágenes que primero “veía”

en las manchas de la humedad de las rocas y después corregía. La manera en que estaban hechas era determinada por la función que requerían, esta era la de crear un lenguaje que les permitiera comunicarse entre ellos como elemento de ritos mágicos que tal vez realizaban. Para esto la representación requería una forma de escritura suficiente para visualizar el animal en cuestión o el personaje que se tratara. Evidentemente no existía un espacio escenográfico con perspectiva, sino que era una “escritura arcaica”. Así podemos entender que estas primeras imágenes se formaron con la secuencia de proyección, esquema y corrección. León Battista Alberti, en su tratado sobre escultura *De Statua* nos dice: «Creo que las artes que inspiran a imitar la creaciones de la naturaleza se originaron del siguiente modo: en un tronco de árbol, en un terrón de tierra, o en cualquier otra cosa, se descubrió un día accidentalmente ciertos contornos que solo requerían muy poco cambio para parecerse notablemente a algún objeto natural. Fijándose en esto, los hombres examinaron si sería posible, por adición o sustracción, completar lo que todavía faltaba para un parecido perfecto. Así, ajustando y quitando contornos y planos según el modo requerido por el propio objeto, los hombres lograron lo que se proponían, y no sin placer. A partir de aquel día, la capacidad del hombre para crear imágenes fue creciendo hasta que supo formar cualquier parecido, incluso cuando no había en el material ningún contorno vago que le ayudara»<sup>13</sup>. Los alumnos no recurren a esta técnica de dibujar a partir de manchas en la naturaleza, esto lo hacían los primitivos porque carecían de un esquema. Ahora los alumnos empiezan a dibujar a partir de esquemas que aparecen en métodos de dibujo. Veamos, con respecto a estos métodos y la técnica podemos observar que actualmente las clases de dibujo que se dan en la ENAP, se podrían clasificar en varias maneras dependiendo del método que se utilice: primero tenemos el que utiliza esquemas a base de cánones en donde el alumno tiene que meter en cajas geométricas y después ir dibujando con más detalle y que se logra

13. Ernst H. Gombrich, *op. cit.*, pág. 90.

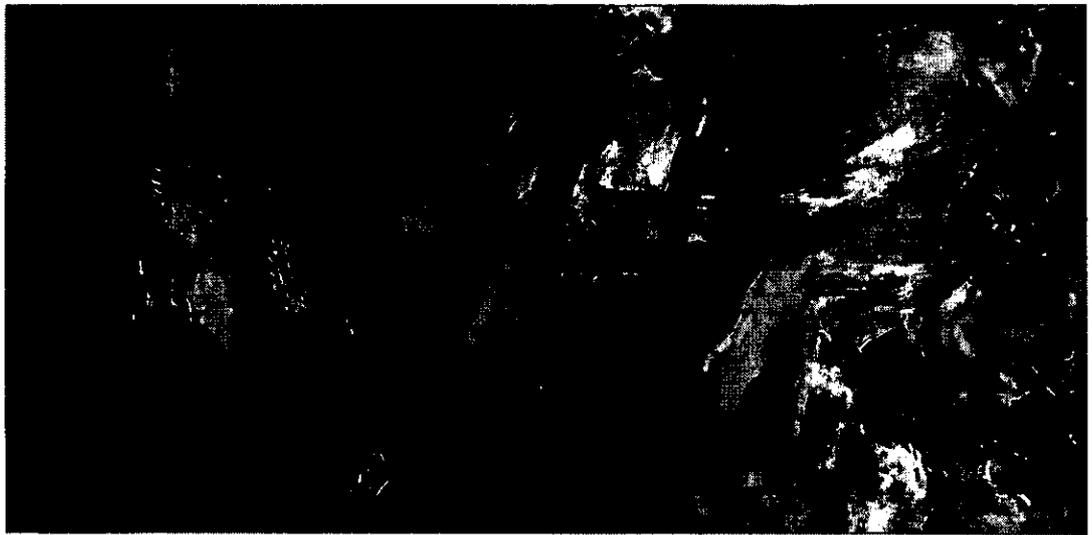
una figura dura, y que estarían representados por los métodos que publica José Ma. Parramón. Después el método de Kimon Nicolaidis, titulado *The natural way to draw*, el cual desarrolla una manera de aprender a ver percibiendo las cualidades táctiles y espaciales, logrando una especie de dibujo automático o como el título del libro lo dice *natural*. Y finalmente el de Betty Edwards con su libro *Aprender a dibujar* o en su título original *Dibujando con el lado derecho del cerebro*. Creo que esos métodos son los más significativos. Históricamente han existido métodos de dibujo como las lecciones de Leonardo da Vinci en su *Tratado de Pintura*, de Durero en donde hace un estudio de proporciones del cuerpo humano, así como de otros artistas menores como Vogtherr en 1538 y de Schön en 1538. Los libros de Parramón nos muestran una manera elemental de construir imágenes produciendo formas duras y esquemáticas. El método de Nicolaidis, es el utilizado por la mayoría de profesores de la ENAP en las diferentes carreras, el maestro Gilberto Aceves Navarro lo utilizaba cuando tome clases con él a finales de los años 80's, aquí podemos empezar a contestarnos la pregunta de que porqué los alumnos o artistas dibujan de determinada forma, en base a lo que han aprendido. Sabemos que el maestro Aceves Navarro es el maestro de generaciones de artistas actuales y tiene gran influencia sobre estos. En sus clases él comentaba cómo estaba en desacuerdo con los maestros académicos, y sus ejercicios estaban diseñados para romper con un aprendizaje esquemático. Su planteamiento pretende desarrollar un tipo de percepción más completa y más intuitiva, que motive la espontaneidad, en contraposición de la dureza de los ejercicios que se pueden percibir en los dibujos académicos de otros profesores. El maestro Aceves nos dice: "Lo que estaba planteando era algo completamente nuevo; estaba tratando de avitar la academia y no porque la academia sea mala en sí, sino porque sencillamente te hace repetir lo mismo. Yo tomaba de la academia no las reglas sino la necesidad de una reglamentación. Lo

14. Los Universitarios N. 8, Revista de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, pág. 23.

esencial no era hacer una reproducción sino un trabajo donde las sensaciones táctiles fueran lo principal”<sup>14</sup>. Acordémonos que esta espontaneidad ya se manejaba en los manuales de dibujo de la antigua china en donde los artistas entendían el dibujo como una comunicación con la naturaleza, haciendo una evocación poética, sin pretender retratarla como nosotros en ocasiones lo hacemos. La pintura de Aceves es algo parecido, al ser una evocación plástica más que narrativa (fig. 2). Y nos dice: “Para ser plástico hay que palpar y los jóvenes le tienen miedo al contacto; no meditan, son como clínicas donde no cae una gota de polvo. El hecho

simple de tocar de sentirse tocado, es una manera diferente de ver; el problema es ver, este es el problema central de mi formación, no solo plástica sino vital, y ellos

no lo entienden. La vida que han llevado, los intereses y los ideales que manejan, cualquiera que éstos sean, no estan motivados por las mismas fuerzas que los nuestros, los de la gente de mi generación. A nosotros la naturaleza se nos daba, estábamos más próximos a ella, la tocábamos y la sentíamos, pero además aprendimos algo fundamental: obediencia. Aprendíamos a obedecer y una de las cosas que para ser realmente un cazador de formas es obedecer los dictados, los caminos y las rutas de la forma; no imponerse, no imponerle una idea a este hecho de atrapar la forma, de aprehenderla. Siempre he dicho que el problema plástico es la posibilidad de definir no la forma, sino la visión de la forma, la visión interior



**Figura 2.**

**Título:** “Alta Brama gua ggiú mi guidó”

**Autor:** Gilberto Acevez Navarro.

**Técnica:** Oleo sobre tela.

que tenemos de ella; ésto no lo entienden los jóvenes, no lo saben, su mundo es otro; me he convencido de que son incapaces de obedecer, de tocar, de centrarse”.<sup>15</sup> El método de Nicolaidis, publicado en 1938 nos muestra los ejercicios que utiliza Aceves y se puede observar en sus clases que estos ejercicios los lleva a sus extremos desarticulando la forma y volviéndola a articular, en un acto vital, como él lo dice. Creo que esa es la gran aportación de Aceves, la conceptualización de estos ejercicios y su utilización, hasta convertirlos en un nuevo figurativismo. Sin embargo, los ejercicios que plantea Nicolaidis, son solo eso, maneras de percepción de la realidad de una forma natural a través de desarrollar el sentido del tacto. Es decir, como ya lo mencione, dar valores visuales a impresiones táctiles. Nicolaidis nos dice: “Aprender a dibujar es realmente una cuestión de aprender a ver -ver correctamente- y eso quiere decir mucho más que ver solamente con el ojo. La manera de ver a la que yo me refiero es una observación que utiliza los cinco sentidos que se pueden utilizar a través del ojo al mismo tiempo. Aunque tu uses tus ojos, tu no puedes cerrar tus otros sentidos, sino al contrario abrirlos, porque todos los sentidos tienes una función en el tipo de observación que tu tienes que hacer. Por ejemplo, tu conoces la lija cuando la tocas. Tu conoces una mofeta (comadreja que despide un olor desagradable cuando se ve en peligro), más por su olor que por su apariencia y una naranja a través del gusto. Tu reconoces un piano y un violín cuando los oyes en la radio aun sin verlos. (...) Sólo ver, sin embargo no es suficiente. Es necesario tener un fresco y vívido contacto físico con el objeto que tu dibujas, a través de todos los sentidos posibles y en especial a través del sentido del tacto”<sup>16</sup> En los capítulos finales, Nicolaidis plantea ejercicios de anatomía para aterrizar los ejercicios que propone en un inicio, amarrando la forma a un canon establecido como es un dibujo de Miguel Ángel que pone como ejemplo. En este sentido Aceves plantea la forma de otra manera, originando que sus alumnos desarrollen un dibujo

15. Gilberto Aceves Navarro, *Bañistas y alumbradas* (catálogo), pág. 7.

16. Kimon Nicolaidis, *The natural way to draw*, pág. 6, (La traducción es de Gabriel Salazar)

figurativo, sin utilizar los cánones renacentistas como lo hace Nicolaidis al final de su libro. Y entonces la forma se va por donde le dice la intuición, pudiendo ser esta más rica en expresión y perdiendo las medidas clásicas renacentistas. Un ejemplo de esto es la pintura Arturo Miranda, (fig.3) quien fue su alumno, en donde aparece la forma pintada o dibujada “desde adentro” “sintiendo el bulto” como lo dijera Aceves y en donde las figuras aparecen sólidas por este tipo de construcción. Y otro ejemplo es Jazzamoart que fue alumno de Acevez Navarro también y que desarrolla el planteamiento gestual del dibujo y la pintura logrando resultados libres y expresivos. (fig 4)



Aquí, podemos entender un concepto que maneja Gombrich; para Platón su mundo de las ideas se entendía como ideas universales, que pretendían crear un sistema de conocimiento articulado y concreto que tuviera las menos ambigüedades posibles, por eso el arte de la ilusión no le era apropiado para este tipo de sistema por ser ambiguo e impreciso, entonces prefería los conceptos universales como “casa” “perro” etc. Para las personas del Renacimiento, estos universales eran los cánones, a partir de los cuales construían la forma, estos cánones eran aprendidos en los métodos de dibujo que circulaban en aquella época y desarrollados por artistas mayores como Leonardo o Durero. Acordémonos que un alumno tenía que pasar por lo menos dos años de aprendizaje, dibujando yesos y aprendiendo de otros pintores, antes de dibujar del natural. En este sentido se puede entender que primero aprendían a hacer el canon y después lo utilizaban ,

**Figura 3 .**

**Título:** Amanecer 2000.

**Autor:** Arturo Miranda Videgaray.

**Técnica:** Oleo sobre tela.

todavía no existía el concepto del artista genial y original que surgió en siglo XIX. Actualmente el aprendizaje se da de maneras diferentes, originando formas de hacer diferentes.

Volviendo a la ENAP, podemos observar que maestros como Luis Nishizawa, siguen un método parecido al del Renacimiento, y de paso recordemos que las

actuales academias nacieron de estos talleres renacentistas.

Nishizawa, estructura el cuerpo humano a partir de un esquema universal como lo manejaban los del renacimiento y entonces sus figuras aparecen estilizadas de esta forma, añadiendo después rasgos para que parezcan hombres o mujeres indígenas.



Claro está que tanto los alumnos de Aceves Navarro como los de Nishizawa heredan estas formas de hacer y podemos observar resultados similares a las pinturas de los maestros. Entonces, las formulas que aprendemos para dibujar y pintar, determinan de alguna manera la forma de hacer las cosas, ya que son los patrones que utilizamos en nuestra experiencia. Además de los códigos visuales históricos que heredamos, Facundo Mossi nos dice: “Los códigos son la sintaxis de todas las fuerzas, factores y la razón por la que buscamos un sistema de comunicación y expresión. El momento histórico actual, qué duda cabe, está inmerso en concepciones que provienen de los estilos visuales clásicos y funcionan al mismo tiempo. Pero impregnados de un hacer distinto como corresponde a cada momento de la historia”.<sup>17</sup>

**Figura 4 .**

**Título:**

**Autor:** Jazzamoart.

**Técnica:** Oleo sobre tela.

17. Alberto Facundo Mossi, *op. cit.*, pág 65.

Este mismo fenómeno sucedía con pintores como Rubens que al pintar sus angelitos estaba influenciado por Sebald Beham, quien publicó un método de dibujo en 1565. Con esto, podemos entender una distinción a la que llama Gombric la distinción entre los Universales y los particulares; los primeros son los cánones que utilizaban los del renacimiento y a los segundos se refiere a cuando esos cánones son utilizados como un inicio para dibujar del natural, y se añaden características propias del modelo. El retrato, por ejemplo, se dibujaba a partir de un ovalo a partir del cual se pintaba, y así utilizando este canon aprendido, se ponían las características de la persona retratada. Pero, según Gombrich, el canon determinaba grandemente la forma y el retrato por estar tan influenciado por este perdía el parecido y no podemos saber si las personas retratadas eran como las presenta el pintor. Creo que la combinación de estos métodos utilizándolos de una manera ecléctica nos da buenos resultados en la enseñanza como en la actividad creadora propia. El maestro Jorge Chuey nos dice: “En los sistemas de enseñanza de las disciplinas artísticas se debe evitar ir a los extremos, porque -por un lado se puede llegar al mimetismo o copia -fiel- o academista o simplemente en un sistema cerrado de la educación; -por otro, el utilizar sólo el sistema -abierto- o de primera intención, desarrolla únicamente los factores sensoriales que, si bien refuerzan las capacidades interpretativas, deja de lado, el conocimiento, el ver correctamente, el -oficio-”<sup>18</sup>. Porque cuando utilizamos un canon que es muy rígido pudiera ser que no tocamos las percepciones táctiles y nos quedamos al nivel de un dibujo esquemático y el método de Nicolaidis, puede parecer un tanto ambiguo, (aunque no lo sea en realidad). Creo que el termino medio esta dado por el tipo de dibujo táctil que nos permite un contacto con información de la realidad, combinado con los cánones que estructuran las formas ambiguas, el mismo Nicolaidis ha resuelto este problema con el ejercicio

18. Jorge Chuey, *Dibujo y lenguaje no verbal*, Tesis de maestría, pág. 15.

de Miguel Angel que ya mencione. Por ejemplo, un dibujo expresivo pero articulado lo podemos ver en artistas como Pedro Acencio, que parte de lo gestual y finalmente construye la forma.(fig. 5) Estos dos aspectos son necesarios debido a que tenemos una vista bicocular y registramos de una manera equivocada las percepciones, por poner un ejemplo, cuando vemos dos líneas una vertical y otra horizontal del mismo tamaño, nuestra visión nos engaña y las vemos de tamaño diferente, y como este existen otros ejemplos. Entonces, nos damos cuenta que el canon nos sirve para medir de una manera más precisa medidas que con una simple mirada no podemos hacerlo.

Cuando el canon influye mas, las formar aparecen más idealizadas, esto lo podemos ver en artistas como Arturo Rivera. (fig. 6) Y cuando el canon no esta en primer lugar, las figuras tienen una articulación diferente, menos idealizadas, como sucede con Alberto Castro Leñero cuya pintura es mas libre. Y en donde se ve la influencia de el que fuera su maestro Aceves Navarro. (fig.7) Esta forma de hacer las cosas, en donde existe el conflicto de utilizar el canon o de no hacerlo, apareció en siglo XIX con la llegada de los impresionistas. Aquí también podemos darnos cuenta de los pintores que estaban influenciados fuertemente por el canon como Degas, y pintores que rompían con toda la tradición como Cezanne.



**Figura 5 .**

**Título:** Don Giovanni siente que un frío mortal le invade

**Autor:** Pedro Acencio.

**Técnica:** Lapiz sobre papel.

En la ENAP se escuchan comentarios de profesores que afirman que los alumnos no tienen que hacer copias de otros pintores, sino que tienen que copiar solamente

de la naturaleza. Esto con la intención de que no tengan influencias y que desarrollen una pintura más propia, sin embargo se olvidan que los documentos de la historia del arte nos muestra como pintores con una gran originalidad hicieron copias estudiando a otros pintores y esto no influyo para que perdieran sus ideas propias. Por ejemplo existen copias que Rembranth hizo de Leonardo y copias que Van Gogh hizo de Millet.

Las clases de dibujo se pueden impartir con estas ideas de imitar a la naturaleza o crear un mundo aparentemente alejado de la realidad. Así, históricamente existe el dilema de si el arte es imitación de la naturaleza o si no lo es. Hoy sabemos que a los artistas no les interesa este aspecto, y que en la antigüedad fueron acuñados estas ideas por el pensamiento griego.



El arte ha rivalizado con la creación divina o de la naturaleza. Al artista se le ha concebido como una especie de semidios o brujo, que a través de una especie de alquimia produce creaciones con las que rivaliza con el mismo Dios. Sin embargo los que realizamos una actividad creativa, sabemos que esto es una especie de ilusión ya que al concebir una obra en el pensamiento, existe una especie de excitación de creer que se va a crear algo vivo, pero una vez terminada la obra nos damos cuenta que solo era una ilusión el pensar así, ya que tan solo es un objeto lo que realizamos. Y como un sediento con eterna insatisfacción buscamos la próxima obra, para volver a soñar que crearemos algo. Estas mismas sensaciones las experimentan los alumnos que en los primeros intentos desarrollan más la expresividad, ignorando la

**Figura 6 .**

**Título:** Lascia, o caro, un anno ancora allo del mio cor.

**Autor:** Arturo Rivera.

**Técnica:** Oleo sobre tela.

técnica. Aquí, se requiere de que se le den al alumno los elementos conceptuales necesarios para que puede discernir entre una forma de hacer y otra, ya que al distinguir el hacer del imitar podrán realizar diferentes planteamientos sin confundirse.

Platón hace una distinción entre el hacer y el imitar en la República, al contrastar una imagen pintada con la imagen en el espejo. Nos presenta la idea de que el carpintero es un hacedor y el pintor es un imitador. Y si de la idea platónica nace todo lo demás, el carpintero *hará* una cama, basándose en

esta idea, y el pintor solo *imitará* la cama, y si la verdad es la idea platónica, y si el carpintero hace una copia de esta idea verdadera, y el artista copia la copia que hace el carpintero, entonces hará una copia de la copia alejándose más de la verdad. Lo que aquí interesa es hacer esta distinción, ya que el hacer es un proceso diferente que el imitar, el hacer pretende crear algo vivo que rivalice con la naturaleza atribuyéndole cualidades sobrenaturales como lo hacían los hombres primitivos, la intención de ellos no era *imitar* un animal sino *crearlo*. Alberto Mossi citando a Arnold Hauser nos dice: “La iconografía representada en el Paleolítico transmitía fielmente un lenguaje y modo de expresión de rituales mágicos, comunicación, al fin y al cabo. En este caso la imagen era al mismo tiempo la representación y la cosa representada, era el deseo y la satisfacción de deseo a la vez”<sup>19</sup>. Así, como cuando hacían esculturas probablemente de troncos de los



**Figura 7.**

**Título:** El hombre de Kenia

**Autor:** Alberto Castro Leñero.

**Técnica:** Oleo sobre tela.

19. Alberto Facundo Mossi, *op. cit.*, pág. 21.

arboles en donde proyectaban alguna figura conocida, a partir de las formas en donde ellos encontraban cierto parecido. Reyes nos dice al respecto: “Pero puede decirse que tanto el hombre primitivo como el niño, no consideran que sus expresiones gráficas sean un dibujo propiamente, tan es verdad esto, que cuando se ha pedido al niño citado por Luquet que regalase el dibujo que había hecho, contesto que aquello no era un dibujo, sino ‘cualquier cosa’ hecha para explicar cómo estaba formado el objeto que había visto”.<sup>20</sup> Creo que el niño tiene este proceso similar, cuando era niño me gustaba *hacer* casitas en todas partes, las hacía con pedazos de tela, sabanas o cualquier cosa que me sirviera, así construía o mejor dicho *hacía*. Mis primeros dibujos tenían esta misma característica, quería representar una idea sin plantearme que se pareciera a la realidad. La función era construir o *hacer*. Cuando llegue a la adolescencia, me planteé por primera vez el *imitar* como lo hicieron los griegos. Un buen ejemplo de hacer lo tenemos con German Venegas, este artista no se plantea el imitar, pero sin embargo sus figuras aparecen con una inclinación a los cánones clásicos griegos como referencia para sus creaciones.(fig.8)

Al querer imitar el problema estaba que ya tenía contaminada mi manera de ver, por la herencia cultural que había heredado y pensaba que lo que se parecía a la fotografía era lo que estaba bien hecho. Después me di cuenta que lo fotográfico solo era una forma de representación con características definidas, y lo pictórico era más amplio a nivel expresivo y conceptual. Este mismo razonamiento lo aplico con mis alumnos, para que amplíen sus capacidades perceptivas a través de la conceptualización de las diferentes maneras de construir la imagen a través de la historia. Las preguntas son; ¿que es lo que quiere hacer el artista?, ¿cual es la función para lo que hace?, ¿para que lo

20. Víctor M. Reyes *op. cit.*, pág. 29.  
El subrayado es mío



**Figura 8 .**

Sin título

**Autor:** German Venegas.

**Técnica:** Mixta.

quiero hacer?. La infancia de la humanidad lo hacia para construir un objeto, los egipcios a través de este representar *una idea general*. Y el ilusionismo griego lo hacía para relatar una historia en un momento preciso, como si existiera un testigo ocular, para contar un suceso de la vida. Cuando los egipcios hacían sus imágenes también pretendían, como los primeros, construir un objeto que durara por toda la eternidad y que significara una idea precisa. Sus personajes funcionaban para construir ideas generales, sin tratar de contar una historia como lo empezaron a hacer los griegos, por ejemplo si quería representar la idea de la agricultura, utilizaban a dos figuras humanas trabajado la tierra, los personajes no tenían identidad, solo eran elementos para representar esa idea, la función era conceptual ya que querían representar un concepto preciso. En cambio los griegos, quisieron representar historias con personajes concretos que reflejaran todos los elementos narrativos y dramáticos que contiene una narración, y entonces esta función era narrativa. Y mientras que en los jeroglíficos egipcios los personajes eran rígidos e impersonales, en el ilucionismo griego los personajes tenían una personalidad propia y contaban historias nacidas de la poesía griega representada por Homero. Reyes nos dice: “Analizando los dibujos consecutivos, tanto de un niño como de grupos de niños, desde los primeros balbuceos gráficos hasta la etapa del realismo visual, podemos observar varias maneras de interpretación gráfica de las formas. Estas maneras de grafismo infantil, son las mismas que podemos encontrar en toda la evolución del dibujo a través de la historia del arte. Se suceden en etapas en el orden siguiente: Comienza con la línea, pasa a la superficie, de esta al movimiento y por último al volumen”.<sup>21</sup> Siendo esta secuencia plastica conceptual.

21. *Ibid.*, pág. 194.

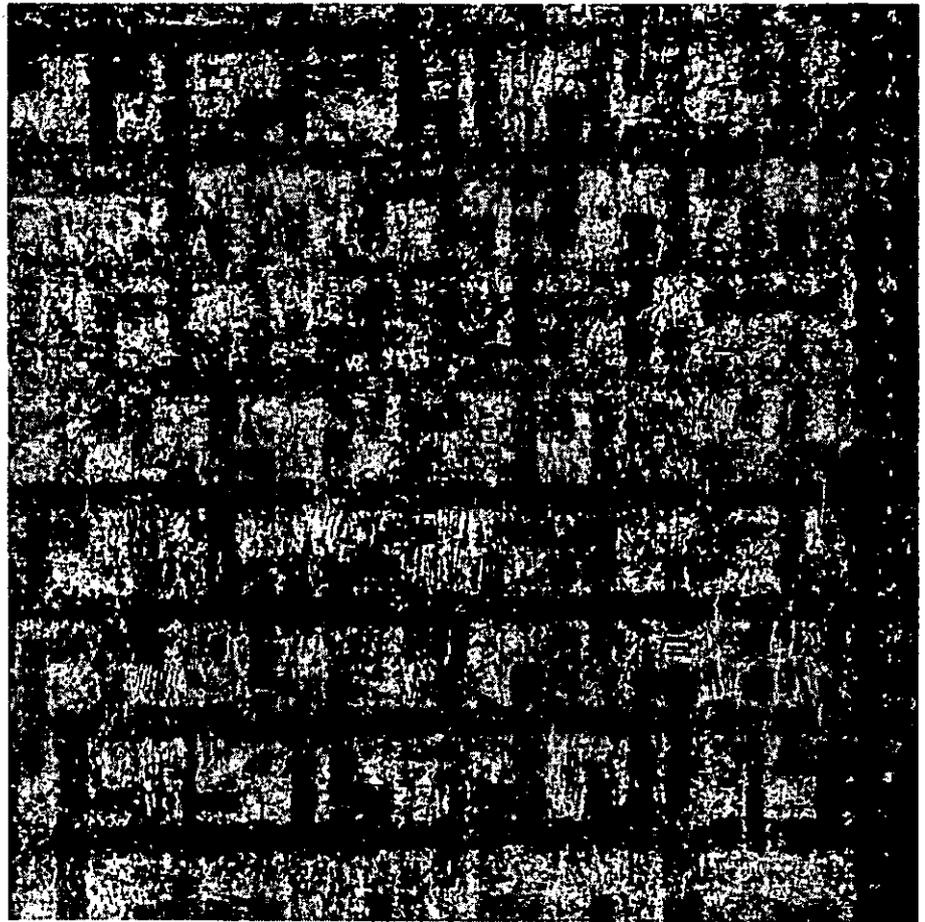
En los años sesenta, el arte conceptual juntaba estas ideas, de la ilusión, el objeto y el concepto y las presentaba a través de la instalación en donde estaban; una silla real, una fotografía de la misma silla y una

ficha pegada en la pared en donde estaba escrita la definición de *silla* sacada de un diccionario.

La silla representa la cama hecha por el carpintero que menciona Platón, la fotografía la ilusión de la pintura griega, y la definición del diccionario el universal platónico parecido a los jeroglíficos egipcios.

Esta lógica de el hacer y el imitar nos permite reflexionar con respecto a la manera en que los alumnos construyen las imágenes. El problema consiste en que culturalmente estamos influenciados por el concepto de imitar, sin darnos cuenta que el imitar es una forma mas de hacer las cosas. Además el hacer viene antes que el imitar o el igualar. Las esculturas rígidas griegas de *Apolo de Tenea* del siglo VI a.C. y la de *Apolo de Piombino* del año 500 a.C. Fueron

hechas bajo este concepto del hacer, hasta que la escultura de *El joven de Critias* del año 480 a.C. pareciera que cobra vida al darle movimiento al cuerpo e incluyendo elementos que le daba más realismo, nacidos de la observación de la naturaleza. Así, este proceso lógico del hacer y el igualar, lo presentan los alumnos dependiendo de la edad. Creo que la conceptualización y concientización de estos procesos les permiten ubicarse en determinado proceso propio de su propio aprendizaje. Y elegir que camino quieren seguir si el hacer o el imitar. Por ejemplo, artistas como Vicente Rojo, hacen o crean imágenes conceptuales que no tienen que ver con la figuración, con las



**Figura 9 .**

**Título:** Estudio para un laberinto para don Juan

**Autor:** Vicente Rojo.

**Técnica:** Mixta.

abstracciones que realiza pretende producir un concepto que represente más una idea general y nada tiene que ver con el imitar. (fig.9)

Un problema que existe en el aprendizaje es el de saber cuando una pintura está terminada, hasta que punto tenemos que detallar el ojo de un rostro por ejemplo. Claro está que esto depende del estilo, de la atmósfera interpuesta o sea de la lejanía, y de otros factores. Sin embargo hay algunos fenómenos visuales que el alumno debería tomar en cuenta al hacer una imagen, estos factores son los que llama Gombrich; *la aportación del espectador*. Históricamente, sabemos que la lógica de las imágenes se desarrolla desde los esquemas que hizo el hombre primitivo, y que a través de método del esquema y corrección las imágenes fueron cambiando poco a poco dependiendo del estilo dado por la función que se ejercía. En este devenir entran en juego fenómenos psicológicos, los cuales permiten la construcción de las imágenes en el pensamiento. El más importante es la proyección que realiza el pensamiento y que se refiere, como ya lo mencione, a la tendencia que tenemos de encontrar formas ya conocidas sobre formas caprichosas que podemos encontrar en manchas de humedad en las rocas, o cuando pintamos en las manchas que realizamos. Creo que esta tendencia es debido a la necesidad que tiene el pensamiento de encontrar el equilibrio a través de ponerle nombre a todo, o de relacionar cualquier forma caprichosa con alguna conocida. Esta lógica de proyección esquema y corrección, permite construir imágenes, y así vemos que esta tendencia de proyectar formas ya conocidas sobre formas que solamente nos la sugieren, permiten construir las imágenes en nuestro pensamiento. Cuando se dibujan esquemas, como los jeroglíficos egipcios o la pintura copista de la edad media, el pensamiento los reconoce como tales, es decir, como esquemas. Pero si las formas se convierten en tonalidades queriendo crear la ilusión, entonces entran en juego

otros procesos psicológicos. Así, cuando vemos en un paisaje un personaje a lo lejos, su cara puede estar hecha con solo unas cuantas pinceladas, pero nosotros reconocemos o creemos reconocer lo que sabemos de un rostro es decir que tiene ojos, boca, nariz y demás aunque de hecho en la pintura no aparezca. En pintores como Bizkin podemos ver esto, sus imágenes aparecen demasiado abstractas y recurre a un elemento figurativo para humaniza su pintura y que sea reconocible para el espectador. (fig.10) Tenemos la tendencia a completar formas para lograr construir una imagen en el pensamiento, y así lograr un equilibrio entre lo que vemos y lo que sabemos. Entonces yo les sugiero a mis alumnos que deben tener en cuenta este



fenómeno en el que el espectador completa la forma, y pensar cuales son los elementos que yo le debo de dar a través de mi dibujo para que construyan estas formas en el pensamiento. Otro ejemplo de completar las formas se puede ver cuando las figuras aparecen recortadas por el encuadre, como lo hacía Degas al recortar parte de alguna bailarina, por el encuadre parecido al encuadre fotográfico nacido en esa época, y que este encuadre ya había sido usado por artistas como Durero. Siguiendo con esta idea de la construcción de las formas en el pensamiento, podemos observar como algunos impresionistas construían las formas apenas esbozadas, pero que en el contexto con otras formas podemos percibir una imagen, debido a las relaciones entre ellas. Por ejemplo, si tenemos un caballo en primer plano, y algunos caballos en la lejanía apenas esbozados, con la referencia que tenemos del primer caballo, podremos identificar que los segundos

**Figura 10 .**

Sin título

**Autor:** Boris Bizkin.

**Técnica:** Oleo sobre tela.

son caballos también. Este fenómeno es debido a que tenemos la tendencia a reconocer las formas por medio de relaciones y referencias. En este sentido las formas deben de dar suficiente información para que el pensamiento pueda construir la imagen. Entonces, en el transcurso del aprendizaje el alumno tendrá que hacer consciencia de estos fenómenos que ya han sido utilizados en la historia del arte para la realización de imágenes.

Con lo anterior podemos entender entender que el lenguaje artístico, requiere del poder de interpretación del espectador, y la capacidad del artista para que por medio de un código de colores matices líneas y demás pueda darnos elementos que podamos leer y crear una imagen en nuestra pensamiento. Y en este hacer y leer imágenes, podemos entender como se han desarrollado a través de la historia los diferentes estilos y la creación de la ilusión. Además podemos ver como, ha sido un desarrollo hasta lograr la apariencia, que se cristalizó con el descubrimiento de la fotografía en el siglo XIX. Sin embargo volviendo al ejemplo de los alumnos, nos podemos plantear la pregunta de si ellos ven de la manera en que representan, o si acaso el niño ve así a su madre como la representa. Podemos entender que el artista se apoya en el conocimiento del lenguaje pictórico, mas que en saber como son las cosas, así el niño representa de esa manera porque solo conoce esa forma de representación, y el artista del renacimiento maneja un lenguaje particular así como el del medievo u otros. Los alumnos que ingresan a la universidad representan de la manera en que les permiten sus esquemas, hasta que posteriormente aprenden otros que les permiten realizar otras creaciones. Siguiendo con la idea de hacer e imitar, podemos entender dos tendencias de los alumnos, en mis clases pongo el ejemplo de cuando estamos dibujando un retrato de alguien, puede ser que en un principio valla resultando bien, pero en la medida de que avanza, puede ser que si carecemos de la técnica suficiente, no podamos

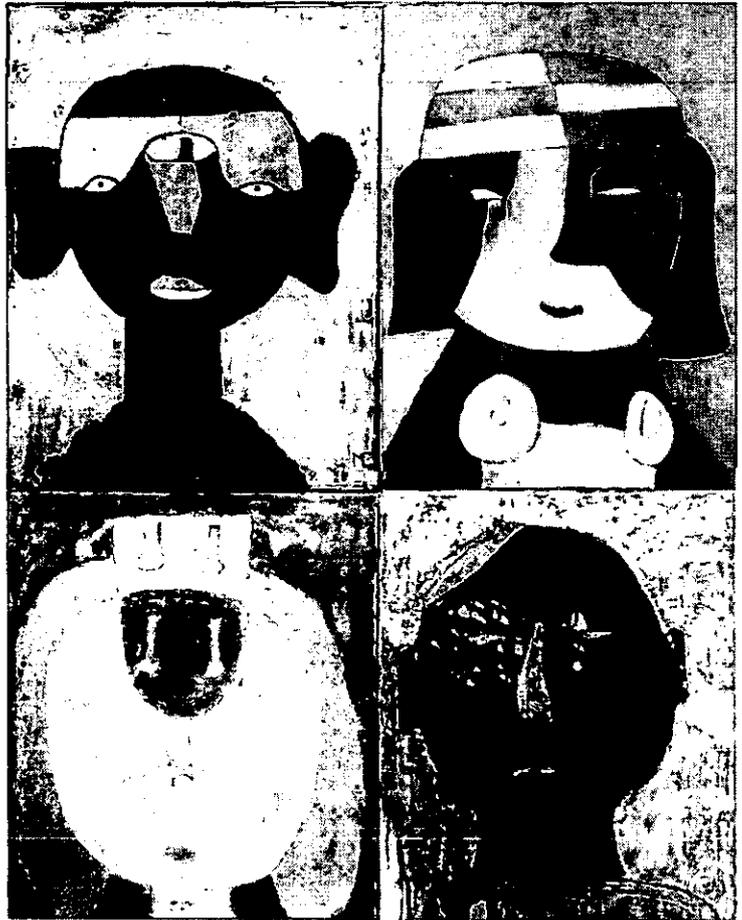
construir los ojos a alguna parte del rostro al no poder interpretar adecuadamente, y entonces lo que hacemos es recurrir a dibujar un ojo con un signo o código como lo harían los niños. Aquí podemos ver claramente la diferencia entre el hacer y el imitar, el signo infantil nos sirve para hacer. Y por medio de las tonalidades tratamos de imitar. Sin embargo tenemos que tener en cuenta que las dos maneras de representación son lenguajes con los cuales interpretamos la realidad. Al construir las imágenes los impresionistas, en muchas ocasiones nos dan apenas unas cuantas referencias, con las cuales el espectador construye la forma, sobre esas manchas apenas esbozadas el pensamiento actúa y construye completando la forma.

Ahora al saber que la imagen se construya de manera diferente, podemos construir la forma por medio de claro oscuro y de esta manera podemos crear una imagen ilusionista, pero podemos crear una imagen también que sea más esquemática y menos realista como una caricatura, he observado como algunas personas pueden dibujar caricaturas pero no pueden hacer un retrato, y a la inversa, alguien que hace un retrato no puede hacer una caricatura, la cuestión consiste que algunas personas conceptualizan de una mejor manera las tonalidades y las proporciones que permiten la realización de un retrato, pero no conceptualizan claramente el gesto expresivo de este. Y a la inversa el caricaturista entiende la expresión pero los elementos que dan un parecido realista se le escapan. Esto es importante a nivel educativo, ya que hay que saber encauzar a los alumnos a que desarrollen sus habilidades naturales y que sepan en que género de la imagen son más aptos. Gombrich citando a Töpffer, nos dice que si bien para dibujar de una manera realista es necesario pasar horas dibujando del natural. Para dibujar caricatura es solo necesario materiales de dibujo y perseverancia, ya que todo dibujo de un rostro por muy torpe que sea, tiene ya un carácter y una expresión que se irán variando a través de la práctica

ajustando y descubriendo estas expresiones, así cuando les he pedido a mis alumnos que dibujen una cara, por ejemplo satánica, en ocasiones resulta que la hacen cómica y en vez de dar miedo da risa. Sin embargo en la medida de que siguen practicando pueden crear la cara satánica y la primera la conservaran para utilizarla como cómica posteriormente.

Lo importante es hacer un planteamiento a partir del cual trabajar e ir modificando. Otro ejercicio es que a partir de unos rayones hechos al azar, encuentres algunas formas que representen una cara, y al realizarla se puede ver como esas rayas tienen una personalidad propia y el rostro aparece con un carácter. Esta es debido a la percepción profunda que explica Ehrenzweig y que veremos en el capítulo segundo. Esta forma de crear a partir de formas que se plantean en el plano al azar, que de paso diré que ese supuesto azar no existe, sirve como referencia para hacer planteamiento pictóricos. Es decir se plantea un garabato y a partir de él se construye el discurso pictórico, pudiendo este llevarse a un nivel ilusionista, figurativo o quedarse en formas abstractas dependiendo del estilo del artista.

Lo importante aquí, es que el carácter de la forma está dado de manera automática por ser esta forma de trabajar parecida a la pintura automática en donde descubrimos las formas y las utilizamos más que crearlas de una manera preconcebida. Esta manera de pintar dejando que la pintura se desarrolle sin esquema, rescatando las proyecciones y logrando la figuración, es propia de un artista como Miguel Castro Leñero (fig.11). Lo importante aquí es el juego y la sorpresa, el descubrir sin un planteamiento



**Figura 11 .**

**Título:** Caras

**Autor:** Miguel Castro Leñero.

**Técnica:** Oleo sobre tela.

preconcebido. Respetando las emociones y los planteamientos plásticos que se van generando en el camino. Reyes afirma: “Los niños que alcanzan en breve tiempo el dominio de la representación del mundo objetivo en su apariencia visual, pasan a ser los dotados con aptitudes artísticas. Esta aptitud sirve al niño para expresar el mundo imaginario donde aun se mueve su mente infantil. La potente imaginación de que estan dotados estos niños se manifiesta en los dibujos llamados **narraciones gráficas** que hacen para expresar ‘historias’ y acontecimientos que están en relación no sólo con el tiempo sino con el espacio”.<sup>22</sup> Posteriormente en la adolescencia se desarrollan estas capacidades.

22. Ibid. pág., 202.

La historia del arte nos muestra maneras de hacer las cosas, a nivel educativo es indispensable conocer y hacer las diferentes técnicas y estilos para que se añadan al aparato conceptual de cada alumno. Podemos entender también que la representación se da a través de un lenguaje o código con el cual construimos imágenes tomando como referencia la realidad pero que en realidad es una realidad estética. Los diferentes estilos y técnicas pictóricas permiten al alumno, adquirir los elementos con los cuales estructurará una imagen propia. Su expresividad dada por procesos propios de su personalidad, sociales políticos y económicos, tendrá que dar un salto cuando complete estos procesos propios de madurez. El estilo propio esta dado por una manera de concebir el mundo de una manera individual, cada individuo concibe el espacio, las formas en este y sus relaciones de una forma particular. En la época de aprendizaje es difícil hablar de un estilo, tendrá que pasar un tiempo considerable de madures para que se consoliden formas y relaciones que se vuelvan constantes y significativas para que esto suceda, y para que se conjuguen representación y expresividad, generando así el estilo. Además el alumno tendrá que entender que la historia del arte nos muestra muchas maneras de ver, pero que

el ver es siempre cambiante. El dibujar o pintar, implica un hacer, en el que entra en juego lo que sabemos de los objetos y los esquemas con que los representamos. No existe una sola manera de representar sino que hay muchas puertas para acceder a la realidad.

## CAPÍTULO DOS

# PERCEPCIÓN ARTÍSTICA SUPERFICIAL Y PROFUNDA

**E**l conocimiento de la percepción, los impulsos internos, las emociones confusas y de los fenómenos que se van presentando en el transcurso de la actividad artística, permiten entenderla y darle madurez y vitalidad. En mi hacer creativo me he preguntado, por qué al realizar un planteamiento plástico resulta que los elementos que utilizo adquieren una dinámica propia y surgen casi de manera automática, y por qué doy más énfasis a algunos elementos que a otros en cuanto a posición, forma, color y tamaño. Pareciera que el discernimiento que tengo de la realidad al crear imágenes, responde a impulsos internos a través de fenómenos que desconozco, y que esos fenómenos que están dados a través de la percepción, tienen sus leyes propias que han sido estudiadas ya por la Psicología de la percepción.

Anton Ehrenzweig, nos da elementos de análisis para poder entender los fenómenos que se presentan en la percepción artística y nos dice que dentro de la teoría de la percepción, tenemos que William James, padre

*El artista nunca puede cumplir su intención real. El artista apolíneo fracasa al intentar igualar las grandes obras maestras preservando una tradición de belleza y estilo; para la generación posterior es solo un epígono; el artista dionisiaco revolucionario quiere destruir las estrechas restricciones de estilo y belleza medida, pero su obra, cuando se transfigura en belleza y armonía, sirve de nuevo como criterio para limitar la libertad de los artistas futuros, tan dionisiacos y revolucionarios como él mismo.*

**A. Ehrenzweig**

del Pragmatismo, Sigmund Freud con su Teoría Psicoanalítica, y la Teoría de la Gestalt, plantean tres diferentes maneras de entender este fenómeno.<sup>23</sup> La Teoría de la Gestalt, dice que la mente tiene la tendencia a percibir formas articuladas (y que llama un buen gestalt), con las características como comúnmente las entendemos; formas simples, con coherencia, compactas, etc., que dan una forma articulada ó “buen gestalt”, y que permite una percepción superficial, por ejemplo cuando vemos un retrato solo vemos un personaje concreto. Sin embargo esta manera de ver sólo estas características no permite una percepción más profunda. Freud es quien estudia esta percepción profunda, que se genera en estratos inferiores de nuestra mente, como las visiones oníricas de los sueños que aparecen ante nuestra mente articulante y observadora como algo caótico y difícil de captar.

23. Anton Ehrenzweig, *Psicoanálisis de la percepción artística*.

William James según Ehrenzweig, se dio cuenta de la incapacidad de la mente articulante o percepción superficial como una limitación epistemológica, para la comprensión de nuestras experiencias desarticuladas. Estas experiencias aparecen como interrupciones de la conciencia o huecos que al querer ser entendidas, se ve limitado este entendimiento por la forma articulante. Así, cuando queremos recordar algún sueño, pareciera que se nos olvida parte de éste y sólo recordamos cosas confusas que no podemos diferenciar, evocando sólo detalles de éste. En la creación artística sucede algo parecido, el concepto que queremos representar, aparece en nuestra mente como algo vago y confuso, cuando ya lo hemos representado, este aparece articulado, pero ha perdido el significado que originalmente tenía. El psicoanálisis,

aunque tiene una actitud articulante, nos enseña que al examinar los productos formales de la mente inconsciente, no tenemos derecho a despreciar lo que a primera vista aparece como superficial ó accidental, y lo más probable es que esos detalles oculten el contenido inconsciente del sueño. Aplicar el psicoanálisis al arte, se hace parecido a cómo se analiza un sueño, si en el sueño la percepción articulante recuerda las imágenes más construidas con un mejor gestalt y se menosprecian las más insignificantes. En la creación artística sucede lo mismo; un pintor al estar creando una figura, estará concentrado en el tema principal del cuadro, por ejemplo al hacer un retrato (buen gestalt), y a las formas accidentales (gestalt libre), aparentemente insignificantes y no les prestara atención. Siendo que estas muestran el contenido inconsciente de la imagen, es decir una percepción profunda, más que la forma articulada. Estas formas que pueden ser garabatos de relleno del fondo, texturas o dobleces de ropaje, al no ser tan cuidadas conscientemente, carecen de la tensión que caracteriza al buen gestalt, y se podrán realizar sin represión. Aquí en mi propio autorretrato (Fig. 12), vemos como el rostro sigue una forma de buen gestalt, pero que el fondo puede tener más carga significativa. Así, un análisis psicológico profundo no analizará las formas hechas con un buen gestalt, sino pondrá más atención a los aparentes e insignificantes garabatos o accidentes de un cuadro, y a las formas caprichosas que se crean en los espacios negativos, ya que los espacios negativos al carecer de nombre se construyen de una manera libre.(Fig. 13)

Estas formas inarticuladas son más comunes en el arte



**Figura 12.**

**Título:** Autorretrato.

**Autor:** Gabriel Salazar Contreras.

**Técnica:** Oleo sobre tela.



**Figura 13.**

**Título:** Autorretrato,detalle.

**Autor:** Gabriel Salazar Contreras.

**Técnica:** Oleo sobre tela.

moderno, quizás porque se pinte de una manera más automática. Actualmente en México, la pintura con gran carga emocional figurativa tiene estas características, se sigue más la intención automática que un canon preestablecido, y así se produce la expresión más libre, y entonces un rostro hecho de esta manera presentará formas que expresen el contenido inconsciente, sin un buen gestalt (Fig. 14). Estas experiencias inarticuladas o gestalt libre como ya lo mencione, se dan en otros tipos de experiencia aparte de la artística, como en el sueño el cual a veces cuando queremos recordarlo aparece como una ausencia mental que emana de un estrato inferior de nuestra mente. Y al despertar cuando queremos poner en orden las imágenes estas aparecen caóticas, y para recordarla se requiere de un esfuerzo especial. El reconocimiento de este tipo de experiencia inarticulada, nos permite entenderla como un estado de conciencia que la mente articulada no puede captar.



**Figura 14 .**  
**Título:** San Sebastian,(detalle).  
**Autor:** Arturo Miranda Videgaray.  
**Técnica:** Oleo sobre tela.

El acto creativo es un estado transitorio, que tiene una intención más determinada, y realiza una idea más definida, y si excluimos una idea determinada como lo hace la pintura en acción que excluye la forma o buen gestalt, es parecido a un acto de ensueño (Fig. 15). Aquí en esta pintura las formas no son concretas, permitiéndonos una lectura fluida. Estos estados creativos de conciencia transitoria tienen una anticipación articulada transitoria según James. Es decir, cuando queremos recordar una palabra aparece un hueco para ello, pero no cualquier hueco sino un hueco definido para la palabra, al igual que cuando ponemos un color en un hueco del cuadro no se llena hasta que ponemos el color preciso en el hueco preciso,



**Figura 15 .**  
**Título:** Deforma.  
**Autor:** Gabriel Salazar Contreras.  
**Técnica:** Oleo sobre tela.

o la forma precisa en el espacio preciso. Este hueco nos guía, según William James, en una dirección determinada, hacia un lugar donde la mente superficial no puede llevarnos, al igual que una forma nos guía hacia otra forma. En la vida cotidiana sucede algo parecido, cuando buscamos una experiencia que llene un vacío que sentimos y al vivir esa experiencia entendemos que necesitábamos algo que desconocíamos y que solo al vivirlo lo entendimos.

La mente superficial observadora no puede captar estructuras fluidas propias del arte, o de estados de sueño o ensueño. Como lo comenta Ehrenzweig: “Freud era también consciente del problema epistemológico implícito en lo que él llamaba «traducción» de los contenidos inconscientes a términos racionalmente inteligibles”<sup>24</sup>, sin embargo al tratar Freud de traducir el sueño a planteamientos racionalmente entendibles, al romper algunas resistencias pudo reconstruir algunos significados inconscientes de los sueños. Este problema de conocimiento lo plantean en la cuestión artística algunos creadores al decir que la experiencia artística no se puede traducir en palabras del lenguaje articulado, pero sin embargo y sin caer en extremos, la razón si bien no permite un conocimiento completo de la experiencia, nos guía y nos da luz para poder explorar estos fenómenos. El artista crea a partir de un proceso primario y nos da estructuras desarticuladas en donde el público proyecta sus estructuras, como menciona Umberto Eco en su libro de la obra abierta. El artista sólo estimula esas experiencias del observador para que este proyecte sus propias estructuras y su propio significado.

24. *Ibid.*, pág. 32.

Sería interesante analizar si existe una relación de los chorreados minúsculos (gestalt libre) que se observan en Velázquez y los chorreados de la pintura en acción de Jackson Pollock, para ejemplificar como una estructura inarticulada es tomada y hecha consciente, para tratar de plantearla como una forma articulada, trayéndola a la superficie, pero que sin embargo se tiene que leer de una manera inarticulada también, por ser arte moderno.

La percepción inarticulada y los procesos inconscientes no pueden ser captados por la mente superficial, por el fenómeno llamado represión. Aquí tenemos que entender dos tipos de esta; la represión inherente a los procesos formales del inconsciente y la represión del superego dirigida a los contenidos arcaicos e infantiles. Ehrenzweig nos dice que Freud aborda el problema genéticamente<sup>25</sup>, los contenidos mentales del individuo al pertenecer a un nivel biológico, se encuentran en la mente inconsciente del adulto, cada percepción ha de elevarse desde los estratos genéticos inferiores hasta los niveles maduros. Como el ejemplo de la célula que nos muestran los Biólogos en donde esta aprende un camino que tiene que recorrer a través de descargas eléctricas. Cuando la percepción quiere pasar a un nivel superior, tiene que traducirse para que asuma ese nivel de percepción, pero al hacerlo cada percepción superior puede ser inhibida por la anterior y atrae su catexis, o fuerza del estado anterior. Sin esa traducción la percepción será tratada con las leyes psicológicas del nivel inferior, y a esto le se llama represión. Este ejemplo

25. *Ibid.*, pág. 36.

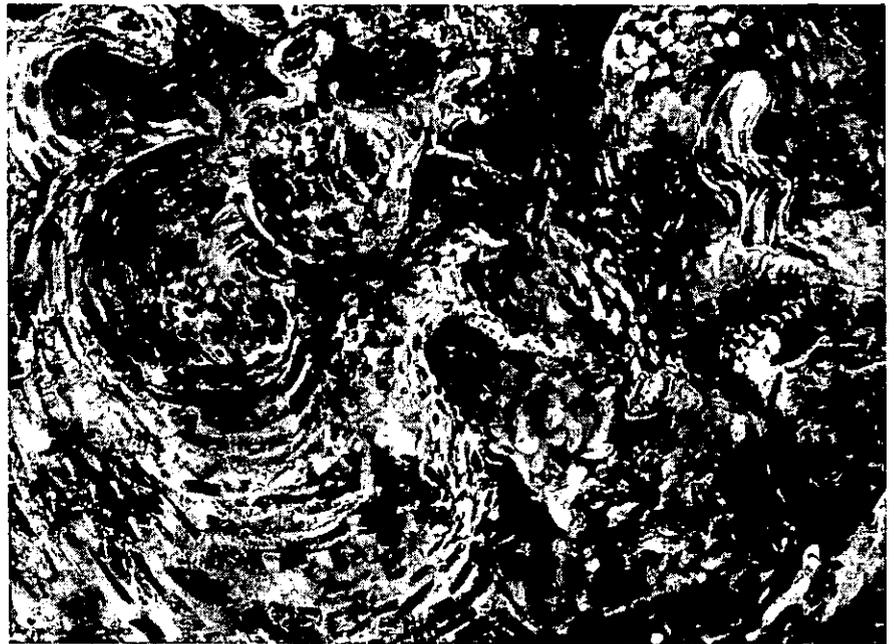
lo podemos ver en la historia del arte, Gombrich en su libro *Arte e ilusión* hace un recorrido psicológico de la creación de las imágenes en la historia, y nos muestra cómo en la edad media hubo una inhibición de las formas que adquieren nuevamente una función más conceptual y esquemática parecida a los egipcios, que narrativas y de ilusión que ya los griegos habían inventado. Y tiene que llegar el renacimiento para que sean traducidas a un estrato superior de percepción.

Lo que el psicoanálisis llama represión también es a la censura del superego, dirigida contra los contenidos específicos que se ocultan en el subconsciente, ciertos contenidos que afloran a la superficie son censurados, han de someterse a auténticas distorsiones para que garanticen que su auténtico significado no será reconocido, y será simbolizado. El superego gobierna el proceso de articulación que no explica completamente el significado de la experiencia transitiva, y crea solo un símbolo racionalmente comprensible, o más bien aprobado. Federico de Távira nos dice: “Tanto en la creatividad como en el psicoanálisis, a través del lenguaje expresivo y simbólico, se manifiestan los impulsos inconscientes de catexias cargadas a partir de un deseo o necesidad. De esta manera se manejan motivaciones inconscientes que se manifiestan y son susceptibles a interpretación. El artista es capaz de reconocer el material inconsciente de su mundo interior y transformarlo en obra. Como en el sueño y en el análisis, en el estado creativo se estimulan las funciones de la mente profunda a partir de la regresión del servicio del Yo; pero mientras que el sueño es un estado pasivo y relajado, los procesos

creativos y analíticos son dinámicos; su tensión se dirige a dar una forma articulada a lo inarticulado.”<sup>26</sup>

26. Federico de Távira, *Introducción al psicoanálisis del arte*, pág. 156.

El místico, al tener una experiencia transitiva y retornar a la consciencia superficial, sabe que no puede explicarla a través de gestalt articulado, y valora esas visiones inefables que lo comunican a una consciencia de comunicación con el universo. William James a través del Pragmatismo hace un estudio de este tipo de experiencias, y les da un valor de verdad a través del criterio de funcionalidad, es decir una experiencia es verdadera si es que para el individuo que la experimenta, le da sentido a su vida y adquiere funcionalidad objetiva. Freud entendía este tipo de experiencia como una regresión de consciencia oceánica, parecida a el ego del niño cuando todavía no se diferencia del mundo circundante. Según James el místico tiene la capacidad de retornar a la consciencia articulada y regresar al estado transitivo inarticulado en donde se había quedado, y no lo toma como un olvido de la consciencia, sabe perfectamente que es otro tipo de conocimiento. Así, existe un relación e interdependencia entre los niveles de consciencia de las diferentes percepciones inarticuladas y articuladas.



**Figura 16.**

**Título:** Composición # 12.

**Autor:** Gabriel Salazar Contreras.

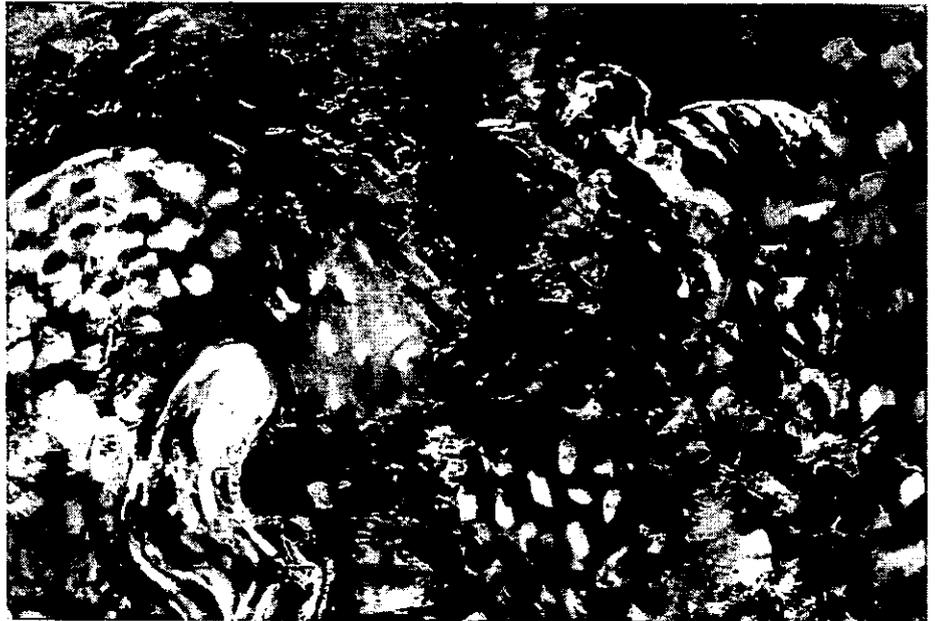
**Técnica:** Oleo sobre tela.

Algunos ejemplos del arte moderno, no se ajustan a las enseñanzas de la teoría gestalt. La mirada vaga por la imagen sin reconocer un elemento completamente definido (Fig. 16), aquí vemos como los personajes apenas se diferencian del fondo, presentando formas en donde la lectura superficial y la profunda están al mismo nivel.

En la pintura tradicional, el artista construye la forma bien definida de tal manera que atrae la mirada inmediatamente, y existe un núcleo alrededor del cual los otros elementos son construidos. Existe una definición de la manera en que el artista quiere que la imagen sea leída. Esta estructura simple se adapta a la teoría gestalt la cual plantea que las formas son definidas de una manera precisa, o que el cerebro tiene la tendencia a entender la forma de esta manera. Así, el ojo captará una serie de puntos luminosos y el cerebro organizará estos a través de un gestalt bien definido, y las formas que estén a medio construir por el estilo en que se manejen las completará el pensamiento. Esta tendencia es lo que se llama proyección que según Gombrich ya había sido definida por Alberti en su tratado sobre escultura *De Statua*, como se mencionó en el primer capítulo. El cerebro así, organizará las formas dándoles un mejor orden, completando las formas no bien definidas o no bien construidas. El cerebro tiene la capacidad de proyectar formas en donde no las hay o en donde hagan falta para construir un buen gestalt, si en un cuadro aparece parte de una mano no definida, pareciera que esa forma la construimos con el pensamiento por la necesidad de lograr el equilibrio. La mayoría de la pintura

moderna carece de este buen gestalt coherente y contradice la teoría de la gestalt. Este tipo de pintura no atrae la mirada hacia un núcleo, ya que las formas de este tipo de pintura se entrelazan fondo y figura sin definir cuándo empieza una y cuándo empieza otra.(Fig. 17) Esta manera de representación al ser una visión fluida parecida al sueño, nos permite tener una lectura en donde los personajes se ubican en el espacio indicando la jerarquía y función que ejercen en el cuadro.

Así la pintura tradicional, muestra en el fondo la forma gestalt libre y la pintura moderna lo muestra en todo el plano. Para la teoría gestalt las formas del fondo no tienen existencia, el cerebro no las registra, esto es similar al método de dibujo de Betty Edwards, de dibujar con



el lado derecho del cerebro, pero aquí en el sentido contrario ya que este nos enseña a ver la forma negativa. Sin embargo, si bien en la pintura moderna no se diferencía completamente el fondo y la figura, o tienen la misma jerarquía, en la pintura tradicional sucedería algo parecido, si las formas superpuestas de los planos por la perspectiva, no se asomaran lo suficiente para ser reconocibles, y formar un buen gestalt que pueda entender el pensamiento (Fig.18). El artista sabe que cuidando las formas positivas y esos

**Figura 17.**

**Título:** Composición # 48.

**Autor:** Gabriel Salazar Contreras.

**Técnica:** Oleo sobre tela.

espacios aparentemente superficiales, el cuadro tendrá un diferente y buen sentido. El artista maduro trabaja de manera automática esos fondos, e incluso las figuras, y sabe que cualquier línea que ponga afecta al todo. Hay algunos elementos que aparentemente no son tan visibles como otros pero que tienen una gran importancia; me refiero a los minúsculos garabatos que forman tonalidades o texturas en un cuadro, ópticamente podemos reconocer de igual manera un tono hecho por una computadora que hecho por un artista, el tono es el mismo, pero variarán las diminutas manchas de las cuales está compuesto. El primero será de una manera mecánica y el segundo tendrá la carga emotiva y de carácter del artista (Fig. 19). Aquí vemos como la mano es el buen gestalt bien construido, y que las formas del fondo pasan a segundo término, pero que sin embargo nos pueden decir cosas más profundas que el buen gestalt. Este gestalt libre nos dirá más del autor y mientras más profunda sea la percepción, más ambiguas aparecerán las formas, al igual que los sueños o el ensueño.



**Figura 18.**

**Título:** Composición # 4.

**Autor:** Gabriel Salazar Contreras.

**Técnica:** Oleo sobre tela.

En el sueño aparecen imágenes imposibles, que tienen

la característica de estar superpuestas unas con otras. Por ejemplo; puede ser que esté soñando que estoy en mi casa, pero que sepa por objetos que hay allí que estoy en la Academia de San Carlos a la vez. O que estoy manejando un automóvil, pero en vez de manejar el volante y los pedales, estoy escribiendo en una máquina de escribir. Esta vaguedad o visiones oníricas tienen un significado profundo, y también se relaciona a la experiencia que tienen los niños al empezar a hacer la diferenciación entre personas y objetos. Por ejemplo, una amiga me decía que un tiempo su hijo le dijo a ella y a su marido “mapa” es decir el niño creo un sonido para nombrarlos a los dos combinado los sonidos de mamá y papá, y creía que así se llamaban los dos por no poder diferenciarlos.



**Figura 19.**

**Título:** Composición # 48.

**Autor:** Gabriel Salazar Contreras.

**Técnica:** Lápiz sobre papel.

La diferenciación se da en la transición desde una etapa más primitiva hasta un gestalt más diferenciado. La estructura gestalt libre de la pintura moderna se explica por la inactividad de la mente articulada y por la manera automática en que se crea esta, el artista tradicional crea mediante la mente articulada las formas de buen gestalt y mediante la mente profunda el gestalt libre. La diferenciación entre el arte tradicional y el arte moderno es muy pequeña, el arte tradicional tiene la misma carga de gestalt libre que el arte moderno, solo que este último aparece en la superficie de manera descubierto y en este sentido las actividades creativas no son tan diferentes. Cuando se le pregunta a un artista tradicional cual ha sido el método de creación que siguió podría decirnos que fueron “apareciendo” las formas una tras otras como si se acomodaran al espacio en donde ya tenían un lugar, surgiendo y creado una

nueva configuración, y lo mismo podría contestar el artista moderno, pero sin incluir una forma simbólica determinada. En los métodos de dibujo como el de Betty Edwards, y más aun en el de Kimon Nicolaidis, se incita al alumno a que vea la forma negativa, esta al carecer de un gestalt definido, se dibuja de una manera sin represión e indicara un significado subconsciente, y en el arte moderno esos espacios hablan “por si solos” al darle el artista la jerarquía de conceptos. El profesor indicará al alumno que cuide los espacios con la misma dedicación que cuida la figura, y esto hará que su cuadro aparezca mas armónico. Parece ser que la percepción de este tipo es más completa, al tener en cuenta la percepción gestalt articulada y cuidar la figura y el gestalt libre percibiendo el fondo de una manera intuitiva. Y al compararla con la percepción de la realidad parece que sucede lo mismo, en el juego de una comunicación emocional de cuando hemos dibujado o pintado un paisaje, primero lo vemos en general como una revelación en donde todas las formas aparecen con la misma jerarquía visual, y después vamos a una forma en particular ajustando la vista para dibujarlo. En este reforzamiento de los dos tipos de percepciones se da una percepción mas completa. Sin embargo, la apreciación del arte moderno se da a un nivel de percepción profunda, en la cual el concepto que entendemos requiere una actitud en donde una forma signifique o refiera una sensación determinada sin tratar de recurrir a un gestalt articulado, sea esta forma figurativa o abstracta. Y en este sentido se puede entender que la pintura moderna automática, no solo es abstracta sino también puede ser figurativa (Fig. 20). La mente profunda crea el gestalt libre y se simboliza con esta técnica, en el arte como en el sueño, al sacar



**Figura 20.**

**Título:** Composición # 2.

**Autor:** Gabriel Salazar Contreras.

**Técnica:** Oleo sobre madera.

a la superficie el *gestalt* libre, podemos ver que expresan los deseos reprimidos de la mente profunda (Fig. 21), de una manera simbólica. Laurie Schneider Adams nos dice al respecto: “La lectura de símbolos es también un aspecto esencial en la interpretación de las artes. El termino « símbolo» deriva del griego *sumboloy*, que, en la antigüedad, designaba una moneda, medalla u otro objeto capaz de partirse a la mitad y encajarse de nuevo para identificarse. En otras palabras, las dos partes «componían» un todo que identificaban a alguien o algo, y pasó a indicar una «señal» o un «símbolo» en su sentido actual”.<sup>27</sup>

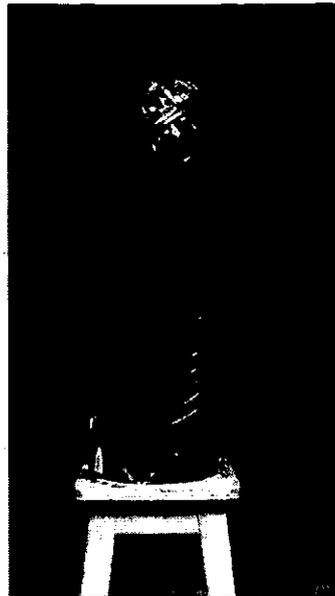
En el arte moderno es más fácil de ver esto ya que el *gestalt* libre esta en la superficie, y descubrimos que el simbolismo suele ser sexual. Parece que la mente profunda proyecta formas simbólicas sexuales, las cuales no son muy agradables para muchos, ya que estas son reprimidas por la cultura, al estilizarlas ocultando así su significado profundo. En las culturas antiguas menos reprimidas que nosotros aparecen estas formas sexuales, parecidas a las formas oníricas de los sueños. El arte primitivo presenta estas semejanzas con el sueño, además la mente primitiva se aproxima a la mente infantil y a la mente profunda.



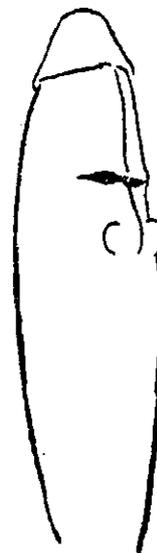
**Figura 21.**  
**Título:** Composición # 8.  
**Autor:** Gabriel Salazar Contreras.  
**Técnica:** Oleo sobre madera.

27. Laurie Schneider, *Arte y psicoanálisis*, pág. 17.

Cuando se presenta un forma simbólica sexual como es el falo o la vagina, culturalmente es agresiva, esto no sucedía con las cultura antiguas en las que los órganos sexuales, tanto del hombre como de la mujer por la posición encorvada, estaban a la vista. Artistas actuales como Francisco Moyao, presentan estos símbolos en donde el gestalt libre esta en la superficie, al igual que en las esculturas ancestrales (Fig.22). Al hacer la comparación de dos objetos artísticos de diferentes épocas históricas, podemos entender que la escultura fálica del río Sepik (Fig.23) fue concebida sin represión cultural y que seguramente tuvo una función social, y la escultura de Moyao si bien pudo ser concebida de la misma manera, difícilmente puede ser aceptada como un símbolo cultural que puede mostrarse de manera abierta en un espacio público de manera permanente. Se requeriría darle algún tratamiento en donde el gestalt libre pase a un nivel inferior de percepción, y sobreponer un gestalt superficial acorde a los patrones culturales actuales. El mismo Moyao me ha contado la anécdota, de que en una subasta en donde se vendió una pieza de un falo que el había donado, al ser comprada por una mujer, posteriormente el marido de esta la regreso diciendo que su esposa no se había dado cuenta de lo que había comprado. Aquí hay que anotar que la forma al darle un tratamiento estilizado o decorativo adquiere códigos de acceso al publico que disfraza el significado real del objeto. Así, la cultura “viste” con códigos aceptables a la forma y la sublima al darle un tratamiento decorativo oculta el sentido irracional del arte. Schneider nos dice: “La sublimación, término propuesto en primer lugar por Freud, es el proceso que



**Figura 22.**  
**Título:** Homenaje a Freud.  
**Autor:** Francisco Moyao.  
**Técnica:** Resina Poliester.



**Figura 23 .**  
**Título:** Escultura fálica del río Sepik.  
**Autor:** Anónimo.  
**Técnica:** Madera tallada.

facilita la actividad creativa e intelectual. Aunque la creatividad y el intelecto parecen estar separados de la sexualidad, se cree que de todas formas, los alimenta la energía de la libido. [...]. La actividad sublimada, por consiguiente, es la transformación de una actividad instintiva”.<sup>28</sup> Es claro que nosotros no podemos sentir esa emoción primitiva e irracional del arte, y que artistas del siglo pasado y sobre todo de este, lo han intentado como un ideal estético. Sin embargo, el artista civilizado impide el libre juego entre los estratos inferiores y superiores de consciencia. En mi trabajo plástico aparece también esta simbología sexual (Figuras. 24 y 25).

Al saber que la carga emocional esta en esos detalles aparentemente superficiales, que ha descargado el maestro en un cuadro, el copista al tratar de imitarlo pasara por alto esos detalles y no captara lo esencial de la obra. En este sentido sabemos que al realizar un cuadro, algunas formas de la cara (arrugas de la frente, comisuras de los labios, inclinación de los ojos), podrán darnos el carácter del retrato, y utilizamos esas formas de manera inconsciente en el fondo o en el ropaje (Fig.26). En este autorretrato aparecen algunas formas de los ojos e incluso del pelo repetidas en el fondo. Además en el proceso de elaboración de un cuadro, cuantas veces no hemos visto en los talleres el inicio de un trabajo con pinceladas libres y expresivas y a medida que avanza el cuadro el artista va tapando y desapareciendo esas formas que resultaban más significativas y finalmente poniendo elementos sin relevancia. La mente superficial dominada por la represión ocultará formas más significativas, y pondrá

28. *Ibid.*, pág. 18.



**Figura 24.**

**Título:** Composición 64.

**Autor:** Gabriel Salazar Contreras.

**Técnica:** Oleo sobre tela.



**Figura 25.**

**Título:** Composición # 32.

**Autor:** Gabriel Salazar Contreras.

**Técnica:** Oleo sobre tela.

las más adecuadas para la sociedad para no reconocerse en su totalidad.

Un nuevo estilo artístico surge de manera lenta y caótica sin conexiones aparentes, con el tiempo se logra ver como entre artistas había una suerte de elementos comunes que posiblemente están basados en las necesidades de la época. Sin embargo el problema que existe es

el que presentan algunas historias del arte al querer encuadrar determinado periodo histórico con características comunes y no ver sus diferencias. Como cuando hablamos de Van Gogh, algunos lo catalogan como impresionista otros como expresionista y otros más como alguien fuera de su tiempo. Esta tendencia es propia de la

mente articulante que busca concretizar o crear un buen gestalt, sin ver lo detalles que son más significativos.



**Figura 26.**

**Título:** Autorretrato.

**Autor:** Gabriel Salazar Contreras.

**Técnica:** Lápiz sobre papel.

En trabajos de artistas actuales he encontrado signos que aparecen en diferentes contextos pero que es posible que tengan un significado común. Uno de estos elementos son los objetos alados, sabemos que los ángeles por excelencia tienen la función espiritual, de

ligereza y de comunicación con la vida. Pareciera que el corazón alado de Moyao tiene esta misma función, darle a esa parte básica del ser humano por ser el símbolo del fluir de la sangre como elemento vital de la vida, ese sentido de ligereza y espiritualidad necesario en nuestra vida caótica moderna, y materialista.

Arturo Miranda, nos muestra también este símbolo de cráneos u objetos alados (Fig. 27) que surcan el espacio con determinada dirección. Con respecto a los cráneos, pareciera que salen de los cuerpos descarnados que también son elementos del cuadro, cumplen la función espiritual inversa, no es el espíritu que se encarna en la materia, sino ahora es el espíritu quien sale de ella. La característica en común de estos artistas es lo matérico de sus trabajos, Miranda al ser pintor recurre el tratamiento pastoso que da al óleo y así crea formas con un tratamiento táctil (Fig.28), y Moyao maneja la forma pigmaliónica como lo dice Gombrich. La percepción profunda de Moyao esta traída a la superficie al presentar un órgano vital, que contextualiza al ponerle alas y patinarlo de oro como códigos de acceso para el público. Y la percepción profunda de Miranda cumple la misma función, el cráneo es traído al espacio para que pueda leerse de manera diferente, si bien comúnmente significa la muerte, ahora al poseer alas pierde la gravedad hacia ese concepto, y adquiere este elemento volátil una lectura posible en la percepción superficial del público. Posiblemente este elemento que aparece en una parte pequeña del cuadro tenga más significación que el resto de este, o tenga una personalidad propia como



**Figura 27.**

**Título:** Torito enfundado en sus jeans (detalle).

**Autor:** Arturo Miranda Videgaray.

**Técnica:** Oleo sobre tela.



**Figura 28.**

**Título:** M.E.N.S.A.

**Autor:** Arturo Miranda Videgaray.

**Técnica:** Oleo sobre tela.

símbolo que no es todavía consciente, sería interesante poner este elemento en el centro del espacio, para darle más jerarquía y ampliarlo para saber si cumple con las características necesarias de un símbolo con carácter propio.

Así, Miranda empieza a concebir su obra a partir del espacio, en donde van apareciendo figuras que van sugiriendo de los primeros trazos. Y de tal manera su pintura es más espacial que objetual; que en el transcurso de la realización de esta, el espacio va determinando la creación, y no duda en sacrificar formas ya creadas quitando elementos que ya había puesto para conservar este espacio al cual le da más prioridad(Fig.29). Ya concebida la forma, existe un elemento que determina el fin del proceso de creación de esta, en donde se detiene tal vez porque llega a tocar su yo interior al reconocerse en su pintura; este elemento son los ojos (Fig.30) que aparecen más definidos que el resto de cuadro, como si a través de él viera la realidad y fuera por la pupila del personaje por donde nos observa, mientras el resto del cuadro aparece en un mundo más profundo y difuso con diferente lectura.

He hecho un experimento con una fotografía en donde aparece su rostro y en el fondo esta una pintura de él



**Figura 29.**

**Título:** Homenaje a Tamayo.

**Autor:** Arturo Miranda Videgaray.

**Técnica:** Oleo sobre tela.



**Figura 30.**

**Título:** Atisbando sobre tu hombro Rufino (detalle).

**Autor:** Arturo Miranda Videgaray.

**Técnica:** Oleo sobre tela.

(Fig.31). He intercambiado los ojos, es decir; el ojo del personaje lo he sobrepuesto sobre el rostro de Miranda y el ojo de Miranda sobre el ojo del personaje. La percepción no es tan solo visual, sabemos que percibimos con el tacto y que tenemos sensaciones en todo el cuerpo, decía Juan Acha que la mano sabe cosas que el cerebro no sabe, pintamos como sentimos. Las formas las va construyendo Miranda de manera automática en base a su percepción profunda en donde concibe la forma robusta que se relaciona con el espacio, la robustez y la fortaleza nace de esta relación . Y el diálogo con el cuadro termina cuando se percibe a él mismo, como ya lo había mencionado, al construir un ojo que parece más real que el resto de la imagen. El ojo del personaje es su propio ojo, es el vínculo de relación que necesita



para poder verse, y ver hacia fuera del cuadro, las similitudes de formas entre estos ojos no son coincidencias, incluso podemos observar en la fotografía que el color de la ropa que usa es similar al color del cuadro, utilizando así elementos de una manera inconsciente. El cuadro es concebido desde estratos de percepción automática y profunda en donde va dejando rastros sígnicos, y para finalizar sus trabajo requiere de concebir este elemento de percepción superficial para que el cuadro aparezca conectado a

**Figura 31.**

**Título:** Experimento.

**Autor:** Gabriel Salazar Contreras.

**Técnica:** Fotografía retocada.

un mundo más definido y reconocible. Parecido este elemento a la razón que cuida y organiza el mundo desde un estrato de percepción superficial y que jerarquiza los demás elementos y percepciones. Sin embargo, el proceso de creación si bien lo desarrolla a partir de concebir el espacio, un vez entendido este, inserta una figura sólida y completa, en la mayoría de los casos ésta es representada con una consistencia totémica o escultórica en su construcción y entonces el espacio se vuelve el recinto del personaje o de los personajes.

Existe un elemento que pareciera secundario pero que merece una atención especial, me refiere a los chorreados (Fig. 32), este elemento es manejado como una parte vital del cuadro ya que representa un elemento vivo

semejante a la sangre, que contrasta con las formas totémicas casi esculturas concebidas como una talla en madera. Al añadir estos elementos gráficos se obtiene un sentido vital, y entonces este elemento del chorreado, contrasta con la forma sólida de los personajes. Con respecto al cráneo alado y el corazón alado, si bien las obras de estos artistas tienen elementos comunes y diferentes a la vez, con el tiempo se clasificarán como “objetos alados” simplemente, actitud propia de la mente articulante. La mente superficial va dándole uniformidad a los elementos que alguna vez tuvieron un carácter más diverso y más vivo a nivel social.



**Figura 32.**

**Título:** Torito enfundado en sus jeans (detalle).

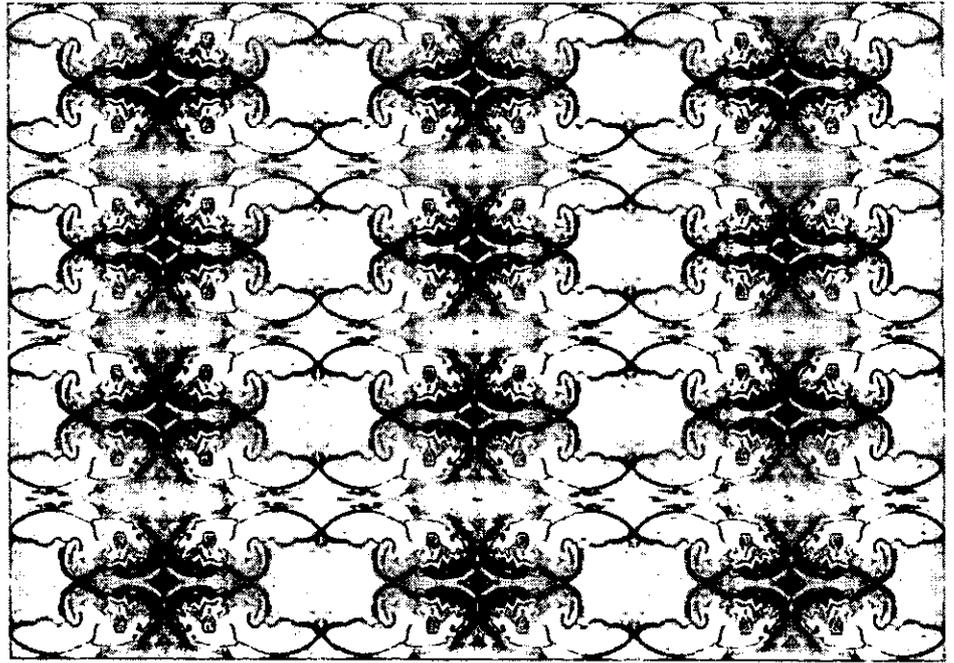
**Autor:** Arturo Miranda Videgaray.

**Técnica:** Oleo sobre tela.

Ahora vemos cómo las imágenes de los Muralistas Mexicanos, que en su tiempo fueron escandalosas y cumplían una función social, ahora son entendidas como simples ilustraciones de la historia de México y que funcionan como decoración, utilizándolas el estado para perpetuar su poder,

y no valorando sus cualidades plásticas. Los estilos artísticos peligrosos por presentar códigos no aceptados, son asimilados y transformados por la mente superficial y presentados de una manera que puedan ser aceptados a nivel social, este proceso se da por medio del arte decorativo que asimila y

transforma los códigos. Recordemos las formas entrelazadas de los ornamentos arcaicos que en su tiempo fueron visiones fluidas y con carácter mágico del artista arcaico, y que ahora son solamente formas decorativas. Este experimento lo he hecho con el cráneo alado de Miranda, lo he reproducido de manera encontrada horizontal y verticalmente y lo he repetido para hacer un diseño de tela. El resultado es que ahora funciona de una manera decorativa, ya que la repetición genera un tipo de lectura que salta de una forma a la otra, y le quita la atención a un elemento único (Fig.33). En este sentido podemos entender que la función del



**Figura 33.**

**Título:** Diseño de tela.

**Autor:** Gabriel Salazar Contreras.

**Técnica:** Digital.

arte esta en relación con la manera de usarse y con el contexto en que se ubique. Imagino también el corazón alado de Moyao, hecho en repeticiones como decoración también para tela de ropa o papel tapiz, la repetición haría que perdiera la fuerza de ser objeto único y tridimensional, y el falo tratado de la misma manera y oculto por el tratamiento decorativo funcionaría para estos fines. Como quiera que sea, como lo dice Ehrenzweig, parece que vivimos a un nivel de percepción muy elemental en nuestra vida cotidiana, y que con el tiempo y la civilización hemos perdido ese éxtasis religioso que caracterizaba a las culturas arcaicas. La ciencia ha reemplazado al los dioses antiguos y a los ritos que se daban al rededor de estos, sin embargo la decadencia del racionalismo ha creado sistemas incompletos que al tratar de aprender la realidad la estrangulan, creando seres deformes parecidos a la pintura surrealista en donde vemos como aparecen seres sufrientes atormentados por la crueldad de esta época. A la mente superficial se le escapa gran parte de la percepción, en cambio el místico tiene un tipo de percepción que es más total o totalizante, lo que se llama conciencia cósmica y que tiene sus peculiaridades. Federico de Tavira nos dice: “La contemplación fue la base de la experiencia mística de los monjes de la edad media y lo es ahora del conocimiento y meditación a partir de la libre atención difusa (Milner). Esta permite entrar en plena armonía con la naturaleza o el objeto contemplado, conduce al sentimiento de éxtasis en la fusión y en la armonía, los cuales llevan al equilibrio entre el afuera y el adentro”.<sup>29</sup>

29. Federico de Tavira, *op. cit.*, pág. 130.

Hay estilos artísticos que presentan figuras entrelazadas o superpuestas, esto lo vemos en las culturas antiguas en donde los totens son figuras humanas entrelazadas con formas de animales y de plantas, esto parece que tiene que ver con las formas no diferenciadas que perciben los niños. En el arte surrealista encontramos también estas formas en donde aparecen parte del cuerpo humano mezcladas con muebles, o los mismos ángeles que son humanos

mezclados con pájaros.

Esta visión

indiferenciada al no tener

todos los elementos para

construir una forma más

completa, muestra su

tendencia articulante y

c o n s t r u y e

condensaciones creando

estas sobreposiciones

(Fig.34). Por ejemplo

esta pintura mía es una

condensación parcial de

conceptualizar la

realidad, al ser parte

mujer y parte caballo, creando estas superposiciones.

La sobreposición aparece en los sueños y mientras

estamos soñando nos parecen lógicas, sin embargo

despiertos nos parecen absurdas. El hombre primitivo

parecía que tenía una visión indiferenciada y para él

eran comunes, y no para el hombre moderno que

todo lo filtra a través de un buen gestalt. En el arte

como en la moda existe este sentido articulante de la

mente superficial.



**Figura 34.**

**Título:** Autorretrato.

**Autor:** Gabriel Salazar Contreras.

**Técnica:** Oleo sobre tela.

En España existe un gran sector de Gitanos, estos tienen la particularidad de ser un grupo independiente de la sociedad, y como tal generan su propia moda, que después es tomada por importantes firmas comerciales para la elaboración de ropa. Aquí vemos como si en un inicio es criticado este sector por su actitud de producir gestalts libres, después es aceptado al pasar al nivel de decoración o de moda en el vestir. Sabemos que lo que ahora vemos como arte sublime Griego en su tiempo no lo fue, ahí se ocultan los éxtasis bárbaros de estos. Y la tragedia es producto del choque de instintos que se fueron modelando y civilizándose con el tiempo.

Un concepto básico en el desarrollo es la diferenciación. La lucha entre la vida y la muerte que Freud llamó Thánatos y Eros, son los elementos que luchan, modelan y son los principios de la diferenciación y el caos. Ehrenzweig nos dice: “Nietzsche interpreta esta transfiguración como el principio de la lucha entre el resultado de la lucha entre los dos principios formales básicos del sueño y del arte: Dionisio (Thánatos, según Freud) y Apolo (Eros). Dionisio es la fuerza vital caótica que intenta desintegrar la existencia individual; Apolo, el principio formal de la diferenciación (el principium individuationis, 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 Dionisio. En este sentido, Apolo y Dionisio son los principios estructurales de la diferenciación y el caos, subyacentes

a todas las manifestaciones de la vida".<sup>30</sup> El artista Dionisiaco es el creador revolucionario mientras el Apolíneo tratara de salvaguardar lo ya creado. Estas fuerzas interactúan y se van sobreponiendo, así sucedió cuando Siqueiros creó el Poliform, sus formas en su tiempo eran revolucionarias, pero después de la ruptura de los 60's los artistas jóvenes de aquella época, nos las hacen ver decadentes. Sin embargo actualmente existe un eclecticismo, nos damos cuenta que los estilos artísticos se van sobreponiendo uno tras otro, después de pasar un periodo de arte abstracto viene otro de arte figurativo y después otro con cánones renacentistas, esto se da en un periodo de tiempo bastante corto, sin un orden preciso. Esto es debido a que el arte abstracto al destruir la forma, la mente articulante entra en crisis, y reconstruye un mundo de dónde sostenerse. En un mismo artista sucede este fenómeno, sin ser un desarrollo lógico en cuanto al tiempo y al estilo.

30. Anton Ehrenzweig, *op. cit.*, pág. 82.

Finalmente la pintura automática que nace de una actitud de traer las fuerzas inconscientes a la superficie, al estar en el ambiente de la mente articulante, es leído y acomodado y le da un valor de decoración. Esto sucede con imágenes de Jackson Pollock que son utilizadas como texturas de Diseño Gráfico y lo vemos con Miró, sus símbolos con fuerte carga inconsciente, y difíciles de ser leídos por la mente superficial, son tomados para carteles de un mundial de fútbol. Y con las imágenes de la Revolución Mexicana como los grabados de Posada y fotografías, que sin ser pintura en su tiempo fueron prohibidas, y ahora aparece Zapata en los billetes, es decir, es aceptado el símbolo una

vez que ha perdido fuerza y sirve como decoración, reforzando la ideología oficial.

La percepción está unida a los cambios emocionales del individuo, según Nietzsche: Apolo impone orden al caos Dionisiaco, y ofrece un placer estético a los dolores de la autodestrucción, construcción destrucción y avance, parece que esta es la lógica del crecimiento (Fig. 35). Aquí podemos ver esto en las formas que luchan en el cuadro, Dionisio esta representado al centro como la fuerza de la vida que emerge de la sangre, y Apolo es el dragón alado que lo detiene, y que nace como una extensión de la figura humana que apenas se percibe a la izquierda. En el transcurso de la obra de un artista podemos observar esto; recuerdo un cuadro de Miranda, de una forma que no acababa de convertirse en figura humana, tal parecía que era una larva que se expandía en el espacio, que el mismo autor ha interpretado como un estado de crecimiento. Este cuadro lo concibió antes de hacer un viaje a Alemania, en posteriores cuadros ya de regreso a México, las figuras aparecían construidas y completas. Este desarrollo de la experiencia emocional es el juego entre el subconsciente y el superego. Existe una lucha entre la percepción superficial y la profunda, es el juego de Apolo y Dionisio, en la configuración de la



**Figura 35.**

**Título:** Ana.

**Autor:** Gabriel Salazar Contreras.

**Técnica:** Oleo sobre tela.

personalidad, y la energía Dionisiaca va siendo contenida y organizada construyendo un buen gestalt, que posteriormente serán aceptados a un nivel superficial y los estratos profundos quedaran ocultos. Esta lucha entre lo superficial y lo profundo, es una lucha energética (fig.36), (que aquí represento como tensiones que se atraen y se excluyen), entre los diferentes estratos de la mente, esta actúa como un sistema en donde tendría que energetizarse todo, para que funcionara en relación al contexto al cual pertenece. A pesar de las formas superficiales, no se destruyen las formas simbólicas inconscientes, estas permanecen allí, abiertas a la mirada. Y los reprimidos deseos infantiles, se dejan entrever pero están despojados de su carga energética. En este tipo de experiencias de percepción es parecida a las que han experimentado las



**Figura 36.**

**Título:** Composición # 24 + 6.

**Autor:** Gabriel Salazar Contreras.

**Técnica:** Lápiz sobre papel.

personas que han pensado que van a morir y que en un momento ven toda su vida, es decir tienen una experiencia totalizante, como si la energía recorriera todos los estratos de percepción, desde los inconscientes, hasta los conscientes. El arte es algo parecido, el objeto artístico tiene la capacidad de leerse en estos estratos superiores e inferiores.

Una lectura que ejemplifica esto es la siguiente: Existe una disputa de adjudicarse la paternidad de una escultura llamada “La Giganta”, esta obra de arte cuenta con todos los requisitos para serlo, y ser leída de una manera superficial y profunda. La lectura superficial son las formas del dibujo de José Luis Cuevas convertidas a tercera dimensión a través de un tratamiento escultórico . Y la percepción profunda es la experiencia vivencial que Francisco Moyao tuvo de la realidad de esa parte de centro histórico de México y que representa a través de la escultura. La sensualidad es una parte importante de la obra, detrás de esas formas deformes que presenta, está oculto un sentido sexual, esta presenta los dos sexos, por eso es ambigua y atrayente a la vez, al no ser lineal y tener como obra de arte varias lecturas. Esta deformidad me recuerda a los castrados a los cuales, para que pudieran cantar más agudo les cortaban los testículos, esto hacía que su cuerpo se deformara y su canto fuera parecido al de una mujer pero con el carácter de hombre. Estos eran considerados como algo sublime y divino por unos, y por otros como una abominación, como quiera que fuere, al atrofiar un elemento indispensable de la energía sexual esta tenía que depositarse en diferentes niveles y lugares creando un ser deforme. La Giganta responde a algo parecido a esto, no en el sentido de castración física sino cultural e histórica del mexicano. Finalmente, lo importante no es descifrar tan solo su paternidad sino a qué responde su deformidad. La Giganta nace como la cultura mexicana, a través del robo y el ultraje, de lo irracional del poder que se disfraza de legalidad, una vez instaurado el imperio. Responde a la deformidad del mexicano, que le es puesta una cara porque el no puede entender la suya,

responde a la actitud callada del conquistado que ha aceptado esta condición. La Giganta no sabe quién es, al igual que el mexicano, su paternidad esta dividida, le gusta su vestimenta de formas clásicas europeas nacidas del dibujo de Cuevas, pero sabe que su materialidad es mexicana; nació en tierra y de tierra americana. Es el icono del personaje histórico de la ciudad de México, una monja, una prostituta o un trabajador común, cuestión de circunstancia, sabemos que México es así, detrás de lo aparente esta lo profundo. El México profundo de dolor Dionisiaco, y Apolo que cubre todo con gestalts aceptables y con una lectura posible. Finalmente el problema de la Giganta es el reconocimiento de ella misma como parte fundamental del universo. El mexicano no necesita que otros le vengán a dar un rostro, esto lo han hecho antes, lo que necesita es quitarse los rostros que ha tomado prestados y le han impuesto, y quedarse desnudo por un momento hasta reconocerse el mismo. La lectura es esta, sabemos que un sueño presenta formas incoherentes y a veces deformes con la intención de lograr un equilibrio, en su afán de crear unidades que le permitan este equilibrio, la mente profunda echará mano de los elementos que tenga y si por alguna razón no puede procesar la información necesaria de una manera adecuada, por la represión a que esta sujeta, entonces, creara una forma incompleta y deforme. Sucede lo mismo con La Giganta, al ser creada representa al mexicano temeroso e incompleto, escondido en un nacionalismo en el que no cree, adorando a la autoridad y esperando que otros tomen sus decisiones, sufriendo el dolor Dionisiaco y engañándose con la represión Apolinea de la cultura oficial y de la mente superficial.

Pero además una obra de arte con las características mágicas y sociales como la Coatlicue o la Catedral Gótica, no nace a partir de un solo individuo, como un individuo no nace de otro solo. Por eso creo que la paternidad no es un problema en si mismo, como tampoco lo es la conquista de México de hace 500 años. Sabemos que en la prehistoria la figura completa escultórica o totémica tenía mas fuerza que la figura dibujada o pintada, incluso los Griegos lo vivieron así hasta que inventaron la ilusión . El objeto en bulto tiene otra consistencia, se acerca más a la Arquitectura. Por ejemplo podemos observar que en el centro histórico de la ciudad de México, si bien ésta arquitectura es nacida del movimiento Barroco de la Contrarreforma, los hacedores indígenas, estamparon su propio sello americano, sobre el diseño Europeo. No podía ser de otra manera, la percepción profunda se manifiesta en el hacer de las formas arquitectónicas creando un tipo americano Barroco. Por eso es que las esculturas de Juan Soriano, al ser presentadas en el zócalo de la Ciudad de México el año pasado, parecían que pertenecían al lugar. El toro estaba en medio de la plaza de rodeo o de la constitución, da lo mismo. Y la paloma había bajado de un campanario de la Catedral para posarse en la plaza. La percepción profunda es el tratamiento estético nacido de la herencia cultural histórica de México, y la superficial, tiene que recurrir a formas reconocibles para que toquen la realidad con un buen gestalt.

En el desarrollo del hacer, del percibir y crear objetos artísticos sabemos que somos herederos de complejos

procesos históricos. Lo que es necesario apuntar es que en este crear es necesaria la diferenciación, en medio el caos. La vida se orienta hacia la diferenciación hacia la individualidad, como ya lo mencioné, las células se especializan, en los órganos sexuales se dio la diferenciación como lo dice Ehrenzweig y se ubicó la excitación sexual. Apolo y Dionisio ( Eros y Thanatos ), principios de diferenciación y caos. Esta diferenciación se da en la percepción y en el placer estético, el artista va logrando la diferenciación de su trabajo a través de percibir nuevas formas y de asimilar las formas heredadas. En el objeto artístico se contienen procesos de percepción histórica, la Coatlicue, la Victoria de Samotracia y la Giganta cumplen esta función, son receptáculos históricos y a la vez tienen personalidad propia diferenciándose una de la otra. Con respecto a la diferenciación Arnheim nos dice: “Segun Spencer, la diferenciación implica así mismo una evolución desde lo indefinido hasta lo definido, desde la confusión hasta el orden. En nuestra época, Piaget utiliza este concepto para describir, por ejemplo, cómo el yo y el mundo exterior, al principio indiferenciados, llegan a separarse en determinado estadio del desarrollo mental. Antes de esa diferenciación, explica Piaget, «las impresiones que se experimentan y se perciben no están unidas a una conciencia personal sentida como ‘yo’, ni a objetos concebidos como algo exterior al yo. Simplemente existen dentro de un bloque disociado, o se distribuyen sobre un mismo plano, que no es interno ni externo, sino está a medio camino entre dos polos»”<sup>31</sup>

31. Rudolf Arnheim, *op. cit.*, pág. 205.

En el proceso creativo entra la tensión entre la

percepción consciente e inconsciente, produciéndose la diferenciación. A partir de los estilos ya instaurados podemos tener un tipo de percepción profunda, y al desarticular el espacio y la forma, a partir de los elementos que son concebidos por la percepción profunda, podemos crear nuevos estilos. Esto lo podemos observar claramente en cómo Picasso concibe la forma oculta de Cezanne y desarrolla el cubismo, esto mismo sucede con Dali y Rafael, que manejan una visión renacentista.

La percepción profunda es la materia prima a partir de la cual el artista trabaja, tomada de la realidad y del arte mismo. La experiencia religiosa que explica James, presenta una situación parecida; en un principio surge como un sentimiento de percepción profunda, la experiencia es particular en los individuos, se desarrolla en estratos inferiores, lo que él llama religión natural. Con el tiempo al instaurarse la institución, el sentido religioso pierde consistencia, la construcción de las normas estructura la emoción y oculta la percepción profunda, transfigurado el sentido original. Recordemos que los primeros Cristianos no se permitían hacer imágenes de Jesús, por temor a falsificar el sentido original, hasta que la Institución religiosa para instaurar su poder, lo empieza a hacer. En los estilos artísticos sucede algo parecido, la percepción profunda esta oculta y el sentimiento original será tapado poco a poco por los manierismos, hasta desgastarse y caer en repeticiones sin sentido. Hasta que llegue otra fuerza que retome la percepción profunda y reinstaure un nuevo estilo artístico. En este sentido el artista tiene que desarrollar una constante de creación ya que con el tiempo empieza a repetirse,

desgastando él mismo su percepción profunda. Y la comunicación que tiene con el público la tendrá que sostener mediante esta constante renovación. Cuando Gabriel García Márquez escribe “Cien Años de Soledad” presenta la cosmogonía Latinoamericana, su percepción profunda hace consciente lo religioso, lo humano, lo ideológico del ser americano. Esta obra es calificada como Realismo Mágico Latinoamericano, no podría haber sido de otra manera, el ser americano tiene un tipo de percepción adolescente, lo mágico se mezcla con la realidad, para transfigurar y crear unidades y condensaciones que permitan una lectura posible de la realidad. Este estilo lleno de vitalidad cumple con las condiciones de percepción profunda, que una vez construido el sistema tiene que renovarse constantemente para no caer en la repetición.

En el Muralismo Mexicano sucedió este fenómeno de articulación y posterior desgaste de formas. En sus inicios fue el escándalo y fue criticado por no ser pintura bella, Diego Rivera llega a México después de estar en Europa y convivir con artistas abstractos, adaptando esos estilos a su pintura figurativa. Y recordemos que las formas de Orozco eran tomadas como grotescas y poco bellas en esa época. Posteriormente es aceptado al instaurarse en la cultura oficial, pareciera que en el transcurso de la instauración de un estilo, las formas parecen feas y con la instauración de este se transfiguran en bellas. Pareciera que lo inarticulado es feo y lo articulado es bello, no importando sus contenidos sino su condición estructural. Aunque sabemos que el arte moderno no maneja esos valores sino que busca una experiencia

creativa dionisiaca. Según John Rickman el sentimiento de fealdad se basa en sentimientos inconscientes de culpabilidad y angustia, en efecto, cuando el super ego dirige la acción hacia la forma inarticulada, esta entrará en crisis por su incapacidad de crear un buen gestalt. En los estilos artísticos sucede lo mismo, se necesita crear un sistema de formas inarticuladas que en su conjunto formen un sistema para que se sostengan unas a otras, y en unidad se refuercen funcionando en un medio histórico y social.

En la infancia pareciera que todo lo vemos de manera indiferenciada y vamos a través del lenguaje poniéndole nombre a las cosas y conociendo sus nombres por lo que nos dicen las personas. Como ya lo he mencionado esta etapa de indiferenciación es parecida a la del hombre primitivo. Hay algunas etapas históricas más complejas en donde por ejemplo, no había una clara diferencia entre el mito, la ciencia y la poesía en los griegos, y por eso a Platón le disgustaba lo ambiguo del arte ilusionista y prefería los cánones conceptuales egipcios más concretos y parecidos al lenguaje articulado. Esta diferenciación pareciera que se da a través del conocimiento de los objetos que percibimos, de sus particularidades, y que vamos a través de la repetición obteniendo información para conocer o abstraer una idea general. Sin embargo este conocimiento de lo particular a lo general no lo es tanto. Es decir, no sucede este proceso solo de esta manera, sino que percibimos la diferenciación hasta el punto de no confundir los objetos entre sí, sin conocer los objetos suficientemente. Es decir, observamos solamente para saber cuáles son las

cualidades de un objeto para diferenciarlo del otro objeto y esta diferenciación se da en las relaciones de semejanza y no semejanza de los objetos. De tal manera que cuando nos queremos acordar de un gato, es más fácil acordarnos de un gato parecido a la imagen conceptual del signo lingüístico que de a un gato concreto que hemos visto, es decir nos acordamos de un concepto general, Arnheim nos dice: “Los hallazgos experimentales hicieron necesario un giro de ciento ochenta grados en la teoría de la percepción. Ya no parecía posible pensar en la visión como algo que procede de lo particular a lo general. [...]. El niño pequeño ve la «perridad» antes que poder distinguir un perro de otro. [...]. Si esta descripción es válida, habremos de decir que percibir consiste en la formación de «conceptos perceptuales». Para nuestros patrones acostumbrados, esta terminología resulta incomoda, porque se supone que los sentidos se limitan a lo concreto, en tanto que los conceptos se refieren a lo abstracto. Sin embargo, el proceso de la visión tal como lo hemos descrito más arriba parece satisfacer las condiciones requeridas para la formación de conceptos. La visión trabaja sobre la materia bruta de la experiencia creando un esquema correspondiente de formas generales, que son aplicables no sólo al caso individual del momento, sino también a un número indeterminado de otros casos similares”.<sup>32</sup> Así, creamos diferentes abstracciones, a partir de un mismo objeto, esto lo podemos ver en la diferente manera en que representamos el mundo con diferentes estilos. En este sentido, el arte de la representación pictórica es un lenguaje que toma como pretexto la realidad, pero que poco tiene que ver con esta, en el sentido de que es un lenguaje que describe a esta como lo puede hacer otro lenguaje también. Por ejemplo yo he hecho varios



**Figura 37.**  
**Título:** Autorretratos.  
**Autor:** Gabriel Salazar Contreras.  
**Técnica:** Mixtas.

32. Ibid. pág. 61.

autorretratos que entre ellos tienen grandes diferencias y de los cuales mi rostro ha servido de pretexto y he creado una generalidad ( Fig. 37 ). Alberto Facundo Mossi nos dice: “Los signos han ido variando a través de la historia, así como los códigos que los estructuran. Por lo tanto, un mismo ‘objeto’, tendrá infinidad de representaciones según, el código semántico existente en cada época”.<sup>33</sup>

Tal parece que la percepción primaria que tenemos es una percepción objetual, es decir conocemos los objetos por la vista y por el tacto al tener contacto con estos. De tal manera sucede esto que cuando quiere representar un objeto un estudiante por vez primera, lo representara sin perspectiva poniendo las partes traseras del mismo tamaño que las delanteras. El salto que da es desarticular el objeto al aplanarlo, y darse cuenta de las leyes de la perspectiva, esto es un nivel no necesariamente superior, pero si diferente. En el desarrollo de la percepción, vamos teniendo un interés por representar de diferentes maneras, es decir vamos involucrándonos con los objetos en donde depositamos la energía libidinosa (nos importa más el objeto que la imagen) como vehículo para tocar el mundo. E interpretamos a este a través de los estilos y funciones que les damos. Esta percepción es parecida también a la experiencia que tenemos cuando vivimos en otro país. En un principio vemos a toda la gente en bloque, casi toda es igual, en la medida que nos vamos involucrando con esta, y desarrollamos un interés libidinoso, vamos diferenciando y particularizando a los demás. Por otro lado, en la medida que abstraemos, vamos creando un lenguaje que podría decirse que esta



**Figura 37.**  
**Título:** Autorretratos.  
**Autor:** Gabriel Salazar Contreras.  
**Técnica:** Mixtas.

33. Alberto Facundo Mossi, *op. cit.*, pág. 21.

apartado de la realidad y que se forma en una retirada momentánea de esta. Sin embargo, la experiencia artística puede concebirse como un estado de percepción en donde la abstracción es solo la parte superficial del fenómeno, y en donde se da un contacto directo de percepción profunda. Parecida al arrebató religioso del místico, pero capaz de realizar una imagen comprensible para la razón. Así, podemos entender que existen diferentes tipos de abstracción, con diferentes tipos de percepción. Este tipo de abstracción profunda la podemos ver en la manera en que se concibe un estilo artístico y como por ejemplo el arte moderno genera el rompimiento del buen gestalt a través del desarrollo de un lenguaje que crea imágenes más fluidas sin diferenciación objetual, es decir en donde el objeto ya no se diferencia del fondo, como lo muestra Cézanne. Aquí es donde se puede considerar otra revolución parecida a la de los griegos cuando crearon la ilusión, ya que Cézanne da pie al rompimiento de la percepción objetual total y se convierte en el padre del arte moderno como lo afirmó Matisse. Finalmente podemos entender que el arte es un lenguaje interno con el que diferenciamos a través de un buen gestalt la realidad en su etapa de ilusión, y que rompe esta percepción objetual a través de una percepción profunda de imágenes fluidas en el arte moderno principalmente.

La desarticulación del objeto continua con Cezanne, y se desarrolla en el siglo XX, es una forma de representación y percepción del arte moderno. Actualmente el arte se desarrolla en muchas direcciones retomando elementos del pasado y haciendo planteamientos actuales. Pareciera que la



**Figura 37.**

**Título:** Autorretratos.

**Autor:** Gabriel Salazar Contreras.

**Técnica:** Mixtas.

lógica en que se desarrolla el arte moderno es la que culmina con el rompimiento del esquema y desarticulación del objeto por los Impresionistas . Sin embargo no necesariamente sucede así, recordemos que si bien Picasso nace de Cezanne, Dali nace de Rafael, aunque haya tenido su etapa cubista. Analizando a un artista actual podemos ver esto: La pinturas de Julio Chávez se presentan en un espacio plano parecido a los jeroglíficos egipcios, que eran imágenes conceptuales más parecidas a la palabra escritas como ahora las conocemos. Así, las figuras parecieran estar empotradas en la pared, sin un espacio escenográfico. En cuanto a la forma de estas imágenes; son hombres o personajes universales con influencias renacentistas, para el fondo utiliza pictogramas semejantes al lenguaje articulado ó a algún tipo de lenguaje científico indescifrable. No es coincidente la utiización de estos pictogramas , ya que la pintura de Chávez presenta conceptos universales parecidos al lenguaje articulado y científico, creando estructuras en donde soportar sus imágenes.

En la historia del arte occidental existen puntos en donde se han conjugado diversos procesos que han producido una escuela artística o un estilo determinado. Esto sucede también en la vida de los individuos, en su desarrollo conceptual para entender las imágenes. Así, se representa de diferente manera a partir de la función que se ejerce y de la manera en que es abstraído el objeto. Existe también algo que Gombrich llama colocación mental, se refiere a la manera en que entienden los individuos a en cada época histórica las imágenes. Así, cuando un chino vio por primera vez los retratos de Rembranth que tenían en penumbra la

mitad de la cara, creía que el faltaba esa parte del rostro. Lo mismo sucedió en la antigua Grecia, cuando los griegos inventaron la ilusión, a la gente de aquella época le molestaban los “cuerpos aplanados” ya que estaba acostumbrada a las figuras completas representadas por medio de la escultura.

Aquí podemos ver cómo la percepción va cambiando a través del tiempo, actualmente nosotros hemos heredado esas colocaciones mentales y no nos es extraño ver diferentes maneras de representación. Sin embargo al ver una forma de representación de arte abstracto, algún público todavía hoy reacciona por no tener esa colocación mental. Dentro de esta colocación tenemos a la perspectiva, esta nos permite entender el mundo como si lo estuviéramos viendo con un solo ojo, esto reprime parte de la realidad y nos aleja de otras formas de percepción si consideramos a esta como la única y mejor. El público no instruido con los elementos del lenguaje plástico solo observa el gestalt que representa una forma reconocible para él, por ejemplo uno hecho con perspectiva, y da por hecho que la realidad es de esa manera. Está educado con la fotografía, la televisión, y con la pintura tradicional, su percepción es limitada, construye los objetos en su mente sin darse cuenta que está influenciado por una colocación mental que le fue heredada. De esta manera cuando representamos un objeto, podemos hacer una abstracción con las leyes de la perspectiva, el cual será más reconocible o con un tipo de percepción más profunda y más libre. En el primer caso, las formas tendrán una constancia reconocible y de buen gestalt, es decir, las figuras seguirán normas y cánones que tendrán la lógica de la colocación mental que

conocemos. En el segundo caso, el ojo hará un recorrido por las formas y tomará solo lo que necesite para hacer las condensaciones que le dicte el inconsciente. Recordemos que Picasso realizaba distorsiones en cuanto a proporciones de los objetos, y que estaban dictadas por la manera automática en que trabajaba con gran carga de información subconsciente. Con un cuadro mío he hecho el siguiente experimento, he tomado una forma que aparentemente en un inicio creía que no era muy significativa, la he ampliado y he hecho una composición con ella poniendo mi propia figura dentro del cuadro. Como resultado he observado que la forma

que he agrandado tiene una fuerte carga inconsciente ya que representa una especie de animal instintivo, pero a la vez hecho de piedra, que puede significar mis deseos e instintos reprimidos ( Fig. 38). Esta forma esta hecha como gestalt libre en el cuadro original, donde esta confundida con el espacio, esto le permite no ser una forma articulada y ser receptáculo de fuerte carga subconsciente. Así al traer una forma inconsciente (hecha de una manera automática) a la superficie, la podemos analizar al ponerla en un espacio escenográfico y humanizarla al colocar mi propia figura a su lado.



**Figura 38.**

**Título:** Me viendo.

**Autor:** Gabriel Salazar Contreras.

**Técnica:** Digital.

responde a una perspectiva del Renacimiento como la conocemos, sino que esta basada en un tipo de percepción que consiste en fijar la atención por un periodo largo de tiempo en un solo punto o elemento. Esta percepción hará que los restantes elementos aparezcan distorsionados por una percepción lateral del ojo. Este espacio cubista nacido ya de Cezanne antes que de Picasso, se puede apreciar en la obra de Miranda (Fig.39 ), aquí podemos ver cómo los personajes de la parte de arriba son entendidos con una visión frontal y el espacio de abajo con una visión periférica del ojo, creando una doble visión , ya que al tapar los personajes parece ser una pared y al ver los personajes pareciera piso. Seguramente enfocó primero a los personajes y resolvió el piso con la visión periférica posteriormente. Así, la visión periférica que es también automática, si bien crea las distorsiones, asimismo tiene una fuerte carga inconsciente, esto lo he podido observar en un cuadro mío en donde primeramente pinté una mano como punto focal, y el fondo fue hecho con una visión periférica, y al no poner atención a esta forma resultado de manera automática un rostro en el fondo, con fuerte carga inconsciente (Fig.40 ). Esta distorsión periférica de Cezanne todavía es figurativa, tendrá que llegar Picasso para crear un lenguaje ahora si, completamente alejado de la realidad o de la ilusión. Este lenguaje ya heredado y entendido con esta colocación mental, nos permite crear obras que nada tengan que ver con la ilusión (Fig. 41) y pintar de una manera automática, creando formas de percepción profunda.

El lenguaje plástico es una abstracción que hacemos



**Figura 40.**  
**Título:** Saliendo del fondo.  
**Autor:** Gabriel Salazar Contreras.  
**Técnica:** Oleo sobre tela.



**Figura 41.**  
**Título:** Composición # 84, detalle.  
**Autor:** Gabriel Salazar Contreras.  
**Técnica:** Oleo sobre tela.

de la realidad mediante códigos que el hombre ha inventado, esta abstracción nos dan una manera de entender el mundo, por eso se dice que los pintores enseñan a mirar la realidad, al presentar nuevas lecturas. El lenguaje plástico o la pintura, construye estas imágenes a través de este lenguaje y al abstraer la realidad se dice que la desarticula para volver a articularla mediante este código plástico. En este sentido podemos entender que el objeto es desarticulado y vuelto a articular, mediante este lenguaje como ya lo mencioné anteriormente, en esta desarticulación entran en juego procesos de represión de las formas por la necesidad de crear unidades que justifiquen los sentimientos de miedo y angustia, haciendo condensaciones que generan verdaderas deformaciones (Fig.42). En el arte surrealista que nace entre las guerras mundiales y en países con guerras civiles como España, podemos ver esto. El análisis de los contenidos inconscientes nos da elementos de reflexión para abarcar de una manera más completa el análisis de la realidad.



**Figura 42.**

**Título:** Composición # 12.

**Autor:** Gabriel Salazar Contreras.

**Técnica:** Oleo sobre tela.

Con estos elementos de análisis podemos entender que al realizar una representación, entran en juego todas nuestras capacidades para abstraer el mundo por medio de una imagen. Esta lectura esta hecha mediante un lenguaje que hemos creado a través de nuestro proceso de crecimiento emocional personal e histórico.

Sin embargo dentro de ese desarrollo se dan fenómenos de represión, angustia y culpa normales en todo crecimiento. Acordémonos que la ciencia ocupa hoy el lugar que ocupaba anteriormente el mito, y así como era forzado el mito para explicar la existencia del mundo a través de leyendas, ahora la ciencia se ve forzada a crear verdaderos malabares para explicar la creación del universo o de procesos psicológicos complejos. Sabemos que explicar el arte por medio de planteamientos científicos tiene sus inconvenientes, ya que esta experiencia parecida a la religiosa toca realidades no accesibles para la razón. O como lo afirma Arnheim: “Aquí, no obstante, hemos de prestar oídos a las advertencias de los artistas y profesores de arte en contra del empleo de la palabra en el taller y en el aula, aunque quizás ellos mismos empleen muchas para expresar su advertencia. Puede ser que afirmen, antes que nada, que no es posible comunicar cosas visuales mediante el lenguaje verbal. Hay en esto un núcleo de verdad. Las particulares cualidades de la experiencia suscitada por un cuadro de Rembrandt sólo en parte son reducibles a descripción y a exploración.[...]. Con frecuencia sucede que vemos y sentimos determinadas cualidades de una obra pero no somos capaces de expresarlas en palabras. La razón de nuestro fracaso no radica en el hecho de que empleemos el lenguaje, sino en que todavía no hemos logrado plasmar esas cualidades percibidas en categorías adecuadas. [...]. Afortunadamente el análisis perceptual es muy sutil y puede llegar muy lejos. Agudiza nuestra visión para la tarea de penetrar en una obra de arte hasta los límites de lo en última instancia impenetrable”.<sup>34</sup> Otro argumento parecido es el de William James con su criterio de verdad pragmática antipositivista, podemos entender que si

34. Rudolf Arnheim, *op. cit.*, pág. 15.

los elementos que adquirimos resultan valiosos para nuestra practica personal, y que son aplicables a nuestra experiencia creadora entonces son verdaderos por el hecho de la funcionalidad, más que por una comprobación científica. Este tipo de conocimiento será dado por la experiencia personal, y la razón organizará estos planteamientos. El conocimiento a través de las imágenes que construimos esta dado por una percepción profunda y una superficial, como ya lo he mencionado. El subconsciente creará mundos aparentemente confusos con los que interpretará la realidad a través de simbolismos , en donde entrarán en juego los deseos reprimidos infantiles y la represión ejercida por el superyo. El individuo en el transcurso de su desarrollo como unidad, sufrirá un proceso de diferenciación, en el cual conceptualizará el espacio y la forma de diferentes maneras en diferentes estadios. Los procesos internos sociales, familiares, conceptuales, de personalidad, económicos, axiológicos, ideológicos etc. felizmente harán, en el mejor de los casos, que el individuo se adhiera a un mercado de trabajo y que tenga una retroalimentación social y de madurez dentro de su comunidad a través de su propio esfuerzo productivo. Sin embargo, también las condensaciones que realiza el artista están dadas por la dependencia conceptual de los anteriores creadores de los cuales ha aprendido este lenguaje. Acordémonos que el arte copia al arte y sabemos que históricamente un artista ha nacido de otro artista conceptualmente hablando. Así, si bien el padre del arte moderno es Cézanne, Picasso no se conformó con tomar sus formas de percepción profunda, como lo hacen los imitadores llevando esas formas a un nivel decorativo. Picasso con la fuerza que lo caracterizaba, se separa de Cézanne al arriesgarse en su famoso

cuadro de “Las señoritas de Avignon” en donde da el salto a una desarticulación más desarrollada. La imagen del padre aquí queda rota, Picasso se sube y salta sobre los hombros de Cézanne. Resulta que en el arte mexicano actual encontramos influencias de artistas europeos, a los que todavía les tenemos un sentimiento de paternidad, repitiendo formas sin sentido. Se podría hablar de un umbral de creación en donde se separe uno de sus padres conceptuales y que con una actitud arriesgada, superando los sentimientos de miedo y culpa, se de el salto hacia una manera de creación madura y propia.

# CONCLUSIONES

**E**l estudio de la psicología de la percepción me ha permitido aclarar algunas ideas que había intuido hace tiempo, pero que tenía confusas. En el transcurso de mi vida, he descubierto diversas maneras de conceptualizar las imágenes, y ahora entiendo que esto responde a cierta lógica que tiene que ver con una manera en que las imágenes se van construyendo tanto a nivel histórico, como a nivel personal al heredar las colocaciones mentales de la historia del arte. Así, la educación se debe realizar por medio de procesos largos y complejos en los cuales cada etapa deberá madurar de manera orgánica para que la siguiente le suceda. El niño a través del dibujo infantil deberá completar su discurso antes que pase a la adolescencia en donde tendrá nuevos elementos a través de la educación artística para representar la realidad o para crear ideas visuales. En la licenciatura se le proveerá de un aparato conceptual mayor desarrollando también las capacidades perceptivas en los talleres, ya que al estar inserto en un ámbito académico universitario debe cumplir con las materias teóricas y prácticas que presenta el programa de estudios, para adquirir los conocimientos necesarios y ser un profesional de las artes plásticas. Y la maestría pretende ser una etapa, como lo dice el maestro Fernando Zamora, en donde se desarrolle un discurso propositivo y con más sustento teórico. Así, al realizar estas investigaciones sobre percepción de los estilos artísticos, respondemos a algunas necesidades educativas que enfrentamos, ya que al empezar a dar clases, como ya lo mencione, me di cuenta de las carencias conceptuales que existen en mis alumnos muy parecidas a las mías en mi época de estudiante. Y siguiendo los criterios que enseñaba Juan Acha en sus

clases, he tratado de subsanar esas carencias a través de proveerlos de los elementos conceptuales necesarios para una educación más completa y remplazar el hacer artesanal carente de conceptualización y análisis. Con los elementos tratados en esta tesis pretendo hacer una aportación a través de mis reflexiones y observaciones de el quehacer artístico, primero en el aprendizaje de los elementos básicos de las Artes Plásticas, que permitan realizar trabajos con más contenido conceptual, como lo hice en el primer capítulo, y posteriormente en reflexiones más particulares que permitan hacer trabajos con más carga expresiva como lo he realizado en el segundo. Previniendo estos problemas educativos de falta de dominio técnico y conceptual del estudiante que no tiene un desarrollo orgánico y que pretende dominar un estilo altamente diferenciado o como lo dijera Arnheim: “En el camino a las manifestaciones refinadas de una cultura no hay atajos”. Así, creo que el planteamiento del aprendizaje significativo que planteo en el primer capítulo para realizar lo anterior, responde a esta necesidad educativa de la Licenciatura, ya que pretende hacer consciente al alumno al asimilar experiencias más amplias, pero a partir de sus propias experiencias para que sean incorporadas a su aparato conceptual. El profesor deberá así, proveer estas experiencias y generar que el alumno aprenda a aprender dándole paso para que tome su propio control y consciencia de su propio aprendizaje. Espero que esta tesis resuelva algunas dudas sobre la psicología de la percepción aplicada a la enseñanza de las artes plásticas, con las cuales el alumno resuelva confuciones conceptuales y facilitarle así el aprendizaje, y plantee otras para futuras investigaciones.

# BIBLIOGRAFÍA

- ACEVES Navarro Gilberto, *Bañistas y alumbradas (catálogo)*, Museo de Arte Moderno, México, 1986-1987.
- ACHA, Juan, *Critica del arte*, Trillas, México, 1992.
- ACHA, Juan, *Introducción a la creatividad artística*, Trillas, México, 1992.
- ACHA, Juan, *Las actividades básicas de las artes plásticas*, Ediciones Coyoacán, México, 1994.
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Alianza Forma, Madrid, 1997.
- ARNHEIM, Rudolf, *El pensamiento Visual*, EUDEBA, Buenos Aires, 1969.
- De TAVIRA, Federico, *Introducción al Psicoanálisis*, Universidad Iberoamericana, Editorial Plaza y Valdés, México, 1996.
- BAEZ MACÍAS, *Fundación histórica de la Academia de San Carlos*, Colección Popular, México, 1974.
- BAYER, Raymond, *Historia del arte*, F.C.E. México, 1961.
- CALABRESE, Omar, *El lenguaje del arte*, Paidós, Barcelona, 1995.
- CRITES, John, *Psicología vocacional*, Paidós, Buenos Aires, 1974.
- COLLINGWOOD, R.G., *Los principios del arte*, F.C.E., 1938.
- ECO, Umberto, *El problema de la obra abierta en la definición de arte*, De Martínez Roca, Barcelona, 1970.
- EHRENZWEIG, A., *Psicoanálisis de la percepción artística*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- FACUNDO MOSSI Alberto, *El dibujo, enseñanza y aprendizaje*, Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo,

Imprime Reproval S.L. Valencia, 1999.

GOMBRICH, Ernst, *Arte e Ilusión*, DEBATE, Madrid, 1998.

FICHER, Ernst, *La necesidad del arte*, Península, Barcelona, 1967.

HILL, Georg, *Orientación escolar y vocacional*, Aid-México/Buenos Aires, 1973.

JAMES, William, *Las variedades de la experiencia religiosa*, Ediciones Península, Barcelona, 1986.

KEPES, Gyorgy, *El lenguaje de la visión*, Infinito, Buenos Aires, 1969.

LOS UNIVERSITARIOS # 8, Revista de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM. *Gilberto Aceves Navarro, entrevistado por Milagros Huerta*, Febrero, 1998.

NICOLAIDES, Kimon, *The Natural Way to Draw*, Houghton Mifflin Company, 1941, Boston.

REYES, M., VICTOR, *Pedagogía del Dibujo*, S.E.P. México, 1943.

RODRIGUEZ ESTRADA, Mauro, *Psicología de la creatividad*, Trillas, México, 1985.

SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo, *Filosofía de la Praxis*, Grijalbo, México, 1985.

SCHNEIDER, Laurie, *Arte y Psicoanálisis*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1996.

ZEA, Leopoldo, *Latinoamérica Tercer Mundo*, Extemporáneos, México, 1977.