



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

**“EL SENTIDO DEL RITMO
EN EL PROCESO CREADOR.
EL CASO DE LA PROFUNDIDAD
EN LA PRAXIS PICTÓRICA”**

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES
ORIENTACIÓN PINTURA

P r e s e n t a
ALEJANDRA RÍOS SILVA

Director
MTRO. JESÚS MACÍAS HERNÁNDEZ

MÉXICO, D.F., DICIEMBRE DEL 2010

UN/M
POSGRADO
Artes Visuales 



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 maestros,
mis alumnos y
mis amigos.*

A Valentina.

AGRADECIMIENTOS

*Deseo agradecer sinceramente
a mis maestros
Mtro. Marco Antonio Albarrán Chávez y
Dr. Julio Chávez Guerrero,
quienes con su ejemplo y
valioso apoyo académico
facilitaron la realización
de este trabajo.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
Capítulo I. PENSAMIENTO CREADOR Y PROCESOS CREADORES	17
1.1. PENSAMIENTO CREADOR Y PENSAMIENTO CONCEPTUAL	20
1.1.1. Pensamiento, habla y creación	22
1.1.2. Pensamiento y subjetividad	30
1.1.3. De la “lógica” y la coherencia sensibles	34
1.1.4. Descubrir, inventar y “un saber que no sabe que sabe”	39
1.1.5. El arte visto como no lenguaje	43
1.1.6. La intuición y el goce estético de las regularidades	47
1.2. PERCEPCIÓN SENSORIAL Y RECURRENCIA	50
1.2.1. Sentido del ritmo y sentido del tiempo	52
1.2.2. Recurrencia: del fluir cotidiano a la praxis creadora	54
1.2.3. Recurrencia en la historia de las formas artísticas	57
1.3. PRINCIPIOS Y PATRONES	59
1.3.1. Pautas o patrones	62
1.3.2. Semejanza, diferencia y autorreferencialidad	64
1.3.3. Patrones en los sistemas visuales	67
1.3.4. Diferenciación y jerarquización	68
1.3.5. Encadenamientos, latencias y aceptabilidad	72
1.4. TRES UNIVERSOS DE SENTIDO EN LOS PROCESOS CREADORES	74
1.4.1. El universo de sentido de lo semántico	79
1.4.2. El universo de sentido de lo geométrico-formal	83
1.4.3. El universo de sentido de lo biológico-somático	86
1.5. APROXIMACIÓN A LA COMPRESIÓN DE LOS PROCESOS CREADORES	89
1.5.1. Siete componentes fundamentales de los procesos creadores	91
1.5.2. Conocer el conocer del proceso creador, límites y posibilidades	95
1.5.3. La experiencia como conocimiento: el goce estético	98
1.5.4. La percepción subjetiva: ritmo y sinestesia	101
1.5.5. Culturalismo y fenomenología en el conocer del proceso creador	102
Capítulo II. EL PROCESO CREADOR: SENTIDO DEL RITMO Y PROFUNDIDAD PICTÓRICA	107
2.1. PECULIARIDADES DE LA PRAXIS PICTÓRICA: LA PLÁSTICA BIDIMENSIONAL	110
2.1.1. Interactuar entre el espacio real y el espacio pictórico	112
2.1.2. La gestualidad pictórica	116
2.1.3. Tiempo y ritmo en la praxis y en la pintura	117
2.1.4. El principio del tiempo en la pintura	120
2.1.5. La acción en la praxis pictórica	123

2.2. EL SENTIDO DEL RITMO EN EL PROCESO CREADOR DEL ARTE	127
2.2.1. Lenguaje creador y sentido del ritmo	132
2.2.2. El lenguaje visual del sentido del ritmo	135
2.2.3. Kandinsky, Mondrián y Klee	137
2.2.4. Clases de ritmo en la composición pictórica	143
2.2.5. Procesos creadores, ritmo y realidad	152
2.3. EL CASO DE LA PROFUNDIDAD PICTÓRICA	155
2.3.1. La profundidad en el espacio pictórico	160
2.3.2. La evolución de la profundidad pictórica: planimetría y perspectiva	162
2.3.3. Alternativas de la composición en profundidad	169
2.3.4. Sobre las reglas del sistema en perspectiva	171
2.4. OBSERVACIONES EN EL AULA SOBRE SENTIDO DEL RITMO Y PROFUNDIDAD PICTÓRICA	174
2.4.1. Cuerpo, espacio y recurrencia percibida	175
2.4.2. Unidad entre espacio real y espacio pictórico	178
2.4.3. Tacto y mirada	179
2.4.4. La elección y el error	180
2.4.5. Visión bidimensional en la praxis pictórica	182
2.4.6. Operaciones de relación	183
2.4.7. Visión tridimensional en la praxis pictórica	186
2.5. EL SENTIDO DEL RITMO, LA PROFUNDIDAD Y “LA DIFERENCIA”	188
Capítulo III. OBRA PLÁSTICA: SENTIDO DEL RITMO Y PROFUNDIDAD PICTÓRICA	193
3.1. UN ESQUEMA DE ESQUEMAS DEL PROCESO CREADOR	196
3.1.1. Esquema general de los procesos creadores	199
3.1.2. Momentos del esquema: la recurrencia percibida	200
3.1.3. Momentos del esquema: el goce estético de la “caza de patrones”	201
3.2. LA PROFUNDIDAD PICTÓRICA COMO “FORMA DE INTENCIÓN”, A TRAVÉS DEL SENTIDO DEL RITMO	205
3.2.1. Fundamentos del proceso creativo	209
3.2.2. La reflexión racional y la reflexión sensible	212
3.2.3. Valoración preliminar de la praxis de profundidad, en la obra plástica	214
3.2.4. Valoración preliminar de la recurrencia percibida, en la obra plástica	217
3.3. ANÁLISIS VALORATIVO ESPECÍFICO: SENTIDO DEL RITMO Y PROFUNDIDAD EN LA OBRA PLÁSTICA	220
3.3.1. Las razones de la obra	221
3.3.2. Valoración de la profundidad en el proceso	226
3.4. CONSIDERACIONES FINALES	234
CONCLUSIONES	241
DEFINICIÓN DE TÉRMINOS	251
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	252
FUENTES DE CONSULTA	254
ANEXO DE IMÁGENES: OBRA PLÁSTICA	259

INTRODUCCIÓN

Dentro de las disciplinas artísticas actuales sabemos que los productos del esfuerzo creativo generan nuevos significados, sean semánticos, pragmáticos o sintácticos. Sin embargo, no somos concientes de la manera como ocurren éstos en los procesos de la dimensión creativa, antes de convertirse en productos expuestos a las descripciones propias del lenguaje. Los procesos de creación del arte son sucesos de interacción de pautas en constante *coherencia sensible*, en el que interviene nuestro natural “sentido del ritmo”, y en el que se integran subjetividad y objetividad.

Son tres los asuntos básicos que explora éste ensayo: primeramente, el *sentido del ritmo*, luego, éste mismo dentro de *la experiencia en los procesos creadores* y, por último, el asunto de la *profundidad pictórica*; su articulación, a primera vista no lógica, suscitó un marco teórico extenso. El problema es, comprender la relación entre el sentido del ritmo en el momento de la experiencia artística; asimismo, abordar la reflexión del conocimiento artístico desde la experiencia práctica: la sustancia semántica, la estética de la forma y, sobre todo, sus maneras de interacción. El objetivo general es el de llevar al discurso escrito una reflexión sobre el sentido del ritmo en la experiencia artística personal, como factor esencial de los procesos creadores.

El sentido del ritmo en la experiencia de las artes plásticas es ampliamente aludido pero muy poco estudiado; parece exclusivo de la música, pues vemos que el músico lo exterioriza corporalmente en la interpretación, pero en el “hacer” de la experiencia de las artes visuales existe también la noción cadente del tiempo. Hay un hueco en la comprensión de la manera dinámica como se vinculan la capacidad de *pensamiento* y la capacidad de *habla/expresión* en las formas humanas de lenguaje, particularmente aquí el artístico.

Si las cosas de la ciencia se demuestran científicamente, aquí se intenta demostrar artísticamente las cosas del arte, bajo la premisa de que reflexionar la praxis de la pintura desde nuevos enfoques epistemológicos,

puede arrojar luz para esclarecer el vacío de significado que prevalece entre arte y ciencia; a fin de cuentas, ambas son interpretaciones humanas de lo recogido en el mundo de los hechos. Aquí, se reconocen las razones de comodidad por las que se han separado: nuestra herencia logocéntrica y la complejidad del conocimiento en sí mismo. Pero también se admite que ambas esferas de conocimiento pueden retroalimentarse y que los procesos creadores son un común denominador de ambas experiencias. Se entiende que el límite real del conocimiento está en las maneras como nos interrogamos las cosas del mundo y en las maneras como nos planteamos lo que consideramos son “problemas”, en lo singular y en lo social, impulsados por un legítimo *anhelo de certeza*.

Elegir y valorar son clases de pautas de la praxis creadora; en principio, “praxis” es un término griego que significa *acción* y connota “práctica de”, el cual se prefiere para enfatizar a la experiencia del “acto creador” y no al producto creado, es decir, acentuar a la unidad de acción intencional en la vivencia estética-artística; la acción en la praxis del arte es un momento de “síntesis creadora”, singular e irrepetible, donde sujeto y objeto son indisolubles.

Es un rasgo propio de la práctica artística el correlacionar diferentes unidades de significación *dentro* de la subjetividad individual. Tal resignificación resulta de la coherencia de las operaciones en la selección sensible de los sentidos, y de la congruencia en la propia realidad humana biopsicosocial, de lo contrario ésta se diluye o invalida naturalmente. La estrategia del arte es una clase de “lógica sensible”, razonable y a la vez poética, en la que se asume que la experiencia puede repetirse pero no la elección, que hace al acto mismo.

El marco conceptual se concreta de la siguiente manera: *sentido del ritmo*, es el sentimiento (lo que se siente) y emoción de la recurrencia percibida, en lo esencial de su intención (que “sólo Dios sabe de qué depende”); “sentido” como intención (no como significado) y como sentimiento y emoción; “ritmo” como recurrencia percibida. *Proceso* como el modo de proceder del discurrir creador. Lo “creador” en su condición regenerativa y de renovación; por ello, no aparece la palabra creatividad, que connota a una virtud aplaudida en la cultura occidental. *Praxis*, para destacar la acción de la práctica artística. *Profundidad*, en términos de imagen y espacio, una invención de la cultura humana de características perceptivas y cognitivas.

Por otra parte, “proceso” se refiere a la serie de experiencias que pueden conformar una gran experiencia unificada, en éste caso la del proceso creativo. Pero el “conocer del conocer” de los procesos creadores, es de una naturaleza distinta a la información historiográfica y la crítica del arte orientadas a conocer objetivamente a los productos de la cultura, en

otro orden disciplinario. La gran influencia de las ciencias del lenguaje ha ubicado a la disciplina artística como objeto del estudio lingüístico y semiótico de sus productos, como eventos socioculturales. Pero estas aportaciones científicas han sacrificado otra cara del conocimiento artístico, la de la experiencia creadora en sí misma: el fenómeno de la experiencia subjetiva, especialidad del arte. Por supuesto, mucho en el proceder creativo es de naturaleza cultural, pero también hay aspectos de los rasgos universales de los procesos subjetivos, como su propio operar, que han sido todavía muy poco estudiados. La experiencia creadora obliga a la integración de nuestras dimensiones: la biológica (nuestra corporeidad), la psíquica (nuestro intelecto) y la social (nuestra relación con el “no yo”), lo cual involucra una unidad compleja difícil de cosificar.

El interés en las secuencias percibidas en la acción creadora y el sentido del ritmo, viene franco desde las primeras prácticas personales en dibujo, en la experiencia en diseño de interiores y, sobre todo, en la enriquecedora experiencia de la práctica artística, particularmente en la exploración de *la profundidad en el espacio bidimensional*. Pero no se trata aquí del “ritmo” únicamente como código de disposición compositiva de los elementos plásticos en la pintura, sino de aquello que “hay detrás” de ese ritmo visibilizado. Tras bambalinas de ese efecto de movimiento plástico de repetición, alternancia, progresión o continuación, está la intención de quien los produce. Esa *recurrencia de periodicidad esperada pero no igual*, que nos es afín a todos los seres vivos, como una ley suprema en la que nos unificamos con el universo de lo vivo, de un orden estético que se intuye. Los ejemplos, gráficos y la obra plástica en el último capítulo, ponen de manifiesto a algunas de estas pautas y principios de equilibrio y ritmo relacionados con el valor plástico de la profundidad, sin embargo, el sentido del ritmo en el operar de los procesos se refiere a la manera de aproximación al espacio plástico, que es lo que interesa en este ensayo.

Luego de encontrar cierta afinidad con los nuevos enfoques constructivistas, junto con la búsqueda de una visión menos fragmentaria del conocimiento, tal inquietud personal se concentró en la virtud cognitiva, fluida, sensible y resignificadora del acto creador. Asimismo, en la suscitada suerte de interrogantes en ésta búsqueda, motivada en la contemplación, la producción y en la misma enseñanza de las artes visuales ¿De qué manera los procesos de creación de la música y la poesía, cuyas obras revelan una natural identificación de atracción o de rechazo, nos resignifican? En los procesos creadores nos parece encontráramos con otro sujeto, en realidad nosotros mismos, donde late la vida sincrónicamente y donde discurre el ámbito de lo que se llama “arte.

Como es de notarse, en éste texto se destaca atención en *los procesos* y no en los productos, pues se considera que es en los procesos que el pensamiento crea los sentidos que nos otorgan certidumbre. Esto considera que en el pensamiento lúcido coexisten naturales dos dimensiones, la de lo real y la de lo imaginario, que además se mantienen ocultamente latentes en lo cotidiano del lenguaje. Encontramos dobles realidades en conceptos como “arte” o “diseño”, por ejemplo, los cuales en nuestro idioma tienen varias acepciones, que suelen usarse indiscriminadamente como sustantivo propio o común, como verbo o, incluso, como institución. En ésta misma dinámica, los productos de la praxis creadora artística, parecen emparejarse con los significados del discurso lingüístico institucional. Prevalece el privilegio a los productos sobre el valor de la propia actividad productiva, asunto ya denunciado por el “Arte acción”, amén de otras razones históricas y políticas. La idea de progreso sigue eclipsando a una conciencia de evolución de la especie, tanto en lo biológico como en lo espiritual. De no figurar como objeto-mercancía, la actividad artística y sus procesos aparecen en un plano trivial en los proyectos de sociedad occidentales. La vida social de competitividad productiva favorece todavía a la uniformidad y a la “instrucción”, generando una visión superficial del sentido del arte. Del mismo modo, siguen en el tintero nuevas nociones, como la de “la estética del conocimiento”

Lo crítico en nuestro mundo moderno, es una condición instituida en “dobles mensajes”. En la cual, para acordar proyectos de desarrollo “debe” entenderse que un sujeto “ideal” es el sujeto “real” (el sujeto es un objeto), por ejemplo. Ante este panorama, desde nuestra disciplina ¿cómo participar en dilucidar los enlaces de coherencia que efectúa la conciencia creativa? ¿Cómo re-conocer la manera como nos planteamos al mundo en el ejercicio lúdico de la creación artística? ¿Cómo llegamos al conocimiento y cómo es que la praxis del arte genera su propio conocimiento? Parece cada vez más evidente que estas “imprecisiones”, revelan la necesidad de nuevos enfoques epistemológicos.

El lenguaje oculta y revela lo que somos, por lo que discutirlo se presenta ineludible. Es en sí mismo un producto de la experiencia creadora, del tipo del “Mundo tres” popperiano. Su racionalidad y flexibilidad es capaz de ordenar al mundo ampliándolo y limitándolo, como demuestra toda clase de literatura. Es el instrumento más objetivo para mirar desde la trinchera de la experiencia humana y explicarnos la eterna incertidumbre de la existencia. Pero aún considerando su influencia en la configuración de percepción y experiencias, es necesario considerar que el acto creativo tiene su fundamento en un espacio evolutivo previo al artificio del lenguaje –un espacio prelingüístico, premetafórico, y aún iconoclasta-, que se vincula con la fluidez natural de nuestra condición de seres vivientes. Con el fin de establecer los parámetros pertinentes sobre los procesos artísticos,

de entrada se retoman las aportaciones de Piaget sobre que el pensamiento se produce de la acción, y las de Vygotsky sobre la distinción entre el lenguaje y el pensamiento, para luego sugerir en ello un lugar para los procesos creadores.

Desde luego, las nociones de lo subjetivo y lo objetivo son cuestionamientos filosóficos que rebasan a todo el mundo multidisciplinario, pues implican, señala Johan Hessen, una concepción del Yo y una concepción del universo. Sin embargo, existen dos posiciones: una *psicológica*, dado que el sentido de certeza es una necesidad psicológica, y otra *fenomenológica*, indispensable para aproximarnos al entendimiento del conocer desde la subjetividad. De cualquier modo, nociones subjetivas como la impermanencia de los significados o la del principio de continuidad del tiempo, son abstracciones que cobran natural sentido en los procesos creadores. Esta clase de nociones, convertidas en conceptos, se unen al conocimiento intuitivo participando en los complejos procesos de creación, en los que llevamos en el cuerpo inscripto al lenguaje; de ahí que es obligado revisar al pensamiento lingüístico, y cuestionar la relación entre éste y el acto creador.

Están en plena construcción los nuevos enfoques que puedan integrar nuestra dimensión biológica con la psicocultural, esto es, conciliar intelectualmente al vínculo entre subjetividad y objetividad. En ello, es pertinente la experiencia de creadores para consolidar una epistemología basada en el estudio de la génesis del conocimiento y para comprender mejor al mundo espontáneo del pensamiento creador, aunque esto implique adentrarse a la irreducible dimensión de la subjetividad. El fenómeno creador y sus procesos son difíciles de demostrar a los ojos de la ciencia, aunque no para la mirada sensible desde la vivencia artística. El principio de certidumbre que impulsa a la investigación científica, es el mismo anhelo de certeza que estimula al encuentro con el equilibrio plástico en la práctica artística. De tal manera, en la práctica del arte podemos inferir la familiaridad que hay con los preceptos de las ciencias del conocimiento: plasticidad neuronal, retroalimentación, redes complejas, coherencia interna, estructuras de significación, entre otras.

Los objetivos que se derivaron del planteamiento general, en resumen, se orientan a desatacar al sentido del ritmo en los procesos perceptivos y los cognitivos en la experiencia del arte, a observar cómo es que las capacidades cognitivas –pensar y expresar- requieren de las capacidades de percepción sensorial –sentido del ritmo-, en los procesos creadores, a cuestionar y comprender las correspondencias que eslabonan a los procesos con los productos, y a reivindicar el lugar de la experiencia artística y sus procesos en la construcción del conocimiento. Todo esto

implicó, poner en orden reflexiones y datos recogidos por muchos años sobre las actividades creadoras, en torno al principio del ritmo vertido en la diversidad de la realidad.

Si lo que hiciera falta fueran elementos para pensar el arte, ésta es la puesta en discusión de un aspecto particular dentro del gran tema de los procesos creadores: el sentido del ritmo. Asimismo, se apuesta a la posibilidad de ver al todo del conocimiento en un panorama más amplio, en la práctica y en la didáctica artísticas; una posibilidad para ver desde nuevos ángulos. También queda abierta la posibilidad de la interdisciplina en el problema de la comprensión psicológica y fenomenológica de la certeza subjetiva, en los procesos perceptivos y cognitivos del arte. Y, lo más importante, la posibilidad de devolver a la práctica las conjeturas de la reflexión teórica.

La utilidad cultural, didáctica y profesional de éste ensayo, reside en conocer mejor a la praxis artística como fenómeno de conocimiento. Pero no se pretenden respuestas definitorias del proceso creador, ni el análisis sociológico de los procesos creadores, los cuales conciernen a historiadores y críticos. Se visualiza al acto artístico como un “acto privado” que no puede “pensarse en el pensamiento de otro”, parafraseando a Michael Foucault, por lo que se asume que las apreciaciones de tal acto no pueden ser “fijadas” o suspendidas como conceptos sin sufrir modificación, al momento de extraerse hacia el ambiente de las explicaciones; se entiende que no hay acceso directo a los procesos creativos, aún a los propios.

A lo largo del texto, se alude a la interacción entre los elementos de los procesos en sí mismos, y no al valor comunicativo del discurso plástico como si éste fuera una clase de programa estético. Tampoco “medir” la función estética de los mensajes o a la experiencia creadora en términos de información, y mucho menos se pretenderá un “discurso de laboratorio” sobre los productos. Si la interdisciplina entre ciencia y arte implica observar al campo de las posibilidades de la forma en el campo de su probabilidad, aquí se consideran las posibilidades entre *sentido de ritmo* y *materia física* –espacial y temporal- como la probabilidad latente en la recurrencia de los procesos de la imaginación plástica, que sí pone en común a la ciencia y al arte como experiencias creadoras. De acuerdo con el teórico informacionista Ugo Volli (1972), hay que explorar en la Ciencia métodos útiles para las ciencias humanas, donde arte y ciencia son momentos diferentes de una misma praxis cognitiva.

El marco de referencia teórico quedó ubicado principalmente en el la corriente del constructivismo cognitivo (Glaserfeld, Maturana) –también llamado radical-, el cual sostiene que no hay realidad objetiva puesto que somos los únicos responsables de nuestro pensamiento, conocimiento y

conducta, pero *podemos inferir las operaciones con las que organizamos nuestra experiencia, con la finalidad de hacer las cosas de manera diferente y tal vez mejor* (e involucra conceptos como pautas, latencias o autorreferencialidad). Se destaca principalmente a su precursor Gregory Bateson y la vertiente de Edgar Morín; este constructivismo integra a la epistemología cibernética.

En términos generales, las referencias teóricas son variadas pero puntuales. La Antropología filosófica, en tanto el *arte como condición de posibilidad del fenómeno humano* a través de la reflexión intelectual (certeza subjetiva del conocimiento intuitivo), donde el fenómeno del arte y la praxis pictórica son el objeto formal de estudio. Desde luego, ha sido necesario referir a la Epistemología o Crítica del conocimiento (Hessen), al método fenomenológico (Scheler, Husserl), y en términos artísticos a la corriente del Visualismo puro (Focillón, Wölfflin) y a la noción de la historia de las cosas de George Kubler. Por otra parte, hay aspectos necesarios de la Psicología experimental (Arnheim y Gombrich), que apoyan la especulación; se reflexiona sobre lo experimentado plásticamente, por lo cual el enfoque de ésta investigación es filosófico especulativo y no empírico. También se alude a la filosofía del sentido común y a la filosofía de la praxis, sin embargo, lo trascendente aquí es la filosofía de algunos creadores como Kandinsky, Klee, Mondrián, George Bataille, Henri Miller, Julio Estrada y Myra Landau.

Los propósitos generales de éste ensayo son reflexionar el “hacer” de la producción plástica para observar las pautas de las operaciones especiales que la praxis de la pintura realiza, al generar vínculos o enlaces coherentes. Esto es, llevar los objetivos teóricos propuestos a una confrontación con la práctica, para luego devolverlos al terreno de la reflexión teórica. No es el propósito llegar a una teoría o a conclusiones definitivas sobre el enigma del sentido del ritmo en la percepción humana y en los procesos creadores, sino ordenar ideas procurando congruencia entre teoría y práctica artística, a través de la exposición de la experiencia personal.

La estrategia metodológica consiste en el proceso de “tesis, antítesis, síntesis”. Se sostiene que el sentido del ritmo es un detonante de las capacidades cognoscitivas humanas en los procesos artísticos (tesis); el único hecho concreto de ésta investigación es la experiencia creadora, no los productos sino los procesos. Es la tendencia historicista y científicista en los productos del arte, la que ha dejado poco al estudio de los procesos cognitivos del fenómeno del arte (antítesis). En resumen, se encuentra que hay un vacío de significado entre el conocimiento del arte y de la ciencia, cuyo vínculo puede consistir en la consideración de los aspectos concretos de la dimensión biológica implicados, como es el sentido del ritmo en los

procesos creadores artísticos, donde la profundidad pictórica es un caso (síntesis).

La estructura general del texto, responde a la manera como se fueron encontrando las articulaciones entre Ritmo, Praxis artística y Profundidad pictórica, alrededor de las premisas tentativas. El escrito se divide en tres capítulos sustantivos, y un apartado de conclusiones generales. Al final, se incluye la definición de términos pertinentes y un anexo de imágenes de obra plástica. El primer capítulo contiene el sustento teórico, sobre aspectos generales del Pensamiento creador y particulares de los Procesos creadores, con la propuesta de un “esquema” a partir de la noción de *tres universos de sentido* que en conjunto contemplan a la dimensión temporal del principio de secuencialidad el ritmo, que en los procesos creadores es ajena al concepto cultural del tiempo.

El segundo capítulo, trata del *proceso creador*, involucrando al marco conceptual expuesto. Se reflexiona sobre el discurso plástico bidimensional del dibujo y la pintura, reivindicando sus peculiaridades, en particular con el *sentido del ritmo* y el efecto de *profundidad*, y se destaca que la teoría y la técnica hacen la diferencia. Además se integran algunas observaciones de la práctica en el aula, con pretexto del dibujo de la figura humana.

El tercer capítulo, expone un ejercicio de valoración de la obra plástica, sobre lo que significa la profundidad como “forma de intención” y su realización desde las pautas del sentido del ritmo. A partir de un *esquema de esquemas* propuesto, se muestra la importancia de la recurrencia percibida y el goce estético de las regularidades en el evento cognoscitivo de la praxis artística. Sobre la obra personal se realiza un análisis valorativo de la relación de relaciones, entre las pautas y principios del ritmo a través de la profundidad pictórica. En el entendido de que el tema de la obra es “la profundidad” ¿qué sucede en la praxis cuando desafiamos la bidimensionalidad del espacio pictórico, mediante los recursos de ilusión? Para cerrar, las consideraciones finales sintetizan cómo es que se considera que los procesos creadores tienen fundamento en el sentido del ritmo, en el que un caso es la profundidad pictórica.

Debe mencionarse que, al referirse a *plástica bidimensional*, los términos “praxis pictórica” y “profundidad pictórica” incluyen al dibujo artístico, tanto en las reflexiones teóricas como en los ejemplos presentados. Si bien, dibujar y pintar son prácticas esencialmente distintas ya que difieren en sus aspectos instrumentales y materiales, tienen en común su manera de aproximación al espacio plástico, que es lo que interesa en este ensayo; se considera que la praxis de profundidad es un aspecto gráfico dentro del espacio pictórico.

El mundo del arte incluye muchas actividades: la producción, la contemplación, la técnica, la enseñanza, la sistematización didáctica, la

difusión, la crítica, la gestión, el cuidado del patrimonio cultural, la investigación teórica e histórica. No obstante, hace unas décadas se abrió la pregunta de para qué investigar y teorizar en una disciplina práctica como el Arte; en general, las universidades han cuestionado el valor investigativo de las áreas práctico-creativas. Con todo, algunas de las razones para teorizar e investigar en las disciplinas artísticas siguen vigentes, como:

- Alcanzar y mantener un status académico, en la actualidad de imperativa tecnología.
- Sistematizar y actualizar el conocimiento para mantenerlo ubicado dentro del nuevo rumbo sociocultural de la práctica del arte.
- Enriquecer un marco teórico disciplinario propio de las disciplinas artísticas, más allá de las recomendaciones técnicas y del género literario de la crítica del arte.

La comprensión de nuestra naturaleza humana desde la modernidad, se ha dejado a la autoridad del conocimiento científico y se da poco crédito a las aportaciones de la investigación artística. Posiblemente éste sea motivo de incompletos planteamientos, por ejemplo, acerca de la “materialidad” de la imaginación en la conciencia, o sobre los misterios de la subjetividad del cuerpo.

Sólo tenemos claro que hay dos entidades paralelas presentes en el proceso creador: el lenguaje y el pensamiento, donde se admite que la evolución del lenguaje articulado ha intervenido en la evolución del pensamiento artístico y viceversa, aunque lo segundo poco se reconoce. Acercarse a la investigación científica sin perder de vista los fundamentos de la actividad artística, puede ampliarnos la perspectiva del *conocer el conocer*. Finalmente, la reflexión experimental de éste ensayo es sólo una posibilidad de muchas. Desde su praxis, las disciplinas artísticas pueden arrojar luces para dilucidar el vacío de significado que hay entre Arte y Ciencia, aún con el riesgo de especular, lo cual, dicho sea de paso, también suele hacer la Ciencia.

Alejandra Ríos Silva.
Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

Sobre la metodología de éste escrito.

La evolución histórica de las ideas es relevante para éste trabajo. Por ello, se procura especificidad en las *referencias bibliográficas* citadas, especialmente para los argumentos significativos por su antigüedad: cuando ha sido pertinente, a los datos convencionales (como fecha de edición de la fuente, entre paréntesis) se han agregado (en lo posible) las fechas exactas o próximas de los pronunciamientos de los autores referidos, o de la aparición original de las obras, o de los sucesos, para su mejor ubicación en la línea del tiempo, diferenciados entre corchetes. Además, se usa el signo “<” (menor que) cuando, por lógica, este ocurrió antes de su muerte. Asimismo, de dichas fuentes se indican las páginas de interés al tema, y también entre corchetes a las páginas correspondientes donde se le encuentra citado en el presente texto, por ejemplo: [citado en p. 23]. Posteriormente, en *Fuentes de consulta* se anotan más detalles de cada fuente. Por otra parte, al interior del texto se emplean las abreviaturas convencionales necesarias en las citas al pie, como *ibid.* (ibidem), *op. Cit.* (opus citatum), *Cfr.* (confróntese en) y *et. Al.* (cols.). Entre corchetes se distinguen los comentarios personales. En cuanto a las imágenes, éstas llevan sus correspondientes créditos y especificaciones, y los esquemas extraídos de la red indican su respectivo vínculo al pie. Finalmente, el diseño y criterios editoriales, siguieron las recomendaciones de los textos de Roberto Zavala Ruiz –*El libro y sus orillas* (2008, UNAM) y *Sugerencias de redacción* (2005, UAM)- y de Bulmaro Reyes Coria –*Metalibro. Manual del libro en la imprenta* (2003, UNAM).

A.R.

Capítulo I



Fragmento de *Apunte en el forense 7*, 1990.

1. PENSAMIENTO CREADOR Y PROCESOS CREADORES

*“Cada fragmento testifica calladamente la presencia de los mismos conflictos.
Cada vestigio material es como un recordatorio de las cadenas perdidas,
cuyo único registro es el triunfo entre sucesiones simultáneas”.*

GEORGE KUBLER (1912-1996)¹

*“Lo que la conciencia nunca podrá apreciar sin ayuda
(sin ayuda del arte, los sueños y cosas semejantes)
es el carácter sistémico de la mente”.*

GREGORY BATESON (1904-1980)²

Pensar es una capacidad natural que revela el desarrollo evolutivo de la humanidad, lo cual resulta un gran reto para el conocimiento del conocimiento. Hoy se considera que la percepción sensorial es un sistema que interviene en el complejo sistema del pensamiento creador, resultado de un muy largo proceso de evolución genética.

La especialidad de la percepción sensorial es, en general, la capacidad de discriminar datos provenientes del exterior o del interior, para interactuar con el mundo interior y exterior. Se distinguen dos tipos: por un lado, las percepciones “naturales”, con las que captamos las diferencias entre colores, o el sentido del orden de las cosas, y por otro, las percepciones “adquiridas”, de lógica cultural, con las que captamos los principios sistematizados, como el de la *profundidad* en imágenes bidimensionales. El *sentido del ritmo* –derivado del sentido del orden– articula el fluir de los procesos creadores: es un elemento dinámico natural que armoniza a la coherencia entre lo verdadero y lo correcto.

Aquí se atiende a los *procesos creadores* más que a sus productos creados, y se considera que todo proceso creador es un acontecimiento secuenciado. Las aproximaciones conceptuales plantean una síntesis esquemática de los *componentes de los procesos creadores* que operan enlazados en tales procesos, donde se propone al sentido del ritmo como un protagonista de los procesos artísticos, en la conjunción entre el mundo hecho y el mundo de los hechos, desde el mundo humano; este esquema conceptual tiene aplicación en el análisis valorativo de la obra plástica, en el último capítulo.

¹ En *La configuración del tiempo* (1988), p.185.

² En *Pasos hacia una ecología de la mente* (1998), pp. 172-173.

1.1. PENSAMIENTO CREADOR Y PENSAMIENTO CONCEPTUAL

Quizás el logro más trascendente de la especie humana ha sido su plasticidad cerebral de relación de capacidades, para generar nuevas capacidades. Para ello, debió participar un *saber* agrupar y luego categorizar, dirigido hacia lo que denominamos pensamiento conceptual.

Actualmente, se entiende que todos los procesos mentales, entre ellos los creadores, están determinados por el *sistema neurosensorial*, cuyas funciones regulan nuestras sensaciones, percepciones, reacciones, actos, creaciones y *juicios*. Este sistema evolucionado, se vale de ciertos “instrumentos” generados por él mismo, es decir, con los que él mismo se ha equipado a partir de dos capacidades naturales principales, la de *pensar* y la de *hablar*, de mutua retroalimentación. Si, como se cree, “pensar” es una capacidad natural que se desarrolla, y “hablar” es un *método* de percibir y conocer (iniciado en los albores de la autoconciencia) que devino en lenguaje de comunicación, entonces antes de las palabras hubo conciencia de “algo”, es decir, de la *información*, con la que nos relacionamos en el mundo;

...la información con la que venimos al mundo está hecha, en realidad, de pequeños cambios en la función neuronal que han construido un código. Podemos pensar en él como una serie de ceros y unos en una red de comunicación codificada. Así que a partir de este código sumamente arbitrario y difícil de comprender recreamos el mundo real. (Jerison, entrevistado por Chimal, 2004: 169)

Ha costado mucho tiempo reconocer que la percepción sensorial es mucho más antigua que la conciencia, con la que inicia el proceso de evolución cultural. Los científicos actuales, como el arqueoneurólogo Harry Jerison, se inclinan a pensar que la conciencia surge *en la construcción de un patrón*, en el diseño de una imagen, esto es, “en la construcción de la imagen a partir de trozos de actividad neuronal arbitrarios, de cambios en los potenciales de acción, de actividad sináptica, etcétera” (Jerison, citado por Chimal, 2004:170). Por otro lado, otros defienden que la imagen –la imaginación- surge posteriormente. De cualquier modo, ya sea que antes que los conceptos hubiera alguna clase de imagen o no, las supuestas formas de discriminación –categorización y jerarquización- para tal “construcción”, debieron perseguir coherencia en aras de su adaptación para la vida.

En términos biológicos, se entiende que *la conciencia es la construcción del mundo real con objetos en el espacio y en el tiempo*. El hecho es que en la conciencia lo que aparece son los eventos de la información del mundo, la información de los cambios, la reunión de la información y la formación de una imagen pero no una realidad consistente ni su duplicación. Además, estos aspectos informativos aparecen *simultáneos*, hasta que la evolución y el desarrollo llevan a concebir la noción de *secuencialidad* (indispensable en nuestra concepción del tiempo), misma que impulsa a la creación de los lenguajes, pues son los signos sucesivos y sus combinaciones los que representan códigos y sentidos.

Hemos inferido que el lenguaje articulado es el artificio que amortiguó la supervivencia de la especie mediante el trabajo en grupo, la interactividad y todos los aspectos de organización sociales. El lenguaje humano ha seguido los patrones de su naturaleza biológica, como se ha comprendido recientemente, y fue la alternativa de un nuevo modo de alcance sensorial, de tipo fonético y gráfico -de proyección del Ser-, que significó un ajuste de supervivencia para establecer la posibilidad de *construcción social de la realidad*. Sin embargo, a veces el lenguaje nos lleva a creer que las palabras son la realidad, cuando éste sólo es una vía para su construcción.

En la época clásica, fue necesario *aprender a distinguir* que uno es el conocimiento adquirido por el lenguaje articulado y otro el conocimiento que nos llega por medio de los sentidos. Asimismo, ya en el siglo XX, aceptar que somos nosotros quienes damos forma al conocimiento y a la realidad de la experiencia del mundo humano, como que los instrumentos del conocimiento que aparentan completitud -como el pensar y el hablar-, tienen como principal característica la *plasticidad*. Así pues, este es el punto a destacar: que nuestra eterna búsqueda de sentidos y sensación de certeza, provienen de una suerte de ajustes, nunca completados ni definitivos, que dan lugar a la adaptación y a la evolución. Lo cierto es que hay una zona en nuestra mente que conserva los rasgos de nuestra originaria humanidad, en su *cualidad organizadora* o creadora. Esta es abstracta y prelingüística -y muy posiblemente premetafórica e iconoclasta- pero sin duda retroalimentada en el contexto; salta la idea de una co-evolución entre realidad objetiva y subjetiva. Por su lado, sabemos que el arte cobra sentido en la diferencia entre lo que creemos que es y lo que realmente es, pero no en las representaciones sino en las significaciones. En éste sentido, el arte es una ventana de observación y una ventana de acción.

1.1.1. Pensamiento, habla y creación

Pensamiento y lenguaje han sido los enigmas para comprender nuestros orígenes, y también el origen del arte. Así, se entiende que el criterio que regula a tales instrumentos de la mente humana –pensamiento y lenguaje– es el de lo “lógico” -coherente, pero no necesariamente racional-, que concilia a la dualidad humana, a la ambigüedad de la condición mente y cuerpo, espíritu y materia³, subjetividad y objetividad. ¿Cómo comprender esa capacidad humana fundamental de plasticidad mental entre razón e intuición, que nos distingue del resto de las especies vivientes, con la que hemos construido nuestro pasado, presente y futuro? ¿Cómo comprender la evolución de sus maneras peculiares de *concebir* e *imaginar*? Muchas operaciones como sintetizar y unificar, están en juego, pero aquí se observa particularmente a la operación de distinguir *las diferencias* mediante la evolucionada percepción.

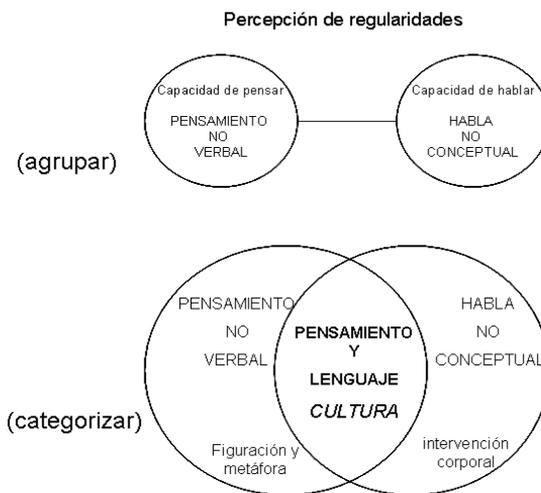
Los antecedentes más puntuales sucedieron hasta la Psicología genética – luego llamado “constructivismo psicogenético”-, iniciada por Jean Piaget (1896-1980), quien considera al pensamiento como una entidad determinante de la actividad humana, incluyendo al lenguaje. Contrario a las ideas conductistas en auge, la Teoría la acción de Piaget, defiende que el pensamiento es el que determina al lenguaje y no a la inversa. Que la capacidad de pensar es la que influye en el idioma. La *acción* para Piaget, es un *movimiento* hacia objetos externos o internos con la intencionalidad de dar sentido al objeto, es decir, significarlo. Desde esta posición, entendemos que *el pensamiento se produce en la acción*, en la experiencia, y el *lenguaje* es sólo una más de las formas de liberar el pensamiento a través de la acción (el arte sería otra), ambas dimensiones –pensar y hablar– son producidas y reguladas en la acción del pensamiento creador. De ahí en adelante, el lenguaje es un instrumento impulsor para el pensamiento creativo, pero no su equivalente.

Otro punto de vista es el de la “Teoría simultánea” del ruso Lev Senienovich Vygotsky (1896-1934), quien concilia las funciones del pensamiento y el lenguaje, en un proceso de alternancia dominado por el *hábito*, a lo largo de la evolución. Concibe al *aprendizaje* como un conjunto de habilidades intelectuales no innatas sino *susceptibles de desarrollo* para lograr un “lenguaje interno”⁴ de pensamiento genuinamente

³ No hay un acuerdo en la identidad entre pensamiento, espíritu y mente, en la mayoría de los autores estudiosos de los procesos creativos; la mente creadora alude al espíritu creador e igualmente al pensamiento creador. Pero nunca los sinónimos expresan identidad absoluta, por lo que cada expresión manifiesta sus matices. Aquí se usa *pensamiento creador*, dejando las otras dos posibilidades para casos especiales.

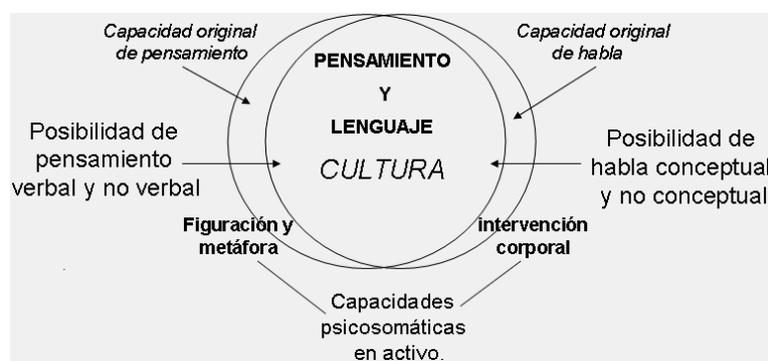
⁴ Vygotsky consideraba tres etapas previas del *lenguaje interno*: La expresión del afecto y la risa (niñez 0-2 años), el uso de palabras y una tercera etapa de habla egocéntrica de pensamiento significativo. El nivel siguiente de lenguaje interno, es un pensamiento genuinamente conceptual, de *aprendizaje significativo*. Por otra parte, Vygotsky siempre se interesó en el arte. Atinó en distinguir lenguaje de pensamiento, como dos cualidades paralelas que interactúan en

conceptual que, en principio, se basa en las regularidades simbólicas detectadas en las cosas del mundo, las cuales asocia y agrupa *categorizarlas*. En sus ideas, que luego se conocerán como “constructivismo social”, afirmaba que el lenguaje integra *pensamiento* y *habla* para organizar el medio, y que abstrae y etiqueta las cualidades compartidas de los fenómenos, como genuinos conceptos significantes – luego Cultura y conocimiento-, en un proceso en el que *pensamiento* y *habla nunca se superponen completamente*, quedando así siempre fértil un espacio en cada capacidad.



Interpretación de la construcción de la realidad cultural desde la percepción de las regularidades en las cosas, con base en la concepción de Cultura de Vygotsky.

Puede interpretarse, entonces, que hay un espacio del pensamiento, en origen libre de funciones comunicativas lógicas y objetivas. Un espacio cercano a ser libre de toda forma, incluso anterior a los símbolos, y donde no hay distinción entre racional e irracional. Además, que tal espacio o estado ha evolucionado como un *pensamiento complejo*, con posibilidades de pensamiento verbal y no verbal.



Factores involucrados en las actividades creadoras.

el proceso del aprendizaje. La muerte prematura de Vygotsky no le permitió llegar a la era cibernética, donde seguramente habría puesto su genio experimental, como lo hicieron sus sucedáneos.

Desde luego, los modelos teóricos tienden a hacer parecer que ciertas zonas localizadas explicarán una actividad humana determinada, en éste caso como si en un espacio inexplorado dentro del pensamiento tuvieran exclusivo lugar las actividades creadoras. Sin embargo, lo más probable es que sea en los *puentes* entre las funciones identificadas, en su actividad, donde el enigma de la creación tenga lugar. Por ello, los anteriores modelos conceptuales –como todos los expuestos- aspiran sólo someramente a la visualización de los factores involucrados en las actividades creadoras, apostando más al movimiento entre estos.

Para conciliar una comprensión sobre la naturaleza dialógica de la condición humana –y sobre su natural vínculo entre subjetividad y objetividad, indisoluble durante el acto creador-, requerimos de una epistemología que integre nuestra dimensión biológica con la psicocultural. Una epistemología basada en el estudio de la génesis del conocimiento, para comprender mejor al mundo espontáneo del pensamiento creador, aunque esto implique adentrarse en la irreducible dimensión de la subjetividad. Por su parte, una tercera posibilidad es la “gramática generativa” de Noam Chomsky (1928-) y el estructuralismo de Claude Lévi-Strauss⁵ (1908-2009), que son visiones de gran utilidad antropológica para estudiar los hechos de interacción delimitados en una época. Pero comprender la complejidad del pensamiento creador es otra cosa que obliga a delimitaciones distintas, sin fragmentar procesos evolutivos. En éste sentido, aquí se considera que *las expresiones estéticas de figuración y metáfora existieron antes que la articulación de las palabras*, tal como sucede en los niños. Entonces estaremos en la posición del suizo Piaget: *el pensamiento precede al lenguaje*.

Otra disyuntiva involucrada en el estudio de los procesos creadores, es la imprecisión en la manera como se originaron el arte y el lenguaje en la historia, y en cómo se originan en la mente humana. Aunque los interrogantes sobre el origen del lenguaje son semejantes a los del origen del arte, los estudios sobre el origen del conocimiento siempre se han asociado al estudio de la evolución del lenguaje y la escritura, pero no explícitamente al del arte. Hacia el siglo XVIII, época en que predomina el historicismo, los hallazgos arqueológicos, el enciclopedismo y el pensamiento racionalista -que aún nos es vigente-, motivaron más a la especulación sobre el origen lenguaje. Destacan Vico en Italia, en Francia Rousseau y Étienne Bonnot de Condillac (1714-1780), y Warburton (1716-

⁵ Claude Levi-Strauss, estructuralista radical, estaba interesado en encontrar lo social de lo simbólico, haciendo de cuenta que el lenguaje es un sistema estructurado desde el principio humano, con lo que ofrece explicaciones reveladoras sobre nuestra conducta social y la “eficacia comunicativa”. Pero no explican su vínculo con otros períodos históricos.

1779) en Inglaterra. Entre otras cosas, Condillac ya se había percatado de que el lenguaje no es un mero instrumento de expresión y comunicación del pensamiento, sino que es la condición –instrumento- que hace posible la reorganización de los procesos del entendimiento y los cambios cualitativos en la evolución del propio pensamiento, propios del progreso humano. Esta afirmación presupone que el lenguaje es algo que *se reconstruye*⁶.

Desgraciadamente, en 1860, la *Sociedad de la Lengua de París* prohibió plantear el origen del lenguaje por considerarlo especulación y no problema científico. Esto, no sólo generó vacío en los estudios de la comprensión del lenguaje escrito (el jeroglífico y el bíblico) y el lenguaje oral (el idiomático de identidad en la diversidad), sino en todo lo que toca a los demás *modos* de lenguaje (productos del pensamiento creativo), como el del arte y sus orígenes. Posteriormente, los estudios antropológicos poco a poco se centran en el cerebro y ya no en la mandíbula; el lenguaje es visto como un factor de la evolución, un progreso a través de diferentes épocas. Los lingüistas decimonónicos cedieron en restringirse a los términos *continuistas* de la teoría de Darwin; tal autoridad distrajo la atención en las propuestas de *discontinuidad* en las leyes de la herencia del botánico Gregory Mendel, hasta entrado el siglo XX, cuando se comprenden mejor las discontinuidades genéticas y otras, como las de los eventuales desastres o milagros ecosistémicos (glaciaciones, surgimiento de nuevas especies) propios de la evolución en la vida planetaria.

De cualquier manera, entender los aspectos originarios del pensamiento creador a través del lenguaje, puede observarse en las *discontinuidades* de las *formas* de expresión, esto es, no en la continuidad de la lengua, sino en la manera imprevisible como la evolución del lenguaje tiene secuencialidad, sincronía y coherencia sucesiva. El lenguaje visto como un artificio incorporado en la subjetividad parece funcionar en el ritmo y sincronía de la movilidad subjetiva, como si se sintonizara con la energía de las necesidades biológicas, psíquicas y sociales, no sólo las sociales. De ahí, quizás, su naturaleza flexible e infinita, revelada en sus *inflexiones*.

Cuando, por las técnicas de la comparación, los lingüistas tratan de recapturar la historia de las palabras, es fácil perderse. Quizá vean miles de cambios y ninguna tendencia general que pudiera definir las etapas de la evolución. Tal vez la llave para abrir la puerta del pasado está más bien en la forma [psicológica], o sea en los sonidos, las inflexiones y las construcciones (Swadesh, 1966: 26)

⁶ Condillac, desde el sensualismo, afirmaba que en el comienzo de la comunicación de ideas, en su necesidad de perpetuar los sonidos, transformaron desde el principio al lenguaje en figurado y metafórico, así como que el primer ensayo de escritura fue la pintura y, que luego fue todo gradual y progresivo. Condillac, distinguió gestos, signos y contexto, pero sin comprender entonces su naturaleza.

No sabemos con precisión por qué hablamos, cómo es que lo hacemos, ni desde cuándo, aunque hay varias hipótesis que se fundan en la necesidad de conectarse espiritualmente con lo externo. Los supuestos se basan en los testimonios ancestrales como las pinturas rupestres que conocemos: contacto místico con una totalidad espiritual, creencia de hacerse de poder sobre las fuerzas más poderosas que él anticipándose con un plan gráfico, simple placer por la forma, o varios factores simultáneos.

Por otro lado, la experiencia de observar como algo exterior a lo perteneciente al interior subjetivo, puesto a la vista contemplativa, debió ser uno de los grandes sucesos de la evolución de la conciencia. Asimismo la propia morfología humana plasmada, pudo ahí sembrar los primeros atisbos del sentido del “yo” y del “mí” (expresados conscientemente hasta el Génesis). Estas expresiones anteriores al lenguaje articulado, ya conformaban el valor testimonial de la *escritura*, como el descubrimiento de nuestra conciencia puesta afuera, susceptible de observación; el significado reside en el efecto de asociación del mundo interno y el externo.



Expresión de encuentro entre mundo interno y externo.
Manos, pintura Rupestre en Santa Cruz.

El lúdico “como sí” del pensamiento metafórico, hizo encontrar sentido en las formas intencionadas de las obras rupestres, producto de la acción. Así pues, son los hallazgos arqueológicos los que han dado forma a la historia de la expresividad artística, aunque la reconstrucción de cómo fue organizado el pensamiento en sus orígenes y cómo fue gestada la creación artística pueda quedar en la especulación. Las Ciencias Humanas aseguran que no hay sociedad sin lenguaje, lo que deja inferir que no hay individuo sin sociedad, o que no existe el individuo no social. Pero ¿cómo es que recae esa exterioridad en la interioridad de cada individuo?

El lenguaje ha sido determinante en nuestra sociabilización y evolución; el materialismo histórico, por ejemplo, destaca que es el *trabajo en equipo* el detonador en el proceso evolutivo humano. Pero hasta antes del siglo XX, no se consideraba, y aún hoy apenas es bien aceptado, que

existen otros procesos del inconsciente, de estructuras singulares como las del sueño, y las que pudieran incluir la suerte de las decisiones o *elecciones* propias del proceso creador. Esto nos refiere un paso atrás del lenguaje, al contacto entre mundo real y mundo psíquico, donde las cosas imprimen la llamada “huella psíquica”, o testimonio de dicho contacto captado por nuestros sentidos⁷.

Ante el escepticismo de su época, el filósofo sensualista Condillac dedujo y defendió una concepción del pensamiento como *una facultad refinada que experimenta las sensaciones*. Esto implicaba que antes que las palabras nuestros antepasados ya habían desarrollado en el “lenguaje natural” un sistema figurado y metafórico, lo que defendió en todas sus versiones. Esto es, que la metáfora o manera de asociar cosas diferentes para re-significar sentidos existió antes que la conformación del lenguaje articulado y, a su vez, hubo “algo”⁸ que originó a la metáfora. Posteriores confirmaciones se han sumado. Por su parte, la teoría psicoanalítica reciente se refiere a las posibles patologías psíquicas de “fijación” y “regresión” como *desplazamientos de lugar*, análogas al de las glándulas germinales desde la zona abdominal hacia la piel, en la vida intrauterina de los mamíferos superiores, cuyos estudios son reveladores:

Es muy probable que el *lugar de fijación* se ubique antes del *lenguaje* [...] mientras que las adquisiciones ulteriores [pensamiento y lenguaje] intentan proteger al yo del aniquilamiento en la regresión (Fedida, 2006: 13)

Lenguaje y arte son categorías distintas, pero ambas fundan su gramática en ciertas reglas que *intuimos* como coherentes porque se semejan a las leyes del mundo que habitamos. Asimismo, el fenómeno cultural incluye la regularidad de inflexiones, gestos, maneras, que convertimos en unidades de significado o símbolos de algún código de identidad cultural.

En el proceso creador, la imagen artística es una unidad de sentido, donde inflexiones y evocaciones son de dominio intrasubjetivo, y responden a una *manera* singular de presentarlas, difícil de describirse. Sobre la indivisibilidad de la imagen artística, en *Esculpir el tiempo* el cineasta Andréi Tarkovski (1936-1986) hace cita del crítico ruso Viacheslav Ivánov

⁷ A nivel conductual un sordomudo o invidente puede, con sus capacidades de adaptación, recurrir a las alternativas de la materialidad del lenguaje para estructurar su pensamiento. El conocido caso de Hellen Keller puede inducirnos a inferir la existencia de otro nivel de materialidad de tipo espacio temporal: el táctil, del que se derivan el kinestésico y el propioceptivo. Parece que los sentidos son la puerta de entrada y las emociones la puerta de salida del fluir de la existencia humana. Sin embargo, la singularidad, el yo, la manera de emocionarse por la experiencia de vida no es tocada desde el exterior por las maneras de materialidad del lenguaje, solamente es estimulada.

⁸ Un “algo” que es *información*, no del ADN sino información de la que “sólo Dios sabe de qué depende”, sugiere Bateson, remitiendo a sus ejemplos en *Una unidad sagrada*, en págs. 238-241.

(1866-1949), donde se resalta el poder evocador de la muda imagen artística, y sobre la indivisibilidad de la imagen artística a la que Ivanov llama “símbolo”.

Un símbolo sólo es un símbolo cuando su significado es inagotable e ilimitado, cuando emite en su arcano (hierático y mágico) lenguaje de alusión e insinuación algo que no puede ser enunciado, que no corresponde a las palabras. Presenta muchos rostros y muchas ideas, pero en lo más profundo permanece inescrutable... Se forma como un proceso orgánico, como un cristal... De hecho es una mónada y, por lo mismo, constitutivamente diferente a las complejas y reducibles alegorías, parábolas y símiles... Los símbolos no pueden ser formulados o explicados y, frente a su significado, secreto en su totalidad, quedamos indefensos. (Ivánov, citado por Tarkovski, 1993:49)

En la imagen pictórica, la acústica o la forma imaginada, se presenta un proceso simbólico. Pero esa creación nunca será el equivalente de una huella psíquica o una huella mnémica, aunque sí *un reflejo* de ésta. Asimismo, como obra sólo significa en el sistema plástico y no en el lingüístico. Tal como en la relación “lenguaje y realidad”, no significa que ambos sean equivalentes. De hecho, es fácil confundirse pues pensamos a través del lenguaje, estructurados por un idioma.

Por ejemplo, el pensar en prosa lingüística dos cosas juntas de diferente naturaleza (mesa y montaña), puede resultar en una incongruencia (la mesa montaña). Asimismo, el pensar sensible o emotivo (alegría), alternando con el pensar lingüístico (silla) produce una metáfora (la silla alegre), que da *sentido* al sinsentido; la base profunda de la conciencia simbólica está en las leyes de la similitud y la semejanza⁹, y las de éstas en la originaria *mimesis*. Pero la elocuencia de las palabras es algo demasiado explícito, sugiere el músico contemporáneo Julio Estrada, como para ser sede del imaginario auditivo del espectador y del creador. Hay un espacio donde no hay conciencia lingüística y en el que se des-cubre que

Esa fusión que se da entre lo auditivo y lo cognitivo conduce a percibir lo verdadero en la voz musical como *sentido* no como *lenguaje*, donde la carga dramática que conduce a las emociones se origina en la materia misma de la música sin recurrir al habla para expresarlo. Lo anterior se traduciría así: el *sentido*, entendido como intención emotiva en música, puede prescindir del apoyo que ofrece la presencia fonética de las palabras como referentes del *significado*. Esta idea tiene como condición que el significado no sea excluido en el nivel de la conciencia, sino que la música misma alcance a aproximarse certeramente a la comprensión del sentido. (Estrada, en Dallal, 2007:160)

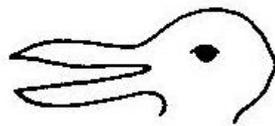
⁹ Michel Foucault, en *Las palabras y las cosas* (2005), refiere bellamente a las cuatro similitudes (*convenientia*, *aemulatio*, *analogía* y *simpatía*) presentes en “La prosa del mundo”, construida bajo la idea de semejanza como epistemología del siglo XVI, donde *el mundo se duplica, se refleja y se encadena para que las cosas puedan vincularse* (26-52).

Sabemos que el pensamiento compromete a la subjetividad para apreciar a una pintura. Percibimos *en directo* al material pictórico (pigmento, plasta, relieve), al que en otro momento hay que suspender para ver al *jarrón pintado*, por ejemplo. La imagen del jarrón está hecha de pintura, como la imagen del *David* está hecha de mármol, pero conforman la misma cosa real y presente, en un plano más allá del lenguaje. Esta experiencia no puede ilustrarse, sólo vivirse, aunque Magritte fue un gran maestro en invitarnos a reflexionarla.



El modelo rojo, Rene Magritte, 1937, óleo s/t, 183x136cms.

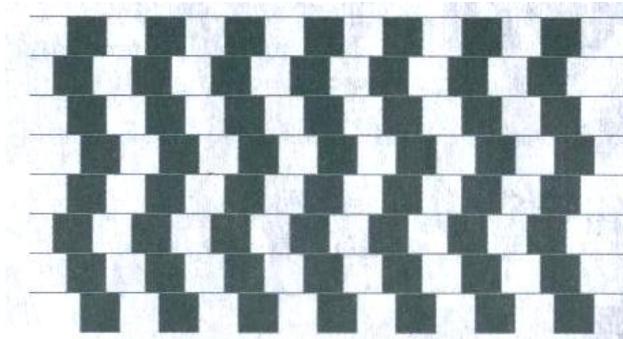
La sensación de ambivalencia es similar a la percibida en las figuras ambiguas, como en la conocida del “pato-conejo”, citada por Gombrich en *Arte e ilusión*. Al parecer, el inconciente elije el lado más significativo para una visión directa de reconocimiento, aún no de interpretación. Sólo alternativamente deteniéndonos cada vez, somos capaces de mantener el reconocimiento de cada concepto.



Pato-conejo, figura ambigua.

Eventualmente, el conciente creativo podría integrarlas resignificándolas en una interpretación. Pero lo sobresaliente es, por otra parte, que en esta suerte de la psicología experimental, existe implícito un factor *testimonial* que actualmente solemos llamar “autoconciencia”, o autoobservación. Acaso aquel “homúnculo” del medioevo, que se creía hablaba dentro del cerebro de cada persona; especulaciones surgidas de la

inquietud por la relación cuerpo y mente, y máquinas e inteligencia humana. El hecho es que son posibles varias realidades simultáneas que no pueden superponerse, tal como revelan algunos efectos ópticos, que resulta un reto para la percepción visual.



Efecto óptico de paralelas que aparentan no serlo.

Aún ignoramos del todo las funciones y capacidades de la conciencia, pero existe la posibilidad de defender un campo propio del arte que considere el estudio del fenómeno del acto creador de manera interdisciplinaria, de comprensión de sus modos de operar, independiente de los fines explicativos de la conducta y de toda ciencia estrictamente estadística. La exploración científica sigue apostando al lenguaje toda posible indagación; la psicología social insiste en explicar la conciencia creativa a través de leer los códigos de la conducta externa, asegurando que fuera de esto todo es especulación inútil. La filosofía tradicional mantiene aislada a la mente de la dualidad sujeto-objeto. Sólo hay coincidencia en que el conocimiento es un fenómeno singular de la conciencia.

1.1.2. Pensamiento y subjetividad

Los procesos artísticos, entre otras cosas, son un ejercicio de relación entre pensamiento y subjetividad. Sin embargo, se enfrentan a la imposibilidad de su descripción objetiva, lo cual suele exigir nuestra cultura. Pero la filosofía y la psicología intentan responder.

Sobre el tema de lo indisoluble entre lo subjetivo y objetivo (“mente y cuerpo”, en Bateson o Humprey), que es condición de la praxis creadora, se hace necesario recordar el problema de tal escisión, que se remonta a los tiempos de la Grecia clásica. Este factor lúdico es un asunto central y esencial no sólo en la filosofía moderna, sino en la antropología, la psicología, el psicoanálisis y las ciencias de la comunicación. Sin embargo, el impacto de la teoría evolucionista y el auge de los estudios del lenguaje conductistas y los introspeccionistas de finales el siglo XIX, que solían

pasar por alto la naturaleza subjetiva de la conciencia, influyó en los historiadores y críticos del arte, proponiendo teorías científicistas seductoras para la interpretación de las obras; por ejemplo, la Iconología y el informacionalismo que llegaron a considerar que el arte es un lenguaje descifrable. En adelante, la era de la información y la cibernética han obligado a tomar diferentes puntos de vista sobre la naturaleza subjetiva del ser humano, que permiten apreciar nuevos ángulos sobre los códigos del lenguaje y sobre la experiencia del Ser, para ubicar a cada uno en el lugar que mejor le corresponde.

Según el científico contemporáneo Nicholas Humphrey, el problema “mente-cuerpo” es el de explicar cómo es que los estados de conciencia y las sensaciones subjetivas surgen en los cerebros humanos (Cfr.Humphrey,1992:27). Pero las sensaciones subjetivas son privadas, sólo podemos describirlas de manera vaga y metafórica. La mente es una unidad compleja, en la cual *la conciencia sensorial* ocupa la mayor parte¹⁰. El dilema emerge cuando recapacitamos en que el lenguaje lógico descriptivo no admite que quepan *dos litros en un recipiente de un litro*, pero que ésta idea *sí cabe en el cerebro*. Entonces nos encontramos con nociones más afines a las funciones del cerebro y de la conciencia.

El pensamiento creador es *autónomo*, interno y subjetivo, pero no equivale a subjetividad; es la realización de enlaces con el mundo externo objetivo, invocándolo desde una necesidad de “sobre-vivir”. Tenemos que entre las preguntas sofisticadas sobre la naturaleza humana –qué es la realidad o si está regida por el determinismo o el indeterminismo¹¹-, estuvo la cuestión de cómo discernir la existencia de la subjetividad, pero esa especulación está expresada en su etimología: *subjectivus*, *tivus* es objeto en latín, *subject* es por debajo, sometido u “opuesto a” lo externo, es decir, al objeto. “Sujetado a”, lo objetivo: esto es, sujeto a la Cultura.

Sin embargo, sería aventurado proponer al pensamiento creador como el último de los sistemas de los sistemas, cuando somos incapaces de retener concientemente en la imaginación y en la memoria (no mecánicamente) dimensiones espaciales o numéricas macro o microcósmicas, pues estas rebasan a nuestra imaginación sensorial. Esta no alcanza a salir de su sistema delimitado y determinado estructuralmente, tal

¹⁰ La transición conceptual que vivimos tiene antecedentes en la visión cartesiana del siglo XVI, que nos heredó un criterio dualista del pensamiento creador, porque considera a las sensaciones subjetivas como un “elemento mental físico”, un “objeto” externo para ser estudiado objetivamente, descartando a la mente en sí misma pues resulta un *problema* en el mundo objetivo de la ciencia. Sin embargo, desde el siglo XIX, además de conocer la bioquímica de base carbónica del cerebro, se comienza a reconocer que en el lenguaje objetivo de la física la sensación subjetiva es producida por los procesos cerebrales. Alternativo al criterio dualista, el criterio *monista* considera un solo tipo de elemento que conforma mente y cerebro, donde “ser o no ser” no acepta justos medios. De esto trata la *teoría sistémica*, que es monista.

¹¹ Los criterios filosóficos tradicionales de Realidad pueden ser muy diversos. Se trata de un “acto de fe”, o un vínculo entre “la fe y el saber”, que toma significado ante el anhelo humano de *certeza*; y, aún para el más dogmático, siempre queda la invitación a lanzar un voto de confianza para lo inexplicable a la razón.

y como nuestra fisiología sólo capta un rango del espectro cromático o del sonoro, dentro del rango de la “experiencia” de *lo humano*.

El pensamiento es solo una capacidad evolucionada que ha requerido ser desarrollada, en la que el primer eslabón ha sido determinante. En éste permanecen los principios originales, pero los subsecuentes eslabones de la línea evolutiva conservan también un principio, el de “cambio”, el cual está arraigado en el primero; en este proceso de desarrollo sistémico (discontinuo) es el exterior contextual el factor que ha influido constantemente.

La ciencia, por su parte, considera la existencia de los aspectos subjetivos y cualitativos de la conciencia *que no pueden ser comunicados directamente por ser privados*, a los que denomina “qualias”, término que ha tomado directamente de la filosofía. Los qualias son “formas de discriminación multidimensional que los cerebros complejos llevan a cabo” (Edelman y Tononi, 2002:27). Se dice que estas maneras singulares de discriminar, fluyen en el interior orgánico-psíquico. El dilema científico es que, por las implicaciones filosóficas del tema, una búsqueda que no considere a la conciencia como proceso físico se pierde en la especulación ontológica¹².

No hay respuestas definitivas sobre la subjetividad del pensamiento, pero es evidente que se trata de una dimensión íntima, misma de las experiencias individuales como el nacimiento, el renacimiento, la muerte, los afectos o los procesos de la expresión artística. Lo cierto es que la constante búsqueda artística se funda en una necesidad legítima de hacer contacto espiritual con “lo otro” mediante las obras, de manera similar a la psicológica necesidad vital de ser ayudado por otro, escuchado por otro, observado y juzgado por otro. Pero además de sentir y percibir, también necesitamos del pensamiento conceptual para llevar a cabo los procesos de la imaginación y de la reflexión.

Las ideas son “estructuras cognitivas” que, más allá de la imagen producida, en esencia se refieren a la forma coherente “concebida”, desde un proceso interior evolucionado del pensamiento, al que llamamos imaginación. Pero en la evolución y el desarrollo, hay un lugar en la zona de tal capacidad pensante anterior incluso al de las formas metafóricas, del que poco sabemos aún, donde no alcanza a llegar el pensamiento conceptual. Esto sugiere que los procesos de configuración de imágenes

¹² Edelman, Premio Nobel de Medicina 1972, sugiere que para la observación científica “...sólo los seres corporales pueden experimentar a la conciencia como individuos”, aunque la ciencia sólo puede proporcionar descripciones formales –de denominación qualia-, y no proporciona experiencia. La ciencia afirma que “no es posible descripción alguna de la experiencia subjetiva de los qualia conscientes. El físico Schrödinger lo expresó de la siguiente manera: Ninguna teoría científica contiene en sí misma sensaciones y percepciones. Tal como la suposición evolutiva se encarga de recordarnos, no sólo es imposible generar el ser por la mera descripción, sino que, en el orden correcto de las cosas, *el ser precede a la descripción tanto ontológicamente como cronológicamente*”. (Edelman y Tononi, *El universo de la conciencia*, 2002: 28).

fueran el eslabón necesario entre los orígenes de la conciencia pensante y la cultura. Para nosotros, la materia prima de los procesos artísticos es lo imaginado, apoyándose el proceso en un repertorio de imágenes “conocidas” por el conocimiento simbólico cultural y lógico formal.

De cualquier manera, *lo concebible* se encuentra en algún lugar entre “lo verdadero” de la realidad subjetiva y “lo correcto” de la realidad objetiva. Por ello, suele suceder que las descripciones que ofrece la ciencia, en aras de la objetividad, pierden de vista las relaciones entre las partes. Cuando se intenta explicar una teoría, ésta es “concebible” sólo para quien tiene referencia de las conexiones entre los fenómenos que implican, aunque sean conexiones entre las mismas proposiciones.

Si lo verdadero en el arte es *lo imaginable* como en filosofía es *lo concebible*, entonces, en la reflexión teórica de los procesos creadores, cabe aludir a *lo concebible de lo imaginable*. Sin embargo, hay que reconocer que la paradoja para comprender nuestros actos artísticos, es que *lo que concebimos es más amplio que lo que imaginamos*. El concepto número siempre será más amplio que la imagen de un número, como el concepto “volumen” o el concepto “humano”. Muchas imágenes caben en un concepto. Describir o interpretar la idea “tristeza”, “temperatura” o “cantidad”, tiene muchas posibilidades imaginativas; así, si cada palabra evoca a muchas imágenes, queda muy en duda lo legítimo de aquel viejo dicho de que “una imagen dice más que mil palabras”. Cuando *hablamos* de las imágenes, los conceptos que pronunciamos multiplican sus formas debido a los interminables caminos de nuestras muchas maneras de organización mental.

La sensibilidad humana es nuestro único canal hacia el Universo... Los fenómenos de la percepción sensorial de los diferentes órganos sensoriales, se orientan a alcanzar estabilidad estructural o forma, como resultado de la homologación de dos estructuras, la del *estímulo* y la del *patrón*. Alternativamente a la lógica clásica, hace décadas se reconoce que el pensamiento opera con las pautas que percibe del mundo. Los lenguajes se elaboran con pautas, y de pautas creamos normas, reglas, roles, leyes e instituciones.

Las ciencias de lo creativo, como las del aprendizaje, atienden más a sus procesos pero aún dependen de los métodos analíticos duros para formalizar resultados de investigación; así, las descripciones explicativas de las ciencias duras son lenguaje, pero no realidad. La realidad está en las relaciones entre pautas, y es con éstas relaciones que trabajan directamente los procesos creadores. El sentido (no significado) que se manifiesta es el de las maneras de relación, desde los códigos profundos de la subjetividad y su intención, y no desde los códigos de la significación.

Bajo la suposición de que el universo tiene “forma” –Gestalt-, deducimos que el mundo está hecho de pautas, aunque sus razones y operar resulten muy difíciles de demostrar. Pero en los procesos de creación experimentamos la presencia de un lenguaje intuitivo de pautas y lo asumimos como un lenguaje de *posibilidad* y no de probabilidad. En efecto, la posibilidad no es comprobable como la probabilidad y este es un aspecto que ha provocado división disciplinaria. Finalmente, el pensamiento es un sistema muy complejo, que abarca a los procesos “estocásticos”, es decir, los de comportamiento impredecible. La explicación de lo que se entiende por “pensamiento complejo” en el contexto actual, del propio Edgar Morín –principal defensor y divulgador de esta teoría-, lo dilucida:

Hay dos formas que nos permiten explicar, del modo menos difícil, la consistencia del pensamiento complejo. Tenemos conocimientos separados y formaciones separadas. Toda nuestra educación nos enseña a clasificar y excluir. Eso ha propiciado que tengamos subdesarrollada nuestra habilidad de conjunción. Un primer aspecto del pensamiento complejo lo podemos definir como la capacidad que desarrolla el individuo para reunir y hacer conexiones de diversos conocimientos y disciplinas de un modo articulado. El segundo aspecto yo lo explicaría por medio del siguiente ejemplo: vivimos en un mundo en el que hay una gran incertidumbre no sólo por el porvenir, sino por lo que puede suceder el día de mañana. Eso ha propiciado que muchas veces la vida sea como un juego de dados o un volado: cara o cruz. Sin embargo, en ese océano de incertidumbre hay muchas islas, varios archipiélagos de tierra firme. El pensamiento complejo le permite al marinero navegar por los mares de la incertidumbre a través del buen uso de las islas de la certidumbre. (Edgar Morín, entrevistado por Gutierrez F. D., 15 de junio de 1997. Publicada en *Revista Trabajo Social*, UNAM, número especial, 1997: p.83)

Intuir las pautas a través de la percepción sensorial y la sincronización de lo que se nos presenta, es un aspecto vital de las relaciones abstractas del pensamiento complejo, e involucra a nuestra condición biológica en lo psicológico y lo fisiológico. Así, la capacidad de articular dichas pautas se une a las capacidades del pensar y del expresar.

1.1.3. De la “lógica” y la coherencia sensibles

El concepto “lógica” (entrecomillado) aquí se refiere no a su acepción directa de razón, sino a la de *logos* o sentido. Por su parte, la *coherencia* es una operación sensible e intelectual que busca la estabilidad en base a las fuerzas de cohesión y segregación que equilibran a los elementos de las ideas o las formas. El parámetro original es la lectura de las regularidades que muestra el mundo natural, cuyos eventos físicos y bioquímicos guardan

las claves de su remoto origen de coherencia interna. Esto incluye la consideración de un orden caótico, cuyos fragmentos en caos contienen las pistas de la información de su propio sentido de orden, en constante cambio.

La teoría Gestalt (comentada adelante) denomina “pregnancia” a tal estado de reposo, que logra distinguir a una forma de su fondo. La literatura procura la congruencia o coherencia interna, que garantiza la unidad inteligible del discurso. En los procesos artísticos, apelamos a ésta tendencia de equilibrio, que llamamos “armonía”, pero interviniendo con sentidos y conceptos y apostando a la sensibilidad. Así pues, la “coherencia sensible” implica a las nociones de “conocimiento intuitivo” o sensible, “sentido común” y “lógica poética”; “sentido” como intención, que garantiza sensatez y un vínculo de especie.

La coherencia anhelada en los procesos estéticos y artísticos, es de una “lógica” de estabilidad. Remite a los procesos evolutivos y se percibe en el fluir del mundo, pero involucra tanto al lado *racional* como al *irracional* de la naturaleza humana. Hay una cierta “lógica sensible” o coherencia sensible, que es estrategia intuitiva del pensamiento creador, abordada en la actividad artística.

Más allá de mera “opinión” o *doxa*, el arte como forma de conocimiento exige sus propias condiciones, pues este expresa o no expresa. El opinar de la praxis del arte implica siempre usar el “buen sentido” y la “sensatez”, es decir, el *sentido común* del *conocimiento sensible*, aunque no sea absoluto y racionalmente verdadero. Pero construido desde una lógica *dialógica*¹³, es decir, que procura un entendimiento con “los otros”; aún lo artístico necesita de los intersticios del sensato entendimiento.

Aunque el pensamiento dicotómico clásico separó los conceptos de sensibilidad e inteligencia, desde las civilizaciones antiguas se tiene noción de una “inteligencia común” y en la era humanista aparecen nuevas reflexiones. Leonardo Da Vinci, en sus escritos defensores de la pintura, sobre las demás artes, entiende *sensus communis*¹⁴ conforme a la tradición escolástica, la cual asocia a la facultad de ver, sentido que nos pone en común sin necesidad de letras y que es privilegio de la pintura.

¹³ Sobre el origen de lo dialógico, Feurbach (1804-1872) especulaba sobre “el yo que no puede estar sin el tú”, principio del método del materialismo dialéctico. Desde entonces, esta reflexión filosófica influyó a todas las corrientes del pensamiento, porque contrapone a lo anterior, un paradigma dialógico que, tanto da cuenta de lo social humano, como “...del carácter intersubjetivo del logos, el cual no es ni mío ni tuyo, y [...] por ello está más allá de toda opinión subjetiva de los interlocutores” (Gadamer, citado por Abbagnano, 2008; 303)

¹⁴ *Sensus communis*. en Aristóteles es capacidad de sentir o de “sentir el sentir”, como conciencia de la sensación de los órganos especializados para sentir (tacto, vista), y percibirlos en conceptos categóricos comunes a todos los seres humanos (tamaño, número, unidad, estabilidad). En la democracia de la Atenas Clásica la palabra “*civitas*” designaba las ideas de ciudad y de ciudadano, pues, por sentido común implicaban una misma idea. El gran orador Cicerón, privilegiaba al género vulgar del discurso, por su sentido común.

Pero aunque los conceptos cambian algo esencial en ellos es lo que conservamos. Giambattista Vico (1668-1744), considerado actualmente como el primer genuino constructivista (Cfr. Glaserfeld, en Watzlawick, 2005: 20), con toda la resistencia del siglo de la razón afirmaba que “el ser humano hace un mundo entero de sí mismo”. Su concepto de *lógica poética* proviene de la suposición de que el pensamiento simbólico surge de una metafísica y de una lógica no filosófica, sino “poética”. De ésta manera, la doctrina de la significación, la metafísica, es una “sabiduría poética”; lo poético, del griego *poiétés* hacedor o creador, como facultad de creación. Sin embargo, sus apreciaciones consideran a la imaginación poética más bien como fantasía, pues para Vico, el sentido común es lo carente de toda reflexión aunque es sentido por todo un pueblo, y se inclina hacia la razón destacando a la “lógica poética”. Por su lado, Séneca (4a.C.-65d.C) sostiene que es el desarrollo del sentido común lo que pretende la filosofía. En Kant (1724-1804), encontramos la reflexión del sentido común en el principio del gusto, que juzga no con sentimiento sino con “conceptos ordinariamente representados” (los calificativos) y, contrario a Hegel, considera obsoleto en filosofía un sentido común de sentimientos, por su inutilidad a una “inteligencia común” del juicio de la razón pura.

El conocimiento sensible es reflexionado formalmente hasta la *filosofía del sentido común* del escocés Thomas Reid (1710-1796), y revalorado en tiempos más recientes. Fue antagonista de la filosofía de su tiempo –especialmente las de Descartes y Hume-, donde hace una reconsideración positiva del sentido común, diferente a un conocimiento ordinario de prejuicios generalizados, sino como *facultad humana, capacidad mental, capacidad de juicio indispensable para la sensatez*. Existe una dimensión de lo sensato o razonable en las elecciones de la praxis del arte, diferente a la racionalista. Cada obra es una opinión personal o ensayo de sentido común, en la que el conocimiento se enriquece, mediante la experiencia. Por otra parte, el término *sentido común* tiene una connotación cultural de identidad; es un hecho que los idiomas se han constituido de elecciones de sentido común. Según Reid y la escuela escocesa, sentido común se refiere a las

...creencias tradicionales del género humano, lo que todos los hombres creen o deben creer...[para identificarse con una realidad común o experiencia de vivir en un tiempo y espacio comunes]...el criterio último del juicio y el principio que dirime todas las dudas filosóficas (Abbagnano,2008:947)

Así también, en el sentido práctico que propone John Dewey (1859-1952), los objetos de uso práctico son contenedores de esa experiencia de “sentido común”, lo que sentimos en común-idad. Asimismo, es sentido común la comunicación local idiomática, la visual y toda la “no verbal”, asunto propio del proceso creativo del diseño.

Originalmente, el proceso de “invención” del lenguaje simbólico debió valerse del conocimiento o *entendimiento sensible*. Pero una vez instituido y convertido el lenguaje en instrumento de conocimiento y sociabilización, aunque adquiere autonomía, queda sujeto al entendimiento racional. Este invento cumbre de la humanidad, que evoluciona “para” y “con” el conocimiento, ha ganado una territorialidad que obliga a otorgarle un lugar a la altura del conocimiento mismo y nombrarlo en paralelo. Esto supone la existencia de una coherencia conceptual que sucede de la sensible.

Cuando las ideas se articulan por su “forma” o *patrón* antes de llegar a ser conceptos, como sensaciones orientadas a la figuración y la metáfora, la articulación mental es diferente a la coherencia conceptual de la gramática de la comunicación. El hábito de construir ideas coherentes con el lenguaje conceptual (enunciados, juicios), de conciencia sintagmática y no simbólica, difícilmente nos permite darnos cuenta de que el lenguaje es una realidad de nuestra evolución. Pero lo mismo sucede con las imágenes, que son una realidad de nuestra evolución aún más difusa en su origen que el mismo lenguaje.

Para entender la “sensatez” en la construcción de nuestra realidad objetiva subjetiva, a la que comprendemos y conocemos a través del lenguaje, cabe hacer una sensata apreciación desde la lógica de la razón. No hay que pasar por alto que detrás de la búsqueda de toda lógica y coherencia hay un legítimo *anhelo se certeza*, pero que nuestro sistema de verdad tiene condiciones paradójicas, las cuales nos son impuestas por el lenguaje. Esto es, que para probar la verdad, debemos considerar anticipadamente que las suposiciones o hipótesis sean puestas como verdades, por lo que en el uso y costumbre del lenguaje las convertimos en premisas, dando por hecho su validez. Esto es lo que Gabriel Stolzenberg llama “el proceso de caer en la trampa” y “suponer que las cosas son así” (*Cfr.* Stolzenberg, en Watzlawick, 2005: 208-214).

Una aparente verdad, fundada en costumbres de razonamiento, que impiden reconocer las contradicciones, nos llevan a aceptar la apariencia como algo que es realmente “así”. Además, los usos del lenguaje tienden a dar una apariencia de sentido, que lleva a suponer que no hay otra posibilidad más que aceptar; el lenguaje descriptivo es capaz –en su retórica– de modificar sentidos (lingüísticos o imágenes) para eliminar aparentemente una contradicción. Pero una apariencia de “correcto” es sólo una hipótesis en vías de comprobarse, que se ha convertido en premisa; lo cual nunca sucede pues el conocimiento no es irrefutable.

Los sistemas cerrados, como los axiomas, quedan limitados en cuanto se enfrentan a sus propias reglas; como en los efectos disparados de las series de la teoría de los conjuntos de Russell (se crea una regla nueva para evitar transgredir la estructura del sistema). Por su lado, los sistemas

abiertos, como los artísticos, corren el riesgo de que al transgredir sus reglas flexibles, alimentan al “germen de su propia destrucción”, a no ser que se reformen en un nuevo subsistema.

Desde el siglo de la razón, se buscaba una matemática de pensamiento “puro”, con la estrategia de ignorar que las suposiciones tienden a convertirse en premisas sin cuestionarlas, pues el lenguaje se presta para ello al otorgar un nivel de verdadero en la retórica de los conceptos a imágenes y palabras. Siempre hay una parte de aparente verdades los sistemas creados pues son productos de la mente, de las lecturas subjetivas del mundo físico. Asimismo, llegado el constructivismo cognitivo, nos encontramos que el error es una pieza fundamental de coherencia, que da cuenta de la necesidad de un sistema de creencias para proceder en su quehacer, en éste caso el artístico. Así, es natural que muchos “errores” sean resueltos, sin resolver la paradoja, puesto que esto implicaría destruir el propio sistema de verdad. Al construir teorías, buscamos conceptos dignos de confianza, que nos brinden un panorama de verdad. Pero en realidad, ninguna teoría está ausente por completo de inconsistencia interna o de contradicción

Lo que podemos inferir en el lenguaje y en la imagen, es que en las elecciones de ambos procesos de abstracción opera una *lógica sensible* que oscila entre el inconsciente y el consciente, hasta que devienen en procesos conceptuales. Asimismo, ya que el cerebro nunca descansa, en los sueños o en el letargo emergen formas que luego son interpretadas en conceptos. La fuerza de la articulación de formas por la *lógica sensible*, depende de su resistencia en la vigilia. La *lógica* de las formas se diluye al despertar, cuando éstas pierden congruencia con la realidad y sólo recordamos lo que conserva alguna coherencia interna, sea una idea o una sensación.

Durante el proceso creador nos invade cierta convicción o palpada sensación de certeza, de su validez como *forma*. Cualquier sujeto que conozca la experiencia creadora puede corroborarlo. Además de los artistas, también escritores, diseñadores o ingenieros suelen asegurar que resolvieron algún dilema entre sueños o que “se inspiraron” en algún sueño, que cobró un sentido coherente entre razón y sinrazón. En todo caso, los “antropomorfismos” en los objetos diseñados, o las *catacresis* (p.ej. “la pata de la silla”) en el lenguaje hablado, son metáforas hechas en principio con *lógica sensible*, instituidas en la *lógica* conceptual del lenguaje. La “coherencia formal” que buscamos en la composición plástica –o en la dramática, musical, literaria o poética-, se realiza primero bajo una *óptica sensible* estética, la cual el sentido artístico luego trasciende. Contiene rasgos de *un saber que no sabemos que sabemos*, y de una sensación estética de “se ve bien”, que se intuye y se refina con cierto entrenamiento, el de la misma *lógica sensible*. El sentido estético en la coherencia formal

de las imágenes artísticas, es algo así como el soporte de la coherencia sensible del sentido plástico y artístico.

1.1.4. Descubrir, inventar y “un saber que no sabe que sabe”

Descubrir e inventar son los efectos cognitivos de la exploración del mundo. Los descubrimientos son hallazgos significativos para nuestro entendimiento del mundo, a través de desocultar, con los instrumentos existentes, algo que está listo para ser comprendido como existente. Entonces, convenimos en que las invenciones quedan afuera, en el llamado mundo objetivo, el de los productos humanos, sea en modelos teóricos o en obras tangibles con algún *sentido* para la experiencia humana. Pero esto supone que ambos dependan de “algún” previo saber coherente.

En una conferencia en 1973, el científico austriaco Heinz von Foerster (1911-2002), relató recibir la visita de unos colegas veinte años atrás, con la noticia de que habían *descubierto* “el medio ambiente”. Pero su asombro mayor radicaba en *estar viviendo en él sin saber de él*. A partir de entonces, configuró la idea de que el uso del lenguaje necesariamente esconde “un saber que no sabe que sabe” (Cfr. Foerster, en Watzlawick, 2005: 38). Foerster no se quedó en la anécdota ni el juego de palabras, sino que insistió en confrontar desde la neurofisiología a la realidad externa con la realidad fisiológica interna, deduciendo provocadoras ideas sobre la manera como construimos mentalmente la realidad, asociadas a la naciente ciencia de la inteligencia artificial: *el conocimiento equivale a computar una realidad*, o que *conocer es computar descripciones de una realidad*. En ésta época, ya había sido cuestionado en diferentes formas el *pienso, luego existo*, de Descartes¹⁵ que, desde luego, ya venían sugiriéndose en la literatura desde muchos siglos atrás, pero ahora la epistemología atinaba en observar formalmente que hay un saber independiente del lenguaje, que todos tenemos y usamos pero sin saberlo.

“Yo no invento, sólo miro por detrás de lo que ya existe”, afirmaba el escritor y pensador José Saramago. Pero, conocer dónde habita ese *saber* o dónde se reúnen los impulsos en las operaciones cerebrales, resultan cuestionamientos circulares (dónde comienza y dónde termina). Tal vez no exista un lugar, sino se trata de una *sincronía*, un enlace y no una imagen propiamente. La anécdota de Foerster sobre el “descubrimiento del medio ambiente”, reconoce que se ha vivido dentro de tal siendo un saber que no sabemos que sabemos. Si es el mismo ser humano quien organiza su propio mundo cultural, incluir el concepto de “medio ambiente” como punto

¹⁵ Por su lado, el científico inglés Gregory Bateson, ya trabajaba desde 1956, en Palo Alto, California, con su teoría del “doble vínculo” (una teoría fructífera en psiquiatría, sobre los dobles mensajes), a partir de las paradojas de la abstracción en comunicación y en la que la conciencia de existencia determina a los pensamientos.

temático de la ciencia, resulta ser una idea construida, un invento, dentro de su propia experiencia, ahora existente en el vocabulario científico.

Por comodidad conceptual distinguimos lo nuevo como un invento producido hacia fuera y un descubrimiento como un hallazgo conceptual. En éste razonamiento, el concepto de “artista” fue un “invento-descubrimiento” de la Italia renacentista, pues se descubre una posibilidad (de sentido) dentro de las capacidades humanas innatas (bios), pero, al fin, es conjetura construida del entender humano. Ahora decimos tranquilamente, que el acto creativo artístico siempre existió como acto-manera, que nos permite descubrirnos. Se presenta como el descubrimiento de un saber que no sabemos que sabemos. Pero es la posibilidad de nominación –de elección, delimitación y extracción de “algo” de la realidad-, lo que facilita la construcción de nuevos enunciados. Es decir, a partir del descubrimiento de que somos capaces de “pintar artísticamente”, construimos y hacemos nuestra una *idea entera*, una experiencia completa, o “un mundo entero”, aludiendo a Giambattista Vico.

La “capacidad para algo” es un potencial *biológico* que podemos *descubrir* desde, y a través de, *inventar* una idea entera como “acto de pintar” o “arte”, o “medio ambiente”, etcétera. Esto supone adecuar en términos de cultura y naturaleza humana nuestras potencialidades. Asimismo, la praxis creadora es el re-descubrimiento continuo de un saber que no sabe que sabe, que re-significa al saber. El *Aletheia* de Platón, es el re-descubrir lo que ya poseemos para re-conocerlo. La teoría del aprendizaje, sostiene que hay un “conocimiento previo”, que guarda un valor cognitivo de la experiencia ya vivida. Aún más, otros aseguran que hay un “saber” de información genética cognitiva y demás, que circula en el fluir del “inconciente colectivo” (Jung), generación tras generación.

Así construimos la realidad y es claro que hay muchas formas de categorizar al mundo. Basta leer el primer párrafo del prefacio de *Las palabras y las cosas* (1968) de Michel Foucault, donde en su primera cita intencionalmente deja relucir del lenguaje la grácil pero frágil fortaleza de las descripciones. En una enciclopedia china, en *El idioma analítico de John Wilkins* (1960), por obra y gracia del espíritu del orden:

...los animales se dividen en a) pertenecientes al emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, [...] g) perros sueltos, [...], k) dibujados con un pincel finísimo, [...] m) que acaban de romper el jarrón... (Jorge Luis Borges, citado por Foucault, 2005:1)

Lo que nos asombra de tal taxinomía, sugiere Foucault, es que se nos muestra en tal encanto exótico de otro pensamiento el límite del nuestro, resultando en ‘la imposibilidad de pensar *esto*’. El ser humano es *condición de posibilidad* para construir diferentes realidades. Por ejemplo, en Oriente no se preocupan de la clase de saber acumulativo, ellos simplemente “ven

crecer a las plantas”, y unen sus deseos y necesidades al ritmo fluido del acontecer del mundo, a diferencia del espíritu analítico occidental. Pero en Occidente también tenemos nuestras pistas. Nunca sabemos lo que sabemos hasta llevarlo a la praxis, entendiendo que toda praxis es creativa en diferentes niveles. Así es como descubrimos una “vocación”. La vocación es la convicción de una acción viable desde el juicio de una *lógica sensible*. No tenemos conciencia de muchas cosas que hacemos, pero funcionan sin saber cómo funcionan, como el habla, por ejemplo. Una noción de *certidumbre subjetiva* combinada con una “sabiduría orgánsmica” nos orientan a construir nuestros métodos particulares.

La praxis del arte usa un saber que el artista no sabe que sabe, que reconoce cosas, ideas o formas en su propia totalidad. Es ese “no saber” al que alude el poeta francés George Bataille (1897-1962), que no usa una medida común de comprensión pero que opera en la “estructura implacable de la coherencia”. Una inercia hacia una estabilidad de orden mayor, que nos guía desde nuestro pasado, anterior al lenguaje.

En general, la praxis creadora *ejerce* esencialmente un saber que no sabe que sabe. En la praxis de la pintura, es necesario hacer uso de ese saber, el cual puede, en mayor o menor medida, ser estimulado y desarrollado por las observaciones y reflexiones teóricas y sensibles; por eso se dice que la llamada “experiencia estética” requiere de la “sensibilidad”. Para el mundo intelectual suele dar por hecho las cosas difíciles de abordar como la subjetividad, argumentando que no tiene caso especular más sobre ésta. Muchos artistas deciden no teorizar para no caer en embrollos inútiles y dejan la teoría a los teóricos, siendo que es la experiencia misma la que mejor *sabe* de éstos indicios.

El tema se vuelve paradójico pues sin obras no hay praxis y sin praxis no hay obras; en las descripciones especulamos sobre un conocimiento imposible de fijarse definitivo. Sin embargo, ejercer ese saber que no estamos conscientes que tenemos, es ejercer nuestro “sentido común” reidiano. Recordando las palabras de Séneca (4 a.C.-65) sobre el desarrollo del sentido común, un Séneca de nuestro tiempo diría que el conocimiento consiste en “elevar a un nivel conciente” ese sentido común, es decir, a esa *especie de saber que no sabe que sabe*.

Asimismo, hay un dilema lingüístico en los términos descubrir e inventar, los cuales son estructuras cognitivas conceptuales y no estructuras reales. Desde nuestro entendimiento “razonable”, un descubrimiento es solo el encuentro, en un proceso, con una regularidad que muestra sentido común y coherencia. Sin embargo, nosotros *somos* procesos, nuestra condición es el proceso de la humanidad, el de la conciencia de la conciencia, es decir, un proceso de autodescubrimiento.

Desde luego, el ADN y los “ritmos circadianos” fueron des-cubiertos *como* “realidades”, pero sus teorías no son descubrimientos sino

formulaciones conceptuales bien intencionadas para comprender al mundo. Las ideas son estructuras cognitivas que “parecen” reales porque su imagen “corresponde” con la realidad. Pero únicamente se trata de una adaptación provisional que realiza el cerebro, un ajuste funcional (Cfr. Glaserfeld, en Watzlawick, 2005:22). Por ello, la relación entre *saber* y *realidad*, no es equivalente, sólo parece corresponder porque somos nosotros quienes hacemos que corresponda.

El constructivismo cognitivo radical sugiere que no hay realidad objetiva. Pero el enigma sigue siendo ¿cómo es que encontramos tan naturalmente en diferentes tiempos y espacios, los mismos patrones de regularidad? La “sección áurea” o el concepto del “cero”, la misma escritura y la imagen ¿pueden ser evidencia de alguna realidad objetiva o es que están latentes dentro de nuestra información genética? No hay certeza, pero hace casi un siglo ya se comprende que en la vida orgánica la evolución responde a las “variaciones acumulativas accidentales” (vida marina, pulgar oponible) –y no a causas y efectos-, por la eliminación de las variantes no viables (un rasgo u órgano en desuso), por ello, explica Glaserfeld, “el medio puede ser hecho responsable de la extinción de una especie, pero nunca de la supervivencia” (*idem*:25).

Por su parte, la evolución de la vida psíquica tiende a seguir los principios de la vida orgánica (suponiendo sus reglas), pero ajustando ese saber en la construcción de una “realidad” que le es más conveniente como especie. Así, siguiendo a Glaserfeld, si a lo que apostamos es a un conocimiento digno de confianza al cual hemos determinado con nuestra propia experiencia, no debería extrañarnos encontrarnos con la eventual constancia en la regularidad de hechos recurrentes (como en la serie de Fibonacci, sea aritmética o geométrica), que muestran autoreferencialidad en algún momento de su secuencia (o en muchos paralelismos culturales que tienen insignificante desfase temporal, considerando los millones de años de evolución de lo humano y los cuatro de humanidad sapiens), pues no nos dicen nada más que lo que ya esperábamos, por lo que decir “mundo objetivo” solo significa que conocemos un modo viable que nos lleva a un fin que ya habíamos elegido.

[tal mundo objetivo] No nos dice nada –ni puede decirnos- acerca de cuántos otros caminos puede haber ni cómo esa experiencia que consideramos el fin puede estar conectada en un modo situado *más allá* de nuestra experiencia. (Glaserfeld, en Watzlawick, 2005: 25)

Esta posición del constructivismo tuvo inspiración en la advertencia de Kant, sobre que no podemos representarnos un mundo que no hayamos experimentado. Sin embargo, podemos inferir que, como sugiere Foucault, *nos mimetizamos en el mundo* a través de nuestros procesos creadores, o procesos de redistribución que llamamos creadores. Las obras son sólo un

reflejo de los procesos. Lo que llamamos nuevo, creación o innovación, es una redistribución de partes al hallar sus patrones de regularidad. Finalmente, podríamos afirmar que continuamente *nos des-cubrimos para re-inventarnos*. Además de todo, por si fuera poco para sorprendernos, en la búsqueda de coherencia y sentido común la “economía y elegancia” de las operaciones tiende a ser estética.

1.1.5. El arte visto como no lenguaje

Como se mencionó antes, el espíritu racional decimonónico censuró toda especulación sobre el origen y evolución del lenguaje. Esto no fue estudiado hasta que Franz Boaz (1858-1942), introdujo la lingüística a la antropología a fin de siglo. Desde entonces, el estudio del lenguaje ha influido en todos los campos de conocimiento –por efecto del pensamiento estructuralista-, compensando el rezago con un exceso de expectativas: las formas simbólicas del arte serían análogas al funcionamiento lingüístico, de las que se derivarían sus interpretaciones culturales.

Pero las formas expresivas del arte son formas simbólicas capaces de manifestar contenidos no motivados por el aspecto natural de las formas. Su valor “comunicativo” es un modo de “hablar” distinto al científico o al verbal. La filosofía simbólica de Ernst Cassirer (1923), de matices fenomenológicos, propone definir las categorías de pensamiento que establecen el funcionamiento de sus formas estructurales¹⁶. Desde éstas ideas, Susan Langer (1953) apela a la naturaleza simbólica de las obras, que son de comunicación pero de símbolos no discursivos y por lo tanto indivisibles (*Cfr.* Calabrese, 1995: 30-36); así, no es viable una metodología de la construcción lingüística de las obras artísticas, pues el lenguaje del sentimiento artístico es una experiencia diferente. En acuerdo con Langer, “el arte es presentativo y no representativo”. La obra es “creación de formas simbólicas del sentimiento humano” las cuales sólo hacen referencia a sí mismas –dentro del sistema espacial pictórico- y no a la realidad exterior; lo contrario de los códigos lingüísticos siempre referidos a un mundo objetivo.

Podemos decir en sentido figurado “el lenguaje de la ciencia”, como hacemos con el arte, pero la Ciencia, al igual que el Arte, puede ser vista como no lenguaje. Llamamos Ciencia al cúmulo de datos de las observaciones sobre el mundo y sus fenómenos, pero de fondo la actividad científica guarda una *intención creadora* de conocimiento. En su proceso de creación, tanto la ciencia como el arte requieren observar las ideas

¹⁶ Señala Calabrese (1995) que “lo mismo que Kant, el problema de Cassirer es el de fundamentar el conocimiento sobre leyes universalmente válidas, pero que no dependan de una pretendida ‘objetividad’ del mundo natural” (p. 27)

esenciales o generales de las cosas, aunque atiendan aspectos humanos diferentes.

Con la finalidad de comprender mejor la originalidad y la intencionalidad de la experiencia artística, la posición de éste ensayo se inclina por una visión evolucionista del pensamiento humano. Desde el parámetro de la práctica de la pintura, se observa que:

1.- *El acto creador artístico es más un asunto “metodológico” de la conciencia intuitiva que metodológico con el lenguaje.* “Metodología” no en su acepción técnica pragmática, sino de el “cómo hacer en cada caso” de los procesos creadores, en éste caso del hacer de los infinitos procesos coherentes de la mente, de elección interna, y de experiencia intuitiva¹⁷. Los procesos creativos tienen su propia estructura o metodología singular, una por cada problema, y es en el acto que aparecen referidos a las estructuras del idioma lingüístico *mediante* el lenguaje, pero no *en* el lenguaje¹⁸. Se distingue aquí entre el “lenguaje descriptivo”, el hablado o escrito (monosémico) y el “lenguaje simbólico” sonoro o visual (polisémico), el sensorial; que son experiencias expresivas diferentes. El lenguaje simbólico, pertenece a un ambiente figurativo de supuestos supuestos, valga el sobreuso del lenguaje. Los procesos creadores dependen más de sus modos de actuar metafóricos. Sabemos que hay recuerdos que dependen de un olor o un sonido, donde el recuerdo es parte del olor y viceversa. Como en las operaciones metafóricas, se deja de lado al instrumental simbólico lingüístico por otro más directo y sensible.

2.- *La praxis del arte, es un acontecimiento privado y subjetivo, que no está en el objeto –en “lo otro” o lo externo-, aunque siempre lo refiere. El Ser del arte es lo que se manifiesta en lo humano, en la “poiesis” del arte. La conciencia del acto artístico y de toda praxis creativa, tiene que “moverse” con el lenguaje pero sólo como su instrumento del pensamiento, para evitar quedar en el discurso, “fijado” como norma de la cultura, si pretende trascenderla. Aún considerando que de lo producido –hacia afuera del sujeto- se nutre la misma cultura, el lenguaje es tan *instrumento* de expresión como el mismo cuerpo físico con el que es posible la acción.*

3.- *La aportación del conocer artístico no reside en el discurso del lenguaje descriptivo, sino en otra dimensión paralela donde se produce la*

¹⁷ Se asume que las operaciones creativas son en su mayor parte inconcientes, por lo que referirse a “conciencia intuitiva” o “experiencia intuitiva” incluye a los aspectos “inconcientes”. Se considera al inconciente como una faceta o estado de la misma conciencia. Lo que interesa aquí sobre las ciencias de la psique, es su aportación sobre el cómo conocemos a través del acto creador.

¹⁸ Sugiere Petrovski, en su *Psicología general* (1980), que la percepción se realiza con la *ayuda* de la actividad lingüística, pero no *en* ésta. Más recientemente se entiende que pensar y actuar-expresar es una misma operación para el cerebro, donde éste no hace distinción. La memoria de los hechos, por ejemplo, está sujeta al lenguaje, pues la memoria es la historia y la historia es lo escrito (en la memoria).

resignificación de tipo sensible. El conocer artístico, componente de la evolución espiritual, es un proceso de efectos sinérgicos donde el efecto es más que la suma de las causas y ajeno a toda valoración moral. Un proceso axiológico paralelo y referido a las estructuras de la evolución cultural pero no equivalente a ésta, pues no es posible una lectura lingüística. Los nuevos sentidos acceden por la vía del entendimiento sensible, en una clase de “lógica” coherente y poética del sentido común propio del conocimiento intuitivo; éste incluye un ingrediente temporal, el “movimiento” de su devenir en la experiencia vivida. El conocer artístico transcurre en la resignificación introspectiva de sentidos, a partir de impactos epistemológicos en diferentes grados. Surge de nuestra polifacética condición biocultural, en la conciencia creativa, pero cobra sentido en la singularidad de la psique; desde ahí circula hacia lo social. El propio acto creador nos rebasa en nuestras supuestas “certezas”; lo “increíble”, por ejemplo, existe porque lo concebible abarca más que lo imaginable, pues la sensibilidad no va adelante de la inteligencia. El método requiere ahora de un “antimétodo”, como sugiere Paul Feyerabend, y de concebir nuestra naturaleza integrada en sus tres dimensiones: la biológica, la psíquica y la cultural.

4.- *El papel del arte actual ha devenido en mercancía en aras de privilegiar a la ideología funcionalista, progresista y consumista.* Aunque el lenguaje es estructura de culturas, éste no es la realidad “ni la palabra es la cosa”, parafraseando a Michel Foucault. El lenguaje es una estrategia cultural de vinculación de significados entre la causa primera o esencial –la necesidad- y la causa final –las obras-, es decir, es fusión conceptual entre medios y fines. Sin embargo, los productos del arte han sido reducidos a objetos del lenguaje. La histórica ambigüedad del lenguaje –sobre lo que Ludwig Wittgenstein, en su *Tractatus* (1921), abriría seriamente el tema- ha devenido en una paradoja que tal vez no obnuble a nuestras posibilidades de construir algo más allá de nosotros, pero sí obnubila a nuestras posibilidades de crear algo *más cercano* a nuestra identidad de especie y de un contacto mutuo más directo. El Humanismo asume que el ser humano se ha creado a sí mismo, pero esto ha sucedido en relación con la Naturaleza, con quien pretende competir.

Por otra parte, más allá de la idea del arte como mercancía, no podemos negar la importancia de las galerías cuando éstas recogen –y eligen bajo criterios a veces muy afortunados- el espíritu de nuestra sociedad para divulgar las propuestas que dan cuenta de lo que somos por dentro. De otra manera los creadores y sus obras se extraviarían en éste imbricado mundo masivo y de bombardeo de imágenes e información. Sin embargo, otra cosa es interpretar al hecho artístico con uno sólo de los códigos de la cultura, el cientificista, lo que siempre corre el riesgo de caer

en la práctica de *la simulación* y el reduccionismo propio de las definiciones fáciles.

5.- *Los procesos del arte amoldan su “hacer” en las leyes fundamentales comunes de los procesos evolutivos y no en las leyes culturales.* Hay un sistema mayor de leyes, aparentemente contenido en las claves de lo “correcto” físico y biológico, como la gravedad o la gestación (y no en las claves de lo cultural y moral); están fuera de nuestro alcance y aún entendimiento, aunque las percibimos sensorialmente y expresamos emocionalmente. En esencia, son las que dan coherencia a los procesos, una coherencia de sentido evidenciada en la gestualidad y no en discursos descriptivos; la descripción nunca reemplaza al proceso. Por ello, al crear nos descubrimos (des-tapamos, liberamos posibilidades), a lo cual llamamos re-crearnos. El dilema está en la paradoja “real-no real” de lo humano: cuando lo nombro, inmediatamente me traslado al ambiente cultural de las descripciones, pero durante el proceso, puedo intuir el sentido de la unidad indistinta entre des-cubrimiento y re-creación; en tal unidad *se realiza* la creación.

El acto creador se enfrenta a la posibilidad de llevar, mediante el etéreo mundo de la abstracción simbólica, elementos de uno al otro lado entre cultura y naturaleza. Asume bajo su propio riesgo, el resignificar o el generar interpretaciones presumiblemente coherentes, que por sí solas denotarán ante el juicio (más o menos evolucionado) si son fallidas. El acto creador resulta ser en sí mismo *el tránsito de posibilidades* entre ambientes (culturales, cognitivos, perceptivos, naturales, mentales). Así, la pintura podría mirarse, con conciencia de la significación, como “objeto” de representación del mundo aparente, pero también, con conciencia simbólica o profunda, como efecto de “presentación”. Aunque aparentemente use los mismos elementos formales, materiales y conceptuales que para la comunicación social, la presentación queda “desinteresada” (Kant) de una respuesta moralmente aprobatoria.

6.- En términos epistemológicos, es decir, de cómo llegamos al conocimiento, en estricto sentido no figurado de “lenguaje humano”, *la praxis pictórica no articula sus códigos sintácticos, semánticos ni pragmáticos de la misma manera que el lenguaje hablado y escrito, porque sus fines no son los de la eficacia comunicativa*, aunque sí de relación entre la entidad subjetiva y el “no yo”. Los códigos son singulares y no puede penetrarse en la unidad subjetiva de otro sujeto (en la dimensión de la realidad cotidiana), aunque sí abrirse en una realidad mental común que es más profunda, la de la “existencia desnuda”, como la llamaba Aldous Huxley (*Cfr.*, 2001:19).

Ésta toma de conciencia revelada en la paradoja de la ficción-realidad, unificada en la praxis creadora, puede percibirse con los sentidos más desarrollados de cada quien, incluidos el quinestésico (sensación de la posición del cuerpo) y el propioceptivo (la percepción de nuestro propio cuerpo); sentidos que desconocemos “a ciencia cierta” pero de los que tenemos “certeza subjetiva”, desde *un saber que no sabe que lo sabe*.

7.- Las funciones biológicas de la psique son sistemas complejos autorregulados, pero *la subjetividad es un sistema biopsicocultural, autónomo y autoconfigurado*. Es decir, que depende en primera instancia del sujeto, valga la redundancia. A su vez, las obras plásticas quedan en calidad de autodeterminadas, indivisibles, una vez que están concluidas y frente a un contemplador. El acto creador forma parte de un singular sistema autodeterminado, configurado en la vida activa de un sujeto, en la que es posible la *poiesis* –producción afuera de sí mismo-, y en la que sensación, percepción y expresión son singulares.

Aunque usamos decir “lenguaje del arte”, el efecto de la praxis artística no es lenguaje externo en sí mismo, pero sí es generador de lenguajes de resignificación sensible –como los simbólicos, los afectivos, los de identidad, o los técnicos. El pensamiento complejo en la práctica del arte parece ser poco reflexionado como tal, siendo que comprender la naturaleza de su lenguaje interno, la de sus modos de operar, puede en poco o mucho esclarecer el significado del necesario y paradójico tránsito entre el mundo hecho y el mundo de los hechos.

A fin de cuentas, *el lenguaje artístico es una “especie” de lenguaje simbólico, natural, escrito y gestual, de evocación, de códigos singulares de significación subjetiva, e impregnados en una cultura determinada en su evolución*. Especialmente el gesto y el gusto, han evolucionado en la dimensión subjetiva conservando su condición original de evocación, Pero en el ser humano moderno éstos dan la impresión de moverse sólo en una dimensión cultural muchas veces dirigida, o designada inconcientemente por necesidades de identidad, lo cual tal vez sea el costo del refinamiento en su evolución.

1.1.6. La intuición y el goce estético de las regularidades

La intuición es un método de la conciencia. Se refiere a la relación directa, sin intermediarios, de un sujeto con un objeto cualquiera. Asimismo, es conocimiento inmediato modelado en la visión, que hace presentes a las cosas.

La filosofía ha especulado mucho acerca de la intuición, pero coincide en que es una forma privilegiada de llegar al conocimiento, pues se abre no sólo a la probabilidad, sino a la posibilidad y a la potencialidad del devenir de lo infinito; esto incluye a las matemáticas intuicionistas (Cfr. Abagnano, 2008: 620-623). Aquí se considera que la intuición es entendimiento *sensible*, pues es recibida por el ser pensante y finito, pero también es entendimiento *intelectual*, pues crea intelecciones a partir de los objetos que intuye. Inferir, por ejemplo, hace uso de la intuición, pero es efecto de una operación lógica conceptual, una proposición nueva que resulta de otras, por vía del razonable intelecto. La intuición es un conocimiento que no está sujeto a comprobación, aunque la razón deducirá las consecuencias.

Explica Gregory Bateson, que entre *describir* y *explicar* no difiere la información, pero la explicación ofrece una *intelección* adicional. Esta intelección o dato inteligible oculto, es una *clave* de la naturaleza del fenómeno, que permite el recorrido general en el “todo”, desde las partes y sus conexiones; esto es, “abducir” o comparar patrones (Cfr. 2002: 94). En la apreciación de la pintura podemos “intuir” el *principio estilístico* de una obra, o el *principio dinámico*, por ejemplo, comprendido en contraste con su contexto. Entonces, *aceptar los nexos* (o no aceptarlos), lo cual bien podría resultar de un acto de fe. Esta es una manera de intuición: la abducción. *Abducir es intuir la identidad de la pauta*, identificar –en la tensión de una cadena causal invertida- que en el fenómeno hay un “principio dormitivo” (Molliere, aludido por Bateson, 2002:100), un “principio vitalizador” o un “principio tranquilizador”.

En los procesos artísticos lo presente es visto porque es intuido (elegido entre lo presente) y sus relaciones son intuidas, sensoriales e intelectivas, y descubiertas intuitivamente. Nada es casual pues el todo y las partes están en juego. Pero el encuentro con tales relaciones, produce un placer, un placer estético en la relación armoniosa y coherente. Adicionalmente, más allá de la experiencia estética, la experiencia artística es cognitiva y ofrece una clase de “explicación” o intelección adicional, no ofrecida a la razón sino a la misma intuición. Ofrece claves del tipo de impactos epistemológicos, que dan un sentido a tal experiencia, a nivel sensorial. El proceso del recorrido por las conexiones entre las partes y el todo, es obligado en los procesos artísticos. Es lo esencial, pues el sujeto creador es parte del proceso y tal recorrido lo atraviesa, hasta ser tocada la cognición. El recorrido deviene en cognitivo. El goce estético que ofrecen las regularidades encontradas en tal recorrido, es una fuerza motora autorregulada producida por el proceso mismo.

En la evolución natural o en la histórica no hay regularidad unilineal, por lo que sólo podemos hablar en plural de la regularidad. Así, las regularidades en el proceso artístico son propias de las relaciones entre pautas de forma, material o significado, formales o semánticas pero, desde luego, también intervienen los factores subjetivos como el estado de ánimo, el interés cognitivo, la experiencia previa. El caótico proceso parte de un orden para *redistribuirlo* en otro, interviniendo el elemento subjetivo. Las fuerzas constructivas se oponen a las conservadoras, y en el nuevo sentido encuentran reposo provisional. Muchos artistas refieren esta experiencia de redistribución. Lo que referimos como “creación” en los procesos, en realidad es un esfuerzo de redistribución de pautas, interviniendo en el curso natural estable. Sobre esto, Henri Miller se refiere al Génesis, donde argumenta que lo que Dios hizo fue instaurar un orden pero no una creación.

En mi mente, ésa es la definición de un artista, un hombre que sólo reacomoda cosas. Arthur Rimbaud dijo: “nunca un hombre ha creado algo”. El hombre no es un creador. Lo único que hace es voltear las cosas, reacomodarlas, eso es todo. Eso es la creación en lo que al hombre concierne. (Miller, 2007: 23)

Descubrir (encontrar) e inventar (construir) sentidos, requiere de las pistas de la *intuición*, para dar con las pautas. Hay descubrimiento en la praxis al desocultarse los rasgos latentes, entonces suceden las formas. Por otra parte, la idea materializada resulta en una *invención*, donde pueden ya intervenir los juicios de la razón. Este “darse cuenta” del descubrir las regularidades y las razones de las regularidades, produce un gran *goce estético* en cualquier área de conocimiento, como se refiere en *El gozo intelectual* (2007), del físico contemporáneo Jorge Wagensberg.

Hay un placer en el encuentro con las sucesiones, que demostramos en nuestro gusto por las historias. Es una manera natural del pensar, del pensamiento complejo: el cómo entender que cada acto es un proceso de distinción y clasificación, de *diferenciación* de patrones por la información que se distingue en sus relaciones, es una labor de observación muy compleja. De hecho, “cazar patrones” (Hofstadter,2009:152) es bastante complicado, sin embargo, hacerlo sensible, intuitiva y abductivamente, es la actividad favorita del arte.

1.2. PERCEPCIÓN SENSORIAL Y RECURRENCIA

Percibir sensorialmente es interpretar los estímulos recibidos a través de los órganos sensoriales¹⁹, donde la recurrencia percibida es una posibilidad del modo de la inducción. Es la posibilidad de captar una síntesis del fluir del mundo exterior o interior. Al mismo tiempo, se trata de una distinción comprendida entre lo *simultáneo* y lo *secuencial*. La simultaneidad está en la sensación del espacio, la secuencialidad permite abarcarlo y extenderse en el movimiento; y hay razones para suponer que este fenómeno ha evolucionado tanto fisiológica como cognitivamente.

Percibir de manera secuencial es un logro evolutivo, tal como la persistencia retiniana es un arreglo de nuestro cerebro en los procesos de conocimiento. Se dice que cuando la gesticulación metafórica de señales corporales era la base de la comunicación, teníamos una “inteligencia simultánea”²⁰, de varios estímulos al mismo tiempo, visuales y auditivos. En adelante, los pictogramas y los ideogramas son muestra del desarrollo de una “inteligencia secuencial” que genera formas de actividad mental mucho más complejas no sólo en la memoria, al fijar en signos de lectura y escritura a la información. Luego, la escritura alfabética y la gramática son el sistema de un orden sucesivo para generar sentidos; la música, asimismo, debió originarse a partir de un mínimo desarrollo de la inteligencia secuencial. Llegada la Imprenta en el siglo XV, se afianza la secuencialidad de una inteligencia más evolucionada que la inteligencia simultánea, que requiere alfabetización.

Las imágenes contemporáneas han enriquecido la complejidad del espacio de inteligencia secuencial. En los procesos artísticos –música, poesía, pintura- se mantiene la cualidad de actividad mental compleja simultánea y secuencial, ya que cada imagen del proceso aparece simultánea, pero en la apreciación se necesita siempre de un tiempo secuencial de lectura, como argumenta Paul Klee en *Bases para la estructuración del arte*:

Lo receptivo queda limitado a las posibilidades del ojo y de su incapacidad para poder abarcar con toda nitidez y a un mismo tiempo toda una superficie, por

¹⁹ Percibir y sentir no son lo mismo, en la experiencia ordinaria implican diferentes tipos de atención que operan en alternancia: un interés perceptivo [que entraña una interpretación intelectual] y placer/displacer sensorial [que entraña al y goce estético]. Aquí se usa percepción sensorial, para acentuar el entendimiento sensible resultante (Cfr. Humphrey, 1995: 73-76).

²⁰ El lingüista italiano Raffaele Simone (1944-), explica en *La tercera fase: formas de saber que estamos perdiendo*, que hemos vuelto al tipo de inteligencia simultánea con los medios audiovisuales, en los que renunciamos a la evolución alfabética y a la inteligencia secuencial, para volver a medios más primitivos y complacientes. El problema, según Simone, está en las diferencias de los tipos de inteligencias: el ritmo en la lectura de un libro, es la justa del lector quien genera su propio ritmo, no así en la televisión, donde depende de un ritmo impuesto, donde el que ve está obligado a seguir el ritmo impuesto del evento visual.

muy pequeña que ésta sea. El ojo debe recorrer una superficie, parte por parte, transmitiendo al cerebro la información que la memoria requiera para que ésta acumule las impresiones debidamente. (Klee, 1998:33)

En los procesos del arte, la recurrencia y la estructura quedan unidos en los procesos de percepción, bajo los principios de cohesión y segregación, estabilidad y cambio, en un campo perceptivo donde el sentido toma forma en un fondo, y el fondo en una forma. Así, percibir la recurrencia en los procesos de creación, necesita de los referentes necesarios –un campo sensorialmente abarcable-, para aislar a una figura o a su estructura sin perderla en la secuencialidad. En estos procesos, el tiempo y el espacio confluyen en una sola dimensión, por lo que la filosofía tradicional no es suficiente. Esta cuestión sólo fue más comprensible hasta que Max Wertheimer (1880-1943), Kurt Koffka (1886-1941) y Wolfgang Köhler (1887-1967) –desde luego, influenciados por Christian Von Ehrenfelds (1859-1932)-, integraron las ideas de Husserl sobre fenomenología a sus estudios sobre la percepción, en 1912; en efecto, la teoría Gestalt fue resultado de una fusión entre filosofía fenomenológica y psicología experimental.

La teoría Gestalt, entre otras cosas, explica que el cerebro percibe el movimiento ante el estímulo de la sucesión, rellena huecos –por “persistencia retiniana”- y vemos la continuidad como un todo (efecto del cine); a esta ilusión óptica se le denominó *efecto phi*. Esta teoría cambió radicalmente las ideas mecanicistas de la psicología decimonónica sobre la construcción de las imágenes y del movimiento. Sin embargo, describir al fenómeno de las operaciones de la recurrencia y comprender la relación de tales operaciones de estímulo *en* la imaginación artística, solo es entendible sensiblemente en la experiencia.

Así pues, la recurrencia, que puede observarse tanto espacial como temporal, es más próxima al mundo sensorial que al racional, aunque ésta apela a la razón. Es, en sí misma, condición del sentido del tiempo desde el principio de las civilizaciones. Por ejemplo, el sistema *cronémico*, o reloj biológico personal, funge como un regulador social de la interacción humana, para “ponernos de acuerdo” en un aspecto subjetivo aunque común, como es la percepción del tiempo.

Hay un proceso tácito en el que ordenamos inconcientemente y conscientemente un mundo subjetivo coherente –interna y externamente-, listo para redistribuirse en su devenir. Incluso en lo cotidiano, actuamos creativamente para equilibrar forma y espacio e, inevitablemente, la conciencia de finitud se impone. Entendemos que todos los procesos son series de actos o acontecimientos, ordenados en la praxis; las series son grupos de elementos y las secuencias son grupos de elementos ordenados. En la práctica del arte está sobreentendido que los procesos son la acción, y que la recurrencia de ésta es el discurrir humano creador. A fin de cuentas,

el sentido del tiempo en los procesos creadores es un fenómeno conocido pero muy poco explorado.

1.2.1. Sentido del tiempo y sentido del ritmo

El sentido del tiempo es una percepción “adquirida”, referida a la percepción original del sentido del ritmo. En el aprendizaje de la noción del tiempo, Jean Piaget sugiere que el sujeto supera la noción cualitativa del tiempo, y adopta una cuantitativa conceptual. Piaget explica que en una primera fase el niño concibe al tiempo como *homogéneo, egocéntrico e irreversible*, lo que implica una *concreta* “asimetría objetiva” (es lo mismo jueves que lunes) respecto a la direccionalidad del tiempo. En la última fase, el tiempo es *homogéneo, recíproco y reversible*, de simetría subjetiva, al desarrollarse psicológicamente como pensamiento abstracto, conceptual, que produce conocimiento.

La intuición del devenir presupone al sentido del tiempo como un instante constantemente presente. Pero en la práctica, el tiempo es “posibilidad y proyección”²¹, porque el sujeto creador –el *Ser-ahí*, de Heidegger- proyecta la posibilidad privilegiada por *su elección*, donde cada elección es la elección de otras elecciones; así, los procesos del arte juegan con el tiempo y con el ritmo.

Quizás la noción del tiempo es un “invento” anterior y aún mayor que el mismo lenguaje, y acaso más complejo en su reflexión. El tiempo es un producto refinado de la percepción humana. Una experiencia evolucionada y perfeccionada del reflexionar sobre sí mismo. Es un perfeccionamiento de la inteligencia, que proviene de la conciencia de regularidad o sentido del ritmo y, a su vez, de la recurrencia percibida.

La idea del tiempo se encuentra en los verbos de casi todas las lenguas, aunque algunos menos avanzados sólo expresan la acción y no los tiempos. El tiempo es la invención de un concepto (horas, siglos, jueves o febrero), que representa el orden temporal de nuestra realidad, a partir del descubrimiento de los principios del universo observados en su recurrencia. Los animales y los niños mantienen una percepción simultánea en la que viven al día. Para un niño “ayer” significa un pasado indeterminado. Al

²¹ Aunque las tres posiciones filosóficas sobre el sentido del tiempo –como orden medible, como movimiento intuitivo o como estructura de posibilidades- mantienen implícita la noción natural del ritmo, la comprensión de los *procesos creadores* concientes tiene más afinidad con una identificación del ser con el tiempo, o el orden del movimiento como totalidad, teoría desarrollada por Martín Heidegger en *El ser y el tiempo* (1927). En su obra, propone al *tiempo como estructura de posibilidad*, no de orden causal sino de proyección de la posibilidad; al futuro como futuro y no como presente de futuro; el pasado es la posibilidad del presente. Es Heidegger quien introduce en la filosofía las ideas de *proyección*, de *expectativa* y de *proyecto*.

igual que Piaget, el filósofo vitalista y poeta francés Jean Marie Guyau Tuillerie (1854-1888), defendía que

...la fusión de estos espacios [sensoriales] en una representación única de espacio único, uniforme y homogéneo, indefinido, [abstracto] es un perfeccionamiento muy ulterior, de igual modo hay probablemente muchos tiempos, muchos fragmentos, que él [animal o niño] no piensa en unir colocándolos en una sola línea matemática (Guyau, 1901: 9)

Guyau describe poéticamente al tiempo, como un “lecho” en el que nuestras sensaciones y deseos toman espontáneamente un “curso”. El tiempo es un efecto de la conciencia, proviene de ella. Son relaciones que la conciencia establece entre los fenómenos. Es una idea compleja porque ocupa una clase de “espacio”, una *extensión* y se basa en lo objetivo al representarse en series de objetos, pero es lo subjetivo; fuera de toda lógica racional, en la imaginación cobra una *forma*. En Guyau (1901:47), la “forma” del tiempo “es un orden de representaciones á la vez diferentes y parecidas formando una pluralidad de grados”. El espacio es extensión y no sólo visual, pues lo percibimos *táctil como cuando un bocado atraviesa el esófago*. Pero el espacio es el que representa al tiempo, pues conceptualizarlo significa alinear los fenómenos sucesivos.

El tiempo, ha producido interpretaciones objetivistas y subjetivistas, realistas e idealistas. Pero a fines del siglo XIX, en la época que emerge la psicología experimental, no sólo era ya común entre científicos hablar de “discriminaciones” en los procesos de la mente. Además, Guyau ya aludía a la *observación general de la observación*, a la *experiencia general de la experiencia*, como *series que se unifican en una serie única*, el “tiempo”, como producto de una conciencia de percepción de la extensión²². Por otra parte, la *sucesión* como tiempo matemático elemental, sea muy probablemente anterior al lenguaje y paralelo a la metáfora.

En su *Génesis de la idea del tiempo* publicado en 1901 (trece años después de su muerte), con cierta intuición cibernética, Guyau ya se refería a la *diferencia*, la *semejanza* y el *número* como condiciones o principios de la idea del tiempo. Esto significa una combinación de percepción y conciencia, donde el tiempo es una *clase* de “objeto” parcialmente de conciencia –de sucesión- y parcialmente de concepción –de representación serial de una serie de fragmentos. Adicionalmente, es importante destacar, que hay cierto *placer* en el encuentro de las sucesiones, tal como sucede al satisfacer nuestras necesidades de narración. La idea del tiempo surge de la conciencia de un paso a otro, de la conciencia de continuidad. Esta noción

²² Contrario a la escuela evolucionista, y a Kant (quien defendía que el tiempo es “intuición pura” y que tiene una sola dimensión), Guyau se refiere a la *percepción de la extensión*, en un sentido amplio sensorial, y no la percepción de la extensión de la duración (concepto). Guyau niega categóricamente al tiempo como “intuición pura”, tal como no se puede tener la intuición pura de Dios.

de sucesión, es lo que nos *confirma la realidad*, y es la que genera la idea de pasado y futuro. Así, podemos imaginar sucesiones de sucesiones de cosas pero no sucesiones solas: un cuadro vacío. Los conceptos no existen por sí mismos, sino son signos de las “relaciones” que hacemos con el pensamiento creador, instrumentados por el pensamiento conceptual. Por ello, la noción del tiempo *no* es una “intuición pura”, como afirmaba Kant, aunque se pueda “intuir”; aquello que notamos pero que no entra en el ámbito de nuestro entendimiento, se vuelve una intuición no pura sino abstracta, tal como intuimos la eternidad.

El desarrollo del espíritu creador siempre ha necesitado del desarrollo psicosomático. Este, a su vez se ha apoyado por las estructuras cognitivas abiertas por el pensamiento conceptual, que pone límites al pensamiento. Asimismo, el sentido del ritmo en los procesos creadores ha requerido sostenerse de una percepción adquirida del sentido del tiempo, que pueda referir las acciones a una estructura de posibilidad.

Si el sentido del ritmo es elemento indispensable de los procesos creadores, entonces, para generar innovación se requiere de haber desarrollado al pensamiento conceptual y, con él, la “inteligencia secuencial”. De cualquier modo, lo que percibimos como ritmo-tiempo es algo *real*, aunque los conceptos para la comprensión del tiempo sean abstracciones.

1.2.2. Recurrencia: del fluir cotidiano a la praxis creadora

Antes que con los sistemas de composición plástica, el sistema del *ritmo* en la praxis creadora tiene que ver con el fluir del acontecer del mundo. Este es su reflejo en las manifestaciones plásticas y artísticas. El sentido del ritmo que ha evolucionado desde la aparición de la conciencia humana, está presente en todas nuestras actividades, como causa y efecto de acoplamiento al mundo objetivo y al mundo común social, determinando a nuestras sensaciones y percepciones.

Este ritmo del que tenemos natural noción, y que incorporamos al lenguaje natural del cuerpo, es elemental en el fluir del acontecer de las cosas del mundo y del fluir del acto humano creador. Así, observamos que una de las bondades de la escritura fluida, por ejemplo, es la de atrapar las ideas al vuelo y tenerlas para moldearlas y apreciarlas, aunque aún ya fijadas en su forma escrita no dejen de fluir en su relectura. El fluir del mundo existe en la misma ejecución y técnica artísticas, las que en su práctica recurrente han logrado interiorizar *hábitos* de una determinada habilidad. Tal recurrencia de actos se aproxima a la *frecuencia* de la fluidez del mundo que consideramos objetivo, desde la mirada subjetiva. Asimismo, toda experiencia estética con los eventos de la naturaleza,

necesariamente surge de la conexión que ejercen los acontecimientos sobre nuestros sentidos: la disposición y el movimiento de las nubes, el movimiento concéntrico del agua por una piedra que cae, la oxidación de un metal, o el impacto sonoro de una estampida de elefantes.

El fluir del acto creativo es “semejante” a la suerte del viento sobre el mar, el desierto o los bosques; ciertos amaneceres o, atardeceres que son como para conectarse a ellos. De igual modo, el ritmo de la línea dibujada a lo lejos que divide el cielo de las montañas y los árboles en el horizonte, o la textura de los cerros y sus pliegues de terciopelo que se impregnan en el paladar, como si los tocáramos a pesar de su magnitud, o el olor de la tierra después de llover, o las plantas hablando entre ellas con el lenguaje de las formas, o el hundir de la mirada en el escenario del cielo de la noche, por ejemplo. Aún el juicio estético rebasa a los prejuicios de la razón, para convertirse en *entendimiento sensible* o “comprensión práctica y afectiva de lo otro”, parafraseando a Max Scheler (1928), como misma manifestación de la razón. Hay una sincronía de frecuencias, placentera y angustiada (sorprendentemente, se olvida el hambre, pero después da mucha más). No hay frío, ni temor, ni tiempo ni espacio. Nos ajustamos hasta la cadencia. Imposible describir con palabras el cómo sucede en lo más íntimo dentro de nosotros, a menos que se convierta en poesía fluida. Asimismo, en la cadencia del acto creador, aludimos inconcientemente a un orden anterior al habla, lo cual refiere el músico Julio Estrada.

La alternancia propia del inhalar y el expirar se confunde de forma natural con dos extremos esenciales, *vida y muerte*, respectivamente, ritmo de contenido dramático que advierte sobre el carácter perecedero de la existencia. En la voz, la respiración crea el juego de un fuelle que, como el talón o la punta del arco en las cuerdas, jala o empuja y deja percibir hacia dónde se dirige el esfuerzo, de qué modo nos desahoga o nos ahoga. Hacer oír la voz sombría de la inhalación dentro del modular incesante del canto es ciertamente ofender lo sublime de sus tonos y estabilidad misma de la belleza; no obstante, el desafío es esencial si se accede a un diálogo nuevo entre los procesos de creación y los registros hondos del ser. Ese simple entrar y salir del aire por los pulmones hecho voz engendra entonaciones anteriores al habla de las que no se tiene siquiera conciencia, empero su carga sustancial remite a la historia genética de la música: el arquetipo vocal. (Estrada, en Dallal, 2007: 163)

Por otra parte, no es claro si la dispersión mental sea característica de quienes amamos al fluir de la imaginación creadora, pero sabemos en la experiencia –con ese saber que no sabemos que sabemos- que en el acto creador es obligado crear los *límites* para constituir a las obras, en lo prosaico o en lo poético, en los dominios de una actividad delimitada como disciplina. El punto es que el fluir del mundo que nos rodea y el fluir de nuestra intervención creadora tienen necesariamente una relación, aunque muy probablemente no homóloga. Las razones del fluir de la humanidad, a

diferencia de las razones ecológicas, son perceptivas y cognitivas (saber quiénes somos). Pero no sólo la filosofía ha expresado su atención en la noción del fluir y el devenir humano. Las corrientes sociológicas o políticas se expresan en términos del continuo de la vida; aún las mecanicistas, al asumir la metáfora de la motricidad de la “máquina” social. También hay una noción de cadencia regenerativa, que ha sido parámetro de la ciencia; un ejemplo es el concepto de “la enfermedad como parte de la salud”, desde principios del siglo XIX. También, la física de Newton, la teoría de la relatividad de Einstein o la Física cuántica tienen sobrados ejemplos. La observación abierta al macro y al microcosmos (astronomía, bioquímica), es tan susceptible de percibir la *realidad* del fluir del mundo, como la observación introspectiva que puede efectuar la actividad artística.

Lo que “descubrimos” son diferentes posibilidades humanas de interpretar al mundo en movimiento fluido y rítmico, de ahí nuestros productos creativos, o invenciones. En *Las palabras y las cosas*, Foucault, describe la prosa del mundo de la Europa del siglo XVI:

El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas, la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre. La pintura imitaba al espacio. Y la representación –ya fuera fiesta o saber- se daba como repetición: teatro de la vida o espejo del mundo, he ahí el título de cualquier lenguaje, su manera de anunciarse y de formular su derecho a hablar (Foucault, 2005:26)

Cuatro figuras, o *similitudes*, eran esenciales: la *convenientia*, un ajuste o conjunción como cadena entre seres, donde las vecindades se duplican por su “cerca y más cerca”, son las “vecindades” entre planta y bestia, musgo y conchas, tierra y mar, hombre y lo que le rodea; la *aemulatio*, semejanza sin contacto donde el mundo se refleja, el rostro emula de lejos al cielo, los “ecos” como “estrellas es a hierba”, un desdoblamiento o *gemelidad* natural de las cosas, una metáfora visible; en la *analogía*, la conveniencia y la emulación se superponen como “encadenamientos”: *el vegetal es un animal que está de cabeza con la boca hundida en la tierra*. Pero el hombre ahora es la proporción, la referencia o analogía. Por último, en el juego de las *simpatías*, se retoma y explica a las vecindades, los ecos y los encadenamientos, es decir, se duplica, se refleja y se encadena, para que las cosas puedan asemejarse o vincularse. La idea de “semejanza” era la construcción del “saber”, y la guía en la interpretación de los textos. Era la búsqueda de una lógica del mundo, una certidumbre, tal como es el acto de pintar.

Recapitamos en que el equilibrio del fluir del mundo natural ha sido trastocado desde la primera intervención de la humanidad. Pero es en esa percepción de “equilibrio” del entorno, de la que surgen los artificios conceptuales analógicos. Por ejemplo, los conceptos de justicia, leyes,

normas, rangos y roles, que hacen de lo social una “dimensión autónoma”, diferente del autorregulado de las organizaciones vivientes, son intentos de semejanza a este. De hecho, la “justicia” no existe, es un ideal (la historia lo demuestra), lo que existe es la idea de equilibrio social a la que aspiramos. El hacer y pensar humanos, son un mundo autónomo relativamente desligado de la evolución. La evolución biológica ha sido una, fuera de nuestro control, y la psíquica y espiritual otra, constituida no concientemente pero sí desde la existencia de la conciencia, voluntad, deseo y esfuerzo por resignificarnos cognitivamente, aunque el factor biológico guíe las reglas materiales y funcionales.

Todo hacia adelante es creación, impermanente e irreversible, y en la construcción o en la destrucción hay avance y movimiento. Parece que las razones del universo que percibimos están en *la manera de ser* de tal impermanencia; acaso las razones humanas para crear sean simplemente el movimiento. Así, la libertad creadora se caracteriza por su condición flexible de impulsos y límites para existir (o creerse certeramente existente). Lo vivido del proceso creador se convierte en unidad, como el camino que siempre es *uno* a la vez. Cualquier ser vivo animado avanza en una trayectoria en la que hasta el retroceso es avance. Por su lado, el “tiempo real” nos pone en común a todos. Pero abstraer al tiempo en el proceso de creación es como transitar a través de los diferentes escenarios concebibles, e ir configurando *un solo instante monumental* de los pormenores o fragmentos indivisibles que recoge. Así, la pintura es soporte de la memoria, como un fijar por escrito ciertos signos de certidumbre. En un instante sin tiempo recoge lo que revive cuando se le mira, para generar otras atmósferas temporales en su contemplación, sean veloces o pausadas, ya que los acontecimientos rápidos y los lentos tienen su razón de ser. Ya Milan Kundera sugiere en un pasaje de *La lentitud* (1995), que es imprescindible imprimir una forma a la duración, para asirse a la memoria y poderse repetir en el recuerdo:

Hay un vínculo secreto entre la lentitud y la memoria, entre la velocidad y el olvido. [...] En la matemática existencial, esta experiencia adquiere la forma de dos ecuaciones elementales: el grado de la lentitud es directamente proporcional a la intensidad de la memoria; el grado de velocidad es directamente proporcional a la intensidad del olvido” (Kundera, 1995:48)

1.2.3. Recurrencia en la historia de las formas artísticas

Aunque por lo general los cambios aparecen graduales –aún en el vertiginoso siglo XX que hizo culto de la velocidad-, uno de los aspectos que menos notamos en todas las épocas, son los cambios y ritmos que

manifestamos en lo que hacemos, a no ser por una premeditada atención especial, como serían los estudios estilísticos de las manifestaciones artísticas. El carácter sistémico de la mente creadora del arte, se revela en las relaciones entre los sistemas gestuales y rasgos de sus “inflexiones”, como en su caso observa la lingüística comparada. Desde luego, observar los sistemas estilísticos en su contexto sistémico, es diferente que analizar aisladamente los estilos y las obras.

Las regularidades en los rasgos, estilos, tendencias, siempre han sido distinguidas, pero no siempre sistematizadas. Las ideas para establecer “estilos” o principios de categorización de tipos de organización percibidas en todas las obras de arte, surgieron del concepto de la *Pura Visualidad*²³ de 1875. Esta, fue seguramente influida por el evolucionismo de Darwin y Wallace, que defendía que los sistemas u organizaciones –los biológicos– eran reemplazados por otros nuevos y diferentes pero de igual valor.

Una lógica científica biológica y también una lógica matemática se trasluce en la categorización estilística de las formas artísticas. Por un lado, en biología evolutiva *forma* es la manifestación de cambios genéticos de muchos individuos de una sola especie, manteniendo la “unidad” y la “diversidad”. Las “secuencias formales” en la historia que capturan a las formas del tiempo, a las que refiere George Kubler (1962) –discípulo de Henri Focillon y autor de *La vida de las formas* (1934)–, adoptan el principio “topológico” de una *geometría de relaciones sin magnitudes o dimensiones* (sólo de superficies y direcciones), una geometría de lógica sensible y no científica demostrable. La clasificación en secuencias en la historia del arte resulta un recurso teórico, “...un andamiaje que después puede ser convenientemente desmontado, una vez que se nos ha hecho accesibles unas partes del edificio histórico previamente invisibles” (Kubler, 1988:95).

La propuesta de Kubler sugiere *una sucesión relacionada de obras originales con réplicas, todas distribuidas en el tiempo con versiones reconocibles, tempranas y tardías, de la misma clase de acción*. Aluden a lo irreversible, a los circuitos cerrados, la infinitud, la relación de cada elemento con el anterior, y la unidad. Kubler propone una “edad sistemática” de las formas, una morfología de la duración de diferentes clases –un principio de duración–, un acontecer rápido y uno lento, y

²³ La idea de una *teoría de Visualidad Pura* o *Pura Visualidad*, surgió de una conversación entre el pintor H. von Mareés, el escritor y amante del arte Konrad Fiedler y Adolf von Hildebrand en 1875. Luego, sería retomada por los historiadores y teóricos Benedetto Croce, Wickhoff y Riegl a finales del siglo XIX y principios del XX. Nótese que surge de la reflexión teórica directamente de la práctica artística. Con excepción de la teoría del *Visualismo Puro*, a fines del siglo XIX (Fiedler, Hildebrand, Mareés, y luego Wölfflin), como una teoría de la visión artística, la teoría del arte se ha inclinado por la descripción, la interpretación y la explicación de la representación de las imágenes artísticas. Sobre todo, desde la primera teoría formal del arte, la Estética, surgida en 1750 con A. G. Baumgarten, para responder reflexivamente a la evidente fusión de la belleza y el arte.

secuencias, unas *guiadas* y otras *autodeterminadas*. Habla de las obras, y no de los procesos, pero para él decir “objeto original” es un concepto para comprender los procesos que éstos pueden haber originado.

La idea de relaciones y no magnitudes para hablar de la historia de las formas, condujo entonces a metáforas biológicas para uso pedagógico, sobresaliendo Heinrich Wölfflin (1864-1945), quien propone en un esfuerzo de inventiva mental y de descubrimiento de los principios estilísticos, muy poco claros en ese momento; realiza una síntesis de cinco pares de principios estilísticos en su *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915): lo lineal y lo pictórico, lo superficial y lo profundo (aquí tratado), la claridad absoluta y la claridad relativa, las formas tectónicas o cerradas y las atectónicas o abiertas, y la unidad y la pluralidad; identifica al primer adjetivo con las formas del Renacimiento y al segundo con las formas del Barroco. Estas ideas son reconocidas realmente hasta que la teoría de las interpretaciones, la Hermenéutica, renace renovada a mediados del siglo XX.

Las cosas generan cosas a su semejanza, en la acción humana y en los procesos creadores. Las cosas aparecen producto de *cambios* de actitudes que, a su vez, provienen del *espíritu constructivo*. Al final, la realidad se impone. El límite del espíritu constructivo está en su contraparte, la estabilidad que proporciona el *espíritu conservador*.

1.3. PRINCIPIOS Y PATRONES

Contraria a la premisa de la física clásica del tiempo que considera un universo uniforme, está la idea de que existe un número finito de formas, que entramadas producen un número infinito de nuevas formas. Por ello, el método analítico científico no basta, pues se trataría no sólo de separar sino de categorizar y generalizar, es decir, *pensar en patrones*. Es posible un panorama de comprensión de la complejidad de las unidades observándolas en su generalidad y dominio de su pertenencia, comparando principios y patrones; o, también queda la alternativa de conformarnos con decir que una cosa es compleja.

La misma ciencia ha generado las pistas. Por ejemplo, en biología evolutiva *forma* es la manifestación de cambios genéticos de muchos individuos de una sola especie, manteniendo la unidad y la diversidad. En general, la secuencialidad de todos los procesos que prometen producir “algo” (experiencia, obras), se caracterizan por su naturaleza en tensión entre unidad y variedad.

De origen, la *conciencia* es producto de la construcción de un *patrón*, generado por un sistema orgánico que experimenta un desarrollo. Sus instrucciones códigos y pautas, son el material relacionado con sus funciones neuronales. Una computadora difícilmente puede reconocer patrones, en cambio, los cerebros son *máquinas analógicas* –del tipo que operan e base a “unos y ceros”-, capaces de procesar gigantescas cantidades de información en paralelo y reconocer tanto patrones preceptuales como patrones cognitivos. Pero para apreciar en su justa dimensión a la metáfora de la máquina-cerebro y a *lo analógico y lo digital* en el lugar que les corresponde, no hay que perder de vista la advertencia de la arqueoneurología –estudio del cerebro fósil-, la cual sostiene que *una sola neurona es la combinación de una máquina analógica con una digital* (Cfr. Jerison, citado por Chimal, 2004:161-176).

Por otra parte, los *principios generales* con los que pensamos –los estilísticos y otros-, son “soluciones vinculadas” (Kubler, 1988: 92). La *unidad básica* es un “algo”, una “forma mental” que es la configuración imaginaria de una idea o problema. La manera de solución es una “categoría formal”, ya sea proporción, simetría, modelo, etcétera. Así, *forma-mental* y *categoría formal*, constituyen una *forma-tipo*.

La relación entre tipos puede *cohesionar* o *segregar*²⁴ elementos según por su “clase”, lo que les otorga una categoría o condición de “tipo lógico”²⁵ (término que Bateson toma de Russell). Estas, son relaciones lógicas entre tipos por su forma, especie, clase, *experiencia* o tipo de experiencia de la *jerarquización* en cuestión. Por ejemplo, si el principio de la *jerarquía* es la condición de “todas las figuras geométricas amarillas”, entonces triángulos y cuadrados amarillos resultan del mismo tipo lógico. Así, puede variar la identidad jerárquica de las formas-tipos si se indicara otra condición, como “todos los triángulos”.

La idea se extiende a todas las clases de experiencia humana (la cual también es un tipo lógico), por ejemplo, lo estético y lo moral pertenecen al mismo sistema de valores humanos, pero son distintos *tipos lógicos*. Las relaciones entre tipos encuentran, o no, coherencia lógica. Otro ejemplo, a propósito del pensamiento creador, es que los *procesos del pensamiento* y

²⁴ La *segregación* y la *cohesión* son dos tendencias de fuerza de la estructura del estímulo. La teoría de la percepción de la forma o Gestalt, sugiere que ésta, sólo se manifiesta en la percepción del estímulo cuando se reconoce la estructura. Las partes o elementos pueden cambiar, pero lo esencial, la gestalt, se mantiene. La percepción distingue a una figura del fondo, por sus *límites* o contornos. El esfuerzo perceptivo tiende a la pregnancia, o tendencia de amalgamarse estables las formas de la realidad. Este amalgamarse es una homologación de dos estructuras, la del estímulo y la del concepto visual o *pattern*, patrón, almacenado en la memoria.

²⁵ En *Principia Matemática* (1910-11), Alfred N. Whitehead y Bertrand Russell, en su intención de conformar *reglas precisas para manipular los símbolos*, se centraron en una innovadora “teoría de conjuntos” de *tipos lógicos* innovación trascendente de la que no se percataron, tanto así, que al notar las “propiedades arbitrariamente sutiles” de los números enteros y su tendencia a la *autorreferencialidad*, lo consideraron una catástrofe intelectual. Entonces, Russell modificó la teoría de modo que en la definición de un conjunto nunca un conjunto pudiera invocar a un conjunto, es decir, evitar conjuntos que se englobaran a sí mismos, ni siquiera en su enunciación.

los *procesos evolutivos*, son de diferente tipo lógico y nunca habrán de encontrarse, como reitera Bateson (Cfr. Bateson, 2006:245); el primero pertenece a la psique y el segundo al contexto (incluido el cuerpo percibido). Sin embargo, ambos pertenecen al mismo sistema de los seres vivientes complejos y su relación constituye a nuestro complejo sistema psicosomático.

Se entiende como coherencia lógica o “enlace coherente” *-binding*, en neurofisiología-, a la conjunción lógica de elementos de información en el curso de un proceso, que resulta en un nuevo sentido. En la práctica del arte, por ejemplo, las significaciones o resignificaciones de elementos o principios plásticos son el resultado de las *coherencias lógicas* generadas en los procesos. Es importante enfatizar que, en los sistemas creadores se habla de una “lógica sensible”, de sentido común y entendimiento sensible, que abarca a todo el espectro de lo imaginable de lo racional a lo irracional, inclinándose por el segundo. Desde luego, una lógica razonable no hace al arte, pero es una base de seguridad para los viajes de la imaginación desde el territorio propio de la experiencia humana: sin razón no hay sinrazón, y viceversa.

Explica el biólogo y antropólogo Gregory Bateson (1904-1980)²⁶ que, en realidad, cualquier “algo”, puede convertirse en pauta de un principio, dependiendo de su interactividad en el sistema. Una pauta puede permanecer en estado de *latencia* por mucho tiempo sin activarse tal vez nunca, o estar permanentemente activa en retroalimentación, o activarse y lograr autorregularse hasta la “recursividad”. Luego, en estado recursivo, puede “desbocarse” adictivamente, o terminar su fuerza y desaparecer en su redistribución.

Hay *cadena causal* de cosas, pero éstas existen entramadas en el universo; a veces en abducción, al invertirse o encontrarse. Los principios que el pensamiento creador ha desarrollado, son las estrategias básicas de *diferenciación* y *jerarquización* para organizar “su mundo”. El orden natural surge por la comparación y “discriminación” que es una diferenciación, una división en *dos*, como la “dirección” que es una diferencia entre “dos”, como el *antes* y *después* que distinguen el *ahora*; la triada pasado, presente y futuro, pertenece al mundo de los conceptos; del mismo modo vemos que las células se dividen en dos cuando se han

²⁶ Los conceptos *pauta*, *tipos lógicos*, *cadena causal*, *enlaces coherentes*, *latencias*, *aceptabilidad* y *recursividad*, son considerados desde las ideas de Bateson, aquí llevados al ámbito de los procesos creadores del arte. Estudiar a Bateson significa ir a la fuente original de la epistemología sistémica y cibernética. Gregory Bateson (1904-1980), investigador, biólogo y antropólogo inglés, siempre se centró en cuestionar qué es la mente. Pensaba que en la mente, el espíritu, el pensamiento y la comunicación, hay *un todo envolvente, pauta o matriz*, que sobrepasa el recorrido semántico de cada una de las entidades o *sustantivos*. Una *pauta que conecta* sensible y estéticamente a los seres vivos: “Cuando digo *estético*, quiero decir *sensible a la pauta que conecta*” (1979: p.19). Bateson, produjo nuevas concepciones acerca del comportamiento lúcido en los animales y el sentido del humor en los humanos.

desarrollado completamente. Asimismo, en los procesos creativos el pensamiento no se ocupa de números sino de posiciones secuenciadas, en una lógica no racional donde se proyecta la posibilidad privilegiada de una elección. Por último, vale la pena detenerse a recordar, por recomendación de Ernst Von Glaserfeld, que ésta forma de continuidad asumida es solo una manera viable de proceder, del marco que establecemos *a priori* para operar. Que la naturaleza de las regularidades o lo que sugerimos que “encontramos” o hallamos, es algo que se refiere al mundo humano, creado en nuestro mundo experiencial.

...aún esa continuidad en la existencia de un objeto individual [elegido o identificado] siempre es el producto de una operación realizada por el sujeto cognoscente y nunca se la puede explicar como una condición dada de la realidad objetiva. (Glaserfeld, en Watzlawick, 2005:33).

1.3.1. Pautas o patrones

Una pauta o patrón, es una norma o un modelo que sirve de muestra para sacar a otro igual. Es la *unidad básica de un sistema*. Se trata, al igual que el sentido del ritmo, de una idea profundamente abstracta, pero determinante. El desajuste de un sistema vital surge justamente en la relación recurrente entre el patrón y su contexto, cuando hay incongruencias entre los niveles lógicos de la información en la relación o enlace de sus tipos, al no ser “aceptada” una *coherencia*.

Se trata de las relaciones, o maneras de relación, por las que el crecimiento biológico y social está regido²⁷. Es el encuentro con la unidad. Su opuesto es “la uniformidad de la muestra” (Bateson, 2006:116). Al hablar de nombres de dimensiones, números, hablamos no de pautas sino de la descripción de la pauta. Las pautas o configuraciones, están hechas a partir de “noticias de diferencias”, algunas muy abstractas como agresión, crimen, o Dios, que “...son pautas en alto grado abstractas que continuamente nos suministran los carriles por los que avanza nuestro pensamiento para tomar decisiones de todas clases” (Bateson, 2006: 304). Los significados resultan de coherencias lógicas y están hechos de la redundancia, de la pauta y de la codificación²⁸: cuando sé un poco de

²⁷ Una *pauta o patrón*, dice Bateson, es la *relación* que hay entre el carácter de las personas y la configuración de las culturas (cfr. *Una unidad sagrada*: 136). En el medio natural hay un interjuego entre las pautas de redundancia del ambiente y las *pautas de búsqueda* del organismo (sujeto). Por eso llamamos pauta, al comienzo intencional de algo. El *aprendizaje*, por ejemplo, es el *condicionamiento operante, con refuerzo negativo*, al aprender algo nuevo, que implica dejar de hacer lo de antes, pero como una relación total (afectiva entre madre e hijo) y no un incidente.

²⁸ Los significados nunca son las palabras, sino la *redundancia*, la *pauta* y la *codificación*, en sí mismas. En la práctica artística esto mismo sucede: es la forma conformada por la *pauta*, la *redundancia* y la *codificación* lo que

“algo”, ya sé más de ese “algo”, a través de la redundancia de sus pautas, identificando al patrón; ante éste panorama, la mente es *un gran sistema de mentes y submentes*.

El aprendizaje es el caso más cotidiano aunque no evidente en lo profundo de su operar, sobre la construcción de pautas y patrones mentales complejos en el mundo social ¿Cómo es el proceder de la conciencia simbólica profunda hacia los conceptos, antes de la conciencia sintagmática en la aculturación? El ingenioso Vygotsky diseñó ciertos instrumentos de prueba, ahora conocidos como “los dados de Vygotsky”, para descubrir cómo forman conceptos los niños, lo cual resulta un bello ejemplo de la formación de pautas en su forma original.

Su visión constructivista –ahora Constructivismo Social-, defendía que todas las actividades cognoscitivas fundamentales se formulan en la historia social, y que los patrones del pensamiento no son innatos sino adquiridos en el desarrollo social, y que el lenguaje aprendido influye en cómo aprenderá a pensar un niño. Vygotsky se preguntaba sobre el *proceso* que deben seguir los niños para construir conceptos que les pusieran luego en situaciones que seguramente antes no conocían, garantizándose que la formación del concepto fuera lo que resolviera y no la memoria automática. Se trataba de 22 bloques de madera todos diferentes en forma y tamaño, pero asociados sólo por la variable (no lingüística) de sus características de alto o corto y amplio o pequeño. Las variables de altura y amplitud del área horizontal (de percepción somática), eran marcadas en cuatro casos por cuatro palabras sin sentido –lag, bik, mur y cev- al fondo de los bloques. La petición al niño consiste en elegir todos los bloques que *piense* que son *iguales*, sin señalar la pista de la palabra escrita. Por ensayo y error llegará tarde o temprano a la relación justa. El niño reconoce que cada palabra representa un concepto compuesto por dos de las dimensiones del bloque (alto y amplio), asociado con un nombre (lag, bik, mur o cev) antes desconocido (*Cfr.* Cueli, 2004:421-427).

Vygotsky realizó las pruebas a cientos de sujetos preescolares y adolescentes, concluyendo que “el pensamiento conceptual es, en realidad, un modo de organizar el medio, al abstraer y etiquetar ciertas cualidades compartidas por dos o más fenómenos” (426) Identificó tres etapas con diversas subfases. En resumen, la estrategia del pensamiento es *agrupar, categorizar y conceptualizar*.

tiene *sentido plástico*. No lo que representen éstas, sino la manera como están presentadas, que depende de las relaciones de sus pautas, redundancias y codificaciones.

Agrupar, significa un *orden en el campo visual* para visualizar (afuera) grupos; según Vygotsky, hay impresiones subjetivas y “egocéntricas” (habla interna), e instintivas uniones casuales.

Categorizar, implica un *orden dentro de la mente* observando cualidades y sus regularidades por el atributo de una pauta definida, es decir, asocial, coleccionar y encadenar uniones significativas; acomodar por categorías, según las propiedades de los objetos, es más objetivo.

Conceptualizar, exige dos caminos, el de la *síntesis* y el del *análisis*; síntesis (unir) y análisis (separar) convergen, el punto donde convergen es donde el niño identifica *modos* de *similitud* y el grado máximo de ésta (similitud y grado máximo), significa “iguales en la mayor cantidad de maneras posibles”.

Así, agrupar es instintivo, categorizar es percibir las características abstractas, sin usar etiquetas aprendidas, y formar conceptos es usar un Principio de abstracción de identificación de *modos* de agrupar por la mayor constancia de similitud o “conceptos potenciales”, hacia “una síntesis estable convincente para la mente” (Cueli: 427).

Los patrones del pensamiento conceptual artístico o lingüístico, son una forma compleja del pensamiento. Por su lado, el pensamiento lingüístico es una manera especializada en la conciencia, del que hemos aprendido a dar por hecho el origen de la formación de pautas verbales, y en el que el agrupar y el categorizar se hacen automáticos. Pero el pensamiento artístico, de manera natural y recurrente, hace reaparecer el enigma de las funciones de agrupar y categorizar, durante los procesos de creación; los efectos sinérgicos e imprevisibles de tales relaciones, son la estrategia del lenguaje metafórico del arte. El pensamiento artístico hace del goce estético del “ordenar un campo visual” (ordenar en la mente), parte de su proceso.

1.3.2. Semejanza, diferencia y autorreferencialidad

La *semejanza* y la *diferencia* se deben mutuamente su existencia. La diferencia es la no semejanza, y la diferenciación es el encuentro con ésta, por lo que ambas resultan de una comparación. Así, para que surja “una diferencia” que genere información, es necesario que existan como mínimo dos entidades, sean reales o imaginarias. De cualquier modo, las diferencias existen *latentes* y dependen de nuestra participación para dotarles sentido.

El principio de “similitud” o *semejanza*, es una idea fundamental y sumamente antigua. En el siglo V a. C., Hipócrates redacta el famoso

principio médico de “lo semejante cura a lo semejante”, a partir de la ya conocida “Ley de Similitud”. Posteriormente, a fines del siglo XVIII, esta misma ley fue minuciosamente reconsiderada y estudiada por Samuel Hahnemann, el fundador de la homeopatía (del latín *homoeo*, semejante), en la conjetura de que “los semejantes son curados por sus semejantes” y lo semejante cura a lo semejante.

Otra expresión que rebasó en el siglo XVIII al mero organicismo, es la “Teoría de la Tierra” del naturalista escocés James Hutton (1727-1797), quien integra lo mecánico con lo orgánico, incluso lo mágico. Hutton, propone al planeta como un sistema interconectado al de lo humano y al del universo, y no como un superorganismo aislado. Investigadores actuales consideran a Hutton precursor de la Teoría de los Sistemas de Bertalanffy. Más recientemente, en ésta misma línea, la “Hipótesis Gaia” (1969) de James Lovelock (1919-) sugiere que el planeta tierra es un sistema autorreferenciado. (Cfr. García Cruz, 2007: 78-87).

El principio de *autorreferencialidad* abarca a todos los sistemas y ha influido en el pensamiento y la evolución humana; y ha sido adoptado por el actual constructivismo radical. Se refiere originalmente a la característica o capacidad de los sistemas orgánicos para sobre-vivir, es decir, vivir sobre sí mismos; pero hay diferentes maneras y denominaciones: autocontención, autopoiesis, retroalimentación, retroacción. La “autodeterminación” –o autoconfiguración- es una forma de autorreferencialidad, de contención del “sí mismo” y de su autonomía, propios del ser humano.

El pensamiento creador es, entonces, un sistema operacional de relaciones entre el interior y el exterior, entre lo subjetivo y lo objetivo, pero autodeterminado en su propia estructura porque depende de él mismo y de las estrategias, descubrimientos e instrumentos (como el arte y el lenguaje) que crea él mismo, con y a pesar de la inminente influencia contextual. La ciencia contemporánea defiende que lo que sucede en el interior de un sistema viviente “clausurado”, está ya determinado en su estructura, según la posición del “determinismo estructural” (hay que recordar que el problema esencial de todo el conocimiento, tradicionalmente consistió en discernir la relación entre el sujeto y el objeto, y en distinguir cuál determina a cuál).

Desde el pensamiento contemporáneo, el sujeto no puede descubrir verdades objetivas y lo que hay son realidades construidas. Decía Von Foerster, que *la objetividad es la alucinación de poder hacer observaciones sin observador*, pues el observador construye al objeto a partir de sus propios mecanismos perceptivos y reflexivos. En la experiencia artística, intentamos ser objetivos cuando nos “salimos” del proceso para eventualmente “evaluar” desde afuera, como *testigos* del proceso, en la

alternancia con los momentos en que somos *parte* verdadera del proceso. El proceso creador podría describirse como un sistema de operaciones autoreferenciadas, de contenido subjetivo pero determinado por el pensamiento conceptual (a su vez determinado por el pensamiento creador); y, al mismo tiempo, éste depende de sus propios procesos de evolución.

En el caso de la *historia de las formas*, las “clases” de tendencias como la *tradición* y la *modernidad*, sugieren secuencia cíclica. Pero mientras que la tradición se refiere a “secuencias guiadas” (Kubler) por el pasado, como los renacimientos, los reestablecimientos de esquemas, los modelos y las tradiciones, por otra parte, la “rebelión” de la modernidad significa “secuencias autodeterminadas” que son principios mucho más difíciles de detectar. Explica el historiador George Kubler, que los movimientos estilísticos autodeterminados son necesariamente breves y que los movimientos guiados son usualmente la sustancia de la historia; asimismo, las clases autodeterminadas se interrumpen cuando se tornan en guiadas a causa de su éxito:

...cualquier momento presente, consiste principalmente en series guiadas, cada una impugnada por movimientos autodeterminados de disidencias. Estos se apaciguan gradualmente conforme su sustancia se mezcla con la tradición previa, o conforme ellos mismos se van haciendo nuevas guías tradicionales de comportamiento (Kubler: 1988:186).

El término “recursividad”²⁹, indica autorreferencialidad o autocorrección. Proviene de la teoría cibernética, extendido hacia las ciencias humanas. Se refiere a la reaplicación de una operación sistémica, por efecto de su manera de asociarse con otros procesos, y es la propiedad funcional regenerativa de las cadenas causales en patrones y pautas.

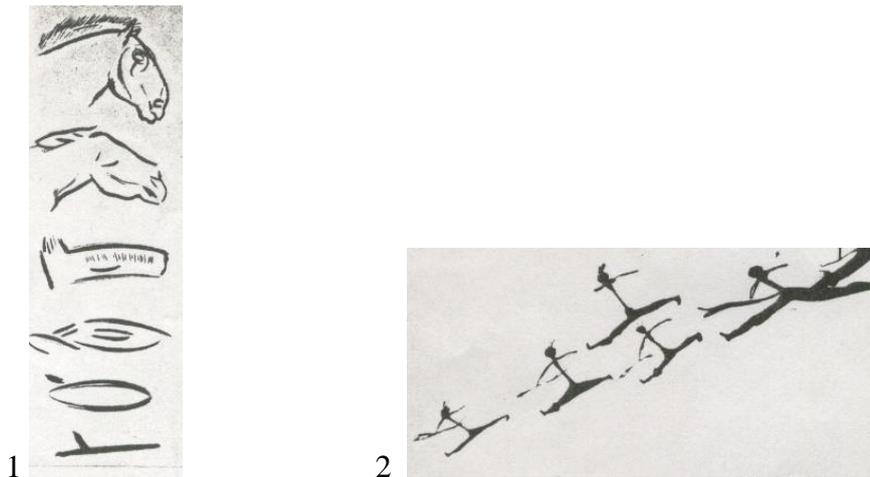
Según Bateson, la idea del naturalista Alfred Russel Wallace (1823-1913) sobre la “selección natural” como un recurso estabilizador discontinuo, fue el primer modelo cibernético, al reconocer la tendencia estabilizadora y recursiva en un mecanismo autocorrector, a través de observarlo en el regulador centrífugo de una máquina de vapor; esto contrasta con las ideas de Darwin, quien reconocía a la selección natural como un proceso evolutivo *continuo*, en la lucha por la existencia.

²⁹ En la teoría cibernética la recursividad es la posibilidad de transmisión de acción a otro proceso que aparece un nuevo fenómeno, pero que en realidad estaba latente, como posibilidad. En los procesos aparentemente circulares, hay siempre posibilidades latentes de asociación. La idea del “aprender a aprender”, por ejemplo, es un proceso recursivo. Hay dos *tipos* de recursividad, señala Bateson: la *retroalimentación* (Wiener), que son sistemas autocorrectores, o sistemas que se desbocan., circulares. “Género de métodos de perfeccionamiento de una acción adaptativa”. El segundo tipo forma un subsistema, a partir de alguna propiedad de un todo, un subsistema de *autorreferencialidad* (formalismos elaborados por Varela) que hace que necesariamente sobreviva, es decir, *viva sobre sí mismo*. La retroalimentación, es el género de métodos de perfeccionamiento de una acción adaptativa. La recursividad es una acción que controla y corrige cualquier irregularidad casi antes que éste se vuelva evidente, mediante la “*calibración*” (alcanzar un desempeño óptimo en un suceso crítico).

1.3.3. Patrones en los sistemas visuales

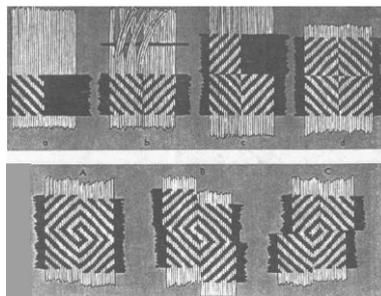
Resulta más sencillo comprender la idea abstracta de “pauta” en términos gráficos, pues así se presenta visible. Es la simplificación del esfuerzo por la economía en las formas, para elaborarlo una vez y luego sólo reproducirlo.

Es casi un automatismo, o una adquisición confinada a la memoria. El proceso de abstracción de un patrón, resulta una pauta para avanzar en ideaciones de niveles de complejidad superiores, como en la esquematización de una cabeza de caballo (1). Parece que el esquematismo ha sido una necesaria transición hacia un arte más refinado, de síntesis de las formas. Esto es, convertir las formas complejas de la realidad, en formas simples que poco a poco se van apartando del modelo hasta no ser más que signos lejanos, que pueden devenir en conceptos. La abstracción en tipos gráficos, alude a la naturaleza en su labor de síntesis hacia la unidad, proveniente de la multiplicidad sin límites de los individuos de una especie.



1 Evolución gráfica de la cabeza de un caballo en un bastón primitivo, interpretada por Saint Périer.

2 La vida condensada, fragmento de arte primitivo en España, dibujo de J. Cabré.



Arriba *losanje*, abajo *meandro*, por yuxtaposiciones al azar.

Las curvas son sustituidas por ángulos, en el proceso de esquematización³⁰.

³⁰ * Dibujos tomados de René Huyghe, en *El arte y el hombre*.

Todas las formas de ritmo tienen en común la acción ubicada en sus pautas o patrones, los cuales actúan de una manera específica, con la posibilidad latente de combinarse. Lo que captamos son patrones rítmicos constantes y circulares como el día y la noche, donde el patrón repetido es una unidad temporal de 24 horas. Pero los fenómenos más determinantes en la evolución cultural de la humanidad, han sido los de patrones menos fáciles de identificar. Por ejemplo, los *estilos en el tiempo*, exigen un alto nivel de observación de nuestro “hacer”, expresado en los productos, aunque no sea posible directamente en los procesos.

Un patrón o pauta queda expresado en las recurrencias de nuestros actos, donde dejamos nuestra individualidad y colectividad. Señala Ernst Fisher en *La necesidad de arte* (1966), que el origen del *signo* [signo-pauta] como medio de expresión fue la regularidad rítmica de los procesos de producción, al repetirse una misma actividad infinitas veces. El ritmo coordinador que se apoya en un canto más o menos articulado, un estribillo, son signos-palabras rítmicos de donde nace el lenguaje hablado; primitivamente, funcionaban como un poderoso instrumento que aumentaba efectivamente el control de la realidad.

Estos cantos –por ejemplo, el “*heave-o-ho*” inglés, el “*Horuck*” alemán, el “*E-uch-nyem*” ruso- son esenciales para la realización rítmica del trabajo [...] el individuo conserva su vinculación con la colectividad incluso cuando trabaja fuera de ella (Fisher, 1994:34)

En la práctica del arte, la misma *impronta* puede ser la pauta de una *forma de intención* artística, o la *profundidad* como constante, o algún aspecto constante dentro de su praxis, serían la pauta de pautas. Sin embargo, aunque un *estilo* puede ser una pauta para un crítico o historiador del arte, no es importante durante la praxis artística misma pues en la praxis el estilo es un principio autónomo. En términos de procesos creativos, referirse a comprender los patrones y sus tipologías de relación en la *presentación subjetiva* de las imágenes pictóricas, resulta un problema de autoobservación de las propias elecciones.

1.3.4. Diferenciación y jerarquización

El pensamiento creador realiza operaciones de elección, selección, organización y aceptación, extremadamente rápidas y casi todas imperceptibles, para dar curso a los procesos. La estrategia es la *jerarquización* de las categorías, mediante la diferenciación³¹ de los

³¹ Desde el enfoque monista (unidad cuerpo-mente) de Bateson, la mente está incluida en todo acto humano. El materialismo del siglo XIX, fue en sí mismo un “esfuerzo para excluir a la mente. El pensamiento dualista que separa el cuerpo de la mente no acepta ninguna clase de jerarquía de ideas, o de diferencias.

elementos. Dichas discriminaciones (qualias), son operaciones primordiales de la inteligencia, que se refieren a la percepción de las diferencias por su contraste. Esta noción neurológica tiene bases cibernéticas.

La *epistemología cibernética* es una ciencia híbrida, surgida de las matemáticas y la neurofisiología cuando Norbert Wiener (1894-1964) sistematizó la relación ser humano y máquina y su posible coevolución (1940). Esta sugiere que la mente opera con *jerarquías* y *noticias de diferencias*³², pero no con conceptos, que son reducciones de aspectos de la realidad, abstracciones, y que de noticias de diferencias está hecha la materia de conocimiento. La mente crea *gestalt*, formas. La “información” no es energía, salvo en casos como la luz, la temperatura y el movimiento. Pero en casi todos los casos, la información “recorre” (sin ser energía) las sendas y los sistemas energizados. Nuestros órganos sensoriales pueden recibir noticias sólo de diferencias, de las que sólo podemos percibir aquellas que son ya eventos en el tiempo, o susceptibles de convertirse. Reiterando, las pautas o configuraciones, son construcciones hechas a partir de la información de las noticias de diferencias, algunas en alto grado abstractas, pero que guían a nuestras decisiones.

La “diferenciación” es la operación perceptual de “la diferencia”, que Bateson denomina “noticias de diferencias”. La dificultad de la noción de “la diferencia” es que se trata de una abstracción, un concepto como el de “congruencia” o “simetría”, una abstracción que indica una *comparación* de una relación, hecha entre lo que *es* y lo que *no es*, de una determinada manera. Es un concepto cibernético. Se trata de una *no-entidad* en un *no ser*. Como indica Bateson, “la diferencia es una fundamental diferencia entre cero-no uno y uno-no cero”.

La diferencia es lo que circula por el “puente” entre mapa y territorio (Bateson, 2006:289). Las diferencias son inherentes a alguna unidad procesadora de información (un cerebro o una computadora). Es un concepto difícil de definir pues no tiene tiempo ni tiene espacio de localización, sin embargo, lo usamos todo el tiempo, al hacer o dejar de hacer algo, al decidir, al observar, al percibir.

El pensamiento creador opera con la diferencia, y la diferencia es la información³³. Pero la diferencia es intangible, nunca llega a ser “la cosa en

³² Una “noticia de diferencia” es la *información* que percibimos, que depende de cómo la percibimos, lo cual resulta ser una situación subjetiva. Es la mente la que halla las diferencias, las fronteras y las noticias sobre los contextos. “La diferencia [del mundo] exterior [noticia, información desde el exterior] precipita una diferencia [noticia] codificada y correspondiente en el agregado [algo así como un centro de operaciones] de diferenciación [operación de diferencia] que llamamos la mente del organismo. Y esa mente es inmanente en la materia, la cual está parcialmente dentro del cuerpo, pero también parcialmente fuera de él, es decir, en la forma de registros, rastros y referentes de percepciones” (Bateson, *Una unidad sagrada*: 288).

³³ En la epistemología cibernética, la mente opera con jerarquías, noticias de diferencias y no con conceptos, que son reducciones de aspectos de la realidad, abstracciones. La mente crea *gestalt*, formas. La información no es energía, salvo en casos como la luz, la temperatura y el movimiento. Pero en casi todos los casos, la información **recorre** (sin

sí” (Kant), pues no está en el tiempo ni en el espacio, no es dimensional. En resumen, en las explicaciones de Bateson sobre *la diferencia*, ésta:

- No puede ser localizada, porque es el puente entre las cosas, la frontera entre las cosas del mundo.
- No puede situarse en el tiempo porque sólo es información.
- No es cantidad, sólo la limitan umbrales y no cercos.
- Las noticias de diferencias, son información pero no energía, aunque se desplazan donde hay energía. La energía si tiene dimensiones.
- Entre hacer algo (ir al cine) y no hacerlo (no ir al cine), hay una *diferencia*. “Algo que no sucede [también] desencadena una respuesta”.
- Para los órganos sensoriales la diferencia es digital (un *si* y un *no*), porque representa discontinuidad entre una señal y otra.
- La diferencia es una tercera identidad de las cosas, a partir de éstas mismas.

Los antecedentes de *la diferencia*, se remontan a la “ley Weber” sobre el “umbral diferencial”³⁴, originalmente de Ernst H. Weber (1795-1878), la cual decía que: para poder notar, captar, percibir una sensación, es necesaria una suficiente diferencia en la magnitud del estímulo. Esta ley, fue desarrollada por su discípulo, el médico y psicólogo Gustav Fechner entre 1849 y 1860, como una explicación psicológica que podría, supuestamente, responder a la dificultad de comprender la dicotomía mente y cuerpo en el ser humano, luego llamada ley Weber-Fechner.

Fechner³⁵ creía que con ello se resolvía dicho problema, demostrando *que mente y cuerpo son sólo dos aspectos distintos de una misma realidad subyacente*. Posteriormente, esta idea fue de gran influencia en Whitehead,

ser energía) las sendas y los sistemas energizados. Nuestros órganos sensoriales pueden recibir noticias sólo de diferencias, de las que sólo podemos percibir aquellas que son ya eventos en el tiempo, o susceptibles de convertirse.

³⁴ Ernest Weber, propuso la existencia de tres umbrales en la percepción de las sensaciones: *Umbral máximo*. Magnitud en la que no captamos, *no notamos*, no percibimos ningún cambio en la sensación, de modo que sin la variación la diferencia es “cero”. *Umbral mínimo*. Magnitud mínima necesaria para poder captar, *notar* o percibir una sensación. *Umbral diferencial*. Es la cantidad que hay que añadir para que capturemos un cambio en una sensación. Ver ejemplos en anexo. Gustav Theodor Fechner (1801-1887). Médico alemán, cuyos experimentos influyeron notablemente en la historia de la psicología, debido a que sus aportaciones ofrecieron a la Psicología Experimental un medio para *vincular los sucesos de la sensación y la percepción, mediante determinadas magnitudes y estímulos físicos*. Por ello, fue llamado “padre de la Psicofísica”. Fechner, deseaba resolver el clásico problema de la mente y el cuerpo. Aunque obviamente no quedó resuelto, es un hecho que estableció una ley sobre la relación entre el estímulo y la reacción, que todavía tiene uso.

³⁵ Alrededor de las formulaciones de Fechner, se sostenía que “La magnitud de una experiencia sensorial es proporcional al número de diferencias apenas perceptibles [en] que el estímulo causante de la experiencia está por arriba del umbral absoluto”, y que “*El método de las diferencias apenas perceptibles consiste en determinar cuanto deben diferir las pesas para que se logren discriminarlas*” (Weiten, *Psicología, temas y variaciones*, 2007:125).

Freud³⁶ y otros. Sin embargo, no fue retomada seriamente la idea hasta que sus textos fueron traducidos por primera vez al inglés y francés hasta 1960, extendiéndose, además, debido al espíritu intelectual y místico de la época, además del nuevo auge de la psicología experimental.

Weber, había descubierto en 1840, que “es” una razón matemática la que establece *la diferencia*. La ley establece que: *el menor cambio discernible en la magnitud de un estímulo es proporcional a la magnitud del estímulo*. Esto significa que si el estímulo aumenta, también debe aumentar la cantidad del estímulo para “notar la diferencia”. La capacidad de percatarnos de la diferencia, es establecida por una razón matemática, de *razón y proporción*, en términos psico-físicos (estímulo y sensación), pero es una operación que toca a todos los ámbitos en los que nos desenvolvemos (social, intelectual, afectivo, expresivo). Consiste en la observación de que los incrementos constantes en la intensidad de un estímulo producen aumentos cada vez menores en la magnitud percibida de la sensación. Al mismo tiempo, el estímulo no se percibe pero el estímulo existe latente (la “causa” de la sensación o de la conducta) tiene *dimensión cero*, es decir, que es una *relación* entre dimensiones similares, o una diferencia entre *formas* de dimensiones comparables; de manera similar a “los datos de Vygotsky” (ver 1.3.1.).

La aportación de la *ley Weber Fechner* (1860), es la comprensión de que cuando percibimos, *comparamos cambios o gradientes*. Captar algo es distinguirlo de su concepto, por ello “la diferencia llega a ser un evento en el tiempo”. Pero es mucho más evidente distinguir formas visuales, sus cambios, que percibir estados, que son gradientes. La percepción es la que proporciona el modelo de “diferencia”. Toda cosa creada, material, teórica, natural, procede de percibir un umbral de diferencia en la relación entre estímulo y reacción; entonces, cuando “es” algo, muestra características mentales, es decir, ideas.

Un ejemplo común y muy claro [sobre el umbral diferencial], es el caso de estar en una habitación iluminada artificialmente, en la que hay tres fuentes igualmente luminosas, controlables. En la oscuridad se enciende el primero y la diferencia es impactante e hiriente a la retina. Encender la segunda luz y, aunque el cuarto es el doble de brillante, no se percibe tal. Al encender la tercera fuente, la luminosidad se triplica, pero se percibe muy poca diferencia con la anterior. Las diferencias son cada vez más pequeñas (Weiten, 2007:125).

Bateson, defiende que *la diferencia* es la que activa a los eventos en forma de *mensajes*, en los que “distinguir y clasificar”, operaciones de la

³⁶ Freud, comentó alguna vez, que estudiando a Fechner, entendió lo que significa decir que el territorio psíquico donde el sueño es “jugado”, es un territorio *diferente*. Ésta dilucidación impulsó sus ideas expuestas en *La interpretación de los sueños*, así como su concepto topográfico de la mente.

diferencia, son hechos “gemelos” de la mente para entender el mundo. Una razón matemática es una muestra de la capacidad de percatarnos de la diferencia, la abstracción simbólica es capacidad de abstraer. Juntas son maneras lógicas que se apoyan mutuamente.

Lo notable para éste ensayo sobre los procesos de la praxis pictórica, es que es ésta misma operación la que ha realizado el dibujante desde hace milenios, presente al decir con certeza subjetiva “es más o menos proporcionado...”, “un tanto de azul”, “un tanto de aquello”. Una realización intuitiva –abductiva- comparando la diferencia entre patrones

1.3.5. Encadenamientos, latencias y aceptabilidad

Otro caso de recurrencia son las *cadenaas causales*, que son “encadenamientos” de causa efecto; como describe Foucault: en la prosa del mundo *el mundo se encadena al superponerse las vecindades y lo ecos, para que las cosas puedan vincularse* (ver p.56). En términos de información, se trataría de varios *enlaces coherentes* (bindings), que son con los que podemos tener *una visión unificada del mundo*, aunque las experiencias de la realidad sean fragmentadas³⁷. En cibernética se observa que en las máquinas, la *retroalimentación* tiende a ser lineal y circular, recurrente al punto de partida.

En los sistemas complejos, los encadenamientos son autocorrectivos, al perseguir un ritmo estable de operación, o al oscilar alrededor de ese ritmo estable; son circulares, pero de efectos retroactivos en un tipo de *ritmo progresivo*, donde la secuencia no vuelve al punto de partida. Los encadenamientos causales del pensamiento creador en sus operaciones artísticas, desde luego son complejos. A éste tipo de cualidad *recurrente, autocorrectiva, fluida y elegante*, en la ciencia sistémica cibernética, se denomina “recursividad”. Los sistemas orgánicos complejos, estudiados como “sistemas fractales” o “sistemas caóticos”, se caracterizan por la recursividad de sus secuencias, aunque es algo que se siente y se intuye, más que verse a simple vista³⁸.

³⁷ La unidad perceptual de la conciencia, fue muy bien intuido por Wilhelm Wundt (1832-1920), quien se adelantó a los psicólogos de la Gestalt con el término “emergencia”. Fundó el primer laboratorio de psicología experimental en el mundo. Sostenía que la conciencia está compuesta de varios elementos, pero la experiencia conciente se caracteriza por ser una vivencia unificada e integral, como un todo coherente. En 1981, el alemán Malsburg, define “enlace” como *un fenómeno resultante del disparo correlacionado, cíclico, oscilatorio, de todas las neuronas implicadas en la percepción del objeto*.

³⁸ En los procesos artificiales culturales, los sistemas empiezan a funcionar cuando en su ritmo encuentran cierta autorregulación, que debe prever la necesidad de cambio ante “el tope” con alguna *diferencia*, a veces por el cansancio de algún grupo social que produzca revoluciones políticas (el “progreso”), ideológicas (psicodelia), culturales, tecnológicas (medios), pero si no encuentran salida viable y caen en la su repetición “adictiva” llegar al *desbocamiento* (término de Bateson) de las guerras, epidemias, depresión y neurosis individual, o enajenación.

Es conveniente mencionar, que los “sistemas lógicos formales” tienen muchos ejemplos y tipos de recurrencia rítmica encadenada. Por ejemplo, en las leyes cerradas de los “axiomas”, en su recurrencia circular y estable, hay un *ritmo de repetición*. Por otra parte, contrasta la recurrencia progresiva y compleja de los “teoremas”, entre las que encontramos las *secuencias recursivas* como la “sucesión de Fibonacci” (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, etc.), de Leonadro di Pisa en el siglo XVI, donde se revela la existencia de una regla concreta para obtener nuevos elementos a partir de los existentes, y en las que la apertura de un sistema de “secuencia recursiva” puede bien compararse al crecimiento de una semilla. Acerca de ello, están las observaciones de Kurt Gödel (siglo XX), sobre que

...la imagen del crecimiento orgánico de una estructura o patrón infinitos, a partir de un conjunto de semillas iniciales [...] siempre crecen (mediante reglas formales de inferencia) a partir de teoremas previos, a excepción únicamente de los primeros [1, 2, 3], que son teoremas por definición y se denominan “axiomas (lo equivalente a semillas). (Hofstadeter, 2009: 166)

La sucesión ordenada a partir de una pauta produce encadenamientos regidos en su procesión por una “causa”, o encuentro de una pauta, debido a una interacción, a su vez debida a una “noticia de diferencia”. Las sucesiones son constantes, pero limitadas en fuerza. Si un encadenamiento cae en una circularidad o retroalimentación que vuelva a su origen, puede producirse una “adaptación” o, en su defecto, se produce “desbocamiento” o “adicción”, dice Bateson. Si la sucesión encuentra posibilidades de progresión, debido a un factor interno que permita su autoreferencialidad, entonces puede hallar recursividad. Las cadenas causales son propiamente el *movimiento*, o “manera del ritmo” de la secuencialidad entramada.

“Latencia” esa potencialidad. Es la condición de ser “algo” una *posibilidad*. Es “lo” que es posibilidad mientras no se le observa, hasta extinguirse lo que entumecía, sea “inhibición positiva”, o estabilidad. Una vez tocado por la mirada, es decir, percibido, entonces es distinguido e indicado como un “algo” por el pensamiento creador. *Redescubrir lo latente* es lo que nos define como “humanos”, “concientes” y “dos veces nacidos”, señala Bateson³⁹. Por otra parte, una “distinción”, nunca elimina a lo no distinguido, que continúa como latencia⁴⁰.

³⁹ Bateson toma el término “*latencia*” de Freud, que significa “...emerger de un estado reprimido, para llegar a un redescubrimiento más o menos deformado de lo que estaba oculto” (*Una unidad sagrada*: 295).

⁴⁰ Humberto Maturana, explica que *latencia* es la realidad ficticia de la estadística (modelos teóricos) para hacer visibles las estructuras (de los fenómenos) que no se ven. Sus funciones son teóricas, y consisten en objetivar en abstracto lo que no se ve, para observarlo. Foerster decía “no se puede ver que no se ve lo que no se ve”. Para detectar, captar, percibir una latencia son necesarias las operaciones de la *distinción* (diferenciar) y la *indicación* (elegir); *distinguir* es el punto ciego de la observación (cuando la observación es al propio sujeto que observa, pues el observador es lo no observable), es la condición de la posibilidad de la observación (observar la observación).

En el lenguaje cibernético, la “aceptabilidad” es un “criterio de validez de las explicaciones científicas”. Una explicación será aceptable en la medida en que uno esté dispuesto a “aceptar los nexos”. Cuando hablamos de conocimiento hablamos de objetos, pensamientos, reflexiones o conductas, que se definen en el ámbito de la experiencia del observador, el que aplica “su propio criterio de aceptabilidad”. De ahí que el pensamiento creador, con el suyo propio, resulta ser el crítico o *juez* de las *validaciones artísticas*. Así, en la práctica creadora el pensamiento ha de trabajar a su máxima capacidad para establecer *diferencias*, encadenar pautas y *aceptar* o discriminar los nexos de las pautas *latentes*; en Vygotsky agrupar, categorizar y conceptualizar.

1.4. TRES UNIVERSOS DE SENTIDO EN LOS PROCESOS CREADORES

La Teoría del Conocimiento, indica que hay dos grandes posiciones para investigar al mundo a través de los procesos mentales, una *física material* y otra *ideal formal*. Desde ésta perspectiva, lo que percibimos es la delimitación de lo que corresponde aproximadamente a dos grandes campos, que buscan:

- Un significado coherente de lo externo: el conocimiento de *lo verdadero*, a través del artificio de los signos significantes de lo cultural material y simbólico, expresado en los nombres de las cosas.
- Un significado coherente de lo interno: el conocimiento de *lo correcto*, a través del artificio de los números y formas, abstraídas del mundo físico: la Lógica; los nombres de las dimensiones. Es decir, lo lógico conceptual de las formas ideales, lo geométrico, la dimensionalidad del tiempo y del espacio.

Puede plantearse la coexistencia de esos campos desde el constructivismo cognitivo como *operaciones del pensamiento conceptual*, que van hacia un solo universo de coherencia y estabilidad, y apreciar su actividad en los procesos de creación del conocimiento. Sin duda, ambos sistemas codificados de coherencia de los lenguajes (matemático, verbales, artísticos) se desprenden de la invención del mundo humano, es decir, desde el mundo de las ideas, pero sorprendentemente éstos encuentran sus reglas y límites en una autonomía propia, una sintaxis, un sentido de orden, y por ello aparecen como sistemas o universos de sentido; pero fuera de sus

leyes propias de orden gramatical, que son independientes de nuestra voluntad, pierden su sentido.

Todas las evaluaciones son subjetivas, pero el pensamiento creador, *juez de las validaciones artísticas*, mantiene como constante la premisa de un sentido coherente y estable en las valoraciones, respecto a *una* realidad determinada. Asimismo, sus criterios de validez artística, que son siempre cualitativos, operan a partir de los efectos de las discriminaciones que realiza la psique. En la producción o en la contemplación, estos criterios de coherencia y estabilidad también constituyen, en su momento, a los recursos cognitivos y argumentos críticos que revelan coherencia armónica en el proceso y en el producto. Así, en las Artes Visuales las validaciones operan en dos especies de lógica del pensamiento –de lo verdadero y de lo correcto–, que son tratamientos sobre la realidad sensible desarrollados sistemáticamente en la formación y en la práctica disciplinaria:

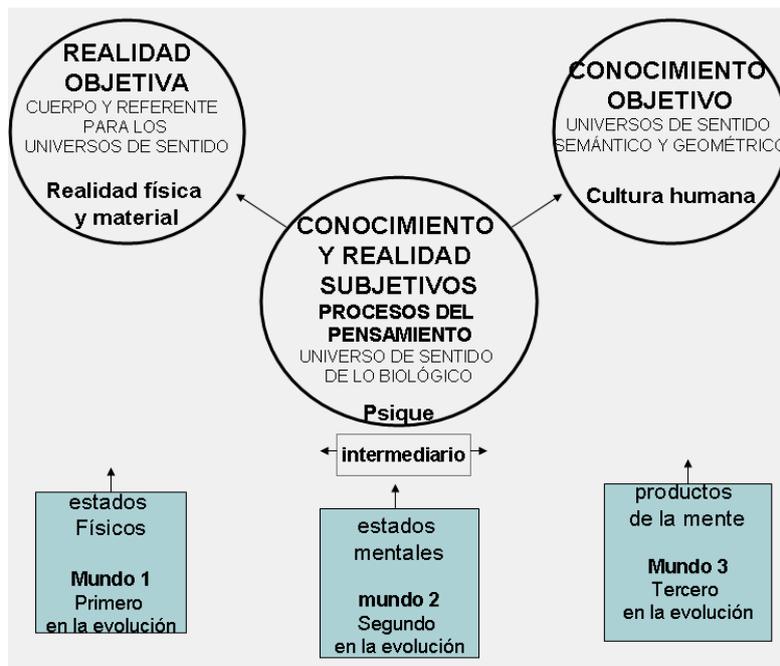
- una especie de *coherencia semántica* en las pautas visibles o sensoriales (mesa, colores, escenas, triángulos). Esta contiene las razones semánticas en los signos referentes, siempre referidos a una realidad cultural (aún en el arte abstracto), con su propia morfosintaxis, todo hacia una organización temática coherente y significativa en el espacio pictórico. Esta clase de coherencia corresponde con lo verdadero.
- otra especie de *coherencia geométrica* en las dimensiones de las pautas, sus formas y su sintaxis (números, axiomas, figuras, secuencias, triangularidad) de leyes propias. Un mundo de ideas abstractas y autónomas que resuelven objetivamente la medida del espacio, del tiempo y la temperatura, todo hacia una organización formal coherente del espacio pictórico. Esta clase de coherencia corresponde con lo correcto.

A pesar de la aparente tendencia, ésta no significa simple sinonimia de lo verdadero con las formas de la literatura, ni de lo correcto con lo matemático geométrico, pues el lenguaje verbal cuenta con su propia ortografía y con las restricciones de su propia sintaxis. Del mismo modo, el lenguaje de las formas geométricas tiene su propia imaginación o manera re-presentativa del mundo, en la sinestesia de sus significantes (pesado, lento), y también se confronta con sus propias leyes de orden axiomático.

Estas dos clases de tratamiento sobre la realidad, nos constituyen culturalmente. Sin embargo, es ineludible la existencia de una tercera especie de universo de coherencia y estabilidad en la que no hay sistematización de conocimiento. Su naturaleza coherente pertenece al mundo de los estados físicos y de la condición de lo animado en los

sistemas orgánicos, pero no es lógica sino *biológica*. Siendo endógena –de causas internas- su curso pudiera tal vez alterarse por fuerzas emotivas y volitivas, pero *su universo de sentido está fuera de nuestro control*. Se desarrolla no concientemente, pero es posible tomar conciencia de su existencia. Se refiere a la manera de efectuarse la acción creadora con sus leyes aleatorias de recurrencia en repetición, en alternancia, en secuencia, en simultaneidad, en progresión o en autorreferencialidad. Universo al que accedemos en los procesos creadores pero del que “sólo Dios sabe de qué dependen” tales axiomas de regularidad. Si lo que impulsa a la acción creadora es un deseo de cereza, lo que tiene coherencia es la *manera* como se suceden los signos y sus relaciones sintácticas. Esto es, que las normas, principios o patrones de información, son susceptibles de enlazarse con otras cuando se sincronizan en cierto *ritmo*, y éste ritmo se origina en lo profundo de una causa biológica genética.

Desde éste enfoque, las pautas de tipo geométrico y las pautas de tipo semántico, construyen a nuevas formas geométricas y nuevas formas semánticas. En el caso pictórico, de alternados y sucesivos *enlaces* combinados, se espera que se produzcan nuevos sentidos simbólicos y nuevas formas, aunque los temas o contenidos artísticos sean los mismos de siempre; se confirma: “nuevas formas para viejos contenidos”. Ambas maneras –semánticas y geométricas- de sentido del entendimiento humano, se generan y desarrollan en y mediante la capacidad esencial del pensamiento creador, la imaginación, que da *forma* a metáforas y conceptos.



Vínculo entre *Universos de sentido* y su referencia con la teoría de Karl Popper de los tres mundos.

Estos “productos de la mente” son eventualmente compatibles y congruentes con la realidad subjetiva y con la realidad común, en aras de la coherencia de sentidos. El filósofo austriaco británico Karl Popper (1902-1994), en su teoría de los “tres mundos” distingue al conocimiento objetivo como un producto de la mente humana, diferente del mundo de los procesos subjetivos del pensamiento y diferente del mundo de la realidad común objetiva. Esto, facilita visualizar los vínculos entre cada universo de sentido, en el entendido de que hablamos exclusivamente de la experiencia del mundo humano; asimismo, apreciar las diferencias y similitudes entre creación natural y creación humana. Como puede observarse, la realidad objetiva es el principio corpóreo, referente de los tres universos de sentido del mundo humano.

Los sistemas lógicos del pensamiento conceptual –semántico y geométrico-, a diferencia del principio biológico del ritmo, tienen su historia de desarrollo y perfeccionamiento técnico, que la cultura ha sistematizado en lenguajes de comunicación (gramática) y en lenguajes del pensamiento matemático (teoremas y axiomas). Estos lenguajes o instrumentos exigen el desarrollo intelectual de algún dominio de conocimiento o *episteme*, como la retórica, el dibujo, y una variedad muy grande de clases y subclases, tipos y subtipos de conocimientos, que la cultura ha inventado.

Por otra parte, hay una “pauta que conecta” (Bateson) material o idealmente a los elementos de la realidad física –la objetiva- con la realidad de los procesos del pensamiento –conocimiento intuitivo-, y a lo tradicionalmente denominamos objetivo y subjetivo. Esta pauta o sistema mayor que nos guía en el mundo humano y da pie a los productos de la mente creadora, pertenece a un sistema de orden biológico que, destaca Bateson, es *estético*.

Es inminente adecuarnos a éste orden. De hecho, lo hacemos inconscientemente, sin notarlo porque éste es continuo. Nos adecuamos, pero no podemos cambiar sus reglas, y en ello apoyamos nuestro sistema de sentidos y significados. Por su parte, las mutaciones orgánicas marcan diferencias en la continuidad esperada en su evolución que luego se adaptan o pierden fuerza y desaparecen, pero no cambia la esencia de las reglas. La clonación, por ejemplo, altera el curso natural de las cosas, pero no puede cambiar a los patrones de crecimiento. Posiblemente nunca se logre clonar la subjetividad y, si idealmente se hiciera, sería con las mismas reglas de coherencia y estabilidad, como premisa común de lo viviente. El mundo animado y el inanimado se vinculan en nuestra imaginación, en *una* manera cadente hacia la estabilidad en sus nociones de lo verdadero y lo correcto.

Aunque “lo humano” tiene sus raíces en la evolución orgánica, el que la humanidad sea parte o no de la naturaleza, sigue estando en controversia (humanismo y ambientalismo). Por lo pronto deducimos que, si el pensamiento conceptual evolucionó en la co-evolución de las habilidades del pensar y el expresar, en un proceso alternado de selección natural y adaptación, entonces, los procesos creadores son la realización combinada de *s-elecciones naturales y artificiales*, que constituyen a nuestra cultura.

Así, observamos que el mundo natural tocado por el ser humano, ha alterado su curso debido a la selección artificial que éste ha hecho en él. Hay innumerables ejemplos. Un caso típico de selección artificial es el de las especies de aves que han venido a menos al privilegiar a las que producen más huevos para la alimentación humana. Lo notable es que el principio reproductivo es el mismo, pero hay un orden impuesto en el que *se espera* responda nuevamente la regularidad.

Por otra parte, el principio del ritmo en la música, muestra diferentes concepciones de estructuras rítmicas, que son elecciones convenidas fundadas en el pensamiento matemático de cada cultura, generando estilos. Interviene el libre albedrío, pero todas las elecciones se orientan a seguir un mismo principio universal de cadencia y secuencialidad.

Las sistematizaciones del conocimiento como la teoría y técnica de la perspectiva, integran elementos conceptuales que son elecciones de la evolución cultural. Pero tales conceptos están, de hecho, fundados en los patrones elementales de la realidad física construida y de la fisiológica (un horizonte, una distancia, una escala); tales patrones son concepciones surgidas de la interpretación de lo percibido, por ejemplo, la noción de líneas convergentes, o el detectar como fenómeno al hecho de ver en dos dimensiones, o identificar que lo lejano es pequeño, o el que los rayos de luz sean lineales.

Entonces, un eje básico en toda sistematización es la información sobre cierta manera de operar originaria, como un común denominador. Tal como un hilo de Ariadna que nos remitiera a un sistema mayor o, mejor dicho, a lo que interpretamos implícitamente como patrón mayor. La multilinealidad en la evolución cultural aún deja un amplio margen de incertidumbre histórica. La escritura, por ejemplo, fue producto de la cultura de los metales en Europa, mientras que en América fuera la piedra, aboliendo toda expectativa lineal. Una sistematización pragmática en común, realizada en paralelismo cultural entre continentes con poco desfase cronológico que, siendo producto de la inteligencia secuencial común, es consecuencia de muy diferentes procesos culturales; el sistema mayor o común denominador es la transformación de materiales, mientras

que la historia cultural de cada material y su manera de tratarse es un subsistema.

A diferencia de los lenguajes de criterios lógicos (trigonometría, álgebra, gramática, fonética), el ambiente de coherencia y estabilidad de lo biológico –propio de la selección natural-, no requiere de una episteme intelectual. Sin embargo, en los procesos creadores, hay una clase de “saber” en conexión con nuestra dimensión somática, que se ejerce en “el hacer” mediante los hábitos “deuter-aprendidos” (programa que aprendemos para aprender; *Cfr.*Bateson,1998:187-203) en la interacción entre lo orgánico y lo psíquico. Con todo, por si se prefiere otra analogía aproximada pero no necesariamente equivalente, el hemisferio izquierdo que domina a las extremidades a la diestra del cuerpo, representaría lo lógico racional o “correcto”, y el hemisferio derecho dominante de la parte izquierda, representaría lo simbólico (capacidad de lenguaje), intuitivo, o “verdadero”. En su mutua relación, nuevamente reconocemos un código de orden fisiológico “sensato” en las interacciones eléctricas entre estímulos sensoriales y psíquicos.

1.4.1. El universo de sentido de lo semántico

Se considera que el pensamiento conceptual puede satisfacer necesidades de relación humanas lingüísticas o poéticas-artísticas, a través de signos y códigos. Sin embargo, a diferencia de las relaciones entre signos lingüísticos para la comunicación verbal, la relación entre signos plásticos guarda un sentido semántico de tipo polisémico, de presentación y no representación de objetos. Por ello, el término semántico aquí se expresa en el sentido amplio de “conciencia simbólica o profunda” (R. Barthes) o capacidad de abstracción, propia de los “animales simbólicos”, en su manifestación sensorial de imagen. Así, las palabras –etiquetas de las cosas- hacen posible lo cotidiano, mientras que los signos artísticos hacen posible el discurso plástico en un solo signo obra, que significa sentidos en un nivel pre-lingüístico, pre-metafórico y pre-figurativo.

Los elementos semánticos en las artes visuales se refieren a la iconografía, pero también a otros referentes sensoriales, como los recuerdos de profundidad o de volumen del mundo objetivo, es decir, las connotaciones de aquello que conocemos y que han llegado a conformar nuestra realidad subjetiva. Asimismo, las posibles denotaciones de los signos, en las artes pueden llegar a tener una participación protagónica narrativa sin perder su nivel estético y artístico. Sabemos que en la pintura narrativa primero domina el contenido del nivel psicológico dramático, pero una vez que éste se vuelve familiar deja toda la atención al contenido estético o nivel plástico (*Cfr.* Humphrey, 1995: 73-76). Tarde o temprano

se incrementa la atención en los valores plásticos (claroscuro, cromatismo, profundidad). Entonces, los “significados” de *lo* que nombran los signos (referentes) de la realidad cultural (aún en el arte abstracto), aquí son principios artísticos: el retrato del Papa me remite a la “religiosidad”, no a la persona, como el de un amigo a la “fraternidad”.

Pero no hay pautas semánticas sin pautas geométricas formales, y viceversa. En el complejo proceso creador, las *pautas semánticas* se alían siempre con las *pautas geométrico-formales* necesarias para dimensionar sus propias operaciones sintácticas. Por su parte, los signos ya visibles en la obra, otorgan un significado o sentido cultural, efectivo y afectivo a las formas geométricas y abstractas (negro muerte, rojo pasión, círculo suave, cuadrado pesado), aumentando las posibilidades semánticas en la imagen artística. Inevitablemente, los sentidos se “sujetan” a una realidad conocida, que producen una sensación placentera de certidumbre, al reposar en nuevos sentidos.

En los hechos, lo que nos asombra y cautiva es la espiritualidad de los símbolos, por ejemplo los celtas o los primitivos por la pureza elemental de sus formas básicas, fenómeno que el diseño moderno denomina con el término de Wilhelm Wundt (1832-1920), *síntesis de la forma*. En la interactividad cotidiana, los signos nos permiten darnos cuenta de las cosas del mundo real. Como los signos vitales de nuestro organismo, los visuales dan señales de un estado de vida; son los *síntomas* que dejan ver lo que no se ve a simple vista.

Pero los símbolos también constituyen nuestros prejuicios y “creencias”, indispensables para la subsistencia espiritual. Además, las recombinaciones de los símbolos van escondiendo sus remotos antecedentes, hasta parecer arbitrarios; es la evolución de la misma cultura la que ha complicado al artificio del proceso simbólico. Así, los símbolos van evolucionando con las nuevas interpretaciones de los mismos contenidos del mundo, tal como los paradigmas y como las palabras del lenguaje articulado.

La estabilidad de los sentidos necesita de apertura y de límites. La coherencia semántica que elaboramos al pensar y hablar es un sistema de reglas flexibles, pero que necesita límites para no extraviarse en la infinitud de los posibles sentidos y sinsentidos; en el lenguaje, es un hecho que los conceptos van cambiando en su uso, pero también lo es el que permanece su etimología. En el desarrollo humano, por ejemplo, a través de *apropiarnos de una estructura* al configurar una personalidad, predomina un sentido semántico al delimitar la construcción simbólica de una identidad propia y una individualidad (“soy latino”), pero delimitada en una determinada realidad cultural.

En el buen manejo de las pautas semánticas se constituye al discurso artístico. El dominio epistémico en la pintura narrativa o la abstracta, hacen uno sólo del dominio iconográfico y el estético, resultando conceptos plásticos como el discurso de la luz-color, por ejemplo. Los signos referentes figurativos o figurados en las artes visuales siempre están presentes con mayor o menor evidencia, pues “es imposible no comunicar” (Watzlawick), y forman parte de la “escritura” gestual de la pintura. Pero no necesariamente los signos son figurativos al expresarse gráfica o pictóricamente, y este es el tope de la interpretación iconológica. Ya el informalismo y las propuestas conceptuales demostraron que la abstracción pictórica tiene su propia semántica, contenida en su propia gestualidad, pues *es imposible no expresar nada cuando actuamos pictóricamente*.

El peso semántico en la expresión humana, queda demostrado en la historia del arte, aunque antaño haya sido tradicionalmente interpretado como testimonio de una supuesta continuidad lineal del desarrollo humano, que demostraría el poder de predicción del espíritu científico. Un ejemplo es la “pareja intelectual” *fonación* (cara) - *grafía* (manos) propuesta por el lingüista Adolf Leroi-Gourhan (1911-1986), en la que distingue tres “actos” en línea: lenguaje hablado, lenguaje escrito y arte figurativo. Sin embargo, es posible una reacomodación de ideas, adecuando estos tres actos no a la escritura representativa sino al universal *gesto artístico*, podemos sustituir, en orden cultural indistinto, por canto, gráfica y semántica del arte. Esto asumiría un espectro más amplio de la certidumbre psicológica en la evolución de la expresión humana, sea figurativa, abstracta, lingüística o artística.

El sentido de lo semántico tiene una notable diferencia respecto al del geométrico formal, y es que sus reglas *sí evolucionan* con el uso, pues están sujetas a la discontinuidad de las convenciones y ajustes culturales. Sin embargo, la moderna teoría de los signos nació bajo el precepto del “principio de continuidad” operante en todas las formas de la realidad (Pierce), como una constante lineal en el lenguaje y en la evolución, suponiendo fenómenos lingüísticos predecibles; además, desde el paradigma funcionalista, nada escapa al análisis utilitario de sus signos (interpretación del arte, psicoanálisis, sintomatología), como si todo fuera objeto lingüístico. Entonces, la realidad confronta al lenguaje al sorprender a las reglas falibles de la comunicación, cuando los eventos salen de los límites de su modelo continuista de emisor, mensaje y receptor.

Por otra parte, ya que los conceptos van cambiando a lo largo de su uso, observamos que éstos requieren de un prudente lapso para ajustar y ampliar la percepción de los cambios semánticos, para evitar quedar en el simulacro. Un claro ejemplo sucede en los procesos de creación de imágenes frente a la aparente facilidad de resultados con las nuevas

tecnologías, cuando la mente creativa da saltos en su deseo de alcanzar al tiempo tecnológico; entonces, merma el fluir natural de las ideas congruentes y significativas, al imponer nuevos ritmos en dichos procesos. La actual transición tecnológica de la información, ha dejado al azar a la readaptación de los nuevos ritmos de asimilación y de ampliación de la percepción. En la época de la imprenta o de la aparición de la fotografía, la paulatina acomodación cultural fue una consecuencia lógica. Pero la velocidad extrema de los cambios tecnológicos generó una brecha de desfase semántico, de incompreensión de los medios, cuyo impacto es de por sí imprevisible. Entonces, informarse y comunicarse significan alguna otra cosa nueva, que forzosamente hay que alcanzar a entender.

En otra clase de desfase están, por ejemplo, los fenómenos de la comunicación donde los desfases limitan o transgreden a los contenidos de la misma comunicación, al empatar dos sistemas de comunicación, por ejemplo, uno informativo alfabético con otro de comunicación visual gráfico. Un caso es la “tiranía del diseño”, como la llama el periodismo, al deberse ajustar la longitud de los textos en la superficie gráfica disponible, para privilegiar a la imagen del diseño editorial.

Comprender más concientemente el fenómeno de la evolución semántica en el fenómeno actual de la evolución digital de la comunicación, puede hacernos más llevadera la implacable irreversibilidad de la evolución humana. Pero el cambio en la comprensión de la evolución semántica no está en las expresiones reduccionistas especializadas como “niño en situación de calle”, sino en *el nuevo significado de la pobreza*, por ejemplo. La comprensión de la evolución semántica del arte, por su parte, no se limita a las nuevas denominaciones (“transgresión al cuerpo”, “posmodernidad”), ni en una crítica prejuiciosa de las vanguardias, condenándolas por violentas, agresivas, escandalosas o hedonistas.

En la evolución conceptual del arte, por su parte, vemos que es en la actitud introspectiva y cuestionadora del sí mismo, propia del arte contemporáneo, donde está el sentido de su propia búsqueda: *nosotros humanos, metidos en éste cuerpo y en éste mundo confuso entre realidad y ficción*, consigna que intentan buena parte de las propuestas conceptuales actuales; asimismo, muchas de ellas –las no objetuales- suelen pagar un alto costo al perderse su testimonio en su escritura al aire. En las expresiones objetuales y las no objetuales, aludiendo a Zindel, la gestualidad del arte actual guarda una semántica de “lo perturbador” que, aunque no es nueva, parece ser una consigna bajo cuatro principios o causas: soledad, erotismo, violencia o muerte (*Cfr. Zindel, 2008*). Finalmente, en palabras de Julio Estrada, lo “verdadero” en el arte es el sentido de lo expresado y no el lenguaje mismo, por ello no hace falta explicarlo para entenderlo.

1.4.2. El universo de sentido de lo geométrico-formal

Otro universo de coherencia y estabilidad de sentidos es el de las formas geométricas, propio del pensamiento matemático, paralelo al de las formas simbólicas del lenguaje. De hecho, las nociones de simetría, equidistancia, proporción, y otras que habitan en el universo de vocablos cotidianos (“cuadra bien”, “paralelismo cultural”, “pensamiento lineal”), además de los aspectos fonológico, sintáctico y ortográfico del lenguaje, son esencialmente geométricas, es decir, que albergan un anhelo de perfección geométrica y un sentido de orden construido por la razón. Por su parte, el lenguaje verbal ofrece al sentido de orden geométrico y matemático, el vehículo nominativo de sus partes.

Las pautas del orden de la razón matemática y geométrica interpretan a la dimensionalidad del mundo físico, el temporal y el espacial, constituyéndola en *formas* ideales (desde los antiguos griegos), cuyo valor está en la *mesura* armoniosa de sus relaciones internas. Así, las figuras básicas y volúmenes regulares son resultado de un esfuerzo de abstracción y síntesis guiada por las regularidades que capta la *recurrencia percibida*, hacia la conceptualización. Asimismo, en el espacio pictórico las operaciones de dimensionalidad espacial y temporal en las imágenes artísticas, constituyen un aspecto que se rige por leyes autónomas.

La geometría del tiempo en la música, el teatro, la danza, la poesía, incluso la literatura, funge como el soporte estructural de sus elementos (compases, escenas, estrofas, pasajes) revelado en la sintaxis de sus lenguajes. Pero también la praxis pictórica tiene estructuras temporales experimentadas en la contemplación. La noción de medida está referida al mundo físico real de leyes aparentemente estables, pero también al mundo abstracto e ideal de la geometría y las matemáticas, que opera con sus propias leyes y genera certidumbre psicológica de orden intelectual. Asimismo, el equilibrio, la estabilidad, la “coherencia formal” son una constante búsqueda en los todos los procesos creadores.

Para comprender el origen de nuestros recursos cognitivos tenemos que, según la historia, el pensamiento lógico fue inventado primeramente por los antiguos griegos. De ahí, el pensamiento lógico matemático estructurado tuvo lugar al menos tres siglos antes que las disertaciones de Aristóteles sobre el lenguaje, considerando que el conteo debió existir hace milenios, hace al menos 5 000 años; hay testimonio de un conteo matemático complejo en inscripciones egipcias. En su momento, Pitágoras (575-500 a.C.) ya había desarrollado el pensamiento geométrico, abstrayendo por primera vez las complejísimas formas del universo sensible en un conjunto mínimo de figuras regulares y elipses, además de sus teoremas que se explican a sí mismos, que continúan con la geometría de Euclides (330-

300 a.C.). Sin embargo, aunque el criterio geométrico-matemático logocéntrico estaba ya fundado, para Artístoteles (384-322 a.C.) la geometría era sólo una ciencia abstracta, auxiliar de la física, imposibilitada para explicar “la esencia de lo real”, privilegiando a la lógica del lenguaje; probablemente esto influyó para que la geometría no prosperara como un sistema de lenguaje explícito, en tantos siglos, hasta pasado el pensamiento escolástico⁴¹. Así pues, los antiguos griegos ya sabían desde varios siglos antes de las primeras reflexiones sobre el lenguaje simbólico, que la geometría y las matemáticas son una especie de lenguaje de la medida, igualmente producto en un esfuerzo de abstracción y delimitación.

El lenguaje geométrico-matemático es un recurso de asimilación de la realidad física y de sus leyes, que se *mimetiza* en las de la naturaleza, pero que sólo es válido dentro de la mente. Así, el fenómeno lingüístico de la comunicación articulada no es el único artificio que impulsa –y al mismo tiempo obnubila– nuestras concepciones de realidad. Este esfuerzo de síntesis también puede ponerse por escrito dibujándolo y haciéndolo aparecer lúdicamente desde el mundo ideal hacia afuera de la conciencia, en el mundo real y tangible de un soporte gráfico, aunque se mantenga en su categoría simbólica ideal (punto, línea, escala, profundidad, campo visual, etc.) para ser leído. Al igual que el lenguaje semántico, el geométrico es un juego del “como si” del pensamiento creativo, un instrumento para aproximarnos a *construir* las certezas que necesitamos en el continuo proceso de resignificación de sentidos. Tanto la geometría como las matemáticas son “lenguajes” que tienen su propio sistema de verdad, y *sus propias reglas no evolucionan con el uso* (no así sus interpretaciones teóricas); esto, contrariamente al lenguaje hablado. Ambos, geometría y matemáticas, son instrumentos de coherencia lógica que explican metafóricamente la dimensionalidad del mundo, incluyendo a la dimensionalidad estructural del pensamiento.

La geometría plana es la geometría de los trece libros de los Elementos de Euclides de Alejandría, unos 300 años a. C., la cual fue usada para desarrollar la teoría de la perspectiva pictórica en el Renacimiento, por Alberti, Vitrubio, Piero de la Francesca y Leonardo Da Vinci, y todavía tiene uso. Es notable cómo la astronomía clásica y aún la del Renacimiento, ejercían sus observaciones atendiendo no a la cantidad de los astros, sino a su *cambio* de lugar. Pero los postulados y axiomas de Euclides no fueron cuestionados hasta el siglo XIX por Lobachevsky y Riemann, quienes demostraron que era posible otro sistema lógico de figuras imaginarias sin el postulado de las paralelas de Euclides: la geometría curvilínea (hiperbólica o pangeométrica). Adelante, la teoría de la relatividad agrega

⁴¹ Fue después, que Sócrates (470-399 a.C.) y Platón (427-348 a.C.) aplican ésta misma metodología de abstracción y universalidad para crear el “mundo de las ideas” y, por su lado, Aristóteles se orienta a través de los signos en la búsqueda de una “lógica” causal del funcionamiento del universo.

que el espacio es efectivamente curvo y finito. De cualquier manera, en las artes visuales el *instrumento medible del mundo físico*, el universo de sentido matemático-geométrico, ha evolucionado paralelo al semántico, ambos indispensables en las operaciones de la mente, pero *muy relativamente bajo nuestro control*.

La técnica de la *perspectiva* pertenece al ámbito ideal, irreal y creado de los números y la geometría. Lo meramente pensado, pero que por su poder sugestivo de profundidad espacial nutre a las causas del arte; sus elementos son objetos ideales “trascendentes”, en un sentido epistemológico (Cfr. Hessen, 1994:14), es decir, “productos” de la mente con cualidades reales *autónomas*, como puntualiza Popper⁴², por lo que el control que tenemos sobre ellos es relativo pues sus leyes y axiomas le son propios. Sus leyes son las relaciones correctamente coherentes entre las dimensiones de longitudes y cantidades (las relaciones entre los lados y los ángulos de un triángulo, por ejemplo), independientes de nuestro pensamiento subjetivo. Son leyes ideales que trascienden cualquier escala humana de valores. A pesar de ser irreales, se presentan como algo en sí mismo determinado y autónomo.

La geometría es un objeto de conocimiento independiente de la conciencia cognoscente, que ha idealizado el comportamiento de la naturaleza física. Por su lado, las operaciones de categorización del pensamiento creador, que es siempre coherente, se basan en cantidades y dimensiones como tamaños, jerarquías, simetrías y complementos, ritmos y proporciones, para afirmar cosas como “es tan grande como...”; asimismo, en la praxis pictórica, la triangularidad de una forma o figura aparece porque existe la referencia de la triangularidad.

En la praxis pictórica, el dominio epistémico teórico y práctico de la causa geométrica –igual que la causa semántica- es un proceso de aprendizaje. Este apuesta su desarrollo a la memoria, la atención, pero también a la intuición artística, donde lo medible es cosa del territorio privado de la subjetividad. La *teoría de la perspectiva*, de origen fue una búsqueda científica desarrollada en el medio artístico como profundidad pictórica.

Llama la atención que la estrategia cultural de fragmentación del conocimiento presenta sus debilidades al necesitar de los fragmentos de otro campo disciplinario para construirse su marco teórico. Pero la resistencia a salir del propio campo y la de internarse en el lenguaje de

⁴² Se refiere a lo que posteriormente Kart Popper denominará “autonomía del mundo 3”, el *mundo de los productos de la mente humana*, es decir, el del conocimiento objetivo. Este se vincula con el “mundo de los estados físicos”, *mundo 1*, a través del intermediario *mundo 2*, de los “estados mentales”. (Cfr. Popper, *El cuerpo y la mente*, 2002:31-57). La autonomía es real, por ejemplo, “...los números impares o los números primos ...[que]...en cierto sentido, están fuera de nuestro control...[]... Aunque nosotros no hayamos hecho los números, hay ciertas cosas de ellos que no hemos realizado, pero que podemos descubrir (53).

otros campos, se convierte en un obstáculo del tipo del mito de Babel: todos pregonamos conocimiento pero no podemos conocernos entre nosotros. Por otra parte, es vital el dominio de al menos un aspecto epistémico en la praxis del arte, para expresarse en alguna “forma de intención”, tal como en otros campos, por ejemplo, el buen músico que fluye cómodamente con su instrumento y hace olvidar el duro tecnicismo necesario para lograrlo, o la elocuencia magistral de un analista político experimentado, hacen de su dominio un dominio epistémico.

1.4.3. El universo de sentido de lo biológico-somático

Un tercer factor de la “lógica” del pensamiento creador, es el biológico. En éste terreno, a diferencia del sentido semántico y el sentido formal, *no tenemos control* (aunque la ciencia lo intenta) más allá del “qué tanto”. Este tipo de “lógica” de criterios propios, que estimula a la vida, que contempla holísticamente al universo entero, es diferente a la racional (por ello entrecomillada). Podemos actuar *no sobre* sus principios o pautas, sino *con* sus principios de congruencia, pues inevitablemente, nuestra existencia depende de sus leyes, las de la evolución. Ahí, nuestro espíritu “autoconfigurado” ajusta sus elecciones.

En estricto sentido, conocer a la Naturaleza no es posible, pero sí a la naturaleza de la naturaleza (Morín); su comportamiento y sus modos de relación, que es lo que vemos. Así, la *coherencia* biológica, está expresada en el especial fluir recurrente de la acción práctica creadora, en una dimensión causal y temporal, desarrollada no concientemente y fundada en el sistema somático y emocional de cada sujeto creador. Queda revelada en la fluidez de la expresividad plástica, en cierto ritmo creativo singular, como un denominador común de la congruencia entre realidad subjetiva y objetiva.

Podemos percibir a esta especie de lógica, involucrada tanto en los procesos culturales como en los de aprendizaje y sus fases. La reconocemos en el hábito y en la producción, como si fuera el movimiento –el tiempo- quien debiera articular a los hechos. Cierta impulso hace posible la recurrencia de sus enlaces, aparentemente aleatorios. Parecen responder a las leyes físicas del movimiento, el espacio, la densidad, la tensión, el equilibrio, pero apuntan a estar fundadas en razones biológicas.

La tendencia a un curso general de las cosas se hace notar. En la evolución integral de lo vivo hay “selecciones” que parecen seguir un patrón natural, que eventualmente muta hacia la adaptación. La resistencia al cambio asegura evitar desbocamientos. La única regla o principio general claro es que los patrones de la evolución están en el rango entre las fuerzas constructivas y las fuerzas conservadoras. Al mismo tiempo, y por

ello, lo creado por el hombre es sólo una redistribución de lo mismo de siempre, bajo una misma tendencia general. Nuestras acciones siguen aquel principio general, por lo que a veces distinguir entre creación natural y creación humana resulta ser una falacia.

En la cadena evolutiva el primer eslabón parece aferrarse a la información de su origen (no del ADN), como el embrión de salamandra cuya extremidad extirpada y colocada vuelta atrás, crece para *ser lo que debe ser* (Cfr. Bateson,2006:238-241)⁴³. Las leyes de la selección natural siguen guardando vínculos con la pauta mayor original (un hilo de Ariadna), que percibimos como un “espíritu conservador”, tal como experimentamos la resistencia que oponen los materiales y los conceptos en los procesos artísticos. Las leyes físicas de los materiales nos limitan y retan, pero también nuestras teorías y creencias sobre espacio y el tiempo. En la teoría de la perspectiva, por ejemplo, el arte juega saliéndose del terreno seguro de las reglas que la geometría ha delimitado, pero con la garantía de que existen.

Asimismo, si toda vocación es una elección personal y volitiva, es porque en determinados momentos nuestras convicciones “sensatas” rebasan a nuestras *creencias*, y en ésta trascendencia se manifiesta nuestra singular autogestión psicosomática de seres vivientes, originada en ese tipo de *saber* implícito; la misma existencia de la práctica del arte es una demostración de la necesidad de entender lo que es nuestro entendimiento. Las actividades creadoras encierran una clase de *saber poético* con el que ejercemos con “la pauta que nos conecta” entre todas las especies vivientes en el mundo de la experiencia de lo viviente, una pauta de naturaleza estética, aludiendo a Gregory Bateson (Cfr. Bateson,2002:19).

En toda acción creadora, interviene el movimiento corporal dentro del mundo físico, y otra clase de “movimiento” psíquico-emotivo que denominamos “conmoción”. La práctica del arte realiza ese vínculo entre mundo físico –externo- con el mundo psíquico emotivo –interno-, el de los estados mentales. En el caso de la praxis pictórica, el propósito de la acción se concreta al *hacer visible* esa “realidad” que no se ve a simple vista, que es la de la ilusión, paradójicamente. Además, hay otra connotación de movimiento en las obras cuando la fluidez de la impronta se impone. El punto de comparación es solo el tiempo real. El tiempo –que es ritmo biológico- es una constante presente, que a veces aparece como tema.

En cuanto a la percepción del tiempo, ésta es relativa y ya mucho se ha dicho sobre ello. El teórico psicoanalítico contemporáneo Pierre Fedida,

⁴³ Uno de los muchos ejemplos de Gregory Bateson, con los que argumenta el poder de arraigo de la información, no solo la genética, y diferente a la adaptación, se refiere a un huevo de rana fecundado por efecto de un pelo de camello, resultando una rana haploide, y el embrión de salamandra cuya extremidad extirpada y colocada vuelta atrás, crece para *ser lo que debe ser*.

afirma que *cuanto más pasajera –incluso efímera- parece la apariencia, más indestructible se ve* (Fedida,2006:58). Refiere que los trazos de Magritte pertenecen a un tiempo cercano, a *un instante dentro de lo eterno* que no se escapa para poder reflexionar lo presentado, como el tiempo escénico del cine o el teatro. Sin embargo, prosigue, los trazos de Rotko o los del informalismo de Tapies, se escapan momento tras momento en la contemplación, y en su sintaxis formal no parece haber una acción congelada (como en Pollock), sino que percibimos *lo eterno dentro de un instante*.

Fedida observa datos en los escritos de Carl Einstein sobre la interpretación semántica y psicoanalítica de lo primitivo en el las artes visuales de la época de Freud, en cuanto a “la destructibilidad de las obras de la civilización, y la indestructibilidad de las formas de lo primitivo” (Einstein,C.,citado por Fedida,2006:65), donde pone a juicio las connotaciones evolucionistas prejuiciosas. Pero lo que aquí interesa, es que ésta connotación de *lo primitivo* es una alusión a lo perdurable presentándose como “espíritu de época” en la estilística primitiva. La connotación de “indestructible”, en la producción o en la contemplación, conlleva a la disimulada creencia de volver al anhelado origen, aún a sabiendas que sólo tenemos la “certeza” de la interpretación. Una vez más, la legítima lógica poética se manifiesta en las obras que más guardan congruencia entre hacer y pensar.

La noción de realidad de nuestro ser *se mimetiza* en la coherencia del mundo orgánico; las frecuencias de lo externo con lo interno se sintonizan en una dimensión rítmica natural. El sentido del ritmo es un reflejo de las leyes del mundo físico natural, que proporciona el ambiente de movilidad para los aspectos semánticos y geométricos que usamos en la actividad artística. Si para la arqueoneurología los “estados límite de la conciencia” son el nacimiento, el sueño y la muerte ¿acaso los estados creativos – estados conscientemente alterados- no resultan también ser estados límite en los que la dimensión espacio y tiempo queda suspendida en el ritmo de un sistema general? El movimiento recurrente de lo que llamamos bio-lógico, parece tener ciertas claves del eslabón ineludible entre mente y cuerpo, entre el mundo interior y el mundo exterior. Nuestra reacción psicosomática alerta frente al medio físico natural con el que interactuamos, significa nuestra aceptación psicológica de “algo”, concebible o imaginable, y que *oscila* en el puente entre “lo verdadero” y “lo correcto”. Aquí, vale considerar que es fuera de nuestro control consciente donde la naturaleza fisiológica de nuestra percepción (nivel más elevado que la conciencia) ha evolucionado e indicado el camino paralelo evolutivo de nuestra psique. La neurociencia contemporánea se esmera en dilucidar cómo la ampliación de nuestras capacidades humanas perceptivas resultan del aumento de las complejas interconexiones entre las funciones

de los lóbulos cerebrales (principalmente parietal, temporal y occipital) muy superiores a los demás mamíferos (y en diferencias de grado), sin olvidar que los sentidos de la vista, el oído y gusto, son consecuencia evolutiva del primigenio sentido del tacto (de seres deuterostomados).

Nuestras capacidades para distinguir sensaciones han rebasado el orden de lo utilitario para integrarse en una dimensión psicosomática a través del emergente *sentido estético*, de manera que hemos ampliado como especie a nuestra dimensión humana. Esta apreciación, fue sugerida frecuentemente por Aldous Huxley (1894-1963):

El muy desarrollado sentido del color que tiene el hombre es un lujo biológico, precioso para él como ser intelectual y espiritual, pero innecesario para su supervivencia como animal [...] En este aspecto por lo menos, el avance de la humanidad ha sido prodigioso. (Huxley, 2001: 31)

En adelante, las propuestas recientes más provocadoras sobre el conocimiento, como la del “pensamiento complejo” en Edgar Morín, nos sugieren salir a visitar otras parcelas del conocimiento para enriquecer nuestra propia experiencia disciplinaria; además, participar en el conocer del conocer desde la práctica del arte, con ese *saber que no sabe que sabe* desde una vocación humana.

1.5. APROXIMACIÓN A LA COMPRESIÓN DE LOS PROCESOS CREADORES

El esquema presente es un modelo de relaciones que procura articular los complejos componentes elementales de los procesos creadores; a sabiendas de que, como se mencionó anteriormente, lo más probable es que lo esencial de éstos los procesos se localice en los *puentes* y no en las denominaciones esquemáticas. Los componentes no sólo son bastante complejos cada uno en la operación, sino que van delegando o reclamando jerarquía en los muchos momentos y situaciones que transcurren durante el proceso de creación. El esquema es una síntesis para la visualización relativamente objetiva del proceso creador, mucho más inteligible en la experiencia. Queda abierto a incluir diversas estrategias teóricas, ya sean filosóficas, científicas, cibernéticas, sin ofrecer ninguna receta o promesa de solución al dilema de la subjetividad creadora.

Ante todo, el término *proceso* se refiere al *curso sucesivo* de las fases de un determinado programa, del devenir de un fenómeno o sistema –el tiempo, el crecimiento, o la creación–, con la peculiaridad de ir siempre

hacia adelante. Hablamos de los procesos del pensamiento como los impulsores de las actividades humanas creadoras, que en realidad son re-creadoras de lo anterior. El aprendizaje, o la transformación material o ideal del mundo, suceden a través de los programas lógicos coherentes (racionales e irracionales) que incesantemente produce el pensamiento creador, y que genera las *pautas* para otros nuevos *sistemas*, como asume la teoría de los sistemas⁴⁴. Tenemos que, en la producción plástica el “programa” de los procesos creadores es construido en la marcha, pero con una serie de datos *latentes* previamente dispuestos; aunque sabemos cuándo y cómo empezamos, nunca cuándo y cómo terminaremos. Al final, detrás de la apariencia material, son los “modos de producción” los que dejan huella en la historia, a través de las obras. Las *maneras de hacer y percibir* son las que evolucionan y no los objetos en sí.



Esquema general de los procesos creadores.

⁴⁴ El antecedente de la *Teoría de Sistema,s* es la *Teoría General de Sistemas*, propuesta en 1945 por el biólogo austriaco Ludwig von Bertalanffy-, que buscaba en principio *reglas de valor general* que pudieran aplicarse en cualquier nivel de realidad, vistos como sistemas, siempre y cuando éstos sean “reales”, como el ambiente, y no ficticios. La intención en esencia permanece, y de ésta manera pueden bien convivir la ciencia y el arte. Es digno de mención, que los fenómenos como la naturaleza de la *conciencia* y el origen del *lenguaje*, de los que había censura por considerar que su estudio no podía ser científico, recobraron su legitimidad.

Entendido como un “concepto” que designa al movimiento del espíritu humano, los procesos creadores son *como* los sistemas orgánicos, que crecen, producen, se agotan y diluyen en otros mayores. Los elementos de los procesos creadores, por lo general encuentran una reubicación en una *redistribución*, aunque pueden bloquearse en la saturación de ideas, como sucede en los sistemas mecánicos que tienden a “desbocarse” sin un *gobernador*. Asimismo, los sistemas dinámicos como el tiempo subjetivo (no plano), consideran un aumento paulatino en la “entropía” (grado de imprevisibilidad que irrumpe la estabilidad), por lo que todo proceso creador es susceptible de entrar en esta categoría de cambios. Así, los elementos de estos procesos se mantienen latentes proyectando expectativas, como las mismas obras artísticas en su contemplación.

1.5.1. Siete componentes fundamentales de los procesos creadores

Este modelo simple y tentativo, considera siete fases elementales del proceso creador; cada una involucra sus propias condiciones, que son en sí mismas operaciones del *pensamiento creador*. Por razones de comodidad de la explicación de tales momentos o fases se han enumerado, pero de ninguna manera sugieren una instrucción lineal. El fin es atender a las relaciones sistémicas de los procesos de éste gran proceso.

1.- EL CONOCIMIENTO

Constituye un “programa” bajo control, que ofrece elementos objetivos al pensamiento, que llamamos “estructuras cognitivas”. Pero también representa a una ilusión de certidumbre, o *lo que suponemos que sabemos* y que es parte de lo que somos, es decir, nuestras creencias o “certezas” objetivas del mundo. Se compone del *artificio* de los lenguajes de los universos de sentido de *lo simbólico* y de *lo geométrico* –lo verdadero y lo correcto-, y de los lenguajes que de estos se deriven. En términos prácticos, se trata de las observaciones y conjeturas del mundo presente que, sistematizadas, son las herramientas tanto de nuestro hacer cotidiano como de la investigación: leyes y teorías de la forma, gramática, normas sociales y legales, roles, etcétera. Los referentes simbólicos en la imagen artística nos otorgan una garantía de realidad, necesidad difícil de soslayar aún para el Informalismo. Pero el arte no intenta generar símbolos, sino efectos de la relación entre signos no lingüísticos (pseudosemánticos), donde los referentes son medios y no fines; el arte no comunica información o referencias semánticas, sino estéticas.

Respecto al lenguaje dimensional de lo geométrico, sus normas entrañan una garantía de proporción “correcta” de las cosas. Por ejemplo,

está la teoría de la perspectiva y demás información teórica que sustenta al principio de profundidad pictórica; es un conocimiento transmitido, del cual podemos tener el control intuitivo y científico de sus variables. Su práctica implica a los demás componentes, que la convierten en episteme al incorporarse al repertorio de habilidades y dominios adquiridos.

2.- UN ACTO DE DESOCULTAMIENTO

El momento creativo es un acto de descubrimiento, mediante un *saber que no sabemos que sabemos*, de des-ocultamiento de pautas y subpautas semánticas o geométricas. El momento creativo produce impactos en nuestro entendimiento, *impactos epistemológicos*, en diferentes grados de conciencia. La expresión resulta del desocultar lo que existe *latente*, para expresarse. El “programa” es la *latencia* existente, que construye un nuevo programa. Se trata de un estado subjetivo, de un acontecimiento privado. En la praxis, el *proceso* “es” un hecho de *descubrimientos* encadenados en la diferenciación y la jererquización; asimismo, cuando nos referimos a las nociones de “invento” o “descubrimiento”, es prudente recordar que nosotros somos quienes construimos nuestra realidad.

3.- LA EXPERIENCIA ESENCIAL

Es propiamente el acontecimiento *plus* de la praxis, de efecto sinérgico. El método fundamental es la *intuición*, con el criterio de la *lógica sensible*, en la que la experiencia esencial incluye a los eventos determinantes del proceso: *la diferenciación, la jerarquización y la categorización*. El eventual producto son los enlaces o *coherencias armónicas* del pensamiento creador generados, que vemos como los avances de la obra. El “esquema” del proceso creador en éste nivel, representa a una variedad de esquemas que se mueven constantemente. Lo notable, es que participa una irracionalidad con sentido, una causalidad de tipo somático. Esto es, que las coherencias del proceso creativo no pertenecen al ambiente de la lógica objetiva, pues los procesos del arte no son racionales. La aceptación –o *aceptabilidad*- del pensamiento creador hacia la coherencia, responde al juicio de su *lógica sensible*. Esta, sucede durante las recurrentes *abducciones*, u operaciones comparativas en la tensión de secuencias de patrones de las relaciones de los procesos del arte.

4.- LA RECURRENCIA PERCIBIDA

Existe gracias al sentido del ritmo, como una especie de lenguaje “lógico” del universo de sentido de *lo biológico*, que percibimos y expresamos somáticamente. Hay un *programa fuera de nuestro control*, que condiciona a nuestra percepción y a nuestra reacción, ya sea por las cualidades plásticas percibidas físicas y químicas propias de los materiales, ya sea por las condiciones neurofisiológicas de nuestro cerebro. En éste, intervienen

no solo factores naturales (clima, herencia) sino también sociales contextuales, que han sido un intercambio entre adaptación a la vida física terrestre y la variedad de tendencias de los estados mentales de lo humano.

Este programa fuera de nuestro control, nos refiere a aquellas variables físicas y orgánicas que la evolución ha impuesto a nuestra experiencia humana, que nos remiten al universo cósmico del que formamos parte, y que “sólo Dios sabe de qué dependen”. De cualquier manera, en la recurrencia percibida se establece el vínculo entre lo que *suponemos sabemos* y lo que *no sabemos que sabemos*. En éste escenario dinámico de recurrencia, la *percepción subjetiva* es la parte activa del pensamiento creador. Esta recurrencia es dispositivo de la puesta en marcha de las series de eventos sucesivos, llamados *encadenamientos causales* por la epistemología cibernética. En el proceder creativo llegan a percibirse como *formas* o maneras (“se ve bien”) autorreferenciadas, que guían a la praxis.

5.- LA PRAXIS

La praxis es la acción propia del proceso⁴⁵. Como todo proceso causal, se caracteriza por ser *irreversible*, ya que siempre “opera hacia adelante” (idea usada por Bateson). Además, aunque toda praxis (incluso la reiterativa o la burocratizada) es creativa en mayor o menor medida, decir “creadora” reúne ciertas condiciones, características de la praxis creadora artística. La *Filosofía de la praxis*⁴⁶ explica éstas condiciones, aquí interpretadas desde la experiencia artística:

-Que sea *irrepetible*, es decir, “única”. Como en el mundo orgánico, los encadenamientos del proceso pueden ajustarse y rectificarse (como la “réplica” molecular del ADN) en el curso, acaso terminan por disolverse pero no se repiten. Por supuesto, esto implica *originalidad*. Pero la originalidad en el arte o la creación no es una aparición espontánea, sino la consecuencia de un largo proceso previo de factores *latentes*, en la preparación intencional y la no intencional. La experiencia estética puede repetirse, no así la acción.

-Que sea *imprevisible*, tanto el proceso como el resultado. Pero una es la prefiguración ideal proyectada mentalmente, y otra cosa es lo definitivo en el resultado real. El autor no puede prever lo que resultará en la materia, pues como señala A. Sánchez Vázquez (1980), hay una resistencia de la materia a la transformación que es “vencida” en el proceso; como una especie de retroalimentación en la

⁴⁵ Puede referirse al proceso creador que evoluciona con el desarrollo individual de un sujeto artista, o al proceso de creación de una obra en específico, con las características pertenecientes al sistema anterior.

⁴⁶ Véanse fuentes de consulta de Adolfo Sánchez Vázquez y de Antonio Salazar Bañuelos.

interacción del mundo objetivo material y el subjetivo ideal. Pero hay otra razón implícita de los procesos creadores que es *la inestabilidad de los esquemas*, por la que no todo lo proyectado idealmente podrá llegar a la meta (obra). La praxis emerge de la determinación subjetiva pero, paradójicamente, el proceso es guiado por la incertidumbre y la indeterminación. En otros términos, tal como se sabe que el cerebro reconoce “intención” y “atención” como una sola acción, en los procesos creadores la diferencia entre idea prefigurada y obra parece fuera solo aparente.

-Que sea *indisoluble* en el proceso práctico, es decir, una *unidad indivisible* entre subjetividad y objetividad. Durante la experiencia del proceso se produce un estado de Ser unitario, proyectado en la obra. En su materialidad, la obra queda impregnada de la subjetividad de un individuo desde su intención, y viceversa.

6.- EL GOCE ESTÉTICO

Es un momento “cumbre” del proceso creador, donde se despliega catártica la vocación creativa. La actividad mental se ocupa de la *caza de patrones*⁴⁷, que significa percibir la “pauta que conecta” (Bateson). Es el encuentro con las pautas de las pautas y sus maneras de relación, en éste caso las estéticas y artísticas. En la percepción sensorial, el encuentro de nuevas pautas sucede en mayor o menor medida de manera cotidiana. Ante nuestros ojos y sentidos, las formas aparecen por efecto del *cohesionarse o segregarse* “algo” en sus rasgos hasta la “pregnancia”, un fenómeno inconsciente y fundamental, identifico así por la teoría de la percepción.

7.- LA OBRA

Los eventuales cierres de los procesos creativos generan productos u “obras”. Los resultados pueden ser compartidos en la forma de los *prototipos plásticos* u obras o, en su caso, en la forma de los modelos o prototipos para explicaciones científicas. La formalización del proceso artístico resulta en “obras” que sugieren una manera de interpretar al mundo, como lo es para la ciencia cuando está representada en los modelos teóricos o esquemas del conocimiento objetivo. Las obras son la formalización del *des-ocultamiento* de alguna regularidad en las cosas del mundo. Así es como la obra plástica es testimonio de la dilucidación del mundo.

La realización del proceso de producción, conlleva al proceso de la *contemplación*. Pero hay dos formas generales de contemplación. Una

⁴⁷ El término *caza de patrones*, ha sido tomado del matemático Douglas R. Hofstadter, en *Yo soy un extraño bucle* (2009).

forma es *la contemplación del espectador* de la obra realizada, que incluye al autor (fuera del proceso de producción) como espectador, la cual en sí misma puede considerarse un proceso creador en tanto que “transforma” al sujeto contemplador. Pero otra forma es *la contemplación durante el proceso de producción*, en el que hay un intercambio constante del lugar del productor, a veces sujeto y a veces objeto, similar al trabajo de las artes escénicas: el productor está entre ser *el observador de la gestación* y, luego, ser *lo observado como parte de la gestación* al internarse en la obra. Es decir que, se convierte eventualmente (a voluntad del ritmo de la acción) en “lo otro” material, para luego salirse de ello y poner distancia *como* un espectador que valora el proceso; hay una relación intrasubjetiva entre la experiencia sensorial material y visual, y evolución de la percepción subjetiva del autor.

Aunque los procesos de la percepción nos son inaccesibles, tenemos conciencia de los procesos a través de sus productos (Cfr. Bateson, 2002:43). Por ello, los productos revelan los procesos, pero *no son* los procesos.

1.5.2. Conocer del conocer del proceso creador, límites y posibilidades

Para construir una hipótesis sobre el modo o *modos de conocer* de los procesos creadores, es necesaria una visión abarcadora del conocer de otros campos, que confronten los conceptos tradicionales de la praxis pictórica.

La visión clásica del conocimiento excluye a la entidad “mente” en el modelo sujeto-objeto (ni distingue a los “productos de la mente”), sin embargo, alude a ésta noción constantemente, resolviendo con términos como “voluntad”, “conciencia”, “pensamientos”, los cuales nunca alcanzan un consenso de definición. Las expresiones subjetivas han sido vistas como cosa aparte, de las que su valor reconocido está en sus *productos* porque aparecen en el inventario de la cultura de las civilizaciones, sin embargo muy poco o nada se parece al “conocer” de los procesos creadores. La influencia de las ideas evolucionistas que estudian los cambios evolutivos de las cosas, han motivado al estudio comparativo de casos en los que se deduce, induce y abducen revelaciones tal vez no formalizadas objetivamente, pero sí inteligibles. Así, para interpretar al fenómeno singular de la conciencia, que constituye al espíritu de la Cultura y al Conocimiento, son posibles otras posibilidades menos logocéntricas. Una de ellas es la de Bateson.

La tesis platónica de éste libro [*Espíritu y naturaleza*] es que la epistemología es una metaciencia indivisible e integral cuya materia de estudio es el mundo de la evolución, el pensamiento, la adaptación, la embriología y la genética –la ciencia del espíritu en el sentido más amplio de la palabra. (Bateson, 2002:101)

El conocer del conocer de los procesos artísticos, tiene que abarcar una visión panorámica del pensamiento, visto también en su modo más amplío, el creador. Las operaciones del pensamiento, involucran no sólo a la razón, como el pensamiento clásico dictaminó. De hecho, el pensamiento “lógico”, no sólo es racional sino que, para serlo, suele con mucha frecuencia imaginar lo irracional. Entraña a otra forma lógica singular en el humor, en la afectividad, en la compasión, en el amor, en la estética del mundo o en la expresión artística.

Los conceptos son necesarios para la reflexión teórica, pero el riesgo de la conceptualización, es la reducción de los sentidos y la dilución de su esencial significado, que conduce a la deformación de las ideas; así, la reflexión de los procesos subjetivos resulta pantanosa. Pero observar la relación de los sentidos –comparar patrones o principios en los conceptos– puede ofrecer “intelecciones adicionales”. Siguiendo a Bateson: *inteligir* “algo” comparando los casos, revela *algo adicional*. Sorprendentemente, ésta ágil idea es bastante familiar en la experiencia de los procesos de producción del arte.

Los estudios de tipo comparativo (anatomía o lingüística, p.e.), en los que la atención se dirige a las relaciones –diferencias y similitudes– formales más que a la descripción de las funciones, son históricamente contrarios al utilitarismo decimonónico. Es el caso de la Teoría *Gestalt*, influenciada por la Física y por las primeras ideas de la Psicología experimental, así como anclada en la idea de “la diferencia” propuesta por Fechner, ya citada arriba. En ésta teoría, la *pregnancia* de la forma (o *gestalt*) es resultado de un esfuerzo de ajuste comparativo en la percepción sensorial para “estabilizar” una “forma” y otorgarle significado a ésta. Dicho significado es una *intelección adicional* o dato inteligible en la percepción de la forma, donde “el todo es diferente a la suma de las partes”, a decir de Christian von Ehrenfelds (1859-1932).

Desde el constructivismo cognitivo, la realidad objetiva no existe, lo cual puede sospecharse desde la práctica artística reflexiva. Sabemos que la verdad del arte tiene validez a través del error, por lo que requiere un sistema de creencias para transgredir los límites de la razón sin extraviarse en la subjetividad. Al mismo tiempo, su propio sistema formal-geométrico ineludible, se soporta sobre la base de que el error es error debido a la imposibilidad de su destrucción dentro del mismo sistema, que Stolgenberg denomina “el proceso de caer en la trampa” y “suponer que las cosas son así” (*Cfr.* Stolgenberg, en Watzlawick, 2005:207-214). Sólo generando un sistema mayor en el que quepan estos errores propios del sistema, y sean reestructurados en otra metodología del sistema, podemos aceptarlos como tal. Esto significa reformar las leyes, como hicieron las vanguardias

artísticas. Al teorizar y al actuar, buscamos conceptos “confiables”, dignos de confianza, que nos brinden un panorama de verdad. En lo cotidiano se imponen los procesos y la *posibilidad* de verdad está ahí.

Una teoría del conocer el conocer en los procesos creadores, que incluya al conocimiento artístico, no necesita discriminar y categorizar sus “pautas” teóricas conceptuales en función de la utilidad de sus productos, sino en función de conocer la conveniencia evolutiva que muestran las tendencias de sus procesos. Observar directamente a *los procesos del conocer* demanda una visión panorámica completa de la experiencia humana. Al mismo tiempo, la epistemología de los procesos creadores es un asunto personal, pues el *cómo conocemos* trata de la manera como realizamos las *intelecciones*; somos una situación, un momento en un lugar, y somos la unidad de la diversidad de la situación a nuestro alrededor. Tenemos que el sentido del ritmo de cada quien, “explica” su personal epistemología, en la praxis pictórica y en toda actividad creadora.

En estos términos, la familiaridad entre conceptos teóricos y plásticos no debería ser un problema sino una ventaja, cuando se aspira a la observación del mundo humano desde un panorama amplio; no así cuando el objetivo son las teorías en sí. Tenemos que el método para el estudio comparado en las ciencias, llamado “abducción”, en la práctica artística es común y corresponde a las operaciones de *intuición*. La praxis artística es una actividad intuitiva de observación de sus propias *intelecciones*, donde las *intelecciones*, son los datos inteligibles de las relaciones formales – semánticas y geométricas- del discurso plástico, como en un juego se variables hacia la estabilidad: por ejemplo, un trazo en el que el criterio sea “más claridad suele ser más amplitud de silencio donde la menor definición percibida indica más lejanía y profundidad”, siempre sin el rigor de la regla. Las pautas (claridad, lejanía) indican tendencias de elecciones. Estos datos inteligibles –*intelecciones*- de naturaleza plástica, que “*descubimos*” o desocultamos con intuición, son los mismos que mutuamente dan cuenta de las articulaciones de los enlaces en los principios de las formas; nótese que están incluidos los vacíos o silencios, que también son pautas para *diferencias* efectivas

Al “comparar patrones” o abducir, en la práctica del arte sucede lo que en cualquier operación intelectual. Tenemos que, por ejemplo, explica Bateson que entre “describir” y “explicar” no difiere la información, pero la explicación ofrece una *intelección* adicional (Cfr. Bateson, 2002: 94), ésta hace “la diferencia”; los datos inteligibles que ofrece la experiencia artística –como los impactos epistemológicos- son “explicaciones” propias de su lenguaje sensible que hacen la diferencia. Esta *intelección* o dato inteligible no visible pero perceptible y latente, es una *clave* de la

naturaleza del fenómeno, que permite el recorrido general en el “todo”, desde las partes y sus conexiones.

Así pues, las posibilidades de revelar algo adicional son generosas, al entender, intuir, comparar casos y relaciones, o reformar leyes. Sin embargo, la limitación esencial está en el riesgo de caer en fundamentalismos al inmovilizar a los conceptos, como considerar que la misma teoría sea el objetivo del conocimiento. De tal manera, que la única limitación es una condición envolvente del conocer, la cual consiste en no perder de vista a la encrucijada del conocimiento operando en el pensamiento creador; una especie de doble vínculo en la imposibilidad de fundamento racional del proceder creador. La metáfora se hace inminente: Si enciendo la luz para ver las condiciones actuales del proceso creador, acciono la alarma que despertará y moverá a los conceptos en supuesto reposo. Una tercera opción sería teorizar para creer pero sin creer en la teoría.

1.5.3. La experiencia como conocimiento: el goce estético

La experiencia es una vivencia repetible y previsible, no así el “acto”. Además, con ella nos referimos a la única especie de mundo que conocemos, que es la experiencia del “mundo humano”; esta es diferente e incompatible, por ejemplo, con la experiencia del “mundo de una mosca”⁴⁸, ya que dondequiera que haya movimiento hay diferentes clases de creación, todas válidas en términos de evolución.

La experiencia es también una clase de límite. En términos de Ernst Von Glaserfeld (1917-1912), es la *pedra de toque para nuestras ideas* (estructuras cognoscitivas), como por su lado lo son el espacio y tiempo límites que impone la realidad del medio. Pero, opuesto al pensamiento clásico, la experiencia no es análoga a mundo objetivo, pues el medio no genera causas, sólo elimina las *variantes no viables* (Cfr. Glaserfeld, en Watzlawick, 2005: 23). Si bien, como afirma el constructivismo, los seres vivos orientamos los cambios evolutivos y construimos nuestras reglas sociales acomodándolas a la adaptación –en cualquier diferencia de grado de conciencia-, no por ello las nuevas reglas explican a las reglas originales del sistema mayor de origen; las reglas construidas son otras reglas

⁴⁸ El conocimiento, el lenguaje del pensamiento y el arte son cosas de la experiencia y de la realidad de la especie humana, exclusivamente. La experiencia es algo que se vive de manera común como realidad de una especie, y es intransferible a otra. Las realidades entre especies son inconmensurables entre sí. La biología vitalista dice: “En el mundo de una mosca, [...] encontramos sólo ‘cosas de mosca’, en el mundo de un erizo de mar encontramos sólo ‘cosas de erizo de mar’ (Johannes von Uexküll, citado por Cassirer, 1979:45-47)

inferidas por la experiencia cotidiana o de laboratorio científico o artístico, que se acomodan a cada nueva situación.

La experiencia creativa, en particular, es la vivencia del proceso creativo, que se percibe como un fragmento de tiempo, espacio y luz, en las artes visuales, sin otra finalidad que sí misma. Es toma de conciencia en la que los pensamientos quedan suspendidos. La experiencia del aprendizaje, por ejemplo, es un proceso de aculturación indispensable para la construcción del mundo social, el cual, dicho sea de paso, tiene un costo para el mundo individual, ya que el concepto tradicional de educación se ha basado en el condicionamiento expreso de las habilidades y capacidades físicas y mentales. Tenemos que la pedagogía constructivista, en general, propone “enseñar a pensar y aprender a aprender”, como vía para lograr sujetos autónomos. Denomina “conocimiento estratégico” a éste nivel depurado de conocimiento, o el ideal de “saber cómo conocer”, que también define a la praxis de la experiencia creativa cotidiana. Pero aún existe el “conocimiento metacognitivo” o *conocimiento del conocimiento*., que idealmente tiene el propósito de otorgar autonomía y trascendencia al *Yo social* y al *Yo individual* (Ego), es decir, de trascender a la condición orgánica de la que depende la psique, dando crédito al principio de la subjetividad.

La experiencia artística es una labor intelectual en la que intervienen factores determinados e indeterminados, y concientes en intención aunque en su mayor parte inconcientes en significación; la característica “espontaneidad” en la praxis artística en realidad es producto de un proceso mental de elecciones concientes e inconcientes, que generan datos inteligibles o intelecciones. Así pues, se considera aquí al acto creativo como una labor intelectual de búsqueda conciente e inconsciente, perceptiva y cognitiva, donde los *impactos epistemológicos* son depurados en el juicio y la experiencia del sujeto creador. Es una vía –alternativa a la experiencia científica- que va al encuentro con los detonantes que han de ampliar y expandir nuestras capacidades para dilucidar nuestra propia realidad humana; la búsqueda que denominamos hoy del tipo “artístico”, es el tipo de búsqueda intuitiva que ha atravesado a fenómenos insoslayables como fueron el de la escritura, el de la representación, o el de la profundidad pictórica.

Las operaciones continuas de todo proceso creador son en buena parte inconcientes, pero la meta de su manifestación prevé la confrontación con una realidad común, y esta previsión es parte del proceso desde el anhelo de dar un paso adelante en lo humano. El arte en la historia ha sido siempre el producto de la excentricidad de algunos sujetos sensibles, pero *concientes de algún aspecto de la realidad*; aún en el desequilibrio emocional de Van Gogh, William Blake, o el delirio de Bethoven sordo, y

el de muchos otros artistas, éstos encontraron el intersticio de perfecta lucidez en algún aspecto de su singular experiencia humana.

“Cazar patrones” es encontrar conexiones ocultas conciente o inconcientemente, pero producidas desde actos concientes. Es una experiencia complicada de describir. Digamos que es el equivalente a enfrentarse a “encontrar qué números enteros son la suma de dos cuadrados y cuáles no”, e ir generando una serie de elementos de ésta categoría, cuyo *principio* consiste en dicha condición. Pero también enfrentarse a su operación contraria: *encontrar el principio que cohesiona los elementos que forman la serie o conjunto de tal categoría*, es decir, observar sus relaciones. Aludiendo al físico matemático Douglas R. Hofstadter (1945-), los elementos del proceso “piensan” por sí mismos cuando van relacionándose. En el mundo formal de las matemáticas, “donde hay un patrón, existe una razón” y encontrar las razones de un patrón es convertir una conjetura en un teorema (Cfr. Hofstadter, 2009:154). Es notable cómo tanto artistas como científicos pueden afirmar que *descubrir patrones es estéticamente gozoso*.

El encuentro con las conexiones o *principios ocultos* es una operación más bien subjetiva, pero suele expresarse verbalmente cuando se habla de principios estilísticos como dinamismo, contraste, luminosidad, profundidad, valoraciones tonales, distancias, proporciones, etcétera. Sin embargo, la mayoría de las conexiones realizadas suceden en una dimensión en la que los niveles más sutiles de relación son inalcanzables incluso por el lenguaje metafórico. Asimismo, el goce en la caza de patrones es un proceso –complejo en movimiento y frecuencia- de elecciones constantes entre, por una parte, discernir al objeto externo (percibir) o referente y, por otra, el goce del estímulo visual (sentir).

La interpretación narrativa y el goce estético deben alternarse para coexistir. No podemos afirmar que algo nos gusta o no (placer o displeacer sensorial), mientras evaluamos lo correcto o verdadero del hecho en una interpretación intelectual (interés perceptivo de referentes); no pueden ocupar el mismo momento, aunque la diferencia es casi inconciente. Pero aunque en la apreciación pudiera dominar el contenido narrativo, al final el goce no es discursivo sino estético. Ya que percibir y sentir requieren de diferentes tipos de atención que se alternan en una “competencia de frecuencia” (Humphrey), se espera que el grado del contenido psicológico o dramático que pudiera existir en la iconografía presentadas no protagonice ante la intención plástica. Al final, en la práctica del arte la coherencia tiene el sentido verosímil de los sueños. La cohesión o segregación de pautas semánticas y geométricas por la “razón” de una lógica de recurrencia percibida, es el principio regulador de las decisiones estéticas.

1.5.4. La percepción subjetiva: ritmo y sinestesia

Como ya se hizo notar, los procesos de producción y los de la contemplación artística son tipologías ajenas, lo que en cierta medida explica por qué no hay necesaria coincidencia entre sinestesia del productor y la del espectador, y que las experiencias artísticas son asunto de la percepción subjetiva privada. Si bien es cierto que en nuestra percepción sensorial los sonidos y los aromas se manifiestan como *formas*, imaginarias, hay que recordar que en su validación interviene el criterio de las validaciones artísticas del pensamiento creador de cada sujeto.

En la producción y en la contemplación de la profundidad pictórica, la “*transposición sensorial*” –sinestesia- de más de uno de los sentidos, participa directamente en la experiencia sensible y simbiótica de todo proceso creador. En ésta línea, el *Sensualismo* de Condillac, el cual defiende que los sentidos son lo pensado, se une a las aportaciones más recientes de la ciencia sobre ésta condición natural unificadora de cuerpo y mente a mediante transponer estímulos sensoriales, aportaciones que ofrecen luces en la comprensión de los procesos creadores. Entre ellas, la *sinestesia* es un aspecto poco conocido por ser aún poco explorado (más conocida como figura retórica), pero que merece ser observado en el estudio de los procesos creadores. La sinestesia, en sí misma, se expresa ante la ciencia en forma de procesos de interacción de información sensorial. Aquí, por sí solos los productos quedan desvinculados del fenómeno sinestésico en la creación, hasta el momento de la experiencia creadora contemplativa.

Desde el enfoque de las ciencias neurológicas, un organismo es un complejo de canales de energía, lo que lleva a algunos a interpretar que el cuerpo es propiamente un “canal” de energía. Es evidente, aunque poco explorado y difícil de demostrar que, a su vez hay una “pauta que conecta” las cosas del mundo de lo viviente, que incluyen lo viviente del mundo de lo humano (expresado así por sí es que lo humano es algo agregado a los sistemas vivientes, como indica el humanismo), por lo que además habría una “pauta que conecta” lo viviente con lo humano, acaso el sentido del ritmo. Aquí se considera que la sinestesia no tiene, probablemente, precisa equivalencia con el *sentido del ritmo*, pero sí una directa relación. La experiencia de la profundidad pictórica incrementa la experiencia de *mirar* y *tocar*, de “ver como si” y “estar en ello”, así como las capacidades perceptivas de imaginación visual y las propioceptivas, todo a través del sentido del ritmo.

La neurociencia ha descubierto en las últimas décadas que uno de los principales eventos en la evolución anatómica humana que repercute directamente en cognición y percepción, es la ampliación evolutiva de la

unión POT (lóbulos parietal, occipital y temporal), que permiten “modalidades cruzadas” mucho más complejas, en buena parte sinestésicas (Cfr. Ramachandan, 2008:65-81). Asimismo, la práctica artística estimula ésta ampliación al producir nuevos principios plásticos –visibles como metáforas plásticas-, los cuales *motivan* a dichos eventos neuronales de modalidades cruzadas; en el mejor de los sentidos, la evolución biológica perceptiva sensorial y la cognitiva se anuncian como una co-evolución. Aludiendo a Ramachandrán: *no es la metáfora lo que nos ha de explicar lo que es la sinestesia sino la sinestesia a la metáfora* (66).

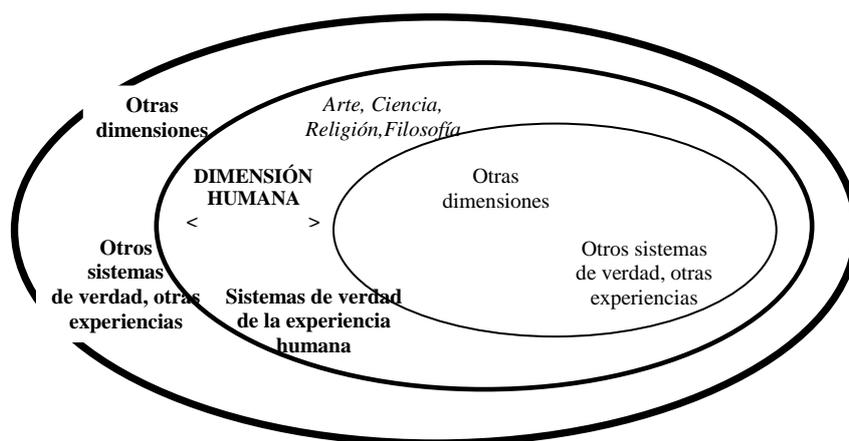
1.5.5. Cuturalismo y fenomenología en el conocer del proceso creador

En los términos de los estudios de la Cultura –nunca despreciables en su correcta ubicación-, se estima que la expresión artística ha evolucionado por la línea del lenguaje simbólico, aunque sobrestimando al lenguaje descriptivo. Sin embargo, el desarrollo histórico de estos estudios muestra ciertas debilidades para comprender a la evolución del proceder simbólico y a las transiciones que éste mismo propone. Sugiere que en un primer momento hay un *sujeto que habla-dice*, que luego la Ciencia separa al *sujeto que habla* (que habla del *Ser del sujeto*) de su *habla-*, y cosifica al lenguaje para analizarlo. Entonces el sujeto habla de cómo habla, porque lo que se analiza es al lenguaje. Pero luego, en 1901, el matemático y filósofo Edmund Husserl propuso un método de conocimiento que ponía en duda la realidad de lo real que se nos presenta, a aquello que ha tomado *forma* y con lo que interactuamos. Una forma significativa que no necesariamente es la realidad. Desde entonces, ésta visión generó nuevos enfoques en las ciencias humanas –como es la Psicología Gestalt-, y en todas las áreas hasta la actualidad. La comprensión de los procesos muestra una empatía con el método fenomenológico, y no sólo con un enfoque psicológico, ambos métodos que la teoría Gestalt tuvo a bien fusionar. El método analítico por sí solo no demuestra sus propias categorizaciones, amén de arrojar sistematizaciones útiles al arte, por ejemplo la Iconología, para responder con formulaciones sobre el significado social del fenómeno del arte.

Se dice que la ventaja de escindir al sujeto de su habla, ha sido la de liberar al ser humano de los mitos, ideologías y creencias, liberarlo del culto humanístico renacentista; el estudio del hombre ahora es el del lenguaje como un sistema accesible al análisis. Pero, a su vez, la desventaja de separar al sujeto del objeto ha sido fragmentar al Ser en su condición objetivo y subjetiva; asimismo, ha sido una desventaja para la comprensión de los procesos creadores el deslindar durante la especulación al factor activo del ser: la experiencia del *hacer*.

El lenguaje habita en una realidad común y así existe en el plano de la objetividad. Pero no hay que olvidar que el lenguaje es producto de un acto creador desde una peculiar capacidad humana innata y, tampoco, que es un instrumento que a su vez da viabilidad de “realidad” al acto creador, es decir, formalidad y materialidad. El lenguaje, en un esfuerzo lúdico paralelo al de la creación artística o científica, se propone relacionar sujeto con objeto, fungiendo como un intermediario entre ambos. En el *cómo sí*, de éste acto lúdico permanente de nombrar todas las cosas, queda implícita (no explícita), una relación de conveniencia entre ambos. En el caso del lenguaje verbal prosaico, el *como sí* fácilmente obnubila a la realidad si se le pierde de vista. Pero es de notarse que en el lenguaje artístico el *como sí* no obnubila sino que extiende sus horizontes de interpretación y, además, revela que mantiene ciertos lazos originarios de universalidad, aunque sólo dentro de la experiencia de lo humano.

El instrumental del lenguaje en la cultura se presenta efectivo al ponernos en común dentro de lo consideramos un mundo objetivo. Sin embargo, el que tengamos control y poder sobre los significados, es sólo un supuesto pragmático que la Ciencia Clásica nos heredó en la creencia de los modelos estables. Y es que nuestro anhelo de certeza exige pruebas sensoriales. Con nuestro entendimiento racional y el sensible construimos sistemas de verdad, coherentes en el rango de la dimensión humana, la cual tendemos a extender. Por su parte, la fenomenología intenta llegar a la verdad a través de las ciencias duras –de lo correcto, de ideal de absoluto– como garantía objetiva, para comprobar *la experiencia* a través de los modelos de la ciencia. Por su lado, el arte tiene sus razones, sus límites de verosimilitud y sus posibilidades de verdad.



La dimensión humana y los sistemas de verdad.

Uno de los problemas medulares para resignificar el vacío entre arte y ciencia, consiste en que los modelos conocidos del conocimiento no nos permiten mirar ambas experiencias desde una sola ventana amplia. Y

aunque la discusión es filosófica, se tiende a los estudios medibles sobre la cultura. En principio, la filosofía clásica se encontró con diferentes soluciones (premetafísicas) sobre lo esencial del conocimiento o posturas, una subjetivista y otra objetivista, donde si se es objetivo no se puede ser subjetivo y viceversa. Con tal herencia cultural y las tendencias de la modernidad progresista, el valor del conocimiento artístico reposa en la idea de ser mecanismos socioculturales medibles, lo que le otorga un valor científico.

Pero mientras pintamos o dibujamos somos parte de una praxis que no es posible ver como objeto externo. Hay que “salirse” eventualmente de ésta para apreciar el fenómeno de la praxis. Asimismo, la praxis sólo puede ser entendida si es vivida, es decir, que sólo hay entendimiento de la praxis del arte en la experiencia, en la subjetividad; las reflexiones teóricas sobre la praxis no se construyen durante la praxis pues son conceptuales y no simbólicas. A diferencia de los tres principios científicos: *objetividad*, *inteligibilidad* y *dialéctica*, el método artístico se basa en un solo principio: el *principio de la transmisibilidad de las complejidades ininteligibles* (Cfr. Wagensberg, 2007:23). No es únicamente su naturaleza estética la que hace del arte una actividad donde su metodología equivale a su proceso creador, sino la imposibilidad de reducir a conceptos maleables al discurso verbal, a las percepciones sensibles en juego⁴⁹.

Según la Fenomenología⁵⁰, una actitud no prejuiciosa, de disociación voluntaria cuerpo-mente, es indispensable para comprender la realidad. Esto invita a hacer una asociación con los procesos creativos, ya que ambas intenciones –comprender la realidad y comprender los procesos creativos– se internan en la búsqueda de aquellos espacios mentales donde pueden convivir sutilmente lo opuesto y lo contradictorio, lo irracional con lo concebible, lo individual con lo universal, así como las paradojas del destruir para construir y del cambiar para conservar.

La llamada experiencia estética es sublimada en la propia e individual opinión sensible, pero una vez que se le pretenda convertir al lenguaje verbal, corre el riesgo de anular a su propia experiencia. La experiencia estética cobraría significado sólo en la expresión o en el reconocimiento del *sí mismo* en el mundo, “poniendo entre paréntesis” a la cultura: una

⁴⁹ Es digno de atención, que el proceso creador en la oficial metodología del diseño del sistema consumista, ocupa aproximadamente sólo una quinta parte de ésta, es decir que, el *pensamiento natural creativo* está restringido a la razón pragmática. Ante éste panorama, hay buenas razones para indagar, desde la praxis creadora, el significado de la dualidad humana subjetiva y objetiva. La fortaleza de los diagnósticos sociales es al mismo tiempo su debilidad, al basarse en la *simulación* de usuarios como “sujetos ideales”, los cuales son inexistentes (excepto en el “diseño participativo”).

⁵⁰ El *método fenomenológico* es un método del “conocimiento del conocimiento”, como señala Lyotard. Husserl, (Al. 1859 -1938), fundador de dicho método (1902), dejaba su clara propuesta de cambiar nuestros hábitos de pensamiento: *disociar mundo físico y mundo psíquico* para alcanzar una percepción más refinada de la realidad. Esta actitud tiene mucho en común con el acto creativo, como un método fenomenológico, pues obliga a un esfuerzo de aprehensión del mundo. Entonces, durante el tiempo creativo, se fusionarían la subjetividad con lo que consideramos objetividad.

aproximación entre el mundo interior y el mundo exterior, sin intermediarios (como el lenguaje articulado), con una estructura de comprensión de las cosas como tales, de los hechos como tales, del “aquí y ahora”, objetiva pero diferente al de la objetividad. Es decir, *hacer a un lado a la Cultura para “ver”, y luego volver a ella, como una toma de conciencia, o estrategia para llegar a tal punto de toma de conciencia, en la que se suspenden los prejuicios –como también al tiempo-, para luego regresar al mundo real en tiempo real*; así, la fenomenología implica entender al Ser mediante la experiencia del hacer.

En la práctica del dibujo, por ejemplo, la experiencia expresiva pierde fuerza o suele anularse en el momento de mirar por el canal de la representación del objeto por su apariencia, deseando sólo su apariencia como quien juzga con parcialidad a otra persona. Es notable la falta de naturalidad en un esquema que intenta una explicación racional desesperada por la inmediatez de la comunicación discursiva. Pero cuando deja de importar la comparación de dicho dibujo con la apariencia de la realidad, se revela una mayor naturalidad en el dibujo, hacia las cualidades de la forma como tal.

Con la mirada, *toco lo que veo y trazo lo que miro*, anhelando coherencia no absoluta sino relativa. Lo vivido como tal, sin el intermediario de los juicios previos de la comunicación objetiva: dibujo lo que veo, no lo que creo saber o supongo que es; la falta de experiencia lanza por delante al lenguaje conceptual esquemático, dibujando no lo que vemos sino lo que creemos que vemos. El “poner entre paréntesis” del método fenomenológico es una experiencia necesariamente individual, además de involucrar a la voluntad creadora. Para ejemplificar, en la enseñanza del dibujo, a grandes rasgos, tendríamos que hay diferentes niveles de experiencia expresiva, que se distinguen por su intencionalidad re-presentativa comunicativa, o presentativa evocativa. Aquí un ejemplo, aludiendo a teoría de las relaciones entre signos de Roland Barthes:

- 1.- Dibujar un elefante con la idea conceptual de *comunicar* la idea elefante. Se re-presenta al objeto y obtengo un esquema “sintagmático” (bolitas, rayitas) con los suficientes elementos de lo referido. Están presentes creencias y valores (prejuicios) necesarios para la comunicación.
- 2.- Dibujar una interpretación afectiva subjetiva de la idea elefante, reviviendo emociones sobre tal. La re-presentación ahora es significación “paradigmática”. Siguen presentes los prejuicios de la comunicación, pero se está más cerca de una conciencia simbólica.
- 3.- Se vive *la experiencia* de dibujar a un elefante en tiempo presente. Se presenta lo vivido de la experiencia elefante, con “conciencia simbólica” de las relaciones. Hay sólo expresión y evocación, y los prejuicios se reducen

al mínimo posible. La experiencia está aquí y ahora con mi referente, y el nivel de experiencia expresiva es mayor.

Sugiere el poeta Gastón Bachelard (1984-1962), que todo filósofo que pretenda estudiar los problemas planteados por la imaginación poética, debe romper con todos los hábitos ortodoxos, *olvidar su saber*, y "...estar en el presente, en el presente de la imagen, en el minuto de la imagen..." (Bachelard,1992:7-8), entonces, experimentar la "resonancia", la sonoridad del ser de una imagen poética. En efecto, alude a una "fenomenología de la imaginación", la cual es un "...estudio del fenómeno de la imagen poética, cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad" (9).

El presente marco teórico, parte de la consideración de que reflexionar teóricamente sobre los procesos creadores, no pretende soluciones sino "explicaciones" suficientes, tanto para una teoría propia y para volver a la práctica. Lograr una mayor sensación de *certidumbre subjetiva* al menos en lo referente a lo que puede estar bajo nuestro control, el conocimiento. Pero a diferencia del perfeccionamiento de un modelo científico, *la certeza artística es la de la sensación de completitud de la construcción en la impresión del conjunto*.

En ésta primera parte, las referencias para un marco teórico conceptual han debido extenderse en explicaciones abstractas, a veces redundantes y analíticas, en el entendido de que para la exposición de referencias conceptuales examinadas, el lenguaje descriptivo ofrece la ventaja de la familiaridad para la visualización general y la concreción de las conjeturas de los temas básicos que de origen aparentan no estar vinculados. En el siguiente capítulo, se abordan tales referencias sobre los temas básicos de éste ensayo: la praxis pictórica, el sentido del ritmo y la profundidad pictórica.

Capítulo II



Fragmento de *Autoretrato*, 1990.

2. EL PROCESO CREADOR: SENTIDO DEL RITMO Y PROFUNDIDAD PICTÓRICA

*¿Cómo ampliar mi territorio hasta allá?
¡Atravesando este río, este lago, más allá de aquel cerro!
A partir de este pensamiento, la capacidad ideológica del hombre
de recorrer a su capricho la tierra y lo ultraterrestre,
su capacidad física está en contradicción con sus deseos,
de allí la tragedia humana.
De este problema constante entre la impotencia y la potencia
nace la discrepancia de la existencia humana:
el hombre es, pues, medio libre, medio prisionero.
PAUL KLEE (1979-1940)⁵¹*

Las artes visuales significan una manera de ejercer el desafío de una libertad ilimitada en concepciones e imaginación, la cual encuentra sus límites en las capacidades perceptivas y cognitivas alcanzadas en la evolución. Al final, el sentido de tal libertad es la libertad misma, como el de la acción es la acción. La pintura intenta atravesar los límites físicos de la materialidad, ampliando la experiencia del mundo humano; en general, los procesos de invención artística son una manera singular que *altera la postura de la mente*, que dejan clara la posibilidad de ampliación de nuestros campos perceptivos.

En el capítulo anterior, han sido expuestas las bases conceptuales sobre: pensamiento, lenguaje, percepción y el enfoque constructivista de principios y patrones, así como la ubicación del factor psicosomático de las actividades creadoras y el resto de componentes fundamentales de los procesos artísticos. Se afirma que el arte es el lenguaje especial de un proceso de secuencias de orden coherente, sujeto al juicio del complejo pensamiento creador; se considera que éste opera en procesos de discriminación, jerarquización y categorización.

En éste capítulo, se rescatan algunas ideas sobre el ritmo en el espacio pictórico –Kandinsky, Klee y Mondrián-, y se argumentan algunos principios básicos relacionados con la dimensión temporal. También, se exponen algunas experiencias en el aula. Se considera al sentido del ritmo como el principio regulador de los procesos creadores; el proceso creador del arte es un proceso activo de pautas y patrones en movimiento y extensión, percibidos y validados por el pensamiento creador.

⁵¹ En *Bases para la estructuración del arte*, 1998: 57.

2.1. PECULIARIDADES DE LA PRAXIS PICTÓRICA: LA PLÁSTICA BIDIMENSIONAL

Pronunciar “praxis pictórica” en éste ensayo sobre el sentido del ritmo y la profundidad plástica, abarca también al dibujo artístico y no sólo a la pintura artística. Esto pretende no discriminar en la pintura a sus factores gráficos -como la perspectiva-, ni al dibujo artístico se le priva de sus valores pictóricos de impronta espontánea e imprevisible. Se considera que la praxis de profundidad es un aspecto gráfico dentro del espacio pictórico.

Dibujar y pintar son prácticas esencialmente distintas, pero con vínculos comunes. Son dos formas de *plástica bidimensional*. Aunque en esencia difieren en sus aspectos instrumentales y materiales –determinando plásticamente mucho de su intencionalidad-, lo que tienen en común el dibujo y la pintura es su manera de *aproximación en el espacio plástico* que se ejerce durante la praxis que, en la realidad artística contemporánea, supone una noción de profundidad en mayor o menor medida.

Hay que recordar que antes de fines del siglo XIX no se consideraba al dibujo como un género artístico. Éste sirvió durante siglos como práctica de observación y de bocetaje para la pintura o escultura, es decir, como parte del proceso artístico. En cuanto a las imágenes de intención comunicativa actuales, éstas se preocupan más por los aspectos gráficos que delimiten mejor un campo de interpretaciones (tipos, contrastes, directrices de lectura), que se resuelven con un dibujo mucho más gráfico que pictórico. Por su parte, el dibujo artístico tiende a ser más pictórico, aunque hay excepciones. Los conceptos van cambiando.

No sabemos cómo serán la concepción y factura pictórica y gráfica en un futuro, pero por ahora es ésta la realidad artística. El dibujo apuesta más a la claridad de la línea y al valor del grafismo. La pintura apuesta directamente a los valores plásticos (color, peso) y a la impronta, en un discurso visible de claridad relativa de un amplio espectro de horizontes de interpretación. Sin embargo, en términos de profundidad, es ineludible que la teoría de la perspectiva -desarrollada en el quehacer de la pintura renacentista-, es un aspecto gráfico dibujístico dentro de la pintura.

Cada vez es más difícil distinguir lo que “debería” definir a cada uno – dibujo o pintura- pero, a nuestra consideración, en la práctica eso tiene poca importancia. Sea como sea, lo que es un factor común e indistinguible en la práctica del dibujo y la pintura de la obra presentada, es *el espacio de profundidad*.

En lo que se refiere a las peculiaridades de la praxis pictórica, es notable cómo ésta resuelve en un soporte bidimensional la semántica de sus referentes, sea en abstracción o en figuración (la fotografía y el grabado, que además se reproducen en seriadados soportes, no serán abordados aquí). La profundidad misma es un referente de la realidad física, por lo que al sugerirla con cualquier indicio (objeto, cuerpo) la ilusión refiere a la tridimensionalidad. La *escritura alfabética*, por ejemplo, devino en marca conceptual sin efectos de profundidad, no así los pictogramas e ideogramas que conservan rasgos semánticos.

La pintura aparece físicamente plana, pero a diferencia de la intención de la huella de código lingüístico, la pictórica se esfuerza constantemente en desafiar al espacio penetrando al fondo en diversas maneras, mediante la plasticidad de la huella de su impronta. En la *acción* se vive la experiencia de “*entrar*” en el espacio pictórico, extendiendo nuestra realidad espacial y temporal.

Particularmente la naturaleza bidimensional de dibujo y pintura, como actos de intención y expresión visual directa y definitiva, se distinguen en su práctica por un doble reto que pide transitar entre el mundo simbólico y el real, durante su producción: uno reto sobre el contenido y otro sobre de la forma. El primer tránsito, se refiere a la dimensión semántica de los contenidos de su discurso plástico, elaborados en congruencia con el pensamiento simbólico, de-escribiendo al mundo aparente, esto es, hacer *aparecer* en un lienzo cosas e impresiones referidas a la realidad cotidiana como la sensación del equilibrio físico, o los objetos mesa, silla, que no existen realmente ahí, pues son ilusiones desvinculadas de tiempo y espacio reales, o reflejos de cosas en un espejo, que es “sólo imagen” y no la cosa real.



1



2

1 *La condición humana*, 1935. René Magritte, óleo s/tela, 100 x 81 cms.
 2 *Esto no es una manzana*, 1964. René Magritte, óleo s/tabla, 142 x 100cms.

En efecto, René Magritte desenmascara sugestivamente esto en *Esto no es una pipa* (1928) o en *Esto no es una manzana* (1964). La negación de

la afirmación en los juegos simbólicos en la obra de Magritte, revela y confirma la falacia de lo que llamamos realidad.

El segundo reto se da en la buena forma geométrica -su lógica formal- de la naturaleza del volumen en el espacio (distancias y relaciones correctas, escalas, proporciones), dentro del ambiente ficticio de la bidimensionalidad pictórica. Es decir, al de-escribir un ambiente tridimensional verosímil que juega con la física de la luz expresada en claroscuro, perspectiva, volumen, contraste, u otras categorías de la forma. En resumen, el doble tránsito conjunta dos retos: el reto de hacer “aparecer” a los cuerpos en una superficie plana, y el reto de ensamblar sus correctas relaciones espaciales. Hay una relación *hecha* entre un plano-soporte y la plasticidad de los materiales (que remiten a la plasticidad del cerebro).

Parece simple decir que es la actividad de los procesos, el factor que hace posible la articulación entre la dimensión estética subjetiva y sensible del arte con la objetiva de una realidad cultural determinada, es decir, la articulación de la interioridad con la exterioridad o “adentro y afuera”. Aquí se sostiene que es justamente una dimensión temporal -*la percepción de los encadenamientos de las pautas implicadas en la praxis pictórica, por nuestro sentido del ritmo*-, el factor de articulación.

2.1.1. Interactuar entre el espacio real y el espacio pictórico

Durante un creativo “darnos cuenta” de la conciencia, se suspenden los pensamientos, sólo para observarlos pues nunca dejamos de “pensar”; tampoco podemos tener completamente vacío el pensar. Sencillamente, es tan frecuente nuestro intercambio entre lo interior con lo exterior que lo obviamos e ignoramos. En efecto, la praxis creadora nos hace *testigos* del vínculo entre mundo interno y externo, subjetivo y objetivo; nos pone en condición de *observadores* de una suerte de integración materia y espíritu. El “mí” –mis pensamientos, mis actos, mi cuerpo- y “lo otro” –el ambiente de la experiencia humana- son observados, y la “conciencia” sólo es un principio del espíritu. Asimismo, es una *totalidad* subjetiva lo que está comprometido en la acción, es decir, que no sólo es mano mirada y cerebro, sino que *actuamos artísticamente con todo el cuerpo*.

Hay dos clases de abstracción, que sobresalen en la construcción de nuestra realidad humana. La primera, es una abstracción del mundo físico en “forma”, o ideas con forma. Es una traducción irracional a tipos geométricos racionales –lo cuadrado, lo redondo-, que conlleva la posibilidad de *una fenomenología poética*. Esto significa la construcción de “lo imaginario irracional como posibilidad”, propia de la experiencia de “ser” (verbo) humano. En *La poética del espacio* (1957), Gastón Bachelard

declara a favor de que la imagen es *antes* que el pensamiento (Cfr. Bachelard,1992:11); sugiere que entender la imaginación poética requiere de “estar en el minuto de la imagen”, en su *repercusión*, no en su causalidad sino en su *resonancia*, porque la imagen poética *surge en la conciencia del ser del hombre captado en su actualidad* (9). Se pregunta ¿cómo un acontecimiento efímero como es *la aparición de una imagen poética singular*, puede ejercer acción, en su inmovilidad, sobre otras almas? Lo *transubjetivo* de la imagen poética es esencialmente variable y no constitutiva como el concepto (10). A diferencia del pensamiento científico entrelazado, la imagen no necesita un saber, porque ya lo contiene: “el poeta en la novedad de sus imágenes es siempre origen del lenguaje”, pues “el alma viene a inaugurar la forma” (13).

La segunda forma de abstracción es la que extraemos del mundo de las situaciones, a las cuales damos una “forma afectiva” como posibilidad, la cual conforma nuestras identidades. Esta manera de abstraer, representa la *construcción psicológica de sentidos*, o ámbito semántico, que puede luego entrar en el plano de la fenomenología de la narración, por ejemplo, donde el juego del “como sí” da sentido a los sucesos, a través del pensamiento prelingüístico metafórico. “La imagen poética es una emergencia del lenguaje, [pero] está siempre por encima del lenguaje significativo [...] ¿Hacer imprevisible la palabra no es un aprendizaje de la libertad?”, decía Bachelard (1992:18-19). Desde luego, la pintura tiene posibilidades fenomenológicas y psicológicas en *lo profundo pictórico*: psicológicas en el “como sí” del internamiento certero en el espacio pictórico, y fenomenológicas al esclarecer tales sensaciones de posibilidad de extensión espacial y temporal.

El *arte es ilusión*, señala Ernst Gombrich (1956). Efectivamente, los instrumentos y estrategias para llegar a la experiencia del arte se fundan en la sugestionabilidad de la mente para llegar a producir una nueva realidad mental que amplíe nuestra dimensión humana. La ilusión es un medio para el arte y no el fin. La finalidad del acto artístico, considero, es la experiencia y no el objeto ilusorio, aunque sí la experimentación del mundo mediante la posibilidades sugestivas del objeto.

El acto creador científico persigue la comprensión del mundo objetivo en ideas *concebibles* (que intenta conciliar con el mundo subjetivo), mientras que el acto creador artístico persigue la comprensión del mundo subjetivo -que concilie con el mundo objetivo- construyendo un mundo alternativo de experiencias del tipo de lo *imaginable*; así, aunque lo que concebimos –como las ideas teóricas de la ciencia- abarca más infinitos que lo que imaginamos –como las ideas artísticas-, lo que imaginamos se aproxima mejor a la certeza subjetiva.

La pintura de dibujo proyectivo, en franca perspectiva, invita a entrar en el espacio pictórico, sugiriéndonos internarnos y movernos dentro de él; similar al efecto de la imagen cinematográfica en espacios arquitectónicos interiores, aunque ésta agrega movimiento, tiempo objetivo, y gran formato. A diferencia de la escultura que exige el movimiento del observador, la profundidad en la pintura (y la imagen del cine) se percibe como tomando ella la acción de entrar en nosotros, succionándonos en su dimensión.

Intentar enunciar lo que es “la realidad” es un asunto de dos filos. Acaso observar que uno es el mundo de *los hechos* y otro el de *lo hecho*, es un artilugio válido para aproximarnos al entendimiento de que la realidad es sólo lo *concebible*, por medio del lenguaje, del lenguaje pictórico en éste caso. Pero la realidad visible tiene una doble jugada en la mente humana, igual que la realidad pictórica. Una es la presencia del mundo como tal (real o pictórico, en éste caso) y otra la interpretación que hacemos de ella, es decir, la imagen o *huella* mental de la apariencia visual de algo real (imaginación) o pictórico (imagen pictórica), que no es la realidad en sí misma. Incluso, la imagen de una ilusión es sólo el reflejo visual de algo, sea en un espejo, una fotografía o un dibujo representativos (no *presentativos*). Cualquier imagen reproducida o en cualquier medio tecnológico, no es la realidad sino un representante de ésta. La imagen pictórica es una realidad en sí misma, no *la* realidad pero sí una realidad alternativa, al refinarse en la praxis las interpretaciones sobre el entorno; paradójicamente, permite ampliar los alcances de la propia realidad en la extensión o continuidad con la ficción plástica.

En el acto del dibujo tomamos la estrategia de *invertir* el doble juego, para luego hacerlo coincidir en uno solo en el propio acto: la estrategia es abstraer al mundo como tal en “forma” concepto (en punto, línea, triángulo, figura-fondo, etc.) y, por otro lado, la interpretación del hecho -referente-anclaje (no lo imaginado sino lo presente, porque lo arbitrario se anula en la dispersión)-, que nos vincula como espejo al mundo, con la que expresamos una nueva realidad emocional con lo simbólico del hecho percibido (suavidad, angustia, etc.); realidad abstracción, abstracción realidad y realidad abstracción. Al final, circula lo presencial como realidad, aún los productos de la realidad humana pero fundidos, ante la psique visual, en el mundo como tal. Entonces, *la realidad humana es una retroalimentación entre mundo natural y mundo simbólico*.

Los elementos semánticos del lenguaje pictórico son los signos y los símbolos, con su gramática construida culturalmente, en la lógica de *lo verdadero*. Los elementos formales son las formas geométricas y orgánicas, con su gramática de la dimensionalidad, fundada en la idea de *lo correcto*. Al final, lo que queda es *la manera* de decirse y producirse. Los símbolos y

las formas sólo son materia prima para la creación artística, pero no son su finalidad. En la experiencia artística el conocimiento es medio para experimentar el conocimiento, sólo a través de los procesos.



René Magritte. *Los valores personales*, óleo s/t ,1951/52,80x100cm.

Durante la experiencia pictórica, la totalidad del cuerpo está involucrada. Asimismo, la interacción entre el espacio real y el pictórico, resalta a la *acción* como protagonista de la praxis creadora, pero también expresa el problema de “el adentro y el afuera”, que involucra a “cuerpo y lenguaje”⁵².

Hay referencias indirectas en numerosos hallazgos científicos⁵³ que sugieren al *cuerpo* como el vehículo de transición en el entendimiento del “sí mismo”, que confronta la dualidad. Dentro de la teoría psicoanalítica, se considera que el cuerpo materno es un “objeto transicional” que representa el punto donde se encuentran el mundo subjetivo interno y el mundo real externo. La toma de conciencia de nuestro cuerpo es un proceso paulatino en el desarrollo humano, pero en las artes, el problema está en alguna medida implícito en todas las manifestaciones, aunque las conceptuales facilitan los ejemplos. Un caso es la obra escultórica-conceptual de la brasileña Lygia Clark (1920-1988), estudia y critica a Winnicott y a Klein, psicoanalistas de las “Relaciones Objetales”.

...todo encuentro humano –en su significación existencial- pasa por una verdadera *desustancialización del objeto* (...) devenir-sustancia de los procesos de forma entre cuerpos. (...) Thierry Davila escribe [sobre Clark]: “la

⁵² *El cuerpo y el lenguaje*” y *el adentro y el afuera*, son problemas recurrentes en el arte contemporáneo conceptual tridimensional. Sin embargo, la explicación funcional psicosomática merece una investigación interdisciplinaria -arte y ciencia- (o transdisciplinaria), de mayor profundidad, que nos permita, entre otras cosas, una mayor conciencia de nuestra condición de organismos *deuterestomados* (de entrada y salida) dentro de nuestra evolución. Mientras tanto, podemos afirmar que la praxis del arte siempre se ha caracterizado por su intervención gestual corporal y que el gesto existe en lo social de nuestra animalidad, de manera “no verbal”, como en la interacción de las abejas.

⁵³ Desde Freud y las variantes psicoanalíticas, como la *teoría de las Relaciones Objetales*, de Donald Winnicott (1896-1971) y Melanie Klein (1882-1960), por ejemplo, donde el afecto por los “objetos” nuestras relaciones de amar y odiar, que representan a las personas y a la posibilidad de sentir la continuidad de la existencia en esos lazos, transitoriamente mientras tomamos conciencia de la propia materialidad subjetiva. Según esto, la separación materna violenta en los lactantes, bloquea la asunción gradual de un cuerpo propio; llama la atención que, particularmente el pensamiento de Winnicott, se exprese como una invitación a recurrir al *sentido común* para abordar los asuntos psicológicos.

desustancialización del objeto pasa también por una transformación de su función psíquica inscrita en la conmoción de su estatus artístico. Ya no es el lugar de una proyección por parte del espectador –como pueden serlo la escultura o la pintura en un sentido muy clásico- sino un medio de acción. Un punto por el cual se efectúa un trayecto, un recorrido (...) con *Caminhando*, la obra no existe más que en el instante mismo en que se produce el acto de hacerla, es sólo tiempo –tiempo de actuar- y sólo relación –vínculo entre un soporte papel y su manipulador”. (Fedida, 2006; 128-132)



“*Caminhando*”, Ligia Clark, s/f (60’s), y
 “*Diálogo: Óculos*” (*máscaras sensoriales*) de Ligia Clark, 1968.

2.1.2. La gestualidad pictórica

El *gesto* emerge desde el interior y se expresa perdurable o fugaz en la huella singular de la pintura, el dibujo y la escritura; una vez trazado es irreversible, aunque no así el gesto en su calidad de signo o señal. Debíó ser sorprendente y extraordinaria la primera experiencia de poner *fuera de la conciencia* las ideas, mediante una marca significativa que asociaba su mundo interno con el externo, principio de la escritura. De igual modo, la expresión abstracta-figurativa de la pintura rupestre, sintetiza lo que aquellos sujetos creadores asimilaban de su relación interna-externa. La *gestualidad* revela conciencia metafórica, en acción con el cuerpo. Esta se halla en las *inflexiones* de las *formas*, no sólo en el origen común de las lenguas sino el mismo origen del pensamiento simbólico.

La gestualidad es el rasgo que define a la *impronta*. La impronta es la huella personal con la carga emotiva de la acción artística, la revelación transparente e inmutable de la intención llevada a la praxis. La intencionalidad en la praxis pictórica es su impronta. Proviene del poder expresivo no lingüístico ni de representación. La coherencia entre sus signos⁵⁴, hace un tipo de escritura de signos aleatorios de valor subjetivo,

⁵⁴ En el discurso plástico, la relación entre signo creado (imagen plástica) y referente (ahora huella psíquica) es tan relativamente *arbitraria* como se dice es la relación entre el signo lingüístico con el referente o cosa; nunca “completamente arbitraria” sino *relativamente arbitraria*, pues “nada proviene de la nada”. Tanto en el discurso

de *evocación*, con ciertos rasgos de conciencia propios de nuestro remoto pasado iconoclasta.

En la praxis pictórica, el gesto es una cualidad plástica y una cualidad del estilo: la de *imprimir* en el espacio pictórico. En el Renacimiento se valoraba el *gesto psicológico* de las señales gestuales de la “indigitación” – o señal con un dedo de los personajes-, siguiendo una secuencia que solía constituir una narración. Antes del siglo XX, todos los juicios sobre la obra se hacían en base a la gestualidad, que leía la “dignidad” o el “aspecto de santo”. Además, hubo una línea de historiadores estructuralistas, que se propuso interpretar al gesto pictórico y su coexistencia con otros sistemas gestuales de comunicación, como si se tratara de un mismo código de claves de comunicación no verbal, como una definición social de la gestualidad convencional; también se ha considerado a la retórica de la “elocuencia muda”, como si los signos corporales fueran sustitutos de palabras, como gestos estereotipados. Por otra parte, la línea de historiadores visualistas y formalistas, valoran al gesto expresivo leído en la vitalidad y espontaneidad de las pautas de las formas plásticas, como el movimiento, la tensión, la proporción, o el ritmo, no directamente sobre las narraciones.

Los principios y pautas de la expresión artística son cada vez más complejos. Salomón Reinach, vaticinó en 1920 (*Cfr.* Chastel, 2004:25) que, con la fotografía, en treinta años más habría un incremento importante en el repertorio de la gestualidad, lo que confirma que la *percepción* se va ampliando y desarrollando de muchos modos, ya sea en la representación de acciones de los personajes, como en la concepción de la praxis del arte. Desde las vanguardias, se ha aprendido a valorar los *gestos universales*, que se revelan desde una *identidad local*, es decir, la impresión directa (sin filtros descriptivos) donde la gestualidad se funde con el sentido. Asimismo, la gestualidad misma siempre tiene su propia expresión de tiempo.

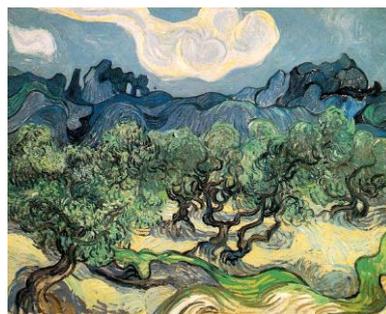
2.1.3. Tiempo y ritmo en la praxis y en la pintura

Desde la práctica, podemos afirmar que la noción del *tiempo* es próxima a *percibirse* más en los procesos creadores que en la descripción de las obras, poco se ha investigado. Aún *el movimiento del ritmo plástico*, y su forma descriptiva –*simbólica o formal*- han sido poco estudiados, debido en buena parte a la clasificación de Lessing en 1766, en “artes del tiempo” y “artes

plástico como en el lingüístico la articulación de signos ha de tener lo que Émile Benveniste (1902-1976) llamó “*simetría establecida*”, de lo contrario se anularía a sí misma la intención constructiva; debe ser “normativo, absoluto, válido y obligatorio” dentro de un mismo sistema codificado, sea una lengua o una propuesta plástica.

del espacio”. Las Artes visuales quedaron fuera de la categoría del tiempo, limitada a la dimensión del espacio. De ahí hasta ahora, la sistematización para el estudio de la pintura se limitó a sus aspectos técnicos y simbólicos, aislando aún más a la relación correspondiente, pero no equivalente, de *los procesos* y sus productos.

La noción de tiempo en los procesos creadores es independiente al tiempo visual de las obras. José Saramago afirmaba que “el tiempo no es una cuerda que se pueda medir nudo a nudo, el tiempo es una superficie oblicua y ondulante que sólo la memoria es capaz de hacer que se mueva y aproxime”. Asimismo, la duración efectiva de la experiencia de contemplación es independiente y ajena a la experiencia de producción; Marcel Duchamp demoró hasta diez años en sus obras y eso no influye en nuestra experiencia visual. Sin embargo, posiblemente, sí hay una correspondencia más estrecha entre el tiempo expresado y el tiempo de su impronta. Los trazos que sugieren una extensión en el tiempo denotan cuidado prolongado, mientras que los que expresan fugacidad tienen que efectuarse con rapidez o serán falsos.



Se sugiere una duración. Van Gogh, siglo XIX.

La impronta puede dedicarse al tiempo como principio temático, como en los impresionantes zapatos viejos de Van Gogh. También, muchas obras de trazos profusos como las características de Van Gogh, revelan mucho movimiento y sugieren muchos momentos y debido al desfase formal, dan cuenta de las intenciones de una duración extendida en la escena.



Van Gogh. No sólo sugiere una duración, sino una recurrencia lenta del tiempo.

Los trazos que sugieren congelar al tiempo eterno y capturar el *momento ideal* -que W. Benjamín denomina en cine “momento privilegiado”-, suspenden al tiempo idealmente. Es el caso de “la cualidad detenida” de algunas obras de Johannes Vermeer van Delft.



El tiempo detenido, en las obras de Vermeer, siglo XVII.

La *vida de las formas* –en palabras del historiador visualista Henri Focillón-, alberga una causalidad interna e implícita en algún sitio de su forma y/o su contenido. Pero el “no tiempo” también es una forma de tiempo, y una “forma de intención. Aún la intención de *atemporalidad* deja la tarea dinámica de la dimensión temporal a las estructuras sintácticas y geométricas de las formas pintadas, ya que la organización formal de la composición también implica por sí misma temporalidad y sentido de ritmo. La proximidad y el alejamiento, expresan la posibilidad de cambios de lugar, como las distancias, recorridos, direcciones; las líneas virtuales, o “líneas de dirección” que crean una estructura visual, sugieren experiencia temporal. Por consiguiente, si la articulación de la dimensión estética subjetiva con la objetiva de una realidad cultural determinada, se reúne en una dimensión temporal, parece lógico que la impresión del tiempo contemplada en las obras genere un sentimiento tan profundo.

Aún menos evidente ha llegado a ser, que la *noción de secuencialidad* aprendida en la evolución, es la que fortalece nuestra noción de “realidad”, tanto en lo social como en la interioridad subjetiva, consolidada en nuestras *necesidades de narración*. La percepción del tiempo de las historias relatadas tiene perfecta presencia en las narraciones tanto las labradas o pintadas en la arquitectura de las civilizaciones antiguas, como en la pintura medieval y la del Renacimiento. Son una invitación a participar del ritmo recurrente narrativo de éstas. El tiempo de la escena es un tiempo cronológico que revela, en la disposición de la luz, la hora del día o la estación del año. Las alegorías o las anécdotas de los *exvotos*, por ejemplo, expresan tiempo y nos atrapan un lapso de tiempo. Cuando las imágenes

aparecen secuenciadas, piden ser “escuchadas”, en la lógica de la secuencia que es más propia del sentido del oído, en el que no podemos recibir los estímulos simultáneos, como sucede con la vista, porque generaríamos confusión.

2.1.4. El principio del tiempo en la pintura

Las aportaciones de los historiadores sobre el tiempo en la pintura son aisladas. Las pautas del principio del tiempo, las cuales contienen al *sentido del ritmo*, tanto las de *la historia* como las del tiempo de *la acción*, se revelan al comprender que *lo que vemos es consecuencia de una fase anterior y es anticipación de una reacción posterior*. Desde luego, uno es el tiempo cronológico, el de la línea del tiempo, y otro es el tiempo de la escena, el de la acción expresada, que se vincula más directamente con los procesos. Por un lado, el tiempo cronológico es valorado en la conciencia de la historia, y por otro, a pesar de estar en el presente en los procesos, el principio de la acción en los productos de la pintura no tuvo importancia hasta el siglo XX.

Revisar las concepciones y expresiones de la noción del tiempo en la pintura explica el *proceso de aprendizaje* que ha constituido a nuestra percepción actual. Tenemos que en la Antigüedad no se concebía una unidad de tiempo pictórico, pues el espacio se entendía *discontinuo e informe*, donde las obras no estaban hechas para convivir con las demás obras⁵⁵. En el Medioevo, un mundo inmaterial en el que no existían distancias físicas entre las cosas, un fluido luminoso ocupaba todo el espacio de un mundo no medible que no obedecía a una lógica derivada de las leyes naturales sino a la lógica de *lo eterno*. Giotto y Duccio (siglo XV), hicieron los primeros experimentos de *perspectiva*, presentando un espacio de estructura interna cerrada y de tiempo estático, que contrasta con el anterior. Cuando surge la *pintura de caballete*, el marco ejerce un límite aún más definido entre el tiempo del “adentro” y tiempo del “afuera”.

Los criterios racionales de calidad en el Renacimiento -cuya perfección no se creía superable-, produjeron algunas *distorsiones* al forzar la perspectiva, que fueron aprovechadas en lo sucesivo por el Manierismo. Este trataba de diferenciarse del modelo anterior clásico. Los “errores” resaltados significaban dinamismo y tiempo, por los movimientos de lugar en referencia al lugar acertado, y agregaban un extraño relajamiento a las

⁵⁵ V. Furió en *Ideas y formas en la representación pictórica* (1991), dedica un capítulo específicamente al principio del tiempo.

tensiones de la rigidez clásica: luz irreal típica manierista, violentos *escorzos* y hasta figuras recortadas por los límites del marco.

El cambio con la pintura barroca (siglo XVII), fue una actitud distinta con la profundidad pictórica en perspectiva, donde la técnica pasó a ser un recurso artístico, y dejó de ser instrumento del conocimiento renacentista. En la extensión del espacio pictórico profundo asimilado por la perspectiva, se hace evidente la presencia de factores plásticos que aluden al tiempo: el gesto es franco, los personajes ahora parecen moverse y los objetos y miradas interactúan. La conciencia de la ilusión permitió el uso de la perspectiva aprovechando *ocultamientos* de unos elementos tras otros, *ambigüedades* entre lo cercano y lejano, y todo tipo de efectismos, ilusionismos y engaños visuales, a favor de la expresión artística. Entró una actitud subjetiva, flexible y adaptable a los nuevos géneros y situaciones ideológicas, a los que se agregan las audaces manos escorzadas de Caravaggio, además de su peculiar técnica de claroscuro que llena el espacio de “sombras impenetrables”.



1

1 Velásquez, siglo XVII. El juego de miradas amplía la *profundidad de campo*.



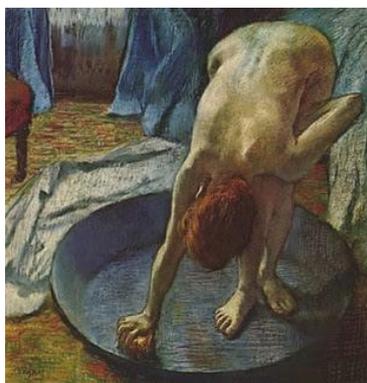
2

2 Caravaggio, siglo XVII, sus *escorzos* son recurrentes.

En el estilo barroco, la construcción geométrica tiende a ocultarse, por lo que el cálculo métrico y racional parece inútil, aunque existe ya más asimilado. Domina una emoción más intensa en las escenas, como se aprecia en la obra de Rubens. Asimismo, los juegos de miradas y espejos, como en Velásquez, permiten entrar francamente en el espacio pictórico.

Sin embargo, es hasta el impresionismo que vuelve a especularse específicamente sobre el manejo del espacio pictórico, en cuanto a *su temporalidad y su profundidad*. Entonces, la praxis es totalmente distinta a la del Renacimiento que materializaba una escena. El caso más significativo en términos de temporalidad y profundidad es la obra de Edgar Degas, quien se ocupa de captar *fugaces impresiones visuales*, combinando sus observaciones de diferentes panorámicas, antes insólitas, fácilmente apreciables en las imágenes fotográficas de la emergente técnica. Degas, explotó las suertes de la perspectiva y fue el primero en fragmentar el espacio recortando objetos y personas, usando encuadres

audaces, así como poderosos primeros planos como cercos que acentuaban la profundidad, en tiempo real. En adelante, la interacción entre el motivo y el punto de vista del observador fue un factor de experimentación del espacio pictórico y sus límites; si la ciencia y la filosofía de la época se cuestionaban sobre la “disgregación del cuerpo”⁵⁶, la pintura tenía la idea de “desmaterializar” la forma en energía luminosa.



Degas, Siglo XIX.

El espacio se extiende en lo profundo y el tema es la impresión visual.

La temporalidad pictórica en el transcurso de las vanguardias, poco a poco va encontrando atención especial sobre la *acción* misma de la actividad pictórica, manifestada en expresionismo, futurismo, espacialismo, manchismo y en el arte conceptual.



Informalismo en la obra de Francisco Castro Leñero, óleo, años setenta.

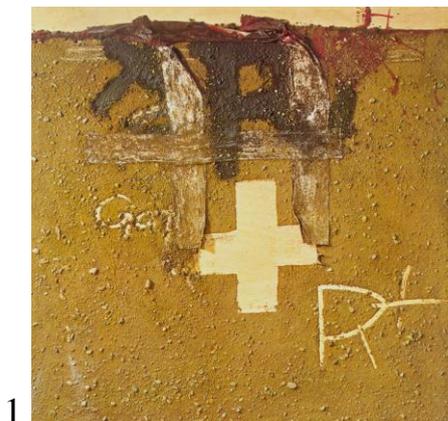
A los “*ready-made*” de Duchamp, que expresaban desilusión por la guerra y reacción contra los valores tradicionales, se agrega el empuje de las teorías sobre la percepción y las del lenguaje y la comunicación, acentuando el valor el *sintáctico* en las expresiones en las décadas posteriores. Un ejemplo es el *informalismo* de los años setenta, o aspiración

⁵⁶ Hace justo cien años, los temas principales de conversación del mundo intelectual eran la “cuarta dimensión” discutidos, desde 1880, por escritores como Lewis Carroll y Oscar Wilde. Cuando surge la “teoría de la relatividad”, el interés debió generar influencia en la expresión artística, pero aunque mucho se ha especulado en que el arte debe su cambio de visión a las nuevas teorías científicas, no hay nada demostrado. Nada, más allá de la apreciación de la evidente analogía entre el anhelo de velocidad en todas las manifestaciones cotidianas empíricas (el auto o el avión más veloces), junto con la tendencia recurrente a los trazos pictóricos rápidos, que pudieron deberse a más de un factor; desde luego, la movilización al mundo por las guerras mundiales.

a la “no forma” referida a la realidad, que se concentra en evocar al espacio y al tiempo de su propia realidad y estructura material pictóricos.

2.1.5. La acción en la praxis pictórica

En acuerdo con Vicenc Furió, los muros de Tapies *pueden despertar en nuestra mente las huellas y las heridas del tiempo*, pero en el caso de las sinuosidades de Pollock, donde la motivación del gesto está en el exterior, sólo nos evocan *al modo y el tiempo que tardó en pintarlas* (Cfr.Furió, 1991:263). El valor de la *acción* en la praxis pictórica, valga la redundancia⁵⁷, es un aspecto tal vez no suficientemente explorado teóricamente como manera de temporalidad dentro del espacio. Pero es de notarse que cuando el proceso mismo es lo artístico éste es coherente, y es ahí donde reside su valor estético.



1 Antoni Tapies, *Cruz y tierra*, 1975, 162 x 162 cms.

2 Jackson Pollock, sin título, 1951.

Si bien, ni Pollock ni Tapies dependieron de la fuerza física, hubo otros, como Lucio Fontana, que hicieron de la violencia del procedimiento un medio para pintar (no el tema de la violencia), rescatando aquello que no está bajo control del artista. Las huellas y cortes por el efecto de un objeto punzante, o la devastación del lienzo por el fuego, no pretenden imitar las heridas accidentales existentes en la naturaleza, sino usar el poder físico real del impacto de un golpe intencionado. Es un proceso creativo y no destructivo, donde lo incontrolable es lo interesante y el artista mismo tiene que aceptar el resultado. Aceptar cierta “selección natural” del propio suceso, al que *el artista se integra* y no al revés, como es tradicionalmente. Este efecto de “descubrimiento” y “caza de patrones” de los valores plásticos, son evidenciados en el proceso.

⁵⁷ El término praxis significa acción. Se reitera que en éste ensayo el término *praxis* pretende enfatizar en particular éste aspecto del proceso creativo, la *acción*, en la que es determinante el ritmo personal en la expresión.

De manera similar y simultánea, los artistas japoneses del Grupo Gutai también defendían que cada creación es una lucha con los materiales, con las condiciones y con la tradición. Pero en ellos, tales impactos, rasgados o quemaduras, son pinceladas sobre el lienzo –una especie de informalismo-, cuya violencia ellos llamaron “dinámica espiritual”. Por otra parte, otro caso de lo incontrolable como principio en el proceso de producción, es la devastación del tiempo sobre los materiales, que ha sido más socorrida en la escultura al aire libre.

Es bien conocido que fue el arte conceptual, género hermano de la pintura, quien tomó conciencia explícita del valor de la acción en el arte desde sus inicios en el pensamiento Dadá, en 1906. Aunque en un principio, se sabe que rechazaba a la práctica de la pintura, con el argumento de que ésta privilegia a los productos y desprecia a los procesos. Fue posterior que la reflexión conceptual pasó a formar parte de las manifestaciones pictóricas.

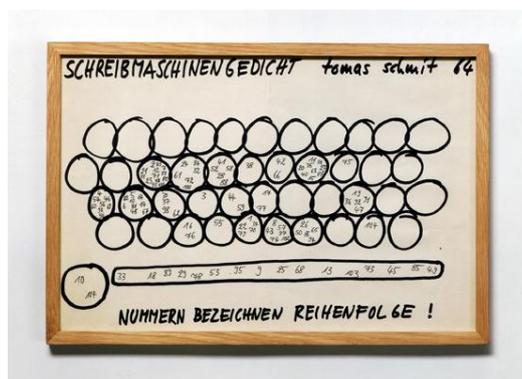
Ubicar el arte conceptual, lleva a referirse a los tres términos sobre el discurso estético, propuestos por el padre de la estética semiótica, Charles Morris, sólo para visualizar el orden cronológico del devenir de las manifestaciones estéticas. Del plano *semántico* característico del siglo XIX (relaciones entre signos y objetos denotados; el paisaje costumbrista, el retrato, las escenas narrativas), hubo un cambio significativo entrando el siglo XX a lo *sintáctico* (relaciones entre los signos; destacar el valor formal de los elementos compositivos como protagonistas del cuadro), y posteriormente un tercero *pragmático* (relación entre signos y público), las manifestaciones conceptuales. Dentro de éstas, la atención en la acción se destaca francamente en el llamado *Arte Acción*, en el que se privilegia a la acción, involucrando al cuerpo, y a la temporalidad, en tiempo presente, poniendo un poco más a la luz el vínculo entre *el ritmo y la materia*, a través del cuerpo.

Las ideas del Arte acción, experimentadas artísticamente en la década de los sesenta, quedaron escritas dispersamente en forma de manifiesto. Sus fundamentos expresan una toma de conciencia sobre la finitud de la existencia humana –influencia de Jean Paul Sartre-, pero también ponen el plano de valor de la experiencia del arte en la intencionalidad de *la acción subjetiva*. Al respecto, reflexiona el artista conceptual canadiense contemporáneo Richard Martel, que Futurismo, Dadaísmo, Constructivismo y Surrealismo, ponen las bases históricas: El *futurismo* es “rehacer el mundo”, destruir las jerarquías espirituales y los prejuicios, sin miedo; *Dadá* no intenta destruir el arte y la literatura, sino la idea que nos habíamos hecho de ellos; el *constructivismo*, es la organización puramente técnica de los materiales, fundada en el acto de creación, la forma de creación y la construcción; el *surrealismo* –puro automatismo psíquico- nos

propone expresar el funcionamiento real del nuestro pensamiento, es decir, más que elaborar una obra, la actividad surrealista apunta a la “deconstrucción” de los lenguajes (Cfr. Martel, 2008:103-117)

De manera que, la atención puesta en la acción significa valorar a la actividad artística en la actividad misma. Aunque el arte acción no se orienta precisamente a la acción pictórica, ésta puede aparecer circunstancialmente junto a otros lenguajes para conformar conceptos plásticos y otros lenguajes, como sucede en el trabajo representativo de Joseph Beuys (1921-1986) y el del grupo Fluxus (60's), quienes priorizan la acción subjetiva como lo esencial de la praxis artística. Algunos de sus preceptos, son:

- El valor del arte está en su proceso.
- El cuerpo como parte de la obra.
- La liberación del cuerpo, en la acción [euforizante en el arte acción].
- Cualquiera puede hacer arte sin depender del artista.
- Hacer artísticos todos los momentos de la existencia, como la acción de *plantar un árbol*, que se intensificará con los años (Beuys).
- Desprender a la actividad artística de su valor de cambio.
- La “investigación artística” toma ventaja sobre la “obra de arte”.
- La actividad artística es un *hacer* y no un *producir*.
- El arte es un “hecho” del mundo *hecho* [artificial] y no una “utopía transformadora”.
- Creador, sólo lo es aquel sobre el cual recae el manejo directo de la escena (Fluxus) [creador es el productor y el contemplador].



Fluxus, años sesenta.

En el objeto queda sólo el testimonio de la acción.

Pero el Arte acción defiende otros aspectos más, descritos por Martel, que bien vienen al caso, y se comenta entre corchetes:

- Multi e interdisciplina: para el Arte acción es ubicarse con actitud artística dentro de otro campo disciplinario, fluir entre disciplinas en su idea de “transversalidad del antiarte” [en la praxis pictórica significaría ser menos parcelario].

-Desestabilización del modelo imperante: para el Arte acción es provocación al sistema político [recuperar lo fundamental de la expresión artística: el “*hacer*” como objetivo primordial, y no el producto].

-Se concentra en adiciones sucesivas: para el Arte acción es sumar al espectador [*observar* a la subjetividad actuante, al propio comportamiento creativo, u observar al observador].

-El artista puede cambiar cuando quiera de estilo, intención o preocupación: para el Arte acción es no actuar sólo en función de las leyes de la institucionalización del arte [el arte rompe el doble mensaje o *doble vínculo* de tales leyes institucionales; las leyes opresoras pueden “perturbar” *el teatro privado de cada quien*, pero no determinar su creatividad].

-Sólo se es verdaderamente artístico (teatral, en Artaud) en la medida que los pensamientos que expresan escapan del lenguaje articulado.

-Que, como objeto, la obra de arte no se distingue de otro objeto más que por existir dentro del arte.

-La idea del *arte como diversión* o “praxis lúdica” y espontánea en Fluxus [donde fluyen lo simbólico, lo lógico y lo biológico].



“Coyote”, Joseph Beuys, s/f.

“Fluxus” significa *fluir* y la actividad artística es, en su concepción, la relación del arte con la vida de los fluidos orgánicos, eje temático de los *happenings*. Estos resultan ser una *metáfora del ritmo orgánico y de las cadenas causales* de la dimensión autoregeneradora de los seres vivientes, vinculados a un contexto biológico y a uno de coherencia con la dimensión temporal.

Pero reivindicar a la acción sobre los productos no es idea tan nueva como parece. Refiere Martel, que las ideas visionarias del italiano Giordano Bruno (siglo XVI) contra el estatismo institucional de las iglesias y su creencia rastrera, son reconsideradas por el *arte acción*. Bruno preconizaba que en el futuro, no sería cuestión de producir arte sino de “hacer arte”. Para Giordano, la imaginación se define como una forma de

conocimiento, y el *sentir* se siente en la imaginación, idea que el francés Condillac (siglo XVIII) continúa en el *sensualismo*.

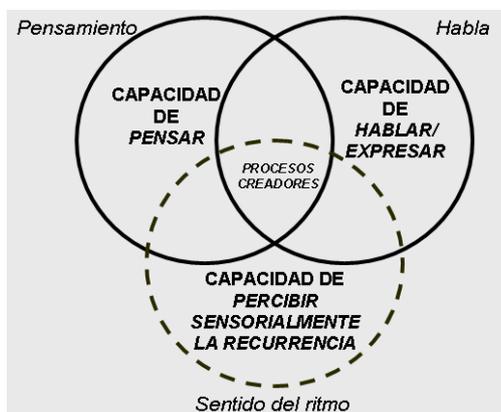
Para confirmar la idea de la evolución progresiva –y recursiva- de la expresión del arte, viene al caso Pierre Bordieu (1930-2002), quien defendía que *siempre existe algo que inventar*, y ponía en la mesa el hecho de que los pintores tardaron cerca de cinco siglos en conquistar las condiciones sociales que hicieron posible un Picasso, y el derecho a ser tratados como autores.

...los artistas deben trabajar en otra cosa que en el arte, porque, haciéndolo, justifican la validez de la existencia del arte fuera de su condicionamiento como producto: la actividad artística debe ser del comportamiento y no limitarse a la fabricación de un producto. Es entonces cuando el deslizamiento del objeto al comportamiento prueba el carácter prospectivo del arte como cuestionamiento del sistema de encuadre donde la categorización toma cada vez más el lugar del sujeto ¡Hagamos otra cosa! (Bordieu, citado por Martel, 2008:150)

2.2. EL SENTIDO DEL RITMO EN LA PRAXIS PICTÓRICA

El *ritmo* es un efecto psicosomático –y sinestésico- percibido y sentido a partir del descubrimiento del principio de regularidad y fluidez del universo. Casi olvidamos que está ahí, pues el lenguaje resuelve bastante bien nuestras relaciones sociales. El sentimiento del ritmo es el sentir del movimiento percibido.

El sentido del ritmo es la capacidad evolucionada de percibir sensorialmente la cadencia y recurrencia de las cosas de todo el mundo físico. Aquí se sostiene que el sentido del ritmo es tan fundamental como nuestras capacidades de pensar y de hablar/actuar, pues es el factor que motiva su articulación y los modos de relación entre ambos.



Fusión de las capacidades fundamentales en los procesos creadores.

Aquí se sostiene que es esta retroactividad triple la que constituye a los procesos creadores. Aquella vieja discusión sobre la dominancia del pensamiento sobre el lenguaje (Piaget) o el lenguaje sobre el pensamiento (Chomsky), y aún el reconocimiento de la simultaneidad de ambos (Vygotsky) en el fenómeno del conocimiento y de la cultura, parece haber dejado un cabo suelto: el del elemento dinámico que vincula a ambos. Un elemento arraigado en el sistema mayor de los sistemas, del que sus leyes “sólo Dios sabe de qué dependen”. Aquella “Unidad Suprema” que refiere Bateson en su *Espíritu y naturaleza* (1971). Asimismo, es como damos “forma” psicológica y significado cultural al transcurrir del mundo, y en buena medida surge de ahí el estilo o “espíritu de una época”. Se trata de una certeza subjetiva en sí misma que ganamos en la vivencia de toda experiencia, la de una recurrencia ordenada de las cosas en la percepción de las regularidades –que ha generado teorías, leyes, costumbres y tradiciones– pero que cuando deviene en artística es porque es fundamentalmente estética. Este elemento dinámico integrador está constituido evolutivamente en nuestro sistema de percepción, y lo concebimos como sentido del ritmo.

El sentido del ritmo distingue *pautas*, como el sentido del tiempo distingue rangos y cantidades. Ritmo y tiempo son afines, pero uno es intuición y el otro es razón. “El tiempo es la realidad”, afirmaba Piet Mondrián (1942), pero no se trata del tiempo medido y contabilizado que describimos pragmáticamente con el pensamiento conceptual, el de las horas y los días que nos ayudan a comunicarnos. Aquí nos referimos a la sensación cualificable de una causa o intención y una secuencialidad, que percibimos en las formas y ritmos de las pautas del universo.

En la práctica de los procesos, el sentido del ritmo es fisiológico y es psicológico, pero no conceptual⁵⁸. Como proceso no se le puede reducir a una definición porque vale solo al sentirse, aunque como concepto puede funcionar como materia prima de figuras retóricas (la rima auditiva, los entramados o cadenas de argumentos). En cuanto a su descripción lingüística, fuera de los procesos creadores, es útil saber que la palabra ritmo procede del latín *rhythmus*, y éste de *rheín*, que significa “manera peculiar de fluir”. Se trata de un orden acompasado en la sucesión de las cosas, el efecto resultante de la repetición de un fenómeno a intervalos regulares. Desde el punto de vista de lo racional, queda entendido que, desde la antigüedad ya se comprendía que el mismo concepto de *logos* es

⁵⁸ En nuestro idioma “sentido” se presta a un juego ambiguo de palabras que, singularmente, no interfieren en su uso. Así, sentido del ritmo puede referirse al *sentido* de cada órgano *sensorial* –rimo sonoro, el ritmo olfativo o gustativo, táctil o visual, incluso, propioceptivo o kinestésico–. Pero también “sentido” alude a un “efecto” de “sentimiento” del ritmo, que induce al aspecto emocional de éste *fenómeno sensorial psicológico*, como la emoción proveniente de la repetida sucesión de fases de espera y satisfacción (Wundt), o como significado conceptual.

simplemente *un principio regulador*, que no está en la conciencia subjetiva sino en una razón de ser de las cosas, *un proceso causal ordenado*, donde el ser humano se reconoce como parte de la naturaleza de ese logos (el sentido), y es así como fluimos en comunidad. Aunque ésta descripción no explica la percepción de proceso causal ordenado, sí deja claro que dependemos del entendimiento racional para su entendimiento como fenómeno sensorial.

Aquí se entiende sentido de ritmo como una noción de cadencia, periodicidad o *recurrencia esperada, pero no igual*. Es una clase de regularidad captada en los diferentes aspectos del mundo, percibida sensorialmente e interpretada racionalmente. Sólo puede experimentarse sensorialmente y entenderse intelectualmente, puesto que se trata de una abstracción.

El sentido del ritmo ha evolucionado con la conciencia humana y surge de la voluntad de orden desde el paleolítico. Nació de la búsqueda de variedad hacia unidades más complejas, es decir de “*combinar uno con lo otro*”. En un principio fue el sentido de repetición, pero cuando se toma verdadera conciencia es en los imperios agrícolas de la antigua Mesopotamia, en el caso de Occidente, unos seis milenios antes de Cristo, y en Mesoamérica con las culturas Azteca, Maya y Totonaca.

En filosofía, *ritmo* se usa como “movimiento regularmente recurrente”, y el positivismo lo definió como el “...alternarse de fenómenos opuestos en el mismo proceso”. El padre de la filosofía evolucionista, el inglés Herbert Spencer (1820-1903), habló de una “ley del ritmo”, como uno de los principios fundamentales de la evolución, donde “... lo máximo y lo mínimo, la caída y la elevación, se alternan en el desarrollo de todos los fenómenos”; la *alternancia* predominaba en la noción del ritmo. Alfred N. Whitehead (1861-1947), matemático y filósofo británico, habló del “modo del Ritmo” (1929), que era una hipótesis organísmica⁵⁹, donde una serie de experiencias que forman una determinada sucesión de contrastes, dentro de un método preciso, se regula de manera que el final de un ciclo sea el principio del siguiente similar, para su simple repetición (*Cfr.* Abagnano: 928); sin embargo, no incluía la idea de autorreferencialidad. En la hipótesis de Whitehead, el Ritmo penetra en toda forma de vida y toda existencia, como una prueba de que los principios básicos de la vida están ejemplificados de alguna manera en todos los tipos de existencia física. Así, en éste modo del Ritmo, existen experiencias que constituyen

⁵⁹ La hipótesis organísmica de Whitehead, del *modo del Ritmo*, desembocaría en la teoría general de los sistemas, pues se concibe a la Naturaleza compuesta de jerarquías o *sistemas*, constituidos por niveles autónomos de totalidad y organización. Esto es, conjuntos organizados de elementos independientes y que interactúan formando un todo complejo, identificable y distinto. Es una explicación holística de la naturaleza, donde los organismos como la tierra, son capaces de la producción, mantenimiento y restauración de la totalidad del organismo. En ésta teoría los procesos tienen una explicación material. *Organismo* es una comunidad dinámica de cosas reales en fase de producción; se revelan dos tendencias naturales, una del lento deterioro y otra de renovación anual, que constituyen el equilibrio dinámico, equilibrio que se alcanza a través del principio o modo del Ritmo.

una determinada secuencia codificada, donde el fin de un ciclo es la fase que antecede al comienzo de otro ciclo similar, repitiéndose indefinidamente, con variaciones mínimas en detalles concretos de ciclos sucesivos. (Cfr. García Cruz; 2007: 85-87)

Como fenómeno sensorial, puede afirmarse empíricamente que el principio del sentido del ritmo es natural, y que se encuentra en los fenómenos biológicos de los organismos vivientes, como la división de bacterias, la “replicación” del ADN, en los procesos de gestación y reproducción, es decir, en los *ritmos circadianos* o “ritmos biológicos” que son oscilaciones de las variables biológicas en intervalos regulares de tiempo, con un promedio de 24 horas, como el sueño, la regeneración celular, la actividad hormonal y la cerebral⁶⁰. Es tentador pensar que, muy posiblemente, los ritmos circadianos fueron el dato maestro de nuestros remotos antepasados para organizar lógica y lingüísticamente su mundo.

A ciencia cierta, las causas del sentido del ritmo no se conocen, pero la biología explica que se deben a un *sistema de resortes autorreguladores* de origen “interno” cuando se trata de sus propias funciones de crecimiento y reproducción, y “externo” si dependen de estímulos naturales de otros sujetos, o inducidos por el medio ambiente. Aunque la justificación del ritmo estético, no se justifica del todo con éstas explicaciones, vemos cómo la vida orgánica dibuja espirales, órbitas, meandros, estrellas, y otros fenómenos visuales que admiramos por que nos parecen “bellos”, como la aurora boreal, el movimiento del mar y sus olas, entre muchos otros. Aún así, la psicología ha comprobado que hay una relación estrecha entre ritmos biológicos y los mecánicos de nuestra vida cotidiana, en la que tienen gran repercusión somática.

En el mundo físico la electricidad, el sonido y a luz, son formas de energía rítmica de vibraciones ordenadas. Desde la neurobiología, la percepción visual es una particular vibración interior, que despierta con la emoción. Ésta vibración se traduce en un ritmo de frecuencia adecuada para asociarse a la sensación. Las vibraciones interiores son, entonces, acumulación de energía provocada o estimulada por un estímulo visual.

En la psicología hay muchos ejemplos, pero uno, directamente relacionado con el aprendizaje, es el *hábito*. Señala Gombrich en *El sentido de orden* (1979), que el hábito es un logro de ordenamiento mecánico de la mente, de dominio de movimientos básicos para que ésta quede libre para

⁶⁰ Circadiano, del latín *circa*, cerca de; significa “con una periodicidad de 24 horas” (Gómez de Silva). La observación de estos ritmos, revela una sincronía con los ritmos ambientales con un valor de periodo entre 20 y 28 horas, como son los ciclos de luz y temperatura. Los ritmos circadianos son endógenos y establecen una relación de fase estable con estos ciclos externos alargando o acortando su valor de periodo e igualándolo al del ciclo ambiental. Se cree que los ritmos circadianos se originaron en las células más primitivas con el propósito de proteger la replicación del ADN de la alta radiación ultravioleta durante el día y que, como resultado de esto, la replicación de ADN se relegó al período nocturno.

planear y dirigir estructuras superiores, ordenamientos más complejos y no automáticos. Por otra parte, el sentido de orden, conlleva otras actividades: la *imitación*, es el placer de comprobar la semejanza; la *reiteración* es el gesto de la voluntad de perfeccionar la imagen comprendida, mediante el *mimetismo*. En el caso de la práctica de la música, se dice que la percepción del ritmo implica reconocer un ciclo o frases rítmicas, y que el sentido del ritmo es la facilidad que tiene una persona para seguir un tempo o ritmo con una frecuencia concreta. El ritmo supone una capacidad de precisión en la coordinación, que viene reflejada por la estabilidad y el orden de la actividad neuronal en el cerebro. La psicología asegura que el ritmo está relacionado con los procesos cerebrales responsables del razonamiento y la resolución de problemas, es decir, la madurez y la inteligencia. El ritmo es suceso, secuencialidad, principio de orden y de continuidad. Los movimientos rítmicos humanos son acontecimientos *captados por la percepción, al mismo tiempo de su realización*.

Aunque no hay pruebas científicas sobre el origen del sentido del ritmo ni de su relación con los procesos de creación, pues estas pruebas equivaldrían a las del origen de la vida, tenemos datos que provienen principalmente de las *reflexiones* científicas, filosóficas, psicológicas, matemáticas, generalmente de inclinación sistémica. Pero también provienen de los estudiosos de las artes, quienes constantemente refieren un estrecho vínculo entre creación artística y ritmo. Por ejemplo, Dorflès Gillo en *El devenir de las artes*, explica el proceso creador se da en tres momentos: Una *fase rítmico imaginativa*: sentir primero y pensar después, como preparativo para ordenar algo. Una *fase ordenadora*, o pensar, que prepara para la unidad. Finalmente, una *fase simultánea*, sentir y pensar, que es crear. Además sugiere que es un hecho *que la naturaleza y el proceder y producción del hombre son aproximaciones de ritmo y proporción*, mediante su imaginación. Dorflès propone un género de rítmica inconsciente o semiinconsciente, de duración discontinua, de frecuencia superior o inferior a la comprobada científicamente como mínima para cada uno de los sentidos -una "diferencia"-, que está al margen de nuestro entendimiento, pero que da sentido a la existencia; un esquema, un patrón, que antes de traducirse en expresión poética, plástica o musical, vive como un elemento rítmico sonoro, en el tiempo. Parece que el sentido del ritmo es algo así como el proceso creador mismo, pues se conoce sólo en la experiencia. No hay una sola explicación coherente sobre el significado del ritmo, sólo se habla de las normas particulares como éste se manifiesta.

Siguiendo las reflexiones sobre el sentido del ritmo, otra afirmación es que la *cadencia* no es lo mismo que ritmo. Matila Ghyka, citado por Villafañe (Cfr. 1987:153), se refiere al ritmo de su propia obra pictórica como *ambos transcurso puntuados por un jalonamiento periódico, una*

continuidad discontinua, de dos ritmos posibles, uno *homogéneo estático*, regular, “cadencia propiamente dicha o metro”, y otro, un “*ritmo dinámico*”, asimétrico, con olas de fondo inesperadas, reflejo del propio aliento de la vida, o ritmo, propiamente dicho. Es decir, que lo que distingue el ritmo estático o cadencia, del ritmo dinámico, es una diferencia entre forma y estructura, aunque la cadencia puede transformarse en estructura., provocada por la alternancia entre elementos débiles, “*intervalos*”, o fuertes, “*acentos*”. Tal “jalonamiento periódico”, es un juego de las *fuerzas de tensión*, que forman parte de una composición pictórica. En mucho, coinciden éstas apreciaciones del ritmo en la experiencia práctica con las pronunciadas por Wasily V. Kandinsky, Paul klee y Piet Mondrián.

Lo que resulta sobresaliente en torno al sentimiento del ritmo, es que este existe cuando alcanzamos a percibir la estructura de su recurrencia, lo cual es rebasar a cierto nivel de cadencia. Esto es, que hay sentido del ritmo cuando nuestro “umbral diferencial” lo hace accesible a nuestra atención sensorial. Los factores a captar son la *recurrencia* y la *estructura*, dos conceptos abstractos, subjetivos y psicológicos, uno *secuencial* (aparentemente sólo temporal) y otro *simultáneo* (aparentemente sólo visual), en una unidad coherente.

2.2.1. Lenguaje creador y sentido del ritmo

Los lenguajes del arte parecen ser medios de contacto con la dimensión fluida de la creación. Bethoven aseguraba que la música *no tiene ni principio ni fin*, que simplemente la tomamos y entramos en ella; salir de ella sólo es una tregua. Por su parte, Joan Sebastián Bach hilaba sus salmones comenzándolos con el final del anterior. En cualquiera de las artes podemos encontrar ésta manera de ser. La introducción y el cierre de una composición sólo son accesorios que permiten *poner una distancia* para poder atender a otros estímulos. Pero no sólo sucede en la música llamada “culta”. Lo mismo encontramos en la música de “sones” y “huapangos”, por ejemplo. O en los músicos innatos, fluyendo desde su fuerza interior subjetiva e internalizándose en la corporeidad de los oídos. Algunos que deambulan por las calles citadinas con un acordeón alegre e interminable, casi siempre triste porque “habla” del lugar que añora. Los sonidos parecieran circular naturales y cadentes entre árboles, cosas y gente, y se convierten en emociones que *con-mueven*, en el *lenguaje* (en sentido figurado) universal del arte; tal vez por ello, hay quienes definen al arte como aquello que después de sentirlo nunca se vuelve a ser el mismo.

En la práctica pictórica, las líneas parecen tener vida propia, ellas son las que guían los trazos, y al modelo puede tocársele con la mirada. Hay un

ritmo entre los materiales y los movimientos corporales, y el pensamiento de *lógica poética*, que tiene de por medio un sentido generado, o resignificación. En éste fluir, el dominio técnico funciona como la *episteme*, dominio cognitivo o dominio de verdad, del acto creador. Si el conocimiento es el des-ocultamiento de la esencia de algo, puesto en un código lingüístico para ser comunicable, entonces el método es *la manera* como el pensamiento resuelve el procedimiento de un acto de intervención. Pero la técnica, o *techné*, no como un bien patrimonial de la cultura tecnológica, sino en el sentido del dominio de una actividad y del “hacer bien” una cosa para la intervención efectiva en los procesos. Es el acceso epistémico a los lenguajes de expresión; de por medio están los instrumentos de la práctica habitual, el cuerpo, y la lógica del pensamiento conceptual, infinitamente creador.

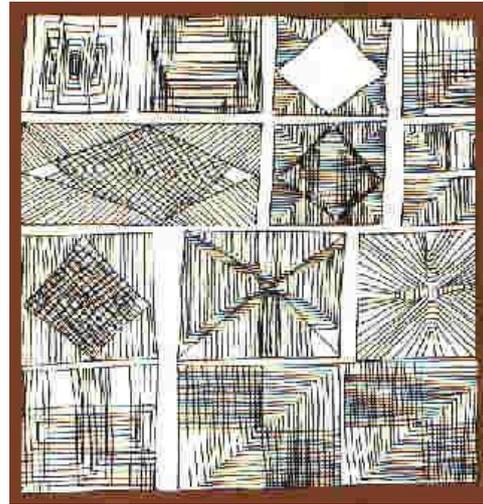
Dentro de éste dominio, el acto artístico lleva “algo” desde el fluir del *mundo de los hechos* al fluir del *mundo hecho*. Un *algo* coherente, ya sea en su sentido de mera utilidad práctica (perspectiva de proyecto o proyecto a escala) o de mera verosimilitud sensible (el evento pictórico). A fin de cuentas, la ilusión es una promesa de lo que podría ser, pero de momento no lo es, y eso es lo que nos seduce. Esa es su virtud. En la producción plástica hay una aspiración o deseo de que llegue a serlo y un esfuerzo personal entra en juego para acercarlo al ámbito de lo posible (sea realismo, figurativismo o abstraccionismo), en el mundo imaginario o el de lo verosímil.

En la práctica de la pintura, aprendemos técnicamente a desafiar la percepción para crear ilusiones de perspectiva, de lejanía, calidez, de exageración o reticencia, o de otra suerte de sintaxis de las formas, expresada en una retórica discursiva de la imagen. Al final, la imagen plástica presenta al modo o gestualidad de los rasgos esenciales, como los modos del *tono* en el blanco y negro, o los modos de textura visual o táctil, tras bambalinas de los referentes. El discurrir entre el ritmo y la materia de las pautas concatenadas, es experiencia estética, como una “*puesta en común*” espiritual a través del sentido del ritmo.

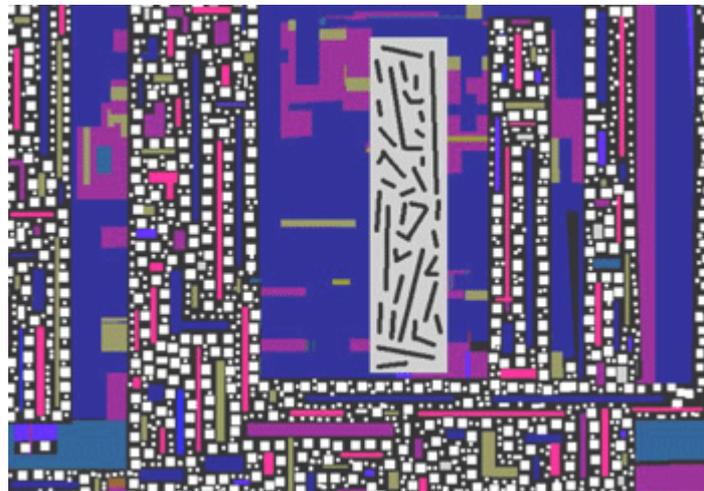
Por supuesto, el mismo “ritmo” puede ser motivo de lenguaje plástico. En el mundo contemporáneo del terreno plástico, existe una pintora que ha dedicado su vida artística al lenguaje creador del ritmo. (En los años noventa, debido a un texto editado por la UNAM llamado *Ritmos*, me identifiqué de inmediato con Myra Landau. Llamó mi atención la precisión aleatoria de distancias y relaciones, que en conjunto generan un sistema plástico de sensaciones *muy directamente* desde el propio sistema somático, cuyo valor está en internarse en un sistema).

Ritmos –así se llaman mis cuadros desde 1965 [...] Porque ritmo lo es todo. Está en todo. Vida. Destino de las personas. Todas siguen un ritmo. La poesía, la

música, la danza –todo tiene ritmo- la matemática. Ni hablar de la geometría. Ritmo es equilibrio. Ritmo es belleza. Ritmo es casi rito también. Ritmo es misterio, a pesar de su sencillez aparente [...] busco un equilibrio –una armonía que ya no encuentro en el mundo que me rodea-. Una total desorganización –una violencia irracional- una percepción enfermiza [...] Desgraciadamente no puedo ritmar ni el mundo ni las gentes y sus sentimientos. (Landau, 1985: 33)



Ritmos. Myra Landau. Obra anterior a 1985⁶¹.



Ritmos, 2006. Myra Landau en Jalapa XI Festival Internacional Junio Musical, la Galería Fernando Vilchis del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana⁶²

⁶¹ Imagen y referencias, en: http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=9323198&id_seccion=1413&id_subseccion=525151

⁶² Imagen y referencias, en: <http://www.uv.mx/universo/227/arte/arte06.htm> Se recomienda visitar la página <http://www.filmstudiolondon.com/movies/landau/>, con un video reciente en su residencia en Roma.

Myra Landau (1926-), es pintora y poetiza de origen rumano y judío, quien vivió en México durante los años sesenta, donde se iniciara en las artes visuales. Actualmente radica en Roma y continúa produciendo sus *Ritmos*. En su última exposición individual en México, en la galería independiente marie-louise ferrari, en Xalapa, Ver. (noviembre del 2000), comentaba el especialista Jorge Alberto Manrique que su “geometría sensible” es la de construcciones poéticas, musicales y pictóricas, *Myra se rige por reglas precisas y necesarias, como el proceso de un compositor, que no constituye una receta sino un sistema*. Por su parte, Rita Eder, decía que su lenguaje es el del ritmo, al expresar en finos tejidos la esencia de la vida interior.

2.2.2. El lenguaje visual del sentido del ritmo

Culminado el proceso creador, es en los productos –en las obras artísticas-, donde quedan representados los procesos. Esperando correspondencia y no equivalencia, podemos comprender a la naturaleza de los procesos en la observación de la composición plástica, aunque podría ser demasiado larga la lista de pasos de los principios y subprincipios del *sentido del ritmo*, en el proceso de una sola obra.

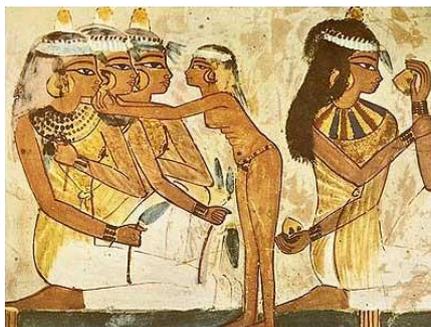
En síntesis, podemos observar ciertas pautas o principios básicos de manifestación plástica del sentido del ritmo en la praxis pictórica, los cuales son:

-la **proporción**, que es una “razón matemática” la cual procura en el lenguaje artístico la buena relación entre las partes de un todo y de cada parte con el todo, *es una manera de ritmo* al interrelacionarse las partes particularmente de manera progresiva proporcional; los espacios estructurados en *proporciones áureas y armónicas*, mantienen oculta una poderosa armonía rítmica por progresión;

-la **tensión**, es condición para su opuesto, el movimiento, que en lo visual genera fuerza y “agarre” al espacio gráfico;

-la **valoración lumínica** por el juego de las escalas de grises, que en altos contrastes se traduce como tensión. Por último,

-las **jerarquías**, especialmente expresan un afán de ordenamiento, clasificación y categorización del pensamiento, en éste caso expresado visualmente.



Jerarquizar por las pautas del tamaño y la escala, en lenguaje visual. Fresco de la antigua Grecia.

Por otra parte, la *velocidad* -elemento del ámbito temporal-, ejerce virtualmente un orden en el espacio gráfico. La velocidad en el mundo real y en el pictórico, se da por comparación: tiene que haber más de dos causas diferentes a las llamemos rápida y más rápida, por ejemplo; por comparación, los elementos más pequeños parecen moverse, respecto a los grandes, así como los marcos grandes vuelven más lentas las formas internas y viceversa, tal como en un escenario reducido los bailarines parecen moverse más de prisa. La distinción de velocidades entre elementos, tiene que ver con sus cualidades, análogas al mundo físico: la velocidad alta de una línea, y la débil por su lentitud, como de menor esfuerzo del elemento. Una línea gruesa o una forma pesada, parecerá más lenta en un medio o fondo de textura muy densa. Parece que las combinaciones (relaciones) son las que tienen la efectividad:

[El ritmo] ...es una armónica sucesión de sílabas, notas musicales, elementos lineales y formativos, producida al combinar acertadamente pausas, acentos, intensidades y cromas en repetición ordenada o por una sucesión regular y organizada de elementos mayores y menores (Bamz, 1979:9)

Pero el “acertar”, significa aceptar visualmente la nueva relación, bajo el *criterio de las validaciones artísticas* del pensamiento creador. Por otra parte, las artes visuales de imagen fija también guardan su *sentido del tiempo*, la cual está contenida en el gesto del acto y es percibida no sólo en la contemplación sino desde su gestación en el momento de la producción. En el sentido de ordenamiento del ritmo, está implicada la noción del tiempo, que denominamos *movimiento* en el lenguaje gráfico. La *simetría rota* o los desplazamientos de un *eje de equilibrio*, rotaciones, disposiciones *concéntricas o excéntricas*, o el mismo efecto psíquico de *pregnancia*. Todas resultan manifestaciones entrópicas de la vida de las formas.

Lo *informe* y el gesto son “movimiento” en el lenguaje visual. El poeta George Bataille (1897-1962) decía, refiriéndose a la estructura, que “lo informe” de las pinturas de Lascaux, o la “incongruencia de un modelo” en

Manet, no era una pérdida de forma, sino una *puesta en movimiento* de las formas hecha por el lenguaje, al ofrecer sólo un instante de una forma. En alusión a Degas, para Paul Valery lo informe, más como psicología de la forma que metafísica de lo informe, “...es un ejercicio de *construcción de la visión*, cuyo dibujo debe restituir la *inteligibilidad* [...] un esquematismo de lo posible...” (Fedida, 2006:28). El gesto corporal en la praxis pictórica fluida, asegura un orden rítmico y congruente entre subjetividad, acto y contexto ambiente, entre realidad y ficción, la ficción como extensión de la realidad.

2.2.3. Kandinsky, Mondrián y Klee

Aunque parece que no hay un tratado específico sobre el sentido del ritmo para el lenguaje y la composición plásticos, quizá fueron Wasili Vaslievich Kandinsky, Pieter Cornelius Mondrián y Paul Klee, activos en la primera mitad del siglo XX, quienes dedicaron especial atención al tiempo y al *ritmo* en su obra pictórica, y en su legado de apuntes teóricos.

Entrado el siglo XX, se abría paso a la idea metafísica, que destacaba los valores psíquicos como punto de partida y meta de la producción artística:

...toda producción artística no es otra cosa que la constatación continua del gran enfrentamiento en que se encuentra desde los comienzos de la creación y para todos los tiempos del hombre y su entorno. El arte no es más que una forma de expresión diferente de las fuerzas psíquicas, que ancladas en el mismo proceso condicionan el fenómeno de la religión y de las ideologías cambiantes (Worringer, citado por Max Bill, en Kandinsky, 1986:11-12)

Se dice que fueron el evento histórico científico de la *desintegración del átomo*, así como el de la *teoría de la relatividad* de Einstein (1905), lo que abrió las puertas a las interpretaciones de la física cuántica en los artistas de la época, precisamente porque desmitificaban la solidez de la Ciencia. En *De lo espiritual en el arte* (1911), **W. Kandinsky** (1866-1944) habla metafóricamente con el lenguaje de las formas sobre el *espíritu humano* -el triángulo místico-, actitud que fuera inicio del arte abstracto. Destaca que de *la música* proceden,

...la búsqueda de ritmo y la construcción matemática y abstracta, el valor que se da a la repetición del color y la dinamización de éste, [...] la música dispone del tiempo, de la dimensión del tiempo. La pintura, que no posee ésta característica, puede sin embargo presentar al espectador todo el contenido de la obra en un instante. La música es incapaz de esto [...] no necesita tomar de prestado formas externas para su lenguaje. La pintura, por el contrario depende hoy casi por completo de las formas naturales [...] Su deber consiste en analizar sus fuerzas

y sus medios, conocerlos, como hace tiempo que los conoce la música, y utilizar en el proceso creativo estos medios y fuerzas de modo puramente pictórico” (Kandinsky, 1986:50-51).

En general, las formas plásticas adquieren sonoridad. Las orgánicas (más bien figurativas) poseen un sonido interno, que combina con el sonido interno de las abstractas (geométricas), en *consonancia* o *disonancia*; lo mismo colores y texturas. Pero, destaca Kandinsky, lo más importante es “la elección del objeto”, que significa la con-sonancia con el artista⁶³, o contacto adecuado con el alma humana, bajo el “principio de la necesidad interior”. Asimismo, entre otras cosas, una composición puede ser simple, melódica, compleja, o sinfónica. En lo gráfico, el *contrapunto*⁶⁴ entre blanco y negro, es el encuentro de formas, la contención entre ellas,

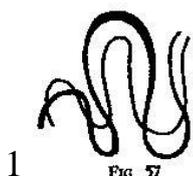
...el empuje, la fuerza de arrastre y la disrupción de cada forma [...] la combinación de lo rítmico y de lo arrítmico en el mismo plano [...] crean la posibilidad de un “contrapunto” puramente gráfico (Kandinsky, 1986:71)

Es claro que es en la vocación musical del ruso Kandinsky, que se despliega su interés en las pautas de las formas orgánicas, como relámpagos, o tejido conjuntivo. Considera que “la creación de las diversas formas” se interrelaciona y subordina a la composición total, que conservan su singularidad, pero destacando que “la composición de todo el cuadro” constituye el objetivo principal. En *Punto y línea sobre el plano* (1923), Kandinsky ofrece una interpretación subjetiva de las cualidades plásticas del punto, la línea y el plano, “como un puente hacia la pulsación interior de la obra de arte”, sistematización hecha para la Bauhaus pero que todavía sigue siendo motivo pedagógico.

Para Kandinsky, hay un primer ritmo de exacta repetición si hay un *refuerzo cuantitativo*, por ejemplo, si un violín es reforzado por otros violines, y un segundo ritmo, cuando las distancias son progresivamente mayores si hay un *refuerzo cualitativo*. Hay un tercer ritmo más complejo que *combina refuerzos cuantitativos con cualitativos*, líneas curvas y quebradas. Algunos ejemplos gráficos, tomados directamente del texto de Kandinsky, son:

⁶³ En el lenguaje de la música, la *consonancia*, es el efecto agradable de sonidos simultáneos (que en poesía es la identidad del sonido en las vocales acentuadas), sugiere una buena relación entre las cosas, siendo su opuesta la *disonancia*.

⁶⁴ *Contrapunto*, es la dominancia de la combinación alternante de voces en la música o la poesía, a veces por la combinación de melodías; en la literatura la alternancia entre puntos de vista, o de visiones del mundo. Por lo general, en el espacio gráfico o pictórico se dice que hay contrapunto cuando se unen dos aspectos de categorías diferentes, que no tienen aparente relación, pero en el lenguaje pictórico adquieren un sentido, una figura retórica. En la música surgen las primeras formas de contrapunto hacia el siglo XVI. Se dice que, en el siglo XVIII, su replanteamiento en las formas de la música, produjo cambios estilísticos y estéticos importantes, equivalentes a los producidos por la *perspectiva* en la pintura, en el siglo XV.



1

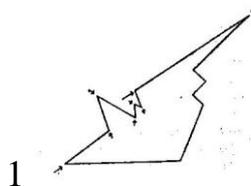
Fig. 57



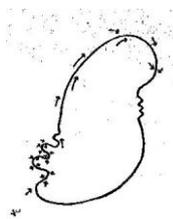
2

1 Repetición de curvas, variedad de fuerza cualitativa.

2 Refuerzo cualitativo entre ritmo curvo y ritmo quebrado, el sonido se fortifica.



1



2



3

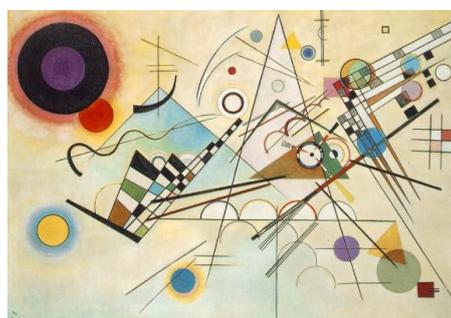
1 Ritmos “complicados” o complejos. 2 La fuerza del trazo es el efecto del dibujo.

3 Un caso donde los radios decrecen (comenzando una progresión) en una tensión vertical, en una curva geoméricamente ondulada.⁶⁵

En todo esto, ya que la longitud es un concepto temporal, la línea es desplazamiento en el tiempo y el espacio. Una curva es *diferente* a una recta, básicamente por *su tiempo*. Asimismo, la mayoría de los instrumentos, dice Kandinsky, producen sonido de carácter lineal -el órgano es lineal, el piano es puntual-, pero en todos la “altura tonal” corresponde al ancho de la línea en secuencia –agudas son más delgadas, y sonidos más profundos son más gruesas-, y las *progresiones* se expresan en los grados de *pianísimo* al *fortísimo*, y lo mismo varía la línea por la *variedad cromática* de los instrumentos. En la obra de Kandinsky, predominaron la abstracción lírica y el ritmo, pero la ilusión de *profundidad*, aunque existente, devino secundaria; en general, en Cézanne o Matisse y en las vanguardias de la época, se procura reivindicar el valor plástico de la bidimensionalidad.



1



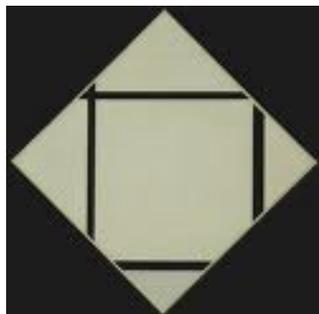
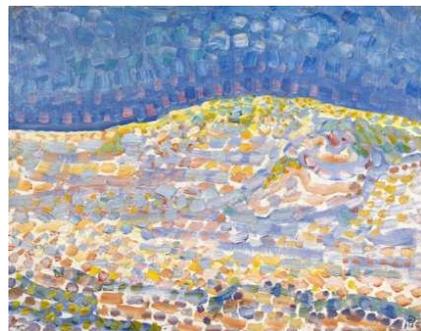
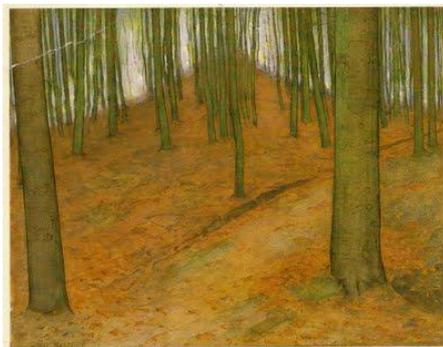
2

1 En las primeras obras de Kandinsky era usual el ritmo y la profundidad.

2 “Composición 8”, Kandinsky, 1923.

⁶⁵ Imágenes tomadas de *Punto y línea sobre el plano* (1975), de Kandinsky.

En el caso del discurso plástico y teórico del holandés **Piet Mondrián** (1872-1944), interesan las *formas puras* y el *ritmo dinámico*; tendencia que junto con Theo van Doesburg denominó *Neoplástica* o “Nuevo realismo”. Mondrián llevó a la pintura al límite la expresión plástica, mediante la expresión pura del “ritmo libre” en su forma exacta, esto es, sin *morfoplástica* o figuras de la realidad. Usando los medios más simples como la línea y el color primario, las relaciones de posición, protagonizan la composición. Aunque desde sus primeras obras expresaba interés en el realismo y la profundidad natural, al alejarse del semirealismo buscaba depurar las formas, lo que no es purismo formal sino un medio para llegar al *ritmo*. Sin embargo, siempre cuidó las relaciones entre los planos en profundidad, revelando la intención de atravesar el *plano pictórico*, aún en su obra más abstracta.



1 *Boshlandshap*, 1900

2 *Duin II*, 1909

3 *Gray*, 1926

4 *Ciudad de Nueva York* (sin terminar). 1942.

Piet Mondrián en diferentes épocas. Depuración del ritmo y la profundidad.

Piet Mondrián, fue un pintor completamente lírico. Habiendo dominado el naturalismo, buscó llegar a las últimas consecuencias de la forma como tal, en su pureza absoluta: *estabilidad natural* y *ritmo dinámico*, es decir, el “ritmo libre”. Es notable en la obra de Mondrián *el tiempo*, debido a las relaciones de posición, proporción, manteniendo un ritmo estático para resaltar el ritmo dinámico de las formas puras, la

horizontal y la vertical, que son dos fuerzas en oposición; ciertamente, las leyes del equilibrio del arte, concuerdan con las de la vida.

Mondrián afirma que la realidad sólo puede ser expresada a través del equilibrio del movimiento dinámico –el tiempo- de la *forma y el color*, bajo los procedimientos puros. De ahí que, para Mondrián, el ángulo puro es la única relación constante: los rectángulos nunca son un fin, sino *una consecuencia lógica de sus líneas determinantes* (Cfr. Mondrián, 2007: 25) -horizontales y verticales-, continuas en el espacio; sólo el contraste con otros elementos causa distinción. En cuanto al *color primario*, éste es una abstracción del color natural. Al construir un ritmo de relaciones mutuas de líneas libres, se “destruye” una forma particular. En nuestra opinión no se destruye ni desaparece, sino que se ajusta, se *reacomoda*, pues seguimos refiriéndonos a ésta, *al horizonte y a la gravedad*: las grandes leyes ocultas de la naturaleza.

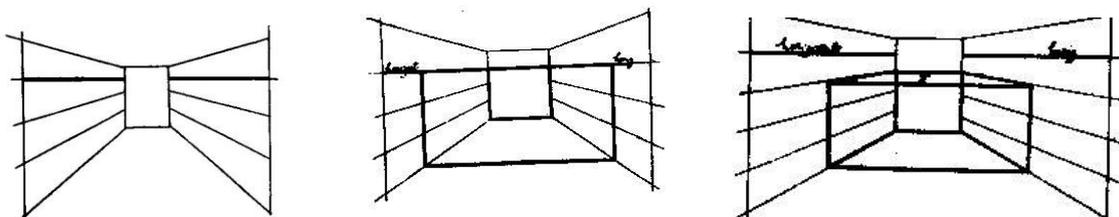
Implícitamente, Mondrián atiende el punto de vista del *proceso*, como el punto de vista creativo, ya que se centra no en las formas en sí, sino en las relaciones de posición y de dimensión entre ellas. Afirma, “...el arte es un problema de plástica. ¿De qué sirve entonces un tema?” (Mondrián, 2007:113). Sin embargo, discrimina a las formas naturales, pues al no ser permanentes no son reales. Según Mondrián, las formas puras del arte abstracto puro, aspiran a una realidad relativamente objetiva, mientras que el arte figurativo, a una realidad subjetiva.

De acuerdo con Mondrián, las *formas puras* no surgen del inconsciente sino de la intuición pura, “que está en la base del dualismo subjetivo-objetivo”. El ser humano evoluciona hacia el equilibrio de su dualidad, creando relaciones equivalentes, es decir, equilibrio. La realidad es forma y espacio y la creación artística busca la equivalencia de éstos. Vertical y horizontal tienen la misma necesidad primordial de equilibrio. Mondrián *des-cubrió* el *principio* de la búsqueda material por lo constante, lo invariable y lo universal en la conciencia artística.

Por su parte, el suizo **Paul Klee** (1879-1949) -quien además fuera violinista-, en su obra recrea la realidad mediante *el hallazgo y el desarrollo del tema originario*, siguiendo un sistema de armonía semejante al de la composición musical. En *Bases para la estructuración del arte* (1925), realiza un análisis de las cualidades rítmicas de la línea y de la línea desplazada en plano, además de su relación con el concepto estructural en la naturaleza, donde los huesos, ligamentos y músculos, son las articulaciones que crean *relaciones angulares*, que representan “voluntad de movimiento”. Sus concepciones de una “línea activa”, remiten al sonido de un violín. Aún cuando su desplazamiento transversal represente planos cuadrados o circulares, en su actividad tienen carácter *lineal*, lo que sugiere *secuencialidad*. Cierta intuición musical en Klee, lo lleva a afirmar que los

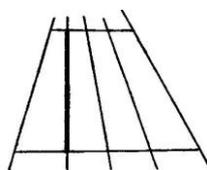
ritmos estructurales elevados (largos), siempre tienden a llegar nuevamente a la recurrencia o *repetición*: 1+2+1+2, equivale a 3+3, por ejemplo, como sucede en la música, cuando después de las *variaciones* hay un retorno al planteamiento inicial.

La línea en sí misma, muestra en diferentes modos a la cualidad del ritmo. Para Klee, la vertical es “la vía recta y la posición erguida o la posición del hombre” y representa también a una *perpendicular* respecto a “la medida visual del sujeto”, la horizontal. En una vista frontal en perspectiva se acentúa una línea vertical frontal, donde la perpendicular representa *el camino recto sobre la superficie*. La perpendicular se desplaza con el desplazamiento del punto visual del sujeto. La horizontal equivale a su estatura y a su línea de horizonte. Representa la medida visual del sujeto, y es *la reunión de todos los puntos que se encuentran a la altura de los ojos* (Cfr. Klee, 1998: 39), como un encuentro fluido entre la realidad física del sujeto y la realidad del espacio pictórico.

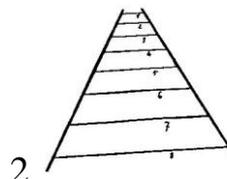


La línea de horizonte es “la medida visual del sujeto”⁶⁶.

Klee hace una analogía de las funciones de las formas en el mundo físico, donde observa la proporcionalidad que las formas conservan en la tercera dimensión del espacio; a diferencia de la mayoría de abstractos de la época, Klee sí alude en su obra a la profundidad, a través de la progresión.



1 La *perpendicular* representa “el camino recto sobre la superficie”.



2 La progresión y la proporción son factores de ritmo⁶⁷.

⁶⁶ Imágenes tomadas de *Bases para la estructuración del arte* (1998), de Klee, pp. 40-41.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 38 y 35.

La *progresión* como factor de ritmo, aparece en la representación de las líneas paralelas vistas de frente en *perspectiva*, que disminuyen, proporcionalmente a su ubicación; desde luego, la proporción y la progresión, son factores de ritmo. La obra de Klee es casi siempre de formatos pequeños (tamaño promedio 30 x 30 cms.), lo cual incrementaba el movimiento gráfico



La obra de Paul Klee sugiere ritmo, enfatizando la progresión.

2.2.4. Clases de ritmo en la composición pictórica

Sobre una sistematización del ritmo, además de los apuntes de Kandinsky, Mondrián y Klee, otros han teorizado los conceptos involucrados en la configuración de la forma y sus efectos plásticos desde la psicología de la percepción visual, como Wong, Arnheim, Gombrich y Bamz, aunque muy poco en específico sobre el “sentido” del ritmo. Y no es que se trate de un tema nuevo. Ya se comentó que la predictibilidad y el sentido de sucesión son ancestrales. Sin embargo, la sistematización formal empezó quizá con el británico John Ruskin (1816-1900), llegando pronto la influencia a América⁶⁸.

Las clases de ritmo son subprincipios del principio del ritmo, que se refieren al modo estructural de algo. Asimismo, el sentido del ritmo visual es más percibido que visto y tiene más que ver con la subestructura de una composición. Los elementos que conforman el ritmo visual efectivo en la composición, se reducen a unos cuantos conceptos constantes a lo largo de la historia de la imagen, que han evolucionando en el refinamiento de cada modo de manifestación dinámica visual, musical o poética. Sus subespecies

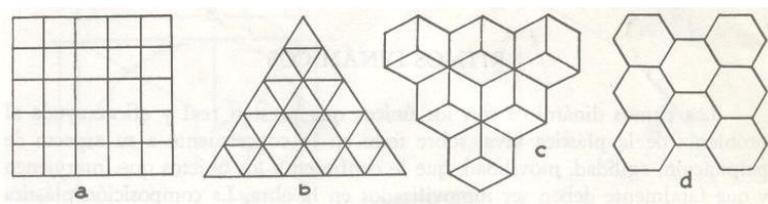
⁶⁸ El *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y tradición del arte mexicano* (1923) que desarrollara Adolfo Best Maugard, por solicitud del entonces Secretario de Educación José Vasconcelos, era una versión de categorías formales, basada en los principios de los ritmos en las grecas de la arqueología prehispánica; Best Maugard tenía preocupaciones teosóficas sobre una teoría de la existencia y el orden universal, y sobre las posibilidades evolutivas del hombre.

han sido cada vez mejor comprendidas en la época reciente, en la música, la poesía, la antropología, por pensadores como Peirce, Foucault, Derrida, Benjamín, Marcuse y muchos otros. El sentido del ritmo es una realidad manifiesta en lo sensorial, ya sea visual-simultánea, auditiva-secuencial, lingüística-simbólica, o lógico-matemática. Pero su concepto, como todos los conceptos, es una abstracción.

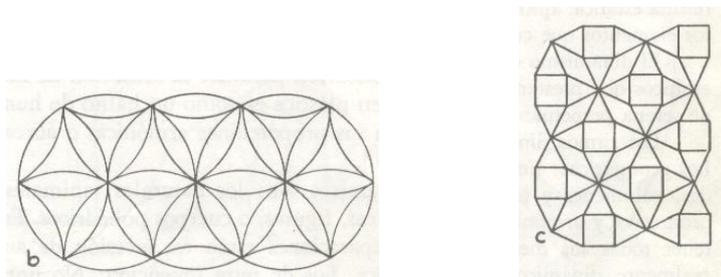
Siendo el *ritmo* parte de casi todas las cosas –en formas *simples* o *complejas*–, las clasificaciones que existen son muy variadas, pero es claro que se trata de pautas de pautas:

- Por su movilidad: *dinámico* y *estático* (en relación a otro).
- Por su interacción en lo social: *psicológico* (en la comunicación y el orden social), *colectivo* (en el trabajo) y *creador* (p. e. bailar).
- Por su manera de percibirse sensorialmente: *Visual* (señales gráficas), *auditivo* (rima), principalmente, y en otras menos conocidas por los demás sentidos.
- Por su manera de ejecutarse: *físicos* (remar), *fisiológicos* (latir el corazón), *naturales* (la marea) y *artificiales* (la música y la poesía).
- Por su manera de articularse: *repetición*, *alternancia*, *progresión*, *continuidad*.
- Por su manera de presentarse: *explícito* (en los elementos u *oculto* (en las estructuras de soporte).

Los ritmos estáticos tienen aspecto hierático y monótono. Funcionan bien en la plástica como redes geométricas en planos o cuerpos. Su tendencia a la repetición, no obstante, ofrece estabilidad.



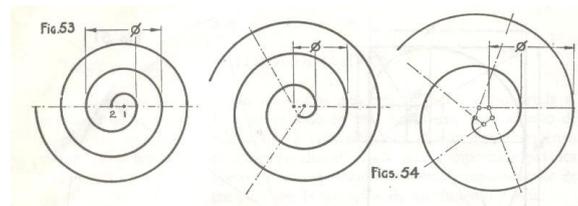
Ritmo estático.



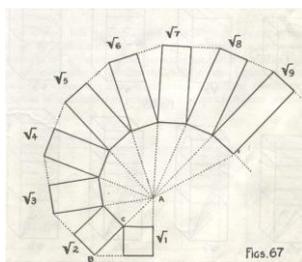
Ritmo estático, de aspecto dinámico⁶⁹.

⁶⁹ Imágenes tomadas de *La composición áurea en las artes plásticas* (1983), de Pablo Tosto, p. 43.

Los ritmos dinámicos ayudan en la vida de las formas plásticas, le brindan agilidad, movilidad y palpitación a los objetos pictóricos. Junto con ritmos estáticos aumentan su dinamismo; las medidas, volúmenes y separaciones se relacionan en sucesiones de aumento o disminución progresiva armónica. De cualquier modo, los procesos técnicos de las artes plásticas siempre dejan su huella, algunas veces de manera bastante evidentes. Estas son en sí mismas, testimonio de la progresión y ritmo de los procesos.



Ritmo dinámico, gráfico ⁷⁰.



Relación de *rectángulos armónicos* en series dinámicas progresivas ⁷¹.

El sentido del *ritmo* estético, ha sido estimulado por la observación de las leyes naturales y, asimismo, ha sido impulso de la evolución perceptiva. El ritmo puede articularse –acción del engranaje de piezas- por *repetición*, por *alternancia*, por *progresión* (o crecimiento) y por *continuidad*, en sus diferentes combinaciones, por las cualidades de energía que irradian los elementos y sus relaciones, siempre referidos al mundo físico natural. Estos modos de articulación pueden describirse más cómodamente en términos matemáticos musicales o geométricos visuales, en el ambiente donde estos afectan a las relaciones entre tonos, silencios o armonías, o líneas, manchas o formas.

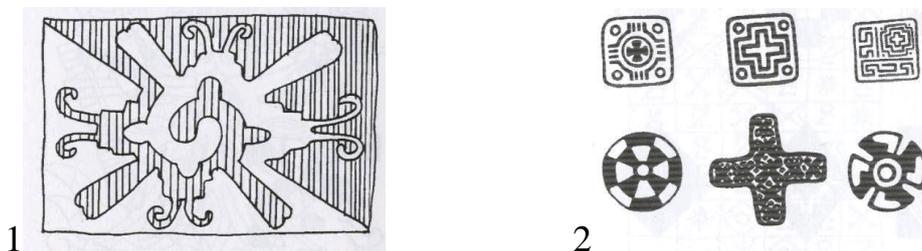
1.- Ritmo de repetición: La periodicidad es la característica de la repetición. Es el desplazamiento de la propia “identidad”. Es

⁷⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 52, 53.

desdoblamiento simétrico, en la que una unidad continúa a la otra semejante en una relación de 1:1, en una serie simple: 1+1+1+1+1, etcétera. Aunque el ritmo de repetición es el más elemental de los ritmos, hacia la Revolución Industrial nació un gusto exacerbado por la *producción en serie* de formas y objetos, sin “defecto”. Este fue extendido en toda la cultura funcionalista de Occidente, asociándose a la idea de modernidad, progreso industrial y alto estatus social, que finalmente se convirtió en un estilo aceptado. Pero, contraparte, surge un espíritu contestatario que rescataba el valor de la variación y la “imprecisión” en los ornamentos, en la poesía y en las artes, que subvertía la insistencia por la calidad funcional medida por el criterio de lo “igual” al prototipo.

Pero el ritmo de repetición no necesariamente es monótono. En el espacio visual, se trata de líneas o formas repetidas, a intervalos regulares, iguales, pero no idénticos (idéntico sólo puede serlo a sí mismo), mediante una sutil variación de una unidad a la siguiente en que la vista recorre la longitud del espacio, destacando la línea, la forma o el tono principal, como una *contestación*. La “isocronía” en música, equivale a la “simetría” en gráfica, la cual ha de romper en la variedad, la intención artística. La *reflexión* de la simetría es una manera de repetición, y la repetición de reflexión genera casos de *simetría radial*, centrífuga o centrípeta.



1 Ritmo de repetición por reflexión, simetría rota. Mariposa en códice antiguo mexicano.
 2 Ritmo de repetición por reflexión y por radiación. Sellos cerámica, México antiguo⁷².

Es una forma de *equilibrio* de la conducta de los elementos, por la repetición de lo que es semejante o análogo. Es una cadena afín a las diferencias, los acentos y los intervalos. Se dice que *cadencia es en música lo que en gráfica es repetición*. Si la *direccionalidad* de la repetición es lineal, ésta puede ser *recta*, *curva*, o *combinada*, con lo que se generan nuevas *pautas rítmicas*, en su direccionalidad, que se agregan a la pauta o pautas de repetición del elemento inicial.

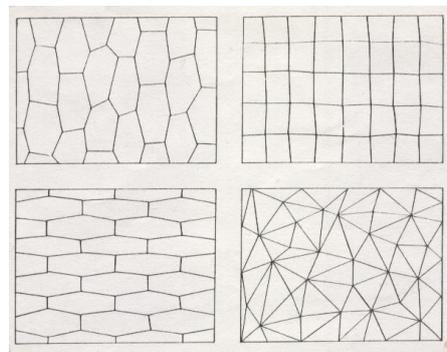
⁷² Imagen tomada de Sonderegger, en *Diseño precolombino* (2000), pp. 174 y 267.



Ritmo de repetición. Grecas en relieves, Mitla, México ⁷³.

Las grecas, la espiral y la doble espiral en “S”, aparecen en el período Neolítico y la “S”, es la *curva de la belleza*, en Grecia antigua. Sea la precisión, la imperfección o la distorsión, cualquier rasgo de distinción puede ser motivo para generar asociación y así producir *pautas rítmicas*, si se genera regularidad. Es en “*la diferencia*” de intensidad en la repetición, donde se perciben los cambios de *velocidad*. Si el ritmo no alcanza a percibirse, si no alcanza a rebasar el “umbral diferencial”, el ritmo no existe.

Por otra parte, hay un tipo de ritmo de *similitud*, bastante usado en la arquitectura de todos los tiempos, en las estructuras modulares, que tienden a la constancia casi uniforme, casi al plano, pero donde se alcanza a *percibir* sutilmente “la diferencia” que le proporciona un rico movimiento rítmico.



Ritmo de similitud, estático.

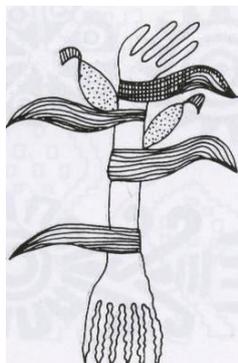
Sutiles variaciones, que evitan llegar a la uniformidad de la textura ⁷⁴.

Explica Wucius Wong (1972), que hay ocho cualidades visuales por las que puede darse la repetición: La *forma* o figura, el *tamaño*, el *color*, la *textura*, la *dirección*, la *posición*, el *espacio* positivo o negativo, y la *gravedad* o estabilidad o inestabilidad de un elemento.

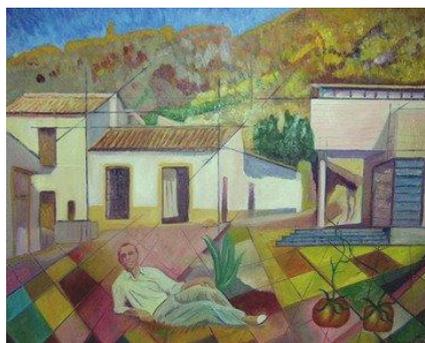
⁷³ *Ibid.*, p. 97.

⁷⁴ Imagen tomada de Wong, en Fundamentos del diseño bi y tridimensional, p 40.

2.- Ritmo de alternancia. Es un tipo de ritmo de repetición, pero con variación en sus *intervalos*⁷⁵. La variedad de intervalos determinará la alternancia. Pero sólo es posible identificar la alternancia en grupos de alrededor de cinco elementos. Esto significa que tendiente a uno o a dos elementos caerá en monótona *repetición*, y en más de siete se dispersará en uniformidad, convirtiéndose en *textura*.



1



2

1 **Ritmo de alternancia** en la composición gráfica. Planta de maíz en la cerámica de Perú⁷⁶.

2 Alternancia entre voces o pautas gráficas, en contrapunto.

Palmeral. *El sueño de Miguel Hernández*, Alicante España, s/f.

Las maneras de variación por las que puede darse la alternancia, siguiendo a Wong, son: el *distanciamiento*, el *toque*, la *superposición*, la *penetración*, la *unión*, la *sustracción*, la *intersección*, y la *coincidencia*. En el ritmo de alternancia, hay un juego de contestaciones sucesivas, a veces un tipo *contrapunto* “nota a nota”, o de “cruce de voces”⁷⁷, que pueden generar “líneas melódicas simultáneas” en el lenguaje musical, o conjuntos de elementos que se hacen referencia recíproca en las maneras de variación ya indicadas (en el lenguaje visual), y que vuelven mucho más interesante a la repetición. La combinación alternante de voces -elementos o pautas-, o melodías -conjuntos armoniosos de elementos- es de un tipo más barroco.

El *contrapunto* en las artes visuales es un campo de investigación abierto, es un caso de ritmo complejo propio de la música y poco estudiado en la pintura. Se trata de sistemas de encadenamiento que producen efectos específicos, particularmente fonéticos, entre voces geométricas o semánticas. Se encuentra en ciertas yuxtaposiciones, en ciertas omisiones intencionales o “síncopas”⁷⁸ para ajustar aspectos más relevantes en la

⁷⁵ Un *intervalo*, es un segmento unitario, una pauta espacial, que se vincula seriada a las otras.

⁷⁶ Imagen tomada de Sonderegger, *op cit.*, p.185.

⁷⁷ En la música, el *contrapunto* está clasificado en cinco “especies”: *nota contra nota* (saltos), *dos notas contra una* y *cuatro notas contra una* (cruce de voces), retardos, y *contrapunto florido* (bordaduras, notas de paso y disminución).

⁷⁸ La *síncopa*, en la música y la poesía, consiste en la supresión parcial de un elemento, para que “ajuste” a la métrica del verso o intervalo musical; en la praxis pictórica hay muchas formas de ajustar a la métrica del color, el tamaño o la *profundidad*, la yuxtaposición, por ejemplo.

estructura dinámica del espacio pictórico, que destacan por su, digamos, sonoridad.

3.- Ritmo de progresión: La “*estructuración*” es cualidad del ritmo de progresión, pues provoca un ritmo interior ordenador de fuerzas *predecibles*, que es lo que le da su estructura⁷⁹. Nacen por el *conocimiento del sentido de crecimiento*, afín a la vida. Mediante la sucesión regular y progresiva, sus pautas pueden ser *radiales* o *lineales*. Si indica una *dirección lineal* definida, ésta puede ser *recta*, *curva*, o *combinada*, con lo que se generan nuevas pautas rítmicas en su direccionalidad, que se agregan a la pauta o pautas de progresión del elemento inicial. Las mismas ocho cualidades para el ritmo de repetición -*forma, tamaño, color, textura, dirección, posición, espacio* y *gravedad*-, funcionan en la versión de ritmo de progresión. Los *intervalos* entre elementos también pueden estar dispuestos para generar progresión. Sin embargo, debe haber suficiente regularidad percibida para que exista ritmo.

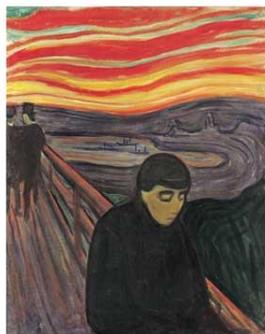


Ritmos en el proceso de *ashurado*. Fragmento de un grabado de Alberto Durero, siglo XVII.

En las artes visuales puede expresarse un movimiento rítmico de progresión, simplemente por una tendencia en las formas o masas, por la direccionalidad en su ejecución, en la *impronta* del pincel o la “gubia”, o por una tendencia en las líneas de fuerza, siempre y cuando las líneas en *ashurado* sean del mismo *tipo* u orden para que suceda la asociación, con apoyo de la repetición.

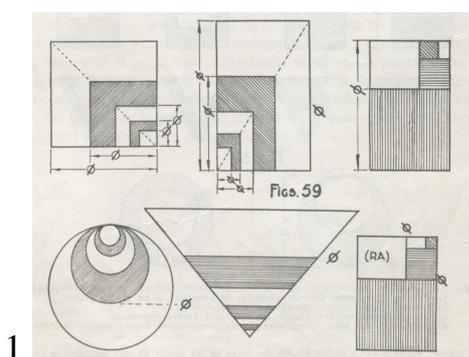
La luminosidad en ondas expresa crecimiento porque su dirección sugiere la existencia de un origen. En la impronta de intención visible, suele haber una tensión en las líneas de fuerza desde los centros del trazo, como en la xilografía, o en la pintura de Van Gogh. Observa Henri Focillón, en *La vida de las formas*, que las sucesiones de espirales que parecen olas u ondas, corresponden al estilo impuesto por el cincelado del metal, que fuera el origen de los tramados de líneas para sombrear, o *ashurado*.

⁷⁹ En la música, el efecto estético indicado en una composición de ir aumentando la intensidad de manera gradual y progresiva, se denomina *In crescendo*, tal como en la pintura se intensifican los tamaños, grados lumínicos, entre otros.

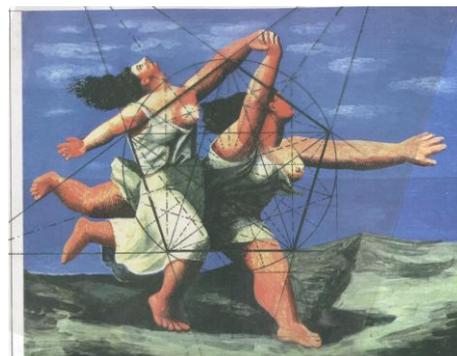


Edvard Munch y Van Gogh. El trazo progresivo revela ritmo de crecimiento.

Por otra parte, el *contraste* ayuda a evidenciar las proporciones progresivas. Además, el patrón o módulo inicial, a veces es llamado “gnomon” –o patrón-, porque traslada su unidad en medidas proporcionales. En las artes plásticas, *gnomon* es una manera de fraccionar una figura o una línea en períodos desiguales, proporcionalmente progresivos, que siguen un ritmo. Hay gnomos estáticos, de repetición, o gnomos dinámicos, de progresión, como los de proporciones áureas o armónicas⁸⁰.



1



2

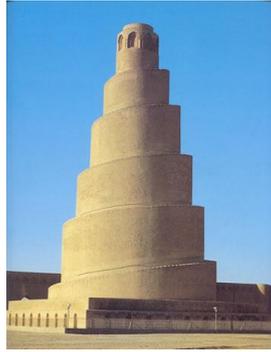
1 *Gnomon*, en geometría áurea⁸¹.

2 Constante proporción áurea en *triángulos sublimes* dentro y fuera del pentágono.
Pablo Picasso. *Dos muchachas corriendo en la playa*. 1922, 32.5 x 41.1 cms.

El sentido del ritmo de progresión o de crecimiento, nació en el siglo VIII a.C. con los imperios agrícolas de Mesopotamia, y su representación gráfica se relaciona directamente con las proporciones armónicas de la naturaleza. En su arquitectura, son características las líneas envolventes en progresión en portadas u ornamentos. Sus “razones” (comparación entre cantidades o longitudes) y “relaciones” (proporciones) son las del crecimiento. Hay múltiples posibilidades. Las visuales: *forma* (morfología), *tamaño* (sensación de acercamiento o alejamiento), *tono* (gradaciones) o *textura* (visual o táctil).

⁸⁰ Pablo Tosto, en *La Composición áurea en las artes plásticas* (1983), usa el término *gnomon* para designar *patrón*. Ofrece una explicación detallada de la proporcionalidad áurea y también de rectángulos armónicos, en formas bi y tridimensionales.

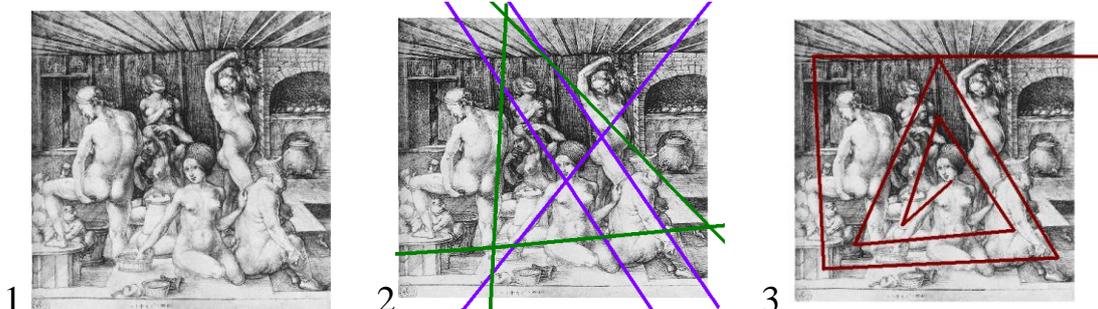
⁸¹ Imagen tomada de Pablo Tosto, *op cit.*, p.48.



Ritmo de progresión en la arquitectura en la antigua Mesopotamia.

El ritmo de progresión se distingue por su pulsión de crecimiento siempre proporcional a su pauta antecesora. Revelan la discontinuidad de las pautas evolutivas de los sistemas vivientes, por lo que es afín a la idea de *recursividad*. Se dice que el Sistema del Universo es recursivo (Bateson) por sus cualidades de autonomía y “autoreferencialidad”, pero también por su tendencia al decrecimiento y la extinción de sus elementos, como asteroides que nacen o se extinguen en billones de años luz, meteoritos ecosistemas planetarios cambiantes, y miles de fenómenos más de los que sólo percibimos un mínimo, excepto cuando *la diferencia* está al alcance de nuestra percepción natural aguzada y la optimizada por la tecnología.

4.- Ritmo de continuidad. O ritmo de continuación. La *estructuración*, al igual que en el caso de progresión, es cualidad del ritmo de continuidad. Implica una clase de ritmo de secuencia lineal, pues se refiere a la lectura visual secuencial de la composición plástica, guiada por el movimiento lineal generado por la organización de masas, puntos o líneas. En éste ritmo suele ocultarse el “comienzo y fin” laberíntico de la contemplación estética. La lectura visual generalmente traza una línea orgánica, pero puede ser geométrica u orgánica.



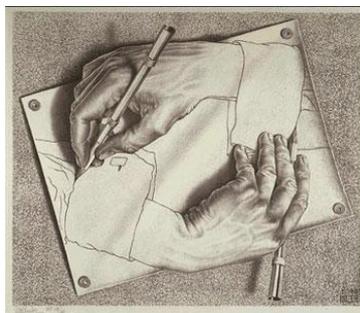
1 Grabado de Alberto Durero.
 2 Líneas de continuidad en la estructura compositiva.
 3 Lectura visual, siguiendo el ritmo de continuación.

Aunque suele dominar una manera de ritmo, en cualquier caso existe algún grado de repetición, de alternancia, de progresión, o de continuidad lineal, que se desenvuelven en un ambiente o espacio, incluso en la imaginación. Aquí se propone ésta sistematización para comprender el fenómeno del ritmo, pero desde luego, el ritmo siempre es mucho más que una clasificación.

2. 2. 5. Procesos creadores, ritmo y realidad.

Todo movimiento o proceso percibido que se sostiene por su propia fuerza, ofrece una *garantía de "realidad"*. Es su frecuencia, de periodicidad esperada, fundada en la diferenciación imperceptible, no conciente, común a la *oscilación* de los procesos en la naturaleza, lo que imparte un cierto grado de "realidad" a los sistemas, tanto en la naturaleza como en los procesos creadores; la *discontinuidad*, es fundamental para la *variedad-unidad*, en la estabilización de los procesos artísticos que visualizamos en la composición plástica tal como lo es en los patrones de crecimiento en la naturaleza. Los procesos artísticos, son secuencias coherentes de recurrencia percibida, apoyados en esa garantía de "realidad" que, ciertamente, es una sensación de certidumbre subjetiva de relativa objetividad.

La *certidumbre* emerge cuando las cosas *son*, porque *no son* su antítesis. Asimismo, se presenta que, paradójicamente, las contradicciones desaparecen cuando simplemente las cosas "son" y *luego* "no son". En la práctica del dibujo, trazamos para que aquello *se parezca*, pero que *no se parezca* al modelo más que en su alusión, pues sabemos que es una imagen y que el dibujo se refiere al dibujo.



Manos dibujando, Cornelius Escher, 1948, litografía, 28.5x34cms.
Un caso simbólico de la autorreferencialidad.

Se trata de una oscilación de retroalimentación y autorreferencialidad, entre ser y dejar de ser para ser, y entre razón y sinrazón. Así pues, los sistemas *autónomos*, los que se nombran a sí mismos como el pensamiento

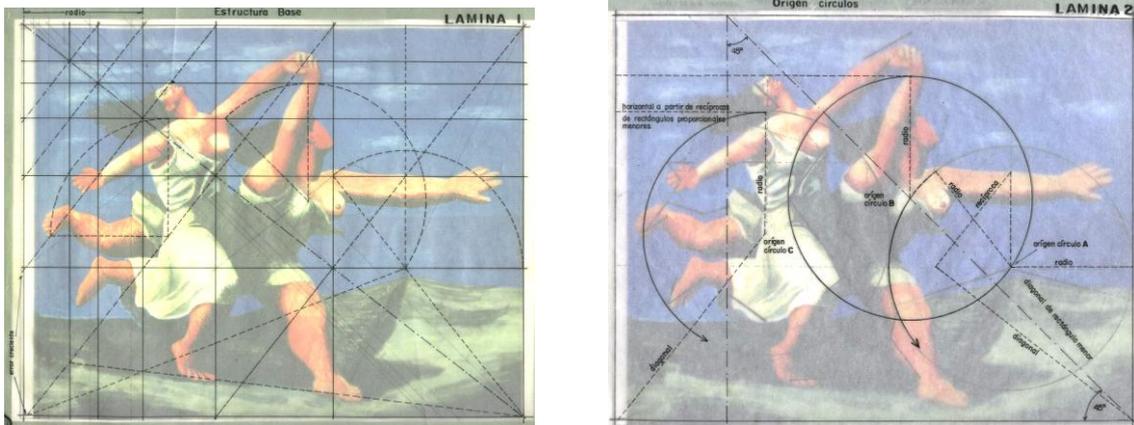
creador, se gobiernan por mensajes o instrucciones que “representan” al mismo sistema; en la creación artística, un trazo siempre implica al siguiente y proviene del anterior. Los trazos se rigen, como ejemplifica Bateson, por un “sí, luego” (o *sí, entonces*), donde el *luego* marca un efecto temporal, y no un *luego* estático de lógica clásica. Las elecciones se *organizan* por las diferencias significativas marcadas por la información en movimiento, relativa a una clase de experiencia, la humana en términos generales; así, el pensamiento creador opera con factores de información tanto genética como ambiental.

Supondríamos que la convivencia entre códigos diferentes, siempre se atiene a adaptarse, readaptarse o a morir, pero la resistencia por la forma más arraigada es muy fuerte. Las alteraciones intencionadas al desarrollo genético, por ejemplo, son “diferencias” que provocan a cierto “saber” que parece estar en la conciencia. Cierta información acumulada y resistente hace reaccionar al organismo hacia el camino “correcto”, hacia la corrección formal y funcional que conoce más conveniente. Está el caso de la pata extirpada al embrión de salamandra, que puesta invertida crece para ser lo que debe ser (*Cfr.* ejemplo completo en Bateson, 2006: 241). Asimismo es el caso de una gran cantidad de nuestros movimientos efectuados en los procesos creadores, que luchan contra la resistencia de forma y materia, hasta empatar por “acomodación”. Percibimos que hay acciones producidas por “un saber que no sabemos que sabemos”, que no siempre es el de la adaptación. De hecho, cambiar de “estilo” no es tan sencillo, ni éste sucede a voluntad. Hay gradientes de información, que en la naturaleza son bastante precisas, pero tanto en los procesos creadores como en la naturaleza, el crecimiento está regido por *relaciones* y no por absolutos, de las que “sólo Dios sabe de que dependen”.

En los procesos creadores, *pensar en patrones* es referirse a las maneras como se relacionan las formas por su manera de crecimiento, lo que nos aproxima mejor a una realidad concreta. El espacio pictórico, es el que queda interrumpido entre los elementos, por sus distancias, longitudes, amplitudes, el movimiento que generan los espacios entre los elementos, el tránsito visual y el efecto sensible de su interrelación. La realidad está en considerar a las pautas y no a las cantidades. Para ilustrar esto, un claro ejemplo de Bateson dice: cuando “describimos” una mano como una extremidad que tiene “cinco dedos”, no involucramos relaciones, pero si pensamos en patrones aludiremos a la realidad si decimos “hay cuatro espacios o ángulos entre los dedos”, *cuatro relaciones* entre los dedos (*Cfr.* Bateson, 2006:239), es entonces que distinguimos la pauta de crecimiento.

Por último, vale enfatizar que, sin afán de explicar las obras, cuando identificamos el *ritmo* de las estructuras formales ocultas –sus modos de

operar-, “aprendemos” a clarificar la sensibilidad de los procesos de nuestra percepción. Por ejemplo, ciertos análisis formales de intención científica, ejercitan la intuición para descubrir principios como el de la proporción armónica y la proporción áurea. En éste ejemplo, las proporciones constantes de la estructura, con un patrón de ritmo subarmónico (raíz $2/3$) en la pintura de Picasso, muestran la coherencia entre el tremendo dinamismo del conjunto sobre un fondo sometido al estatismo.



Pablo Picasso. *Dos muchachas corriendo en la playa*. 1922, 32.5 x 41.1 cms.
Análisis formal.

El ritmo armónico está estrechamente vinculado con el concepto de *proporción*, pues su manifestación es una relación de proporciones (como la “regla de tres”); clásicamente, la áurea es la más perfecta en la naturaleza. Pero, en palabras de Pablo Tosto [1969], la proporción áurea es solamente la parte “probable” del arte, extraída de la conducta íntima de las formas de la naturaleza, y en la que afianzamos nuestras labores de seres sensibles (Cfr.1983:11, 42); aunque Tosto también es radical al afirmar que

El hombre que obedece su natural instinto vocacional, que ejecuta siempre primero lo primero, a quien sólo le importa lo importante y sobre todo jerarquiza con sus sensibilidad humana el ordenamiento de sus necesidades, sus actos, sus afectos, que vive su existencia con la misma naturalidad y con el mismo ritmo que todo el universo, ese hombre avanza y se perfecciona en proporciones áureas. (Tosto, 1983:299)

Esta afirmación es tentadora para nuestro anhelo de certeza, compatible con los últimos veinticinco siglos de ciencias duras inclinadas por una posición racional y determinista. Sin embargo, esto es contrario a las observaciones de la epistemología reciente, pues supondría que hay una sola manera “correcta” de ser, y que las reglas percibidas sensorialmente en la recurrencia del mundo, fueran perfectamente análogas a nuestro pasado y destino, como si medio ambiente natural y experiencia humana fueran análogos. Ya desde Kant se ha inferido que somos nosotros quienes hemos “impuesto” reglas a la naturaleza, pero reconocemos que estas reglas

extraídas de la naturaleza, que no son la naturaleza, conforman el universo de sentido semántico y geométrico con que contamos; la alternativa es hacer consciente la ilusión de nuestra certeza y observar la realidad de las operaciones, o forzar la realidad de las operaciones a una única verdad humana. Este es un dilema de nuestro tiempo que puede observarse desde la ventana del conocimiento artístico.

2. 3. EL CASO DE LA PROFUNDIDAD PICTÓRICA

Uno de los aspectos de la pintura que mejor revela su progresiva evolución y la coevolución de s-elecciones naturales y artificiales, es la profundidad⁸² pictórica; considerando la comodidad de los términos, aunque creación natural y creación humana puedan ser una falacia (ver 1.4.3.). La realidad de la profundidad aparece pictórica mediante un sistema que sigue patrones de naturaleza óptica, pero con patrones convenidos en una sistematización de selección artificial. El fenómeno óptico de la bidimensionalidad, es llevado directa y literalmente a un soporte plano.

Por otra parte, está la necesidad de hacer aparecer fuera de la conciencia una realidad imaginaria, que hace parecer semejantes a la intencionalidad de la pintura con la de la escritura. Pero ésta semejanza con la escritura se diluye en la intención y los fines de cada discurso, pues la escritura es esencialmente comunicacional, y la pintura, como la conocemos ahora, es *un devenir de innovación del espíritu de la expresión humana*, que llamamos artístico. Los códigos son ajenos y las pautas no pueden ser “leídas” de la misma manera; se insiste, el arte es un lenguaje de expresión, pero no directamente de comunicación.

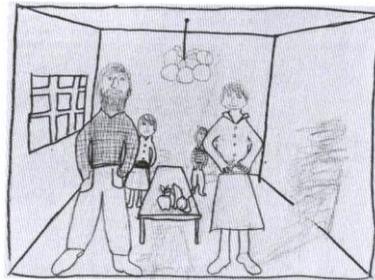
La pintura ha sido una práctica fundamentalmente del conocimiento de la luz, de la cual el principio de la profundidad pictórica es una vertiente. Antes del Renacimiento, la representación de la coherencia de distancias al fondo era resuelta por *planimetría*, es decir, yuxtaposición de planos. La exploración científica de la teoría de la perspectiva –la técnica de representación de los cuerpos y espacios en volumen sobre un espacio bidimensional-, hizo partícipe a la pintura en la experimentación científica del fenómeno físico y matemático óptico; por cierto, arte y ciencia fueron

⁸² Profundo: del latín *profundus*: pro (antes) fundus (fondo); hondo, “lo que llega o está muy debajo de la superficie; lejos hacia dentro” (Gómez de S.).

inventos de la modernidad, pero en ese momento ambos eran un solo asunto.

Desde las vanguardias, la profundidad pictórica y la continuidad al interior del espacio pictórico –el continuum espacial- dejaron de ser motivo de interés. Pero la perspectiva, por su alto poder sugerente asimilado en la evolución cultural, aún proporciona el *continuum* de la experiencia plástica entre realidad tangible y realidad ficticia. Esta exige una participación sensorial desde el dinamismo de la estructura compositiva, aún con poca dinámica de la mirada del espectador. Lo que solemos denominar “profundidad en perspectiva”, es tardío en el proceso de creación del “cuadro” en *la evolución genética del espacio pictórico*, como señala el teórico de la forma Rudolf Arnheim (*Cfr.* Arnheim: p. 192), refiriéndose a la proyección.

En efecto, es notable cómo ésta aparición tardía es comparable a la evolución genética del desarrollo de las capacidades cognitivas individuales. En relación a dibujar en perspectiva, vemos que ésta no es naturalmente accesible antes de la etapa de las *operaciones formales*, entre los 12 a 15 años de edad, que sucede a la de las *operaciones concretas*, entre 2 y 11 años, de la teoría del desarrollo de la inteligencia, según Jean Piaget. A partir de ésta etapa, explica Piaget, las estructuras cognitivas se modifican por su capacidad más desarrollada de *asimilación* y *acomodación*; la preferencia e interés por la espacialidad, a partir de ésta edad se expresa en su intención realista y naturalista.



Dibujo de un niño de 12 años, aproximadamente⁸³.

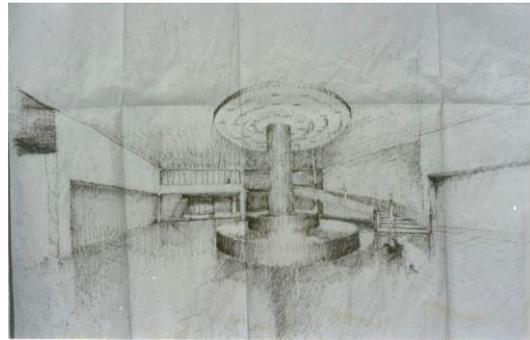
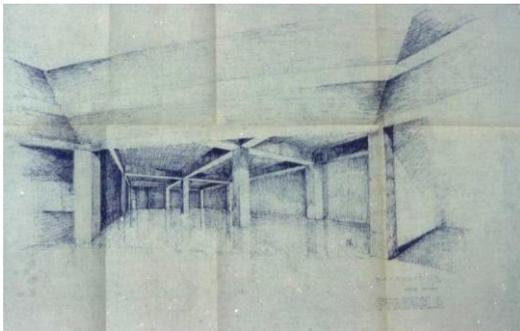
Asimismo, hay una tendencia al esquema –como si los planos horizontales fueran vistos desde mucho más arriba, para “describir” su superficie-, aunque la intención sea la de concretar una verdad común y objetiva; esta tendencia se arraiga, a menos que haya un adecuado entrenamiento visual.

En términos amplios, para comprender al fenómeno de la profundidad pictórica, el primer aspecto a considerar es que “los procesos de formación

⁸³ Imagen tomada de *Wilson*, 2004:146.

de imágenes son inconscientes” (Bateson; 2002:42). Las imágenes se nos presentan sin poder percatarnos de sus *procesos*, sólo de sus *productos*, lo cual nos mantiene ocultas muchas explicaciones sobre la experiencia subjetiva. Pero si los procesos de percepción fueran evidentes, quizás la magia de la ilusión en el espacio pictórico no sería tan seductora y la irrealdad de lo pictórico tendría muchos grados menos de experiencia subjetiva. Por ello, poner a prueba los *procesos*, de cómo se llegó a los productos, sirve para apreciar la paradoja de cómo es que lo que vemos no es necesariamente lo que está presente.

Encontramos que la utilidad de la ilusión sensorial depende del uso y aprovechamiento de nuestra tendencia a la economía de medios. Así también, que el conocimiento de la percepción sensorial puede convertirse en técnicas que optimicen nuestros planes prospectivos en la realidad del mundo humano.



Dibujo en perspectiva de un espacio arquitectónico, para vista previa de proyecto (1987).

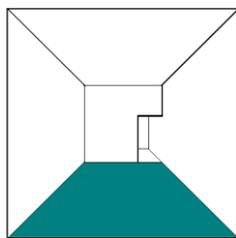
El oftalmólogo Adelbert Ames (1880-1955) -quien primero fuera artista-, concluye que hay cinco claves (o principios) de información con las que el cerebro fabrica éstas imágenes, que son fenómenos de la percepción perfectamente manipulables:

- **tamaño** (impresión cerca o lejos),
- **brillantez** (luminoso cerca y viceversa),
- **superposición** (o yuxtaposición), y
- **paralaje**, ya sea *paralaje binocular*⁸⁴ y *paralaje por movimientos de la cabeza* (la vista de lado privilegia a un elemento pareciendo estar en un plano anterior que el resto)⁸⁵.

⁸⁴ Podemos comprobar *la paralaje*, debido a que cada ojo tiene una visión distinta, mirando con un solo ojo, y comparando lo mismo con el otro ojo. Es mayor el cambio al mirar algo en primer plano a unos veinte centímetros, comparando con lo lejano, más de dos metros, por ejemplo. Es importante notar que en todas las pruebas posibles se opera por la *diferencia*, pues así es como sucede en el fenómeno inconsciente.

⁸⁵ Bateson refiere al oftalmólogo y científico empirista Adelbert Ames. La referencia de sus experiencias de “impacto epistemológico”, están detalladas en *Espíritu y Naturaleza* (pp. 43-47) y en *Una unidad sagrada* (pp. 273, 286).

Aunque la resistencia a lo nuevo es natural, el cerebro tiene *plasticidad perceptiva*. Este, tenderá a “acomodar” un efecto adquirido a las necesidades psicosomáticas⁸⁶: crear ilusiones visuales por la alternancia en la iluminación -caso de la brillantez- o en el tamaño; ver en dos dimensiones lo que tiene tres, y viceversa, como en el caso del *piso-trapecio* -un piso rectangular o cuadrado, luce trapezoidal trazado en perspectiva-; estos fenómenos son bien aprovechados en la escenografía teatral. Pero otra posibilidad que observar la plasticidad cerebral, acaso más trascendente, es nuestra capacidad para aprender a percibir permanentemente nuevas impresiones –como la perspectiva-, lo cual significa ampliar el campo de nuestra percepción.



Piso-trapecio.

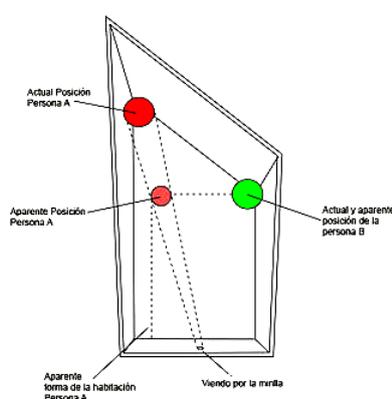
La visión en perspectiva es parte de la realidad psicológica de la visión. El hecho de ser *nuestra visión bidimensional*, es la constante fisiológica del efecto de la perspectiva. Sin embargo, es hasta el siglo XX que la psicología de la percepción acepta que la ilusión tiene su propia verdad y que la ilusión de *la visión en perspectiva* tiene precisión científica.

La versión filosófica sobre la verdad de lo que se nos presenta como visible, aún suele sostener que la perspectiva es sólo una convención científica, que no nos revela alguna verdad en su ilusión, sobre todo “porque los *puntos de fuga* son sólo sustanciales y no funcionales” (Cfr. Panofsky, 1979: 14). No obstante, si la realidad es *lo que se nos aparece –realismo-*, o la realidad es *construida dentro de la conciencia -idealismo-*, en la experiencia la teoría de la perspectiva es las dos cosas juntas. La visión en perspectiva, real y dibujada, es una buena forma de entender los diferentes puntos de vista de lo que es la subjetividad. En concreto, *lo que vemos* es lo que se nos presenta y a lo que le otorgamos validez con el pensamiento creativo, aceptando en lo cotidiano lo que nos resulta más

⁸⁶ Por numerosos experimentos empíricos, sabemos que *es posible entrenarnos para alterar las imágenes por tiempos parciales*, como invertir en *alternancia* la lógica de tamaños o posiciones intencionalmente, o inclusive, con unos lentes que inviertan la imagen normal presente, usados un tiempo suficiente (varios días) obligar al cerebro a devolver la imagen natural aún con los lentes, para encontrarnos con la imagen invertida sin lentes. Se hace notar que la *alternancia* es un aspecto de nuestro sentido de ritmo y es un recurso en los procesos tanto experimentales como propios de nuestras operaciones perceptuales.

familiar. Lo que la mente atiende son las *regularidades*, según los patrones de tamaño, brillantez, superposición o paralaje.

Un ejemplo típico es “la habitación de Ames”, efecto usado en el lenguaje de la imagen cinematográfica y la escenográfica del teatro⁸⁷. En su demostración empírica, la pared frontal a la mirilla, es estratégicamente trapezoidal, de modo que se ve como una pared plana y lisa rectangular normal (por cualquier otro punto de vista, la pared frontal no es regular en su forma), pero las figuras a diferentes distancias del observador son equiparadas psicológicamente, pareciendo una de ellas gigante junto a la otra y desafiando a la lógica de la escala.



La habitación de Ames, 1946⁸⁸.

Lo que resulta difícil imaginar es la tenacidad de la ilusión, la fuerza con la que se nos agarra incluso cuando nos hemos desengañado... [al volver de mirar la ilusión desde otros puntos de vista]...tanto si queremos como si no, la ilusión está ahí. [la ilusión consiste]... en la convicción de que hay un solo modo de interpretar el esquema visual con el que nos enfrentamos, Estamos ciegos para las otras posibles configuraciones porque literalmente no “podemos imaginar” tan inverosímiles objetos. (Gombrich, 1998: 210)

Sobre la visión binocular, comenta Bateson, tiene dos ventajas: la visión de los bordes y los contrastes es más definida, aún con poca luz, y crea información acerca de la profundidad. Cada retina ofrece información *de un tipo lógico diferente*, y es así como agrega una *dimensión* adicional a la visión. Desde luego, hablar de *diferencias* en la percepción visual es tan solo un recurso metodológico y epistemológico para conocer “algo” de un fenómeno tan complejo.

⁸⁷ A. Ames, es cita obligada para el historiador y teórico del arte Ernst Gombrich y también en G. Bateson. Sus experimentos validaban a la perspectiva como una parte objetiva de nuestra realidad (objetivismo), aunque con la constante de la colaboración del espectador (subjetividad). Ver también el experimento “la silla de Ames”, ilustrado en Arte e ilusión, de Gombrich, p. 210.

⁸⁸ Imagen tomada de: http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Habitaci%C3%B3n_de_Ames.jpg

La imagen binocular, que parece indivisa, es de hecho una compleja síntesis de información del hemisferio derecho procedente de la izquierda y la síntesis correspondiente del material de la derecha recogido en el hemisferio izquierdo. Luego, estos dos conglomerados de información sintetizada se sintetizan a su vez en una única imagen subjetiva, de la cual ha desaparecido toda huella de separación vertical (Bateson, 2002:82)

Es importante considerar, que aunque la experiencia nos da los datos “necesarios” para movernos en un espacio real tridimensional, la expresión y lectura de la profundidad gráfica ha sido *un proceso aprendido en la evolución*. Algunas habilidades como *la paralaje*, forman parte de una historia natural y es propia del inconciente, por lo que son muy difíciles de modificar⁸⁹. Otras “habilidades” han sido construcciones de nuestra cultura humana, como la comprensión de nuevos lenguajes. La imprenta, la fotografía, el cine, el internet y otros, nos han exigido un entrenamiento, a veces tortuoso debido a la resistencia natural de la plasticidad cerebral, pero una vez *aprendido* socialmente, ya no hay vuelta atrás. La profundidad pictórica ha tenido una historia artificial que va de la planimetría a las formas perspectivadas complejas, en parte por adecuación social en el inconciente colectivo, y en parte por los esfuerzos del entrenamiento individual.

La *recurrencia percibida* de las pautas de la profundidad pictórica, tanto las más evidentes como las que exigen más sensibilidad, permiten comprender no sólo a la dimensión espacial sino a la temporal implicada en los procesos creadores. Es en una práctica holística, la del arte, donde la racionalidad y la irracionalidad conviven en un mismo proceso lógico, conciente, y de coherencias impulsadas por un legítimo anhelo de certidumbre. Esto significa, a su vez, intentar explicar *objetivamente* los procesos desde la observación de sus productos, que son lo que sí podemos ver. A fin de cuentas, no permanecen ni los procesos ni los productos, pues lo único que conservamos son las *ideas*.

2.3.1. La profundidad en el espacio pictórico.

La profundidad pictórica es un aspecto psicológico de la composición plástica. Componer, del latín *componere* o “poner juntos”, es realizar un arreglo, formar o crear con varias partes, o “reparar”; “composición” agrega *io*, “resultado”, que es el efecto de reunir las partes o elementos. Pero en las artes, componer implica además al efecto sinérgico del factor

⁸⁹ Señala Bateson que la creación de caminos en el quiasma óptico para redistribuir la información ocular, es muestra de un gran avance evolutivo en nuestra morfogénesis (2002: p.82).

estético, esto es, que la experiencia y el arreglo plástico siempre resultarán en algo *más que la suma de las partes*, en un proceso de continuas diferenciaciones encadenadas. En la praxis pictórica, la composición plástica es la continua toma de decisiones que se expresan en la acción creadora, al realizar diferenciaciones y jerarquizaciones de elementos.

Percibir, en la experiencia equivale a *observar diferencias, relaciones, organizaciones y significados*, donde las experiencias construidas por la subjetividad se refieren siempre a una realidad común, como la *horizontalidad* y la *verticalidad*, que fungen como los parámetros sensoriales del equilibrio, la simetría, la proporción, y demás. Asimismo, las líneas rectas paralelas convergiendo curvas hacia afuera de nuestro campo visual de manera radial a nuestro punto de vista, es un aspecto que muchas personas nunca reflexionan.

La teoría de *la profundidad pictórica*, se ha venido apoyando en la versión psicológica de percepción sensorial. Las *proyecciones, la continuidad, los cercos y los marcos*, así como *la mirada dinámica del espectador*, sugieren profundidad pictórica. “Componer” plásticamente se refiere a *relacionar, categorizar y jerarquizar* elementos, el pensamiento creador es quien valida la *información y gradiente* de las fluctuaciones u oscilaciones de cada dicotomía -claro-oscuro, lejos-cerca, etcétera-, para generar sentidos, y por ello es posible el fenómeno pictórico⁹⁰. Lo que *es*, es porque *no es* su antítesis, y la *información* es la de *las diferencias* acontecidas en el proceso. Algunos casos de relación visibles son:

- figura y fondo**: la elemental interacción en la dimensión gráfica, donde contorno indica límite de un “algo” en un “todo”
- realidad física objetiva y realidad pictórica**: el signo de referencia y el espacio pictórico.
- el artista** (su contexto y subjetividad) y **el modelo** (un referente con las condiciones de la realidad visible).
- percibir en **lo bidimensional** (soporte físico del cuadro), e interpretar en **lo tridimensional** (al referente conocido).
- los “tabiques contenedores” y el borde limítrofe del espacio pictórico, donde **lo no real hace las veces de lo real**, en el discurso.
- la relación **cercos y figura**; donde se ubican el uno al otro.
- la dinámica de la **mirada del observador**, o de la **estructura compositiva**, o de ambas.
- la estrategia **técnica de proyección** y el **efecto óptico** de profundidad (líneas convergentes y sensación de mayor fondo).

⁹⁰ Tal dualidad o dicotomía se expresa: en la dimensión ficticia y en la real, en lo subjetivo imaginario (imaginación) y en lo subjetivo *sujetado* (a la Cultura y a la realidad física), en la entidad psíquica y en la orgánica, dentro de un contexto de realidad referente (realidad común).

- entre **valores tonales** (o contraste tonal) que indica o acentúa la variedad de planos
- lo más o lo menos, regular, equilibrado y simétrico de la **estructura compositiva**, junto con nuestras **necesidades psicosomáticas** (la tendencia de adecuación es la legibilidad).
- los diferentes **significados generados** (los significados interactúan; lejos pero arriba, cerca pero sin volumen, por ejemplo).

Dos experiencias (de similitud relativa: ni tan ajena, ni tan similar) se tocan en una zona de sentido o significado plástico, que proviene de una *latencia* o intuición de hallazgo. Entonces, es generado un nuevo dato – información-, que aparece para articularse causalmente en el discurrir plástico⁹¹. Asimismo, cada manera de sentido -proyección, distorsión, figuración-, proviene de una relación anterior, pues “nada puede provenir de la nada”(Cfr. Bateson,2002: 56).

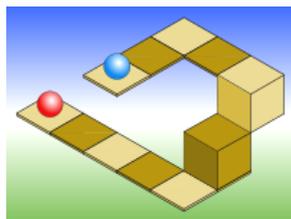
2.3.2 La evolución de la profundidad pictórica: planimetría y perspectiva

Frecuentemente, desde el trabajo docente se percibe que muchos estudiantes no notan la falta de técnica de perspectiva (aunque perciben algún extrañamiento), literalmente *no está en su conocimiento*, y es grande su sorpresa cuando logran “ver” el cambio en su dibujo perspectivado, pues ocurre un ajuste en su percepción.

Es común el resultado de un dibujo en picada cuando la vista al modelo era convencional, es decir, a pesar de solicitar *dibujemos lo que vemos tal como lo vemos y no como lo sabemos que es*, pues se tiende a esquematizar el volumen y no a apreciar su presencia tal cual y nuestra relación con el motivo.

La influencia del pensamiento logocéntrico, privilegia la cantidad sobre la cualidad. Aún en personas con habilidades naturales, parece que la expresión gráfica de la profundidad es algo que hay que aprender y desarrollar; por su lado, la teoría de la perspectiva es un conocimiento sistematizado, de “alfabetización visual” especializada.

⁹¹ En el lenguaje cibernético de Bateson, *la información es una noticia acerca de una diferencia* y para generar una diferencia se necesitan como mínimo dos entidades reales o imaginarias, es decir, **una relación**. Una entidad aislada no tiene *ser* o sentido, como “el sonido de una sola mano que aplaude” (Bateson); una diferencia contiene siempre algo de las entidades anteriores. La entidad procesadora es el cerebro pensante de un sujeto creador.



Dibujo en proyección isométrica, que da un efecto de perspectiva. Las paralelas son paralelas⁹².

La profundidad ha sido un proceso evolutivo de la percepción. En el siglo XVI la composición era *planimétrica* –por capas paralelas al *plano pictórico*–, y en el XVII es sustituida ésta por una franca composición de profundidad que obliga al espectador a internarse en el cuadro. La *planimetría* tiene cierto parentesco con el pensamiento lógico lineal, pues al destacarse la línea por encima de los demás elementos, ésta remite más al plano que al volumen. Lo profundo expresa abiertamente *relaciones sucesivas* de fondo, tanto en figuras escorzadas como en efectos espaciales. Notamos que el mismo proceso evolutivo acontece en el proceso de aprendizaje y desarrollo de la habilidad de expresarse gráficamente. Acaso es falta de pericia, la de quien se inicia en el dibujo o la pintura, y prefiere las composiciones planimétricas expresando la profundidad en planimetría. Recurre con algo de dificultad a estrategias muy básicas como la yuxtaposición, en un rango muy estrecho de profundidad de campo.

La teoría presemiótica del historiador suizo Heinrich Wölfflin del Puro Visualismo, define *lo profundo* distinguido de su antítesis, lo superficial. La profundidad pictórica es, entonces, un principio barroco de representación, que amplió el campo perceptivo del lenguaje pictórico. Desde entonces el espacio pictórico de atmósfera profunda tuvo aportaciones relevantes paulatinas, pero fue el español Diego de Silva Velásquez (1599-1660), quien concreta la idea de un espacio pictórico profundo “inteligible” -entendible, racional y sensible- en *Las Meninas*.



Diego Velásquez, *Las Meninas*, siglo XVII.

⁹² Imagen tomada de: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1b/IsometricFlaw_2.svg

Se dice que ésta obra integra a la pintura el goce de *la belleza espacial* de la arquitectura barroca, y en lo sucesivo es lo familiar en la pintura hasta el impresionismo. En general, los elementos disponibles perceptivos de la profundidad han aumentado en el proceso de evolución cultural, debido tanto a las nuevas técnicas, pero también por las tecnologías de la imagen.

De cualquier modo, todo cuadro tiene algún grado de profundidad, incluso en Mondrián, pero que opera de diferente manera: si se articula por capas planimétricas con un *ritmo de alternancia* o hasta repetitivo, o si se anima con el movimiento unificado hacia la profundidad del espacio pictórico por *ritmos secuenciales o progresivos*. Al final, el estilo es un fenómeno de la percepción, que ocurre cuando coinciden estables ciertas regularidades y una gran cantidad de asociaciones. El estilo es, parafraseando a Kubler, *una sucesión ligada de obras primarias, replicadas y distribuidas en el tiempo como versiones tempranas y tardías de un mismo tipo de acción*. En la evolución de los estilos, la constante es un mismo tipo de acción o *praxis*, y diferentes versiones singulares de ésta, en sucesiones interrelacionadas.



Planos con un intervalo. Obra de Henri Matisse (1869-1954).

Sin atreverse a asegurarlo, el historiador Jorge Elliot en *Entre el ver y el pensar* (1976), sugiere sobre los estilos que *estas recurrencias podrían ser binarias*, ya que los recursos de la mente son reducidos, pero no limitados (Cfr. Elliot, 1976: 24, 33). Tenemos que el arte griego arcaico es esquemático y el clásico es naturalista. Las imágenes del arte romano se conservaron naturalistas, pero se tornaron muy esquemáticas en el imperio bizantino y Edad Media. En el Renacimiento vuelve el naturalismo, y en el siglo XIX regresa el esquematismo abstracto, acentuándose en el siglo XX, con Klee, Picasso, Chagall y del cubismo, entre otros⁹³. Estas

⁹³ El arte representativo ha pasado “de un tipo de representación a otra”, alternado entre el *naturalismo* -o realismo-, y el *esquema*, es decir, entre lo concreto y lo abstracto. En el paleolítico, señala Elliot en *Entre el ver y el pensar* (1976), hubo dos tipos de arte, con dos etapas cada uno: uno de *representaciones* -naturalistas y esquemáticas- y otro de *abstracciones* -geométricas y cursivas.

“regresiones”, demuestran que *los recursos con los que cuenta la mente humana son pocos para concretar fuera de sí las imágenes que concibe* (24).

En un rápido esbozo, el proceso evolutivo histórico y cognitivo de la profundidad pictórica comienza con la planimetría, con la forma de la escritura, pero aún no hay secuencias; más tarde evolucionará en “lógico concreto”, aludiendo a la etapa de *las operaciones concretas* de Piaget. Los *planos escalonados*, como en la típica perspectiva egipcia o teotihuacana, sugieren secuencia de tiempo escénico, aunque sigue siendo esquemática. Aún la planimetría es primitiva en la Edad media y no primitiva en el Renacimiento, cuando comienzan a usarse escalas en el dibujo constructivo y ya había diversas soluciones de dibujo del volumen geométrico. Las proyecciones isométricas se usaron antes del Renacimiento como recurso técnico y rara vez pictórico.



Planimetría. Perspectiva en la pintura mural de la cultura antigua de Egipto.

La perspectiva central es propia del Renacimiento. Es una variación mucho más compleja que la “perspectiva angular” –existente en la antigüedad griega y romana-, que consideraba un círculo de proyección y una especie de caja. Las figuras dentro del espacio renacentista en perspectiva, presentan cierto *extrañamiento* en relación al espacio proyectado, como “paste up”, una pegatina escenográfica, pues se ajustan sólo por su supuesto planimétrico, aunque las variaciones aumentan al alejarse del centro visual o punto de vista. También persiste la ambigüedad de la zona central hacia el fondo, que es una indefinición en el rango de *profundidad de campo*. Se encuentran en la pintura del primer Renacimiento cuando León Battista Alberti (siglo XV) esbozaba en su *Tratado de pintura* las ideas teóricas de Vitrubio Polión (siglo I a. C.). Wölfflin, denomina a éste efecto de profundidad como “lo superficial”, en la dualidad superficial-profundo.



Perspectiva central. *La Escuela de Atenas*, Rafael Sancio, Siglo XV.

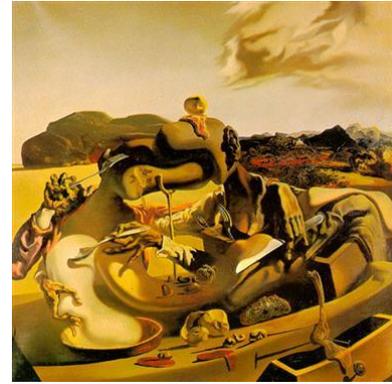
El término *perspectiva* significa del latín “mirar a través de”. La teoría de la perspectiva, se refiere a la forma cónica de los rayos visuales y los puntos de fuga. Surge a partir del descubrimiento del efecto pictórico de la proyección óptica, que considera al espacio tridimensional como un “sistema” y como *un pedazo de la realidad*, recortado en forma paralelepípeda (ortogonal). La teoría fue desarrollada durante el renacimiento, cuando se impulsaba a los artistas a “pintar lo que veían”, experimentada en la práctica pictórica misma, principalmente de Piero della Francesca y Leonardo da Vinci, quienes estudiarían el tratado de Alberti.



Experimentación con la teoría de la perspectiva. Piero Della Francesca, siglo XV.
Inicios de la teoría de la perspectiva aplicada a la pintura.

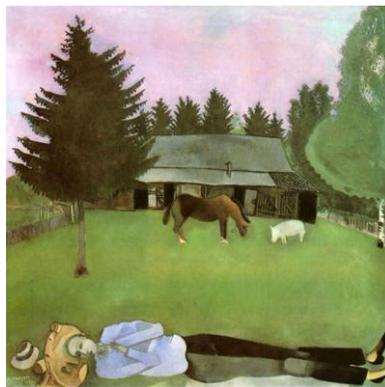
En la profundidad por el dibujo en perspectiva, se revela una geometría exacta y mucha mayor tensión en el *continuum* del espacio pictórico. El centro perspectivo no es necesariamente el centro compositivo, lo que permite mucho más posibilidades plásticas, cuando no se trata de lograr un fiel naturalismo. Los juegos de interacción dentro de la estructura compositiva por la ubicación de la *línea de horizonte*, ya sea que considere al observador contemplador, o a una figura de la composición,

pueden multiplicar las posibilidades, por ejemplo, en el extrañamiento por la indefinición de los puntos de fuga.



1 Obra de Mark Chagall (1887-1985)..
2 *Canibalismo otoñal*, Salvador Dalí, 1936.
Las proyecciones proceden de **indefinidos puntos de fuga**.

Con todo, la realidad visible tiene un número infinito de puntos de fuga, que se mueven y cambian al inclinarnos. Las líneas paralelas siempre tenderán a curvarse -fenómeno imperceptible si no nos proponemos descubrirlo-, y parecerán tender a converger en algún punto, achicándose lo lejano y agrandándose lo cercano. Sólo en apariencia, pues *la percepción desconoce el concepto de infinito*.



Proyección óptica o “a ojo”.
El poeta tendido, Mark Chagall, 1915, óleo s/cartón, 77 x 77.5 cms.

Tal como dice Erwin Panofsky, la perspectiva dibujada es “una audaz abstracción de la realidad” (*realidad*, como la efectiva impresión visual en un sujeto), *una forma simbólica*, aludiendo a Ernst Cassirer. Nuestra conciencia, sugiere Panofsky, tiene una peculiar “tendencia a la constancia” producida por la actividad conjunta de la vista y el tacto. Diríamos, *tocar con la mirada*, además de un *sentido de recurrencia esperada*, que en su

curso obliga a delimitar, seleccionar, elegir y aceptar. La aceptación, o *aceptabilidad* del pensamiento creativo, es una preferencia de lo coherente como forma, pero de lo “lógico” como realidad conocida, evitando discrepancias psicológicas como las aberraciones marginales u otras.

El espacio pictórico desde las vanguardias ha desafiado normas y ampliado la diversidad de las interacciones en cuanto al espacio plástico, más allá de la preocupación narrativa, lo que ha derivado en la experimentación conceptual del “espacialismo”, el “manchismo”, el “cubismo”, y otras manifestaciones que enfatizan la valoración de *las extensiones del espacio y del tiempo*. Por ejemplo, el surrealismo ha aprovechado las cualidades de continuidad espacial al interior, para desplegar discursos oníricos por la interacción de elementos y signos, acentuando las posibilidades de un “extrañamiento”, rareza o enigma, del espacio perspectivado.

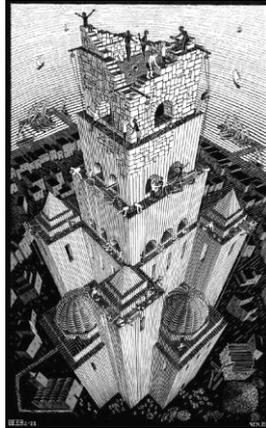


La profundidad como continuidad.

The Inn of the Dawn Horse. Leonora Carrington, autorretrato, 1936-37.

Los espacios interiores cerrados de Leonora Carrington o los abiertos de Salvador Dalí, tienen un factor poderoso en el manejo de la profundidad, al aparecer como un reflejo tras un vidrio y como una invitación al sueño interior del artista. Pero aún en otras intenciones de expresión, al desafiar el espacio profundo, resalta Rudolph Arnheim que “...*el artista está afirmando así un extrañamiento: entrar en el mundo constituye un problema*” (Arnheim, 2001: 58).

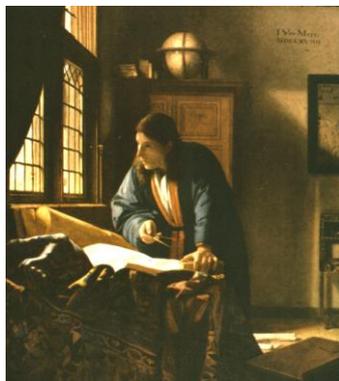
En resumen, la perspectiva pictórica permite un espacio racional, infinito, constante y homogéneo, que puede medirse, y que permite la distribución “correcta” de objetos y figuras. En sus comienzos era un representar del cómo se vería algo “desde cierto punto”. Era un deseo de reforma iniciado en la literatura y extendido a las artes. Como composición es jerárquica, simétrica, clara, equilibrada, “cerrada” y “tectónica”. El deseo de certidumbre se expresa en tales esfuerzos desesperados de realismo, que enlazan tiempo y espacio, a través del proceso recursivo de la praxis pictórica.



Cornelius Escher, dos puntos de fuga.
La línea de horizonte está fuera del espacio pictórico.

2.3.3. Alternativas de la composición en profundidad

La historia del arte pictórico revela diversas estrategias de profundidad desarrolladas por la intuición artística, susceptibles de convertirse en principios o “formas de intención”. Están, el *movimiento arremolinado* hacia el interior del cuadro, usado característicamente por Peter Paul Rubens, quien además así guiaba la lectura del cuadro, lo que algunos historiadores lo llaman *arabesco*, o en movimientos alternados que guían hacia el “interior” de la imagen; la profundidad por *gradación atmosférica y claroscuro*, observada en Rembrandt; la profundidad por *atmósferas cromáticas*, reconocidas especialmente en la *luz diáfana* de Vermeer; el *espacio inteligible*, combinado con color, proporción, escala, notable en Diego Velásquez; el *empuje hacia el fondo* sin condensar zonas, que aumentan la distancia del observador de los motivos y con rangos de profundidad de campo libres en el primer plano, visto en Rubens y Rembrandt; o la profundidad sugerida cuando *alguien camina hacia el fondo*, visto en el surrealismo.



1



2

1 Profundidad por *luz diáfana* en la pintura de Vermeer, siglo XVII.
2 Profundidad por el movimiento de la lectura visual. Rubens, siglo XVI.

Otras estrategias, son:

- La **yuxtaposición** de figuras.
- La inclusión de **intervalos**, que aumenta la variedad de planos.
- La acentuación de **variedad de planos** hacia el fondo, que genera **intervalos** en un orden que de datos de su escala, y sobre su relación entre ellos anterior o posterior.
- El gradiente de la **textura**.
- El **sombreado** sugerente de los volúmenes.
- Las referencias de **formas convergentes** como caminos, vías de tren, veredas.
- Los **cercos** que constituyen una referencia de piso o suelo terrestre, el cielo o techo interior, los “tabiques” en primeros planos (árboles, puertas, o fragmentos).
- La sugerencia de la **línea de horizonte** lejana, comparada con la escala de figuras reconocibles (como en Dalí).
- El **movimiento visual** de la interacción entre las figuras de los espacios positivos y/o negativos, por las secuencias que generan en línea recta o arabescos, así como respecto a los ejes estructurales de la composición.
- La **variedad entre distancias**, tamaños, proporciones, posiciones de las formas abstractas producidas, como los espacios negativos.
- Desvalorizar planos**, hacer que algunos queden sólo sugeridos por un fragmento.
- Sumar y **resaltar factores** que generan profundidad.
- Usar **anamorfismos**.

O, en intervenciones conceptuales, como:

- La **intervención sobre el plano pictórico**, que destaca la realidad física del lienzo del cuadro, en comparación con la continuidad interior de la composición perspectivada. Efecto parecido al *trampantojo*, pero con intención conceptual y no humorística.
- Pintar sobre **superficies no planas**: curvas, cóncavas o convexas.
- La colocación del cuadro, caballete o gran formato, **entre o tras elementos arquitectónicos** que multiplicarán el efecto de la perspectiva del espacio pictórico ya perspectivado, como columnas, escaleras, arcos, celosías, a una distancia prudente y en relación a escala 1:1. Como en la pintura mural de Pompeya y Bonampak.(donde contribuyen sus singulares escorzos).
- La participación de **marcos**, de ancho espesor de fondo, intencionalmente.
- Inclusión de **espejos** que multipliquen la impresión de fondo.

2.3.4. Sobre las reglas del sistema en perspectiva

La perspectiva es un sistema válido dentro del ámbito ideal que tiene sus propias leyes independientes de nuestro pensamiento subjetivo. Por eso, al entrar en su sistema, hay que adecuar sus reglas a la experiencia artística en un juego de “como sí” de las reglas del espacio pictórico, en las que hay que reconocer los alcances y limitaciones de la teoría. Algunas consideraciones son, que:

-Hay que suponer *que miramos con un único ojo inmóvil* (Panofsky); el punto de vista en la técnica de la perspectiva es *monocular*, lo cual produce un aplanamiento que es válido compensar con intuición, o “a ojo”, en el caso de la pintura.

-La intersección plana de la pirámide [o cono] visual *debe considerarse como una reproducción adecuada de nuestra imagen visual* (Panofsky).

-La perspectiva **se basa en la geometría euclidiana**, por lo que al irse alejando de la línea de horizonte, los segmentos de los rayos visuales dibujados rectos, piden *curvarse*. Fuera del sistema las líneas rectas pierden su significado referencial con el mundo físico, aunque se conserva su valor geométrico euclidiano.

-En términos técnicos, el valor de los puntos de fuga en el dibujo perspectivado, es *sólo funcional y no sustancial*; es la imaginación que le otorga un valor provisional.

-La relación entre *distancia y campo visual* es **inversamente proporcional**: la lejanía del observador amplía el campo visual y su cercanía lo disminuye, respecto a un motivo.

-El plano visual debe coincidir **perpendicular** a la línea del punto de vista.

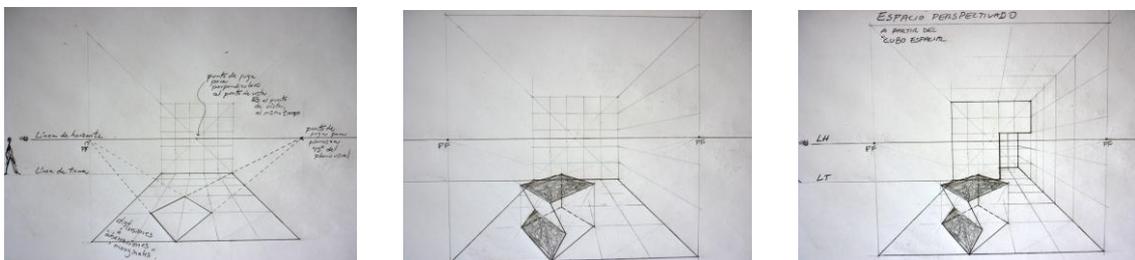
-Por razones tanto de comodidad técnica como de lógica psicosomática, el *plano visual* siempre es **un plano vertical**, sin variaciones de inclinación.

-La “naturalidad” visual creada es **sólo válida dentro del sistema**; fuera del sistema se diluye el sentido en distorsiones y aberraciones.

-Las figuras se ven “más naturales” *cerca del punto de vista* y pierden naturalidad si rebasan un campo visual cónico de 70° aproximadamente, respecto del punto de vista del observador.

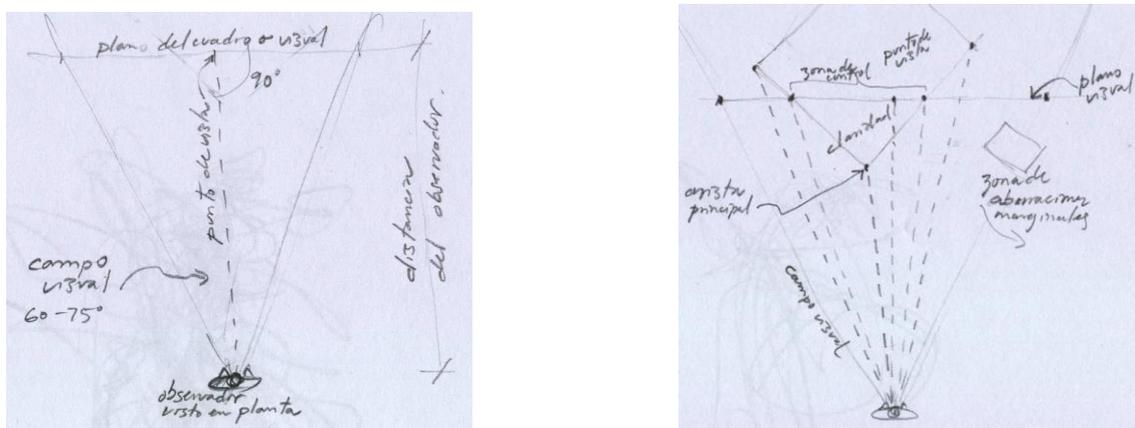
-Mover a una figura implica modificar *su punto de vista* y, por consiguiente, al total de su construcción dibujada.

Desde luego, todas las reglas pueden romperse en la expresión artística, de hecho, son paradigmas a desafiar. Pero es evidente que las bondades de la profundidad sólo funcionan a nuestro favor conociendo la regla, y en el juego coherente entre la tesis y su antítesis.



Procedimiento del cubo, como una “caja espacial”.

La técnica de la perspectiva para fines constructivos en proyectos de ingeniería o arquitectura de alta precisión, puede llegar a ser extremadamente complicada, así como la aplicación de sombras puede aumentar su complejidad más y más. Pero el principio teórico es el mismo para los fines geométricos visuales normativos en la representación pictórica de la profundidad, los cuales apelan a la complejidad de lo biológico psíquico –la percepción-, con apoyo de la cognición lógica racional.



La lógica geométrica de la perspectiva, vista en planta.

Aquí sólo se alude a los conceptos básicos, pues la finalidad principal se orienta a observar cómo la lógica sensible efectúa el proceso creador en razón del ritmo y recurrencia de los factores técnicos, materiales y sensibles, en la constitución formal de la profundidad pictórica. En la práctica, olvidamos que su origen es paradigmático (y se conserva euclidiano) y nos concentramos en que éstos funcionan como variables de un sistema. Una definición de los *conceptos básicos de la teoría y técnica de la perspectiva*, es la siguiente:

ÁNGULO VISUAL. Ángulo del “cono visual”, en el ojo humano de aproximadamente 70°, que abarca el plano del panorama visible.

CONO VISUAL. Cono figurado cuyo vértice se ubica perpendicular en el punto de vista del observador.

CAMPO VISUAL. Zona visual que abarca el plano panorámico del cono visual.

CAJA ESPACIAL. O cubo espacial. Pedazo de la realidad visible recortado en forma cúbica y visto ortogonalmente, representado gráficamente como base estructural para ubicar a los cuerpos en el espacio pictórico.

DISTANCIA DEL OBSERVADOR. Distancia calculada desde el observador al motivo principal, o al plano visual, en la caja espacial.

LÍNEA DE HORIZONTE. Línea horizontal virtual, que representa un plano horizontal (el horizonte) a la altura de los ojos del observador, por lo que es vista como una línea. Sobre ella se ubican todos los puntos de fuga de los planos horizontales. **LÍNEA CENITAL.** Es homóloga de la línea de horizonte pero en sentido vertical. Representa la verticalidad, o “plomada”, con la dirección del cenit al centro de la tierra. Pueden ubicarse sobre ésta puntos de fuga para compensar distorsiones en los planos horizontales muy elevados o muy subterráneos, o para producir monumentalidad.

LÍNEA DE TIERRA. Línea horizontal que supone el plano donde pisa el observador y el nivel de un suelo terrestre de referencia. En la representación de interiores determina el plano de tierra del cubo

PUNTOS DE FUGA. Puntos de convergencia de los rayos visuales,. Se relacionan con el punto de vista del observador porque igualmente están ubicados sobre la línea de horizonte. En perspectivas de visión frontal ortogonal, el punto de fuga es único y coincide con el punto de vista, siendo paralelas las que representan los planos frontales, que representan las perpendiculares a las fugadas al fondo.

PUNTO DE VISTA. Suponiendo una visión monocular, es el punto de la mirada del observador como origen de una direccionalidad en línea recta, y vértice por el que se proyecta un cono que representa su

campo visual. A veces le denominan “rayo central”. Miramos con *un ojo estacionario que no puede torcer una esquina*, dice Gombrich.

PLANO PICTÓRICO. Es el plano ocupado por la superficie física de la obra. De ahí al fondo, el alejamiento es “perspectiva”.

PLANO VISUAL. O plano del cuadro. Es un plano virtual perpendicular al punto de vista, de borde cuadrado o rectangular, dentro de la profundidad del espacio pictórico, en la que es técnicamente posible medir dimensiones a escala.

PROFUNDIDAD DE CAMPO. Es el rango de distancia nítida hacia el fondo⁹⁴, dentro de la zona volumétrica del cubo o sistema de profundidad. En pintura es un recurso compositivo y se refiere a la zona, o zonas (en pintura no hay límite), de interés que se desplaza al fondo, a veces distinguida por la mayor definición de las formas.

RAYOS VISUALES. Líneas proyectadas desde los puntos de fuga, que representan a las guías de las líneas paralelas de los cuerpos geométricos en el mundo físico.

Por último, es pertinente aclarar que la teoría de la perspectiva es una conjetura de la experiencia humana, que cumple necesidades y expectativas exclusivamente humanas y no del medio y su sistema. Las analogías son entre nuestra fisiología y nuestra experiencia, pero no hay analogía con los cambios directos que ésta experiencia de ver pudieran ejercer sobre el medio.

2.4. OBSERVACIONES EN EL AULA: SENTIDO DEL RITMO Y PROFUNDIDAD PICTÓRICA

Los ejemplos que se ofrecen son sólo una selección, con su explicación escueta, de lo que significa el proceso complejo de la enseñanza-aprendizaje de las actividades artísticas, aplicando un programa y método propios, desde luego, elaborado a partir de influencias y referencias. Las principales influencias son de los maestros Francisco Castro leñero, Pedro Asencio y el desaparecido Guillermo Zapffe Mateos, todos ellos de la Universidad Nacional Autónoma de México; mi sincero agradecimiento. Las referencias principales son *The Natural Way to Draw* (1941), de Kimon Nikolaïdes y, desde luego, lo aprendido en el trabajo docente, que

⁹⁴ En la visión humana, aunque sólo enfocamos la zona o punto específico que miramos, la pupila se cierra a nuestra voluntad para apreciar con más nitidez las zonas en un rango elegido hacia el fondo. La cámara fotográfica igualmente aumenta la nitidez de una zona disminuyendo el rango, cerrando al mínimo el diafragma, y viceversa.

significa un reconocimiento a los alumnos por su participación y aportaciones. En las experiencias referidas, se trata de grupos de integrantes (20-40 personas), no siempre universitarios, entre 17 y 75 años de edad, de ocupaciones diversas y niveles de experiencia muy diferentes, pero con el interés común de expresarse dibujando.

En términos de aprendizaje, hay habilidades de expresión artística que implican aprender un nuevo conocimiento teórico o técnico. Pero otras, implican *desaprender para reaprender* (ver la forma de las figuras y no el significado de éstas, ver más al modelo y no al papel, un trazo determinante, una posición corporal adecuada), que significan cambiar hábitos, lo cual es más tortuoso pero no imposible. Afortunadamente, en la praxis de la expresión artística, tenemos la oportunidad de aprender a ver por nosotros mismos lo que requiere nuestro proceso creativo. La autoevaluación y la autocrítica son muy importantes. En ocasiones sólo falta motivar la aceptación de la propia manera de expresarse, para llevarla a niveles superiores, más depurados, mediante ejercicios de sensibilización.

Las habilidades que comprometen a la percepción son las que llevan a un mayor refinamiento expresivo: Los principios de proporción, de equilibrio, del manejo del espacio, la observación sensible del espacio tridimensional, volumen, luz, equilibrio, verticalidad y horizontalidad, comprometen a la percepción psicósomática, pero su desarrollo incluye necesariamente a la cognición. Aquí se observa sutilmente cómo es que en los procesos de aprendizaje *el intelecto va un paso delante de la sensorialidad*, pues el apoyo teórico es fundamental para estimular al entendimiento y sentido de la creación en la plástica. En definitiva, la práctica artística es un hecho intelectual.

El dibujo de la figura humana es uno de los mejores medios para la educación visual artística. Cuando se trata de modelos humanos y desnudos, se agrega la relación visual con otro sujeto, un “igual”, sea femenino o masculino. Desde el siglo XVIII, en la historia del arte el *Desnudo* es todo un género, no un tema sino una forma de arte. Especialmente en la “desnudez” presente se suscitan importantes asociaciones. Sucede lo que Keneth Clark describe:

En él estamos nosotros mismos, y [porque] nos suscita recuerdos de todas las cosas que deseamos hacer con nosotros mismos; ante todo deseamos perpetuarnos. (Clark, 1981:21)

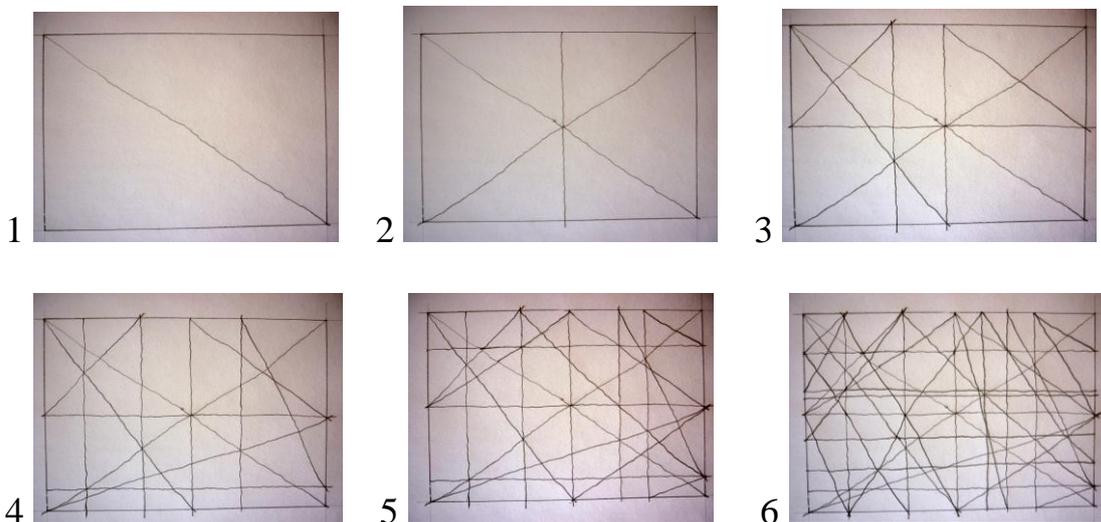
2.4.1. Cuerpo, espacio y recurrencia percibida

Una toma de conciencia del propio cuerpo, o *percepción propioceptiva*, en la disposición de dibujar es importante. La postura para dibujar es algo que

se da por hecho, por lo que suele no mencionarse⁹⁵; asimismo, la *biomecánica del cuerpo* y la ergonomía en el dibujo, tal como el músico se acopla a su instrumento, desarrollando una postura “neutral”.

Es condición para conocer los modos de operar de los procesos creadores la toma de conciencia de la interacción de nuestro cuerpo con el espacio. No sólo da mayor seguridad a los movimientos del trazo, sino que el vínculo con el contexto y con el modelo humano es una relación más sensible. Asimismo, la relación entre *el soporte* y sus cualidades, y *el cuerpo del dibujante* en contacto con el instrumento que imprimirá alguna “huella”, sea lápiz pincel o gubia.

Nada menos que *espacio y movimiento* son las claves de la profundidad pictórica en la expresión plástica. La dimensión tiempo-ritmo en el espacio gráfico, puede comenzarse a comprender junto con la geometría del sistema gráfico, cuando se toma conciencia de que *nunca partimos de cero* o “nada procede de la nada. Es una conceptualización de la recurrencia percibida. Así pues, ya existen cuatro *puntos* y cuatro *líneas* presentes en el *plano* soporte (convencional), de los cuales hay quienes nunca se habían percatado. Hay puntos ya relacionados entre ellos, los de los bordes o *límites*, pero no aún con el *ángulo* opuesto, lo que genera líneas diagonales en la superficie, las cuales hay que trazar a “mano alzada”, mejor aún cuando alternamos mano derecha e izquierda.



El orden causal de la expresión gráfica, en 6 láminas: *nunca partimos de cero*.

⁹⁵ La “anatomía, fisiología e higiene” debería ser parte de la educación en todos órdenes, que incluirían el autoconocimiento de nuestras capacidades y también limitaciones fisiológicas y psicomotrices, y nos evitarían un innecesario deterioro a la salud (evitar contracciones musculares, daños a la vista por cambios bruscos de iluminación, etc.). Asimismo, el aprovechamiento y el goce de nuestras capacidades creativas.

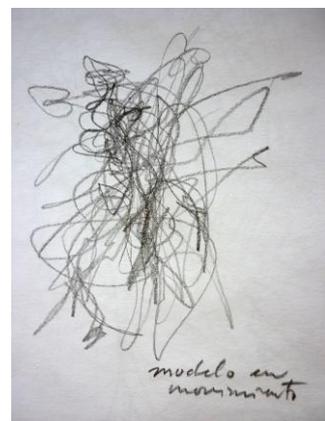
El sentido de ritmo del proceso genera una especie de “cadena causal” intencionada, que luego sugiere intersectar una recta vertical y una horizontal al punto, el quinto, que ha aparecido de la intersección de las diagonales (lámina 2). La horizontalidad y verticalidad tienen relación *paralela* con los bordes del total, y son ahora simple consecuencia de una condición latente. La cadena, ahora causal, puede continuar casi indefinidamente, pues la saturación anularía el sentido de las relaciones en la uniformidad (lámina 6). Al percibir el sentido del ritmo de las cadenas causales, se advierte cierta familiaridad con las relaciones que realiza.

La verificación de la rectitud verdadera del trazo libre (asomándonos oblicuamente a la línea trazada, como un carpintero verifica tablas), invita a explorar los propios métodos lógicos de rectificación y sobre todo al principio de la autoevaluación y autocrítica, aunque aquí sólo en un nivel técnico. También los espacios triangulares en las intersecciones revelan las imprecisiones; voltear la hoja de cabeza revela otras imprecisiones más, antes no notadas por quien las realizó. Esto produce *una toma de conciencia “de golpe”*, un sutil *impacto epistemológico*. Desde luego, en éste ejercicio no se está “reticulando” el papel, sino adiestrando la observación y la percepción del ritmo involucrado.

La noción de *fuerzas de tensión* por la geometría generada en lo gráfico, es una referencia para el manejo del espacio, que se incorpora a la intuición estética. Asimismo, la noción de *secuencia*, conlleva el ir ajustando la observación, es decir, realizando *ajustes en el pensamiento visual*, organizando el propio proceso constructivo pictórico en *jerarquías y clases*, más allá de los conceptos, esto es, percibir las *diferencias* -las relaciones entre los elementos- y no “las palabras”. Las cualidades y no sus nombres, las cantidades y dimensiones –como cualidades- pero no su cuantificación. Recordando a Gregory Bateson, “...el crecimiento está regido por las relaciones, no por absolutos” (Bateson, 2006: 243).



1



2

1.- Relación dibujante y modelo. 2.- Relación aire y cuerpo del modelo.
Indicación en clase: Reconocimiento del espacio tridimensional.

Como nuestra relación con el modelo es una aproximación *sensible* en tiempo y espacio presentes, se facilita “sentir” visualmente el espacio circundante al motivo y circundante al modelo, no sólo arriba, abajo, derecha e izquierda, sino lo que hay entre dibujante y modelo, y el aire que hay detrás de éste hacia el fondo de la escena; reconocer el espacio circundante en el aula, trazando el *recorrido aleatorio de la mirada* -sin ver al papel-, entrando y saliendo entre objetos, puertas y ventanas, sincronizando mirada y trazo, tomando conciencia de la diferente densidad entre lo sólido y el aire, la densidad dentro de cada clase de espacio, su temperatura o textura (ejercicio 1); en otro momento, referido al espacio vital del modelo (ejercicio 2).

Se trata de entender el *ritmo plástico* desde un ritmo personal, es decir, *la recurrencia esperada pero no igual de nuestra actividad*; el resultado gráfico de algunos ejercicios es un *franco garabateo* que hay que aprender a *leer*, en términos de expresividad, antes de distinguirse ningún referente semántico.

Además de observar y dibujar el movimiento corporal y el gesto del modelo, la variación en los tiempos de las posiciones del modelo, entre otras cosas, es también un “calibrador” del encuentro con el ritmo personal de trabajo. Lo *aleatorio* en el tiempo impuesto tiene, aquí, un objetivo de control, mejor dicho de *autocontrol*, a través de: *observar* dónde ponemos la mirada, y *estudiar* el espacio vital propio y el circundante antes de trazar, en tiempos limitados, para ser capaces de *trazar mirando* al modelo, habitualmente.

2.4.2. Unidad entre espacio real y espacio pictórico

En los procesos creativos como en los de aprendizaje, se resalta la presencia de una dialéctica entre realidades y sentidos en juego, aunque esto sea poco o nada externado objetivamente; un factor referido como “dificultad”. Durante el proceso creador artístico, se establece una relación entre sentidos de la realidad física y de la realidad pictórica, como de lógica racional e irracional, que converge en nuevos sentidos. Su alcance es el de un trabajo suficientemente reflexivo, intelectual y conciente, y acorde a la experiencia humana. Con todo, valdría apreciar las *diferencias de grado*⁹⁶.

⁹⁶ La mirada de animales, niños, discapacitados mentales, o con esquizofrenia, no demuestran reflexión intelectual y *poiética*, acaso con *diferencias de grado*. Al parecer el caso de los niños mayores y algunos síndromes que permiten la suficiente interacción con el mundo-, pueden expresarse con ciertas diferencias de grado; la resignificación de sentidos es reconocible en la demostración más o menos afectada de su sentido del humor y de su capacidad para jugar, lo cual aún se encuentra en investigación. Por otra parte, “Congo”, aquel gorila “pintor” de la década de los sesenta, representante del “arte de los animales”, actuaba dentro de lo aleatorio de sus movimientos con cierto sentido de ritmo, pero por imitación y hábito condicionado.

Esta clase de proceso encuentra sentido en el *humor*, en lo *estético*, en el *drama*, o en el *juego como simulación*, en otras palabras, se efectúa un proceso creativo o *poiético*, es decir, que produce algo afuera de sí mismo. Los materiales siguen siendo lo que son -grafito, tinta, papel- pero en una nueva disposición intencionada desde un sujeto: *una nueva distribución* de lo que ya había, en lo físico y en lo simbólico. Es un esfuerzo lúdico para producir sentidos: “algo” que sólo *existe* para el entendimiento humano, como representación o como presentación plástica.

Es cierto que el arte es un invento, pero un gran invento, como lo es el lenguaje. Lo que llamamos arte, refiere especialmente a la virtud de unir conscientemente lo que en un momento dado por comodidad de entendimiento se separó: la doble condición racional e irracional, objetiva y subjetiva, cuerpo y espíritu, en la que se debate el mundo humano de las ideas. Así pues, la experiencia artística puede ponernos en una situación privilegiada de conciencia de los modos de operar y de que la constante entre dualidad y unidad es la coexistencia entre ambas.

Tal vez no tenemos una certeza de lo que es la realidad, pero sí la noción de que la constante de la realidad es tal coexistencia –dualidad y unidad-, realizada en el mundo humano de los estados mentales. La experiencia pictórica, de internarnos en un espacio ficticio, irracional pero concebible e imaginable, permite mayor sensibilidad para confrontar la *diferencia* entre valores convenidos y valores subjetivos, como también entre las leyes de la realidad física y las de la realidad simbólica, práctica susceptible en el aula.

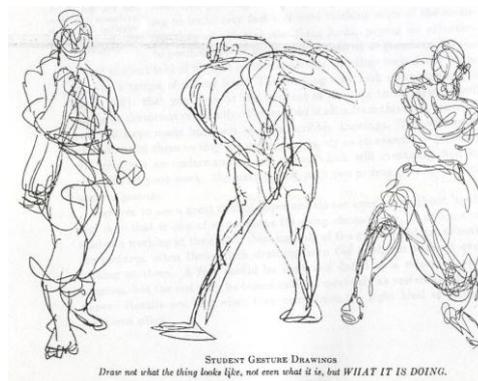
2.4.3. Tacto y mirada

Una de las experiencias del dibujo más gratificantes, es la de percibir las cualidades táctiles de lo que miramos. En el entendido que *dibujar es observar*, la vista está más involucrada que el resto de los sentidos pero siempre se enriquece de los otros, por transposición sensorial, llamada “sinestesia”.

Condillac, con su metáfora conocida como “la estatua de Condillac”, enfatizaba que la “completitud” de concepción de la existencia o forma de las cosas, aparte de sí mismo, requiere del uso de más de un sentido -vista, olfato-lo que sugiere la necesidad de interacción de los sentidos en la percepción cada vez más completa y amplia de la realidad, tanto a nivel individual, como a nivel evolutivo. En el aula, el objetivo de lograr que *el acto de mirar y el de trazar* sean simultáneos –por ejemplo en “contorno ciego”-, significa la relación del *gesto y movimiento* de nuestra misma

expresión, que expresa el gesto y el movimiento del motivo, aunque éste no se moviera.

Todo modelo orgánico, tiene una estructura más o menos compleja de movimiento en cualquier posición, identificada en “eso” que le da movimiento: el recorrido de nuestra mirada traza una trayectoria al interior del cuerpo-motivo, explorando ese espacio interno, entendiendo su configuración, sus zonas mayores, las menores, en *una operación de categorización intuitiva de las partes*. Cuando el tazo es fluido y completo, ya tenemos una comprensión general de sus relaciones entre partes y el “movimiento” que las sostiene. Como sugiere Kimon Nicolaidis, “importa más lo que sucede en el pensamiento visual que lo que sucede en el papel”.



Dibujar el movimiento de la estructura del modelo⁹⁷.

2.4.4. La elección y el error

La praxis creadora es un suceso, un acontecimiento, de eventuales y *sucesivas* elecciones. En la “elección” suceden muchas cosas juntas, que determinarán la fuerza expresiva. En el caso de la praxis pictórica, los recursos para elegir un trazo surgen siempre de las relaciones que vamos identificando entre los elementos, de manera que desde nuestra intervención activa se generan nuevas relaciones, sucesivamente. No de manera lineal sino compleja, como una *secuencia* de medios, fines, medios y fines, y de ensayo, error, ensayo y error.

En la epistemología de Bateson, la elección de una acción creativa estaría precedida por la observación de las “noticias de diferencia” de cada situación del proceso; son *posibilidades* de diferenciación y jerarquización. Estas condiciones *latentes* son estados en espera para ser descubiertas, o reprimidas, en diferentes grados de *impacto epistemológico*, y con un rango

⁹⁷ Imagen tomada de Nicolaidis, *The Natural way to Draw* (1969), p.16.

de “error” asumido. En el proceso pictórico, los datos pueden ser relaciones entre cualidades que, no *son* sino que, *oscilan* entre lo geométrico y lo orgánico, lo recto y lo curvo, los datos que notamos indican una cualidad posible *latente*, que se revela (no en un “cuánto” numérico, sino) en un “qué tanto” sensible.

Una noción de *ritmo* implícita, da sentido al proceso creador. Las guías de ésta *cadena causal* –secuencia que llamamos proceso creativo-, serían éstas “noticias” producidas por la interacción o manera de relación. En el proceso de la producción pictórica procedemos por ensayo y error, aprovechando al error, en un proceso en el que no hay reversa real, sólo conceptual. Los movimientos constructivos secuenciales, siempre van hacia adelante porque “la causalidad no opera hacia atrás” (*Cfr.* Bateson, 2002:72). Sólo en la teoría y en el ideal existe lo reversible; los días nunca van hacia atrás, ni el crecimiento orgánico (aunque corrija en la “replicación”) puede decrecer su existencia. Sólo en el pensamiento teórico es posible retroceder y desestructurar para volver a reestructurar.

El error en los productos creativos, aparece como un desajuste de coherencia formal, pero en su calidad de “error” acentúa las bases de un sistema de composición, motivo por el cual el error *es parte del sistema* (en otro sistema puede no ser error).

Como en todo sistema de verdad, detrás de la verdad del arte está la “validez del error”. Como se mencionó en el apartado 1.1.3., esta validez, se sustenta en el hecho de que es imposible su destrucción dentro del mismo sistema. Quizás hubiera que generar un sistema mayor a éste, en el que fuera absorbida en la reestructuración por otra metodología, para aceptarlo en otra condición de no error. Al construir teorías o prototipos plásticos, por salud mental siempre buscamos conceptos dignos de confianza, que nos brinden un panorama de verdad.

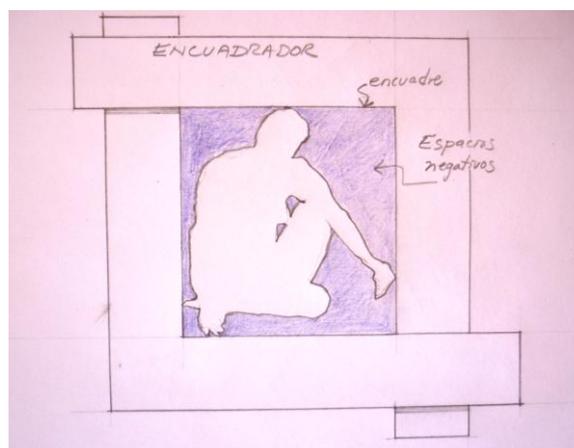
Suponemos que equivocarnos o “caer en un error” es algo que estorba en todo procedimiento. Desde el constructivismo cognitivo, nos encontramos que el error es una pieza fundamental de coherencia, que da cuenta de la necesidad de un sistema de creencias para proceder en su quehacer, en éste caso el artístico.

Por convención denominamos error a lo que en realidad es “notar una diferencia”, la cual permite en los procesos la estabilidad de un sistema. De cualquier manera, es precisamente en la experiencia artística que tomamos conciencia de que en los procesos creadores es difícil decir que el error sea algo “incorrecto”, que requiera recomenzar u operar en reversa. Parece positivo reiterar en el aula, que salirse de la norma no necesariamente es algo que esté “mal”, sin embargo, que alerta de la validez de un sistema propio de verdad, en cada proceso creador personal. Como no es posible retroceder en el tiempo, el error se integra naturalmente al proceso. Lo

inesperado es parte del proceso, por lo que no usamos borradores en la sensibilización. Con la experiencia, el borrador significa un *devolver la luz*, pero nunca una marcha hacia atrás.

2.4.5. Visión bidimensional en la praxis pictórica

Dado que vemos *dos dimensiones* –alto y ancho–, la estrategia es leer éstas en las formas de la escena presente, las cuales esconden mucho más posibilidades de relación de lo que aparentan a simple vista. El requisito es un punto de vista fijo hacia el objetivo o modelo, pues cualquier cambio modifica las relaciones y, así, la imagen. Conocer la geometría es de mucha ayuda para inferir y ubicar las *referencias* y sus *relaciones*. Esto significa la tarea consciente o inconsciente de discriminar para categorizar las *clases*, *tipos* y *formas* (horizontalidad, dirección, proporción, etc.), en *agrupaciones* y *subagrupaciones*. El entrenamiento de los “aspectos” a observar es sensible, pero tiene cierta carga de análisis formal y lógica racional; la ventaja es que se convierten en estrategias que emergen como recursos propios en el momento oportuno.



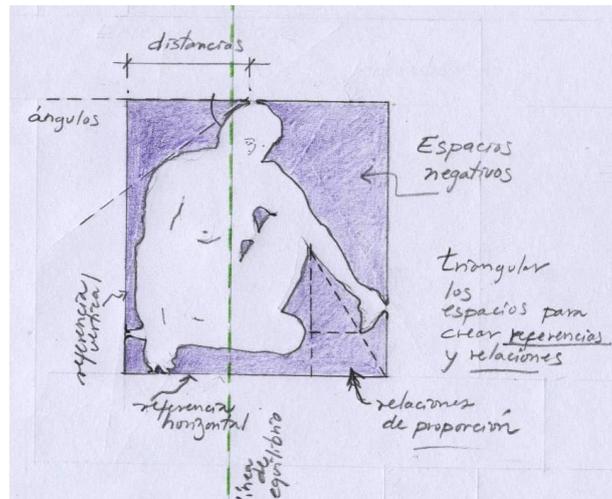
Encuadrar al modelo, delimitar el espacio bidimensional, geoméricamente.

Las relaciones que implican son una *cantidad de diferencia perceptible*⁹⁸, su mayor o menor distancia entre triángulos, o respecto a la vertical del borde del papel, por ejemplo, es decir, un “qué tanto”, el cual vamos afinando en la práctica. Entre otros, estos aspectos pueden ser:

- El encuadre del motivo (relación alto y ancho).
- Los espacios negativos (relaciones y referencias).

⁹⁸ Adelantándose a la teoría *Gestalt*, la alusión a la idea de W. Wundt sobre el *umbral diferencial* tiene aquí mucho sentido, cuando hay que asumir que una *diferencia* no percibida en la observación de un modelo, o en la apreciación del detalle de un dibujo, pasa inadvertida. Mucho juega el dibujo libre en éste rango de lo inadvertido con lo advertido visible, que suele surgir como una “sutileza” bastante sugerente, revelada, por ejemplo, en la gestualidad.

- Las líneas envolventes, la de equilibrio, las de dirección y las de continuidad.
- La línea orgánica o geométrica del contorno de una figura (positiva o negativa), que distingue la figura de su fondo.
- Las líneas orgánicas o geométricas en relación con las interiores.
- El balance y contraste entre figura y fondo (*qué tanto* es figura y *qué tanto* es fondo).
- La forma de las sombras y la forma de las luces.
- La triangulación generada (relaciones de proporción).



Generar pautas para relacionar: distancias, ángulos, triángulos, proporciones, etcétera.

2.4.6. Operaciones de relación

Las operaciones de relación de los elementos por grupos o subgrupos – realizadas en el mundo de los estados mentales–, suceden en cualquier estrategia de dibujo en dos o tres dimensiones. Sin embargo, por su manera más analítica los ejercicios en dos dimensiones, se prestan más para la explicación teórica de las operaciones de relación; también hay apreciar el hecho de que la teoría del dibujo asume que todas las operaciones mentales en el proceso de dibujar son maneras de relacionar aspectos o elementos susceptibles de graficarse, o convertidos a la misma tipología, por ejemplo, la sensación de suavidad puede aparecer visible en curvas o la de rapidez o rigidez en rectas, etcétera. Asimismo, la psicología Gestalt explica que agrupamos mediante los parámetros de *segregación* y *cohesión* de los elementos, para lograr la *pregnancia*, es decir, la estabilidad de una organización visual, si las fuerzas cohesivas y segregadoras se estabilizan, lo cual es lo que sucede aquí al jerarquizar y distinguir agrupaciones:

-categorías: geométrico u orgánico, figura o fondo, lineal, o puntual, o planar, o de volumen, de luminosidad, “*lo superficial*” o “*lo profundo*”, de métrica (escala tamaño), de ordenamiento, de visualidad, de estructura compositiva, categoría material.

-clases: una clase de ritmo (alternancia, progresión), una “clase de” textura específica, un valor tonal, clase plana o profunda, clase de material.

-tipos: línea de tipo curva, recta o mixta; clave de valor lumínico clara u oscura, tipo de profundidad planimétrico o perspectivado etcétera.

Aludiendo a la epistemología de Bateson, cada *noticia de diferencia* que encuentra el pensamiento creador, es *información* –un mensaje- que circula por el “puente” entre el nombre y la categoría, comparable con la manera como circulan los sentidos entre lo real y lo simbólico, entre la palabra y la cosa. La operación consiste en una reducción de un aspecto de la realidad –nombre- y su condición de relacionable –su existencia, su forma- con otros elementos de la misma categoría, clase o tipo, según estas hipótesis.

La operación mental creativa de la jerarquización de las agrupaciones de los componentes plásticos depende del punto donde se encuentre el momento de “*distinguir e indicar*” un enlace de sentido, a partir del efecto de la *diferenciación*. Por ejemplo, cuando una *categoría material* (de madera), se convierte en una *clase de material* (madera de balsa). La aceptación (o aceptabilidad) la realiza *el juez de las validaciones artísticas*: el pensamiento creador. A su vez, éste se funda en el criterio de que el enlace (binding) sea *coherente*.

Para complicar más las cosas, durante la praxis creadora los enlaces van relacionándose sucesivamente, en lo que podría llegar a ser un “sistema recursivo”. Muchas veces los enlaces pueden combinarse a conveniencia. Por ejemplo, convirtiendo -conciente o no concientemente- elementos a otra categoría para ser compatibles a la nueva relación: si me conviene ver la *forma* de una sombra como si fuera un espacio negativo para relacionar una distancia, por su proximidad, con otro espacio negativo. Los ejemplos son muchos e interminables de describir. Sea como sea, esto es sólo un breve y modesto modelo, de lo que debe ser en conjunto el complejo proceso del pensamiento creativo.

Estos ejemplos de categoría, clase o tipo, son una muestra a la que más o menos todos nos aproximamos. Pero parece que éste “más o menos” es lo único certero, pues en la singularidad de la percepción individual, es de esperarse pueda variar poco o mucho, según el gradiente en la *manera* de categorizar. La manera del pensamiento de organizar en grupos o subgrupos, significa una metodología de una epistemología personal. Las decisiones particularmente las creativas, parafraseando a Bateson, estén en *las reglas de percepción de cada quien*.

Las operaciones de relación y distinción en el proceso del arte son, en su mayor parte, inconscientes, además de ser subjetivas, es decir, *del teatro privado de cada quien*. Lo cercano a la lógica descriptible u objetiva es de lo único de lo que podemos hablar, valgan los prosaicos términos: ancho, cálido, nuevo. Lo que vale es la toma de conciencia de lo que sabemos, pero que no sabemos que sabemos, y el encuentro con ciertos *impactos epistemológicos*. En lo cotidiano, usamos clases, tipos y categorías, y a lo que reaccionamos es a las *diferencias*, inconscientemente. Lo mismo sucede en la práctica artística, pero aquí se expresan plásticamente tales impactos. El pensamiento es demasiado veloz cuando discierne lo que tardamos demasiado en decir: “ese elemento es de otra clase”, o “hay que ajustar la noción de equilibrio en lo gráfico, respecto a el equilibrio del modelo”, o “hay que ajustar la horizontalidad y verticalidad de la figura, a las de nuestra realidad psicosomática”. La disciplina es inminente, pero intentar una enseñanza restrictiva con éstos mismos conceptos como objetivos, resultaría un bloqueo a la expresividad. En la tarea de comprender la forma y asociar el contenido, la forma es el parámetro de “lo correcto” y el contenido de “lo verdadero”. Pero la premisa general es “dibujar lo que vemos tal como lo vemos y no lo que sabemos es”.

Al final, existe un doble discurso en las relaciones que realizamos, que se vuelve unicidad del discurso de la expresión artística: un discurso es el de la línea, el punto, el triángulo, la simetría, el equilibrio, que son abstracciones de la forma, y otro discurso es el del tema o suceso “narrado”: *había una mujer sentada la cual...*, o *la tensión de un músculo que...*, o *el peso que soporta una mano la que...*, *el letargo de...*, por ejemplo.



Indicación en clase, en pizarrón blanco: ver al fondo como figura, por su alto y ancho.

2.4.7. Visión tridimensional en la praxis pictórica

En términos técnicos, dibujar la profundidad puede derivarse de la estrategia de dos dimensiones. Tal como se nos presentan las cosas a la vista, bastaría con relacionar líneas y planos, puntos de contacto, intersecciones y yuxtaposiciones, aún en vistas oblicuas o contrapicadas. El dibujo de una figura en *escorzo* –un caso especial de perspectiva-, que bien puede apoyarse de esos mismos medios; aún los casos como la “poliangularidad” -que genera sustancialidad a la funcionalidad de los puntos de fuga-, o la “quadratura” –ilusionismo de continuidad con la arquitectura-, facilitan su ejecución.

Pero en la práctica, pesa más la creencia de que hay un *número* determinado de cosas y rasgos, que hay que hacer “caber”, con lo cual se tiende a la esquematización. Las estrategias para desafiar a la profundidad naturalista en la bidimensionalidad, requieren de entrenamiento especial, de “aprender” y “desaprender” tales creencias, para aprender artificios que *se ajusten* al artificio del lenguaje pictórico, como la teoría y técnica de la perspectiva.

Conocer las leyes de la perspectiva es una manera de comprender mejor a la realidad visible. En su entendimiento, verificamos que dibujar un escorzo o un espacio arquitectónico “a ojo”, es entender lo que veo “como lo veo” y no “como creo que es”. En la expresión pictórica, la profundidad necesita entrenamiento de un tipo mucho más sensible que racional pero, en éste caso, los criterios científicos facilitan la comprensión.

El conocimiento teórico y técnico de las reglas del espacio perspectivado, permite comprender mucho mejor las relaciones implícitas del sistema pictórico -sus bordes, sus fuerzas de tensión- y su vínculo inminente con un observador que opera de manera psicosomática. El volumen y profundidad pueden trampearse disimulando la planimetría no deseada con “efectismos” llamativos, como sombreados sobados, pero que se notan en la desproporción general de la composición, la cual es detectada fácilmente por una visión entrenada. Desde luego, no siempre se desea una expresividad naturalista o realista, pero éste es el punto de partida para, luego, romper las reglas.

Por otra parte, en términos sensibles, la visión-mirada puede realizar trayectorias en el espacio físico tridimensional. La imaginación es indispensable para hacer que la mirada, como una especie de dedo extraordinariamente elástico y flexible, se desplace sensorialmente más allá de nuestro cuerpo físico para tocar lo que aparece en el campo visual, lo cual es perfectamente posible.

Es una ironía de nuestra anatomía y fisiología, el que la visión bidimensional nos oculta la mayor parte de la realidad tras las siluetas de

los cuerpos, además de estar nuestro campo visual restringido al rango que abarca la abertura de un ángulo visual agudo de unos 70 grados. En los ejercicios de trazado de la trayectoria de la mirada, en el papel aparece el garabateo de una sola línea en diferente presión, grosor, variaciones de ritmo y variedad de distancias, longitudes y demás; queda descartada la atención de los contornos de las cosas, es decir, *la línea* que describe aristas y bordes, petición que –se observa- suele desconcertar a quienes se inician en el dibujo, no así a los niños antes de la etapa de las “operaciones concretas” (Piaget).

En el caso de dos o más modelos en movimiento interactuando, es inminente percibir cómo éstos envuelven una masa de *aire-espacio*, que entre ellos se expande y se contrae con sus movimientos, hasta llegar a un estado de “reposo”. Y, dado que *relacionar* siempre requiere de un “otro”, es diferente mirar las figuras que centrarse en mirar al *aire interrumpido por los cuerpos*.

El desarrollo de la cualidad táctil de la mirada, no sólo genera una línea y un trazo mucho más expresivos. También lleva al estado artístico en el que nos internamos en la profundidad del espacio pictórico, *extendiendo nuestra realidad presente a la del espacio ficticio*. Tocar con la mirada las zonas “profundas” del espacio pictórico, permite *moldearlo* de muchas maneras “como si” fuera tridimensional, *ashurando*, sombreando, o produciendo nuevos planos, nuevos cuerpos, movimiento, entre muchas otras cosas.



Indicaciones en clase.

Como en toda práctica, conocer las reglas técnicas no es suficiente, hay que “ir” al lugar de los hechos y experimentar la profundidad pictórica. Realizar los *ajustes* -la “acomodación” (Piaget)- en el pensamiento visual para un dibujo o pintura más naturales va sucediendo gradualmente en la práctica, estimulada por la comprensión incorporada de tales reglas. No hay que perder de vista que el estímulo del desarrollo de la percepción –en la historia y en lo individual-, requiere del desarrollo de la cognición. Por otra parte, las tendencias analíticas de algunos (pensamiento convergente), y las

aventureras de otros (pensamiento divergente), pueden ser un factor de *oscilación* dentro de la naturaleza evolutiva del pensamiento creador⁹⁹. Finalmente, es evidente que los esfuerzos por desarrollar métodos que estimulen la experiencia creadora, están involucrados en los cuestionamientos sobre el conocer el conocer.

2. 5. EL SENTIDO DEL RITMO, LA PROFUNDIDAD Y “LA DIFERENCIA”

El sentido del ritmo supone *jerarquías, pautas, tipos, relaciones y diferencias*. También supone *encadenamientos*, y desarrollo creciente y decreciente. Sin embargo, aunque el sentido del ritmo es una “realidad” del mundo común y del individual, en la praxis pictórica resulta ser tan abstracto como hablar de “noticias de diferencias”.

Las pautas de los ritmos plásticos nacen de los elementos *latentes*, y toman forma secuencial y autónoma. El efecto de una *diferencia* produce alternancia en una secuencia y en un siguiente nivel presentan progresión, lo cual significa crecimiento y autonomía en su estabilidad. Esto revela a la voluntad de la mente creativa, universal, pues hay un vínculo complejo entre sus partes y el todo. Podemos representar al ritmo en sistemas visibles, en dimensiones secuenciales y progresivas como los sistemas áureos, los cuales parecen tener sólo el límite de nuestra credibilidad. El “cero”, por ejemplo, es un invento humano que se contradice a sí mismo en dimensiones micro y microcósmicas, pues es el todo y la nada a la vez. En efecto, ya que el supuesto *cero* es latencia, es natural que en la praxis artística *nunca partamos de la nada*.

La *profundidad* es otra abstracción más, de una sensación. La del posible espacio continuo hacia un fondo abierto, real o ficticio. El “sentido de la profundidad” es objetiva, es “real”, tan real como *el ritmo y la diferencia*, pero una vez que ésta idea es presa del lenguaje, se vuelve una completa abstracción. Al entrar en el juego conceptual, tanto el ritmo, la profundidad y la diferencia son sólo conceptos de la abstracción de sensaciones reales, pero efectivos en los procesos, y visibles en los productos; la percepción es el contexto de las sensaciones, pues es aquí donde son efectivas, en términos de procesos y de praxis. Al ser conceptos,

⁹⁹ En la Cultura Occidental, predomina el número de personas del tipo tendiente al pensamiento analítico que, además, en el camino desarrolla cierto gusto por los conceptos denominativos (números, nombres, reducciones nominativas), incentivado por la carga cultural tradicional que motiva sólo al hemisferio izquierdo (razón matemática).

éstos van cambiando, sujetos a la evolución de la percepción individual, o la cultural –la del inconciente colectivo-, y sujetos a su interacción constante con *su contexto*.

En términos de productos, es en la cultura de la comunicación donde las sensaciones son *efectivas* socialmente. Por otro lado, abordar descripciones y explicaciones del *sentido del ritmo en los procesos creadores*, resulta sumamente abstracto. El ritmo plástico resulta, ahora, una *metáfora* del sentido del ritmo en la praxis, conveniente por su presencia visual. Describir las clases de ritmo en la composición plástica es principalmente un pretexto y una ventaja para aproximarse a comprender los modos de operar del sentido del ritmo en la praxis pictórica. *Sensación, percepción del ritmo, percepción de la profundidad y percepción de “la diferencia”*, son considerados aquí dentro del ámbito de los procesos de la praxis creadora, tomando prestados conceptos de la teoría de la información; ideas como “adicción” (desbocamiento), aquí no tienen una connotación mucho más negativa de lo que significaría el desafío a las normas, que es lo propio de la experimentación plástica.

a).- *Paralaje y “diferencia”*.

Las pruebas experimentales sobre el fenómeno de *paralaje*, característico de nuestra visión binocular –además, acordes con el asunto de la profundidad-, nos ponen ante la evidencia de que *lo que vemos* no es necesariamente lo que creemos que es. El *impacto epistemológico* en la demostración científica del fenómeno, nos muestra que en la ambigüedad hay sentido. Y éste es el juego desafiante de las artes visuales.

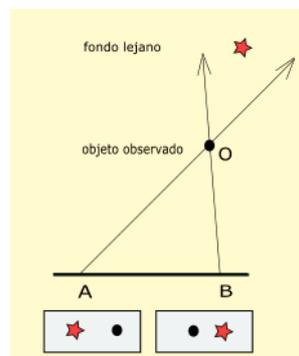
En cuanto al espacio pictórico, no le es posible imitar la visión estroboscópica (persistencia de imágenes en la retina que unifica la imagen binocular) pero podemos producir naturalidad de lo profundo con otros recursos. Tratamos de asumir la imagen pictórica *como si* la viéramos por una *ventana*, con alto y ancho como en la realidad visible, donde todo es posible, simbólicamente hablando. La *paralaje*, es asumida y “resuelta” psicológicamente, por la imagen bidimensional que percibimos, donde suponemos al mundo que habitamos como un ciclorama con altura y anchura. El dibujo en perspectiva resuelve en una sola imagen monocular -puntual, bi o multipuntual-, que durante el Renacimiento *simbolizó* a la mirada humana como medida de todas las cosas.

En el espacio físico, la *paralaje* –que del griego significa cambio o *diferencia*-, es la desviación aparente de un objeto, según el punto de vista del observador, desde el ojo derecho o el izquierdo. La posición de un objeto varía respecto a los objetos contiguos anteriores o posteriores,

dependiendo del cambio del punto de vista de un observador. Asimismo, al menor movimiento sobre la horizontal del observador, todos los puntos de fuga se mueven sobre la línea de horizonte, cambiando en algunos grados a la escena, resultando dos imágenes estructuralmente diferentes. Es más notoria la variación cuando la distancia entre el objeto eclipsado y el que lo oculta es mayor, y menor entre el observador y éste último, siempre que sea “suficientemente” distante; *suficientemente* significa lo que para el ojo del ser humano “es” suficiente, respecto a la escala humana.

De la visión humana binocular y estroboscópica -que aparece percibida bidimensional y concebida tridimensional- en condiciones orgánicas normales, se deduce una reflexión respecto a la capacidad de percibir profundidad: la posibilidad de que las características en nuestra morfología -dispuesta frontalmente y los focos/ojos en horizontal-, operen por una forma de diferenciación similar a la de los fenómenos orgánicos de variabilidad constante (autoreferenciada). Esto es que, la disposición binocular está lista para que al *interactuar* con el mundo físico externo puedan generarse constantemente “diferencias”, que generen la sensación de la profundidad. Esto incluye a los casos menos frecuentes de paralaje por movimientos de la cabeza, como ver con ambos ojos no en modo horizontal.

Al ser las *diferencias* constantemente regulares, no las notamos más que interpretadas como “un todo”, que es *la visión*. Un caso concreto es, que en la visión humana binocular la distancia entre los dos ojos, significa la variable constante del “error de paralaje” de su propia visión, y el “ángulo de paralaje” lo determinará la cercanía o lejanía entre el observador y el objeto en primer plano que eclipsa a los otros. A su vez, la distancia entre el objeto que eclipsa [o] y el eclipsado [*], al aumentar produce una variación mayor de diferencia entre la mirada de cada ojo.



Efecto de paralaje.

A y B representarían al punto de vista de cada ojo ¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Imagen tomada de: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/Paralaje.png>

La existencia de *dos* puntos de vista -dos ojos- [A y B] separados en horizontal, es “suficientemente” diferente. El fenómeno de la profundidad en nuestra percepción visual es, como diría Bateson, una “diferencia que hace la diferencia”. Desde luego, esta observación *lógica* de relaciones geométricas debe tener su contraparte explicativa en el fenómeno sistémico de la cognición visual: si la manera de percibir de un sujeto es diferente a la de otro, entonces percibirán cosas diferentes, y si lo que cada uno conoce es diferente, su conocimiento será diferente.

Cuando nos referimos a *ver*, nos referimos a algo más que a un fenómeno físico pues se trata, por un lado, de de *la interpretación de una diferencia* producida por *lo físico-lógico* del mundo real, es decir, de dos datos denotados superpuestos (los de cada ojo), *que se refieren a lo mismo pero que son diferentes*. Por el otro lado, y de igual modo, se trata de la interpretación connotativa de *los signos* que hay en la “imagen” que vemos, que implican estados emotivos. Pero lo más sobresaliente en el ejemplo de la visión binocular, de imagen dual, es que ésta *diferencia* implica “un movimiento”, es decir, una breve secuencia, una *diferencia en el tiempo*, además de la condición del espacio. Una diferencia de lo idéntico, que se mueve conservando su identidad.

El fenómeno de la profundidad en nuestra vida real, requiere de un “algo”, que no genere “cero movimiento”, es decir, que haga la *diferencia*, en su misión de materia prima para la *resignificación* que, aunque también volátil, es con lo único que nos quedamos. Si viéramos con un solo ojo no hay movimiento-diferencia, por lo que, en este caso, no percibimos la profundidad y la resignificación es más limitada. Limitada pero no nula, pues hay muchos otros factores del complejo fenómeno de la percepción visual. En éstas condiciones, lo físico, lo psíquico y lo temporal -lo geométrico lógico, lo semántico cultural y lo rítmico orgánico-, parecen conformar en la acción una unidad holística. El punto es que, concebir éstos factores de la percepción visual en una unidad integrada en la práctica de la pintura, o como pautas de operación y construcción de sentidos, es un asunto epistemológico.

La epistemología inconciente –el *cómo* utilizar nuestros sentidos- es un cuerpo de conocimientos profundamente oculto, y el ocultamiento de esos conocimientos se produce entre nuestra comprensión conciente y el mundo exterior para asegurarnos la realidad del “sí mismo”, de modo que cuando las premisas inconscientes de la epistemología se alteran por obra de la experiencia del doble vínculo, sentimos que nuestras seguras ilusiones sobre el sí mismo” son conmovidas. (Bateson, 2006:274)

Finalmente, hay que decir que –como productores o contempladores de las artes visuales- si podemos ser más concientes de los modos de operar de los *procesos* apelando desde la *conciencia subjetiva*, la conciencia objetiva podrá estar al tanto de reconsiderar una práctica experimental, intelectual y legítima de exploración, al interior de los paradigmas genuinos de la condición humana. Puede así entenderse que en el devenir de la evolución de los procesos de percepción y cognición, la naturaleza bidimensional y el plano fijo de la pintura han propiciado estrategias de transposición sensorial en las que la mirada es capaz de “dar vuelta la esquina”, percibir distancias, temperaturas, texturas, y *tocar con la mirada*.

Se entiende a la praxis pictórica como una experiencia intencional de sugestión de la mente conciente, de juegos entre materia, espacio y forma, y en la que es posible extender la realidad física al interior del espacio pictórico. El motor de tales acciones está regulado por el sentido del ritmo, incluyendo al mismo “lenguaje” donde operan los principios de la significación, como el significado de la profundidad pictórica o del concepto del ritmo.

En el siguiente capítulo se exploran las afirmaciones teóricas anteriores que vinculan los tres tópicos básicos de éste ensayo, directamente en la práctica artística: el sentido del ritmo, la experiencia de éste en los procesos creadores y la profundidad pictórica, a través de la obra pictórica personal.

Capítulo III



Fragmento de *Experimento 2*, 2010.

3. OBRA PLÁSTICA: EL SENTIDO DEL RITMO Y LA PROFUNDIDAD PICTÓRICA

*...la creación del ritmo libre, ésta es la verdadera pintura,
puesto que el deseo y esfuerzo de convertir en realidad ese ritmo,
ha sido el contenido de toda la pintura...*
PIET MONDRIÁN (1872-1944)¹⁰¹

La teoría –que significa observación– siempre proviene de la práctica; en efecto, enriquecer a la praxis pictórica requiere de ciertas treguas de reflexión teórica. En ésta, la imaginación extiende los alcances de su mirada, para luego volver a la práctica, revitalizarla y hacerla más significativa e intelectual. Un lenguaje intelectual u objetivo, como señala Bateson, *conviene para clarificar las ideas, siempre y cuando no se le pretenda utilizar para eludir el tomar conciencia de las inclinaciones propias del observador.*

En éste capítulo, aparecen resumidos los conceptos y las reflexiones de los anteriores apartados en un esquema de esquemas, para proponer la relevancia de la recurrencia percibida en el conocimiento artístico; dicha esquematización, es un modelo de aproximación de la operación de los procesos del proceso en la que se resalta a la “caza de patrones”, término de Hofstadter. Tal panorama procura ser el apoyo de un discurso explicativo, más o menos objetivo, para un mejor entendimiento y didáctica sobre los procesos creadores, aquí aplicado en las obras plásticas en cuestión.

El análisis expuesto es valorativo, pues observa las relaciones entre procesos y sus jerarquizaciones, y no intenta calificar a un producto. La práctica concreta del sentido del ritmo a través de la profundidad pictórica como “forma de intención”, resulta ser el “principio” o pauta general del proceso.

¹⁰¹ En *Arte plástico y arte plástico puro*, 2007: 16.

3.1. UN ESQUEMA DE ESQUEMAS DEL PROCESO CREADOR

La obra plástica presente es observada en el marco de un modelo teórico, o esquema de esquemas, cuyas características generales fueron expuestas en el apartado de aproximaciones conceptuales. Este modelo de aproximación a la comprensión del proceso creador, pretende atender a las *relaciones* entre subesquemas, que representan a los procesos de un gran proceso, el creador. Fue configurado a partir de las reflexiones de la práctica plástica y también docente, con el fin de favorecer directamente a la práctica.

Los términos van coincidiendo más naturalmente con el lenguaje de la práctica del arte. Se procura ser incluyente de las diversas estrategias teóricas, ya sean filosóficas, científicas, cibernéticas, sin ofrecer ninguna receta o promesa de solución al dilema de la subjetividad creadora. El propósito, como se ha mencionado, es hacer posible teóricamente al sentido del ritmo en el marco de la praxis del arte, así como extender y ampliar el significado de “la recurrencia percibida” en la conciencia de la misma práctica, como un elemento clave y no accesorio.

En resumen, se considera que el proceso de generación de imágenes en la subjetividad de la mente, es un aspecto fundamental para la realización de los procesos creadores, pero aún no bien conocido. Las formas de *discriminación multidimensional* del pensamiento creador, que la ciencia y la filosofía denominan “qualias”, son maneras singulares de jerarquizar estímulos que fluyen en el interior orgánico-psíquico, de manera privada. Son formas continuas de *diferenciación* o discriminación subjetiva del pensamiento creador, para organizar a sus elementos en categorías de conjuntos o sistema. En los procesos artísticos algunas categorizaciones son latencias concientes y visibles, pero progresivamente van siendo menos fácilmente evidentes o son “casi” imperceptibles a los sentidos; si fueran “cero” perceptibles aparecerían como uniformidad, tal vez como fondo, aunque posibilidad a futuro. Aún así, hay otras más que son imperceptibles e inconscientes como las latencias de deseos y de sueños, que de seguro participan en el operar. Todas las categorizaciones intervienen e inducen a la acción del proceso creador, donde los significados y resignificaciones plásticas, formales o simbólicas, son coherencias aprobadas por el criterio de *aceptabilidad* del pensamiento creador.

En la presente reflexión teórica los procesos son la finalidad del arte, sin demeritar a los productos pues de los productos dependen los procesos de contemplación. Si bien, la vivencia del proceso del arte es una experiencia no objetiva que nos da cuenta de un conocimiento inalcanzable por los medios del objetivismo, requerimos de las referencias de la

dimensión objetiva en los procesos creadores para obtener un sentido intelectual de la subjetividad interior. Las “certezas” son, a fin de cuentas, construcciones conceptuales confrontadas con la realidad objetiva. No podemos prescindir del mundo real porque también ocupamos su espacio y en ello se debate el conocimiento científico, el filosófico y el artístico. Aún las expresiones informalistas manifiestan interés perceptivo en los referentes del mundo físico, al retomar los indicios sensoriales que en él se presentan, como color o textura. Estos indicios evocan al mundo objetivo experimentado, pero definitivamente orientan la atención hacia el contenido plástico de la forma y sus estructuras. Asimismo, en las manifestaciones artísticas figurativas las referencias tienden a ser un pretexto para la expresión.

En la praxis el proceso *es* un hecho de descubrimiento. Se considera al proceso creador como un *acontecimiento privado* –serie o conjunto de acontecimientos- propio de un estado subjetivo. Un acto de desocultamiento (hallazgo y redistribución) de un *saber que no sabemos que sabemos*. Hay una especie de programa en las “latencias” existentes en los principios plásticos, que construye nuevos programas orientados una obra. La expresión resulta del desocultar y enlazar lo que la subjetividad observa que existe *latente*. La consigna de “nadie enseña a nadie, uno aprende solo”, de Paolo Freire, tiene mucho de sistémico pues se centra en facilitar al discípulo el descubrimiento de sus propias latencias.

Los productos son *invenciones*, puesto que quedan afuera, en el mundo externo (palabra escrita o sonora, escultura, cuadro). Siendo los procesos un conjunto de eventuales descubrimientos, las invenciones son ideas más acabadas, obras o productos, que descubrimos al elegirlos. Lo que descubrimos como resultado final es una invención, la obra de cada proceso. La praxis artística es una manera de experimentar el *conocer* (un verbo) *del conocer* (un sustantivo); una aproximación al conocimiento de la naturaleza de la subjetividad creadora.

El conocimiento o conjunto de estructuras cognoscitivas sistematizadas, del cual nos apropiamos y del que *podemos tener control relativo de sus reglas*, opera en dos formas de lenguaje: el universo de sentido de lo semántico o simbólico y el del universo de sentido de lo geométrico, que se orientan a la perfectibilidad de las acciones humanas. Este bagaje de datos, es producto de la indagación y la experiencia humana, pero en los hechos creadores sus leyes objetivas responden adecuadas a una determinada realidad cultural. El lenguaje discursivo, asimismo, es instrumental.

Otro factor en la praxis, central de este ensayo, es la intervención de las fuerzas somáticas, reguladas o “gobernadas” por en el pensamiento creador. El universo de *lo biológico* marca la *manera de recurrencia* de los principios o “pautas” de los procesos creadores en la acción creadora. *No*

tenemos control sobre sus reglas, pero podemos adecuar nuestras necesidades a este principio que da sentido a nuestra realidad, entendiendo sus normas mediante el desarrollo de una *lógica sensible*. La pauta reguladora es el *sentido del ritmo*, que funge como enlace de coherencia con la realidad contextual.

En cuanto a ofrecer una aproximación valorativa del proceso creador en la pintura, además de esta relación de factores lógicos existen otros factores fundamentales, necesarios en la comprensión de los procesos creadores. Son las operaciones de categorización del *pensamiento creador* y que en las categorizaciones realiza: coherencias, discriminaciones, jerarquizaciones y el encuentro de principios o “caza de patrones”.

El pensamiento creador es un *sistema de sistemas*, un sistema complejo que busca verdad. Es el *juez crítico* de las “validaciones artísticas”. Los *impactos epistemológicos*, suceden ante nuestros ojos y operan sobre nuestra subjetividad. La validación, o “aceptabilidad”, es la que otorgamos en la verosimilitud del fenómeno, pues *lo creemos*. Así es como la inducción en las asociaciones es común en éste tipo de procesos constructivos. Los sistemas constructivos –de verdad- que produce el pensamiento se regeneran con sus propios elementos autocontenidos. Así van extendiendo su territorio de coherencia o certeza subjetiva, que es contrario a confusión o segregación. Al rebasar a las reglas del sistema se refieren a éstas mismas; asimismo, tienden a asumir al error (aquello que “no se debe” hacer) como parte de sí (indestructible) y factor de cambio, ampliando su dominio de certidumbre al aprovecharlo. La no verdad – ficción, mentira- en un sistema, es siempre factor complementario del valor de la verdad. En la pintura, la certeza subjetiva se funda en la ilusión para hacerse visible y contundente, a través de visualizar a otra realidad, la plástica. Los sistemas destructivos se anulan a sí mismos en su recursividad, “desbocándose adictivamente” en el error o en la reiteración.

La verdad objetiva parece estar condenada a ser la creencia de una realidad verosímil, que mientras es más amplia es más segura. La verdad subjetiva es real porque es verosímil. Ambas han de fundarse en el “suponer que las cosas son así” (Stolzenberg). El parámetro son los sentidos. En los límites del sistema pictórico (forma y contenido) la continuidad visual es efectiva puesto que hay *sentidos*. Sin embargo, esto sucede en la conciencia simbólica y no en la sintagmática, ya que en el lenguaje del arte suponer que la “creencia”, influida por lo parecido con el referente, es el propósito de la obra, sería caer en la representación simulada y el esquematismo de la realidad subjetiva, anulando la vía del conocimiento estético y el artístico.

El proceso del sistema de la composición plástica, emerge con las reglas de orden –coherencia y estabilidad- del pensamiento creador, anteriores al

instrumental del pensamiento lingüístico conceptual y el metafórico. En otras palabras, el *artificio* de un sistema que se constituye como *composición plástica*, entraña en su proceso de creación cierta cercanía, semejanza, homologación¹⁰², con la configuración singular del pensamiento subjetivo, en la experiencia artística y no lingüística.

Se considera que tanto los procesos de composición plástica como los del pensamiento creador, operan con procesos de *diferenciación* y *enlaces*, de entendimiento coherente, que emergen “desde lo más esencial de nuestra capacidad de reaccionar” (Bateson). Es ésta clase de reacción esencial, ese darnos cuenta –que involucra a la complejidad del sistema perceptivo-, lo que abastece al pensamiento creador, cuya estructura está en constante movimiento y cambio.

3.1.1. Esquema general de los procesos creadores

En el esquema general, la praxis indica la acción efectiva. Para ella, en el contexto de la experiencia cada uno de los siete componentes genera una diversidad de modos de procesos. Aunque aquí se destacan gráficamente a la recurrencia percibida y al goce estético-, aunque cada componente de cada componente es fundamental.

Resumiendo, las condiciones del *proceso* de praxis creadora que repercuten en el producto, implican que el proceso sea *indisoluble* en el proceso práctico, como unidad de lo subjetivo y lo objetivo, que sea *imprevisible* tanto en proceso como en resultado, y por último, que sea *irrepetible*, esto es, original en su intención y en su formalización. Tal sincronía entre subjetividad y objetividad, lleva a percibir una unidad entre cuerpo y mente, hasta ahora con pocas posibilidades de demostración científica. Pero las actividades artísticas serias, ofrecen este conocimiento por la vía de la experiencia creadora. El sentido del ritmo es la puerta de acceso al sistema general de lo viviente, el cual es “nuestro” solamente porque pertenecemos a él.

Acerca la temporalidad y el valor de la acción, se reconoce que los francos pioneros fueron los primeros artistas conceptuales. Desde el manifiesto Dadá y los *ready-mades* de Marcel Duchamp, hasta las expresiones del *Arte Acción*, quienes han sido los primeros en distinguir categóricamente *el valor de los procesos sobre el de los productos del arte*. Una riqueza rescatable, particularmente en una época en la que la exploración del conocimiento de la subjetividad ha sido postergada o abandonada. Asimismo, en términos de expresión, privilegiar a las *formas* en los

¹⁰² Las analogías son comparaciones de tipo *simbólico*, equivalentes en función, estructura o aspecto. Las homologías son comparaciones de *orden* de tipo estructural y evolutivo de los sistemas.

procesos remite a Piet Mondrián, otro pionero en la defensa de la vitalidad pura de la “forma concreta” abstracta, que llamó “Nuevo realismo”, incluso del espacio vacío (silencio), y defensor del desarrollo de la intuición a través de la práctica de la pintura como expresión de la dimensión humana.

3.1.2. Momentos del esquema: la recurrencia percibida



Subesquema que visualiza la recurrencia percibida.

En el proceso, la recurrencia percibida es el indicador del fluir creativo. En concreto, se trata del sentido del ritmo el cual responde a un “programa” fuera de nuestro control, en el lenguaje “lógico” de *lo biológico*. Lo que capta la percepción es una necesidad –somática e inminente- de entrar en una determinada frecuencia. Nuestros únicos recursos, son lo que consideramos *certezas* (información, habilidades, hábitos, técnicas, tradiciones), que constituyen a nuestra *episteme*. Al articularse estos recursos epistémicos se alude implícitamente a una “lógica” más abarcadora e integradora en el pensamiento creador. Este sistema

autocontenido organiza su sistema de coherencias –dominio epistémico-, mediante el hábito y los procesos de aprendizaje que expanden a los recursos cognoscitivos y perceptivos. En la recurrencia percibida, se establece el vínculo entre lo que *suponemos que sabemos* y lo que *no sabemos que sabemos*.

Desde luego, la percepción subjetiva es la parte activa del pensamiento creador, considerando que lo que pensamos proviene de lo que sentimos (Condillac). En tales procesos, los modos de discriminación neurosensorial (qualias) o diferenciaciones, son guiadas de manera causal encadenada, al ponerse en marcha el dispositivo –un principio o una pauta- que inicie una serie de eventos sucesivos; además, pueden eventualmente poner en marcha a nuevas formas autorreferenciadas (bucles): formas que pueden sostenerse y contenerse a sí mismas, como cuando afirmamos que aquello se va “viendo bien”, cuando van indicando algún tipo de *pregnancia* de coherencia y estabilidad estructural plástica. Así, el proceso creador del arte opera no sólo sensorial sino intelectualmente: en el estímulo sensorial la reacción es estética y las consecuentes intelecciones son artísticas.

3.1.3. Momentos del esquema: el goce estético de la “caza de patrones”

En la “caza de patrones” aritméticos, por ejemplo, lo que nos detiene son los *bordes* (Hofstadter). Los bordes son la sensación limítrofe de un patrón o sistema, porque su sentido se disuelve fuera de éste. Lo mismo sucede en el proceso creador, cuando las relaciones cobran sentido plástico, moviéndonos entre lo verdadero y lo correcto, lo verosímil y lo certero, y entre lo racional y lo irracional.

En efecto, relacionar los sistemas y subsistemas para *descubrir* o *cazar* las regularidades dentro de una recurrencia percibida, resulta sumamente gozoso e “iluminador”. Acaso las razones sean las de referirnos, en un orden de lo estético, al orden de un discurrir universal, a “una pauta que conecta”.

En un plano bidimensional, el “borde” más elemental o primer parámetro, literalmente se refiere a los límites del papel. Luego, están los límites de cada figura, así como los de cualquier contorno representado por una línea plástica, como en los espacios negativos, las zonas de descanso visual, o las formas de luces y sombras, pero ya en tres dimensiones y sobre todo, la forma del espacio-aire. En el aspecto estructural, las características dimensionales, visuales o virtuales, de espacios áureos, armónicos o subarmónicos, indican *bordes*; en éstos, su unidad constante además entraña a su propio principio de autoreferencialidad, sea o no sea la

principal “forma de intención”. Asimismo, otros límites son indicados por la intuición, al *estimar* “qué tanto” hace falta para que “se vea mejor”.

Es de suponerse, por experiencia personal, que intervienen todos los sentidos en diferente proporción y combinación, o al menos dos, acompañando al de la vista. Se percibe una aportación *sinestésica* importante, debido a la natural necesidad de alcanzar una experiencia más completa, como defendía Condillac; aquí se considera que en los procesos artísticos, como se ha comentado, se palpa, se escucha, se toca y se mira.



Subesquema que visualiza el goce estético de la “caza de patrones”.

Los enlaces de coherencia que realiza el pensamiento creador en un pensar y sentir casi simultáneo, en adelante son *invisibles* al sentido de la vista. Pertenecen a un interior subjetivo más profundo, del cual somos *testigos visuales* al verificar los avances del proceso cuando ya han adquirido forma visible, y pueden ya ser leídas con el criterio de “se ve bien”. La evidencia del proceso es reflejada en el resultado visual, pero

aunque proceso y producto corresponden, éstos no serán equivalentes: la producción y la contemplación son experiencias diferentes en momentos diferentes, que tienen en común relacionarse artísticamente un objeto externo.

La *caza de patrones* puede llegar a describirse a través de sus elementos en su dimensión conceptual (números, graduaciones, etiquetas), pero es inexplicable en la mayoría de los casos, pues son sensaciones singulares de nacientes sentidos que escapan a la significación simbólica común. Parece que los momentos más concientes de ejecución, que incluye a las “formas de intención”, se prestan más a la descripción porque pueden asirse de su entidad conceptual, como decir color o clarooscuro.

El resto, son principios o subprincipios menos visibles o imperceptibles pero que ejercen una función igualmente importante. Pescar a los patrones menos evidentes y más sutiles en la marcha de la producción plástica, es una *intuición* que emerge de la emotividad singular o goce estético del arte. Esta pesca de hallazgos, puede corresponder al momento de la “iluminación” en la explicación clásica del Proceso Creativo, si éste momento se visualizara en plural como *iluminaciones*, esto es, comprender que en el proceso emerge la luz de varios “focos” de iluminación, que en su conjunto configuran a las coherencias armónicas.

a).- *Un esquema científicista.*

Dar cuenta de lo que sucede en la experiencia de la creación plástica, como deseando desmenuzar el código general de los procesos artísticos, aún abarca demasiado poco. La especulación llega hasta donde alcanza el lenguaje.

El que las máquinas sean conscientes de su manera de ser, aunque no del mundo externo, ya no parece tan lejano. Sin embargo, cuando el cerebro humano reconoce una sola pauta o patrón, éste hace algo que para una computadora es extremadamente difícil; éste es el reto de la inteligencia artificial. El pensamiento creador reconoce grandes cantidades de patrones, tanto preceptuales como cognitivos, en procesos multilineales.

Con afán científico, el sentido del ritmo en los procesos de creación, y el caso de la profundidad pictórica, se mostrarían en un esquema de principios –como si fueran unilineales- para observar sus maneras de relación en un modelo supuestamente estable, al menos al comienzo y para el orden mental de manera prospectiva. Como un listado tentativo de categorías y jerarquías de pautas y principios del proceso pictórico, que iría de lo comprensible a lo cada vez más impreciso y relativo, veríamos:

Un momento esquemático del proceso artístico

<i>PRAXIS PICTÓRICA</i> Percepción y <i>experiencia esencial</i> v >	Subjetividad <i>Goce estético</i>	Abstracción del contexto Organización sintáctica	Abstracción del contexto Conceptualización	<i>SENTIDO DEL RITMO</i> <i>Recurrencia percibida</i> (evolución) <i>Des-cubrimiento</i> >
<i>Conocimiento</i> (estructuras cognitivas) (lenguajes)	Universos de sentido: Puentes de información. Contexto	Lo formal Sentido, coherencia y estabilidad, pregnancia, gestalt. Relaciones de lo correcto	Lo semántico Signos/significancia, certidumbre subjetiva Relaciones de lo verdadero	Lo biológico Fuerza somática, intuición Relaciones del movimiento (tiempo/espacio) >
PRINCIPIO DE PROFUNDIDAD Técnica, oficio, episteme, entendimiento sensible	Subpautas visuales: Subpautas perceptivas: Subpautas plásticas: Subpautas musicales en la plástica: Otros factores s-electivos:	-Por su efecto: Brillantez, tamaño, superposición, paralaje. -Por su orden: proximidad (cohesión y segregación) proporción, movimiento, estructura, armonía, rima. Proporción, armonía, escala. El error (aberraciones marginales, etc.)	Subpautas cognitivas: <i>Técnica perspectiva:</i> horizontalidad, verticalidad, angulosidad, puntualidad de convergencia, lejanía, superficialidad, funcionalidad, sustancialidad, etcétera	Subpautas ritmo visual: repetición, alternancia, progresión, continuidad. Ritmo plástico: Proporción, tensión, valoración lumínica, jerarquías. -Modos del ritmo musical: contrapunto, sincronía, intervalo, síncopas. -Modos sensoriales: explícito u oculto. -Pautas: regularidad, secuencialidad, recursividad (1er, 2do orden), <i>recurrencia percibida</i> . >
Lenguaje artístico	Signos artísticos	Nivel plástico (Contenido estético) Subpautas formales plásticas: Sensación de: diversidad (de planos) en la superficialidad, vacuidad, claridad, oscuridad, multiplicidad, simplicidad, tectonicidad, abismosidad, infinitud, etc.	Nivel psicológico (Contenido narrativo) Subpautas semánticas: humanidad, animalidad, perrunidad, librosidad, animosidad de los objetos, etcétera. Atravesar el plano, ubicuidad (adentro/afuera), etc.	Un estilo, una estética: Intelecciones: Efectos cognitivos: Velocidad, textualidad, literalidad, lexicosidad, foneticidad de los signos. Emociones de: soledad, fraternidad, hospitalidad, contención, solidaridad, etcétera. >
Contexto y referencias (pretextos)	Contextualidad:	Entendimiento sensible y estructuras cognitivas	Entendimiento sensible y estructuras cognitivas	Concepto plástico de: espacialidad pictórica profunda y su transitoriedad. >
Otros subprincipios v		Placer/displacer estético.	Interés perceptivo.	Producción O B R A >

Al alejarse de los principios generales de mayor claridad lingüística (Profundo, móvil, abstracción, percepción, técnica), se presentan desfasados como “aberraciones marginales” al sistema esquemático.

Los patrones se vuelven circuitos indefinidos, de patrones que recurren a sí mismos, se encadenan y regeneran en otros. Todo esto representa a series o conjuntos de diferenciaciones, que pueden ocurrir en largos períodos o en una fracción de segundo (hay que recordar que el trabajo de una neurona, equivale a una máquina analógica más una máquina digital). Además de la evidente rigidez, el listado debería ser muchísimo más largo, si consideramos que la mayor parte de la información en juego es inconsciente.

Desde luego, no existen recetas en el arte, pero como auxiliar de su comprensión, hay que reconocer que aquí es donde vale la humildad ante el lenguaje.

3.2. LA PROFUNDIDAD PICTÓRICA COMO “FORMA DE INTENCIÓN”, A TRAVÉS DEL SENTIDO DEL RITMO

El concepto “forma de intención” ha sido tomado de Vincenc Furió. Se refiere a una preferencia plástica específica de un autor, en el dominio práctico de las disciplinas artísticas. Tal inclinación es intelectual y emotiva, y es elegida como una especial manera de valoración acotada en el amplio espectro tipológico de posibles intenciones. También se usa “plano de valor” o “plano axiológico”.

Se refiere a lo formal y no a lo temático. Por ejemplo, el *claroscuro* en Rembrandt, el *volumen* en la obra del colombiano Botero, la *estructura* compositiva en Paul Cezanne, o la inquietante *vibración cromática* en Van Gogh. Pero no siempre es fácil identificar la forma de intención de un autor. Esta puede ir cambiando con la evolución del artista, o alternarse en las diferentes obras en varias intenciones. Los historiadores y críticos del arte se esmeran en revelar “las intenciones” de los artistas, pero no siempre aciertan. La forma de intención es una elección individual que se va dando de manera natural en la práctica. Los autores se distinguen normalmente por esta preferencia, y aunque dentro de una corriente hay analogías entre productores, es justamente por su intencionalidad que se identifican. La forma de intención es, entonces, la delimitación de la atención en un modo de hacer en el proceso de producción plástica -donde la relación (abducción) de ideas es intrasubjetiva-, que llega a convertirse en el sello particular de un artista.

La *forma de intención* es del productor, como la *forma de atención* es del espectador; aunque, como se ha señalado, en el proceso pueda el productor eventualmente jugar el papel de espectador para efectuarse el necesario distanciamiento. “Poner distancia”, significa un detenerse para observar más de lejos cómo *se va viendo* la imagen *en el proceso* de producción. Es aquí cuando el sujeto artista “entra” en la obra y “sale” de ella para observar su proceso; en este momento el proceso de la obra y del autor son uno solo. Este intercambio frecuente de lugar, implica un gran dinamismo de alternancia entre la entidad objeto-obra y la entidad sujeto-productor. Estos momentos son percibidos como indisolubles del sujeto y la obra, es decir, como una unidad indivisible, la cual es condición de la praxis creadora.

La *profundidad pictórica* como forma de intención en el proceso creador de la obra plástica aquí expuesta, se ejecuta técnicamente sobre las bases del factor somático de la noción de recurrencia, o sentido del ritmo; así planteado, la profundidad resulta un subprincipio del principio del ritmo percibido. El ritmo es el factor somático que proporciona el sentido coherente al enlace entre estructuras cognoscitivas de “la forma correcta” (la geometría de leyes propias), junto con su contraparte las estructuras cognoscitivas de “la forma verdadera” (las relaciones simbólicas). Aunque en la experiencia sabemos que lo *somático* hace a la emotividad creadora, este aspecto de difícil explicación suele evadirse o reducirse a una connotación peyorativa de visceral. Sin embargo, es evidente que es un ambiente de naturaleza orgánica, fisiológica, viviente y sintiente, donde tienen lugar las operaciones de coherencia armónica del pensamiento creador, que es el interés de éste ensayo. Asimismo, en el trabajo plástico presente hay una dosis importante de reflexión sobre la forma, que repercute en lo simbólico, por lo que predominan términos técnicos.

Se entiende que a partir del hecho (construido) de que la profundidad en la pintura es un efecto sugestivo de tridimensionalidad en el espacio pictórico bidimensional, con tal efecto podemos referirnos plásticamente a objetos del mundo visible, aún con la limitación de sólo poder “representar” de ellos no más que ciertos aspectos de su tipo o clase. La relación directamente proporcional del proceso es que la óptica humana es bidimensional como el espacio pictórico, pero la experiencia en el mundo físico es tridimensional, *como* la espacialidad de la profundidad pictórica, es decir, la óptica es a espacio pictórico, como la experiencia del espacio profundo es a espacio real.

Una primera reflexión plástica antinaturalista, fue la del desafío cubista al hacer aparecer secciones o rasgos ocultos, sacrificando proporción y naturalismo, ya que en la visión óptica natural no es visible la

cara posterior de la imagen de los objetos. Su contraparte es la visión naturalista convencional, en la que la profundidad puede ser sugerida por diversos medios plásticos (sombra, reflejo, etc.). Aquí se considera que ambos son plásticamente válidos. Pero se asume que la experiencia de profundidad es más intensa en el modo naturalista, aunque la reflexión sea conceptual. Para ello, la mejor estrategia gráfica para optimizar el efecto natural de profundidad es *la técnica de la perspectiva*, no obstante la opinión contraria sobre que ésta es un mero “engaño” y, por tanto, carece de validez absoluta en la realidad debido a su *defecto* de ser sus normas “sólo” convenciones (Cfr. Gombrich, 1998: 209). Aquí se defiende –con visión constructivista-, que es cierto que la imagen bajo los preceptos de la teoría de la perspectiva requiere de la colaboración del espectador, pero también es cierto que dicha colaboración es posible gracias a una real homologación de los *principios* o pautas: los principios correspondientes a la naturaleza de la percepción visual humana y, por otro lado, los principios de la Teoría de la perspectiva. La muestra más sencilla es la funcionalidad de los puntos de fuga que es *virtualmente existente en la visión directa*.

Siendo una invención científica, esta teoría encuentra su lógica en la óptica de la visión, en la que se elaboran los significados en combinación con la psique, es decir, los *sentidos* y los *contrasentidos*, para desafiar a la realidad respecto a la lógica del mundo común: lejos es pequeño, arriba está atrás, líneas paralelas convergen, etcétera. Este es el punto medular de la perspectiva como técnica de profundidad en las artes plásticas, el juego de lo posible imaginario que oscila entre dos polos: el de la “forma correcta” -perspectiva de trazo correcto-, y el polo de la irracionalidad verosímil que cobra su propio sentido en los discursos del arte, en los del humor, en los del afecto y el amor, y en los de la estética del ritmo; que resulta en la “pauta que conecta” a los seres vivientes.

Por si hubiera que insistir en justificar la profundidad pictórica como plano de valor, en efecto, el *juego libre de la imaginación creadora* se ha de referir a *lo conocido* vislumbrado principalmente por los ojos, a lo construido en la psique, que cobra sentido en la subjetividad. Tenemos que nuestra realidad onírica imaginaria aparece de manera verosímil respecto al espacio físico natural con volumen y profundidad –a veces sin variedad cromática, pero sí con volumen natural-, cual interpretación del Surrealismo y como la interpretación psicoanalítica de los sueños demuestra. Tal vez un logro de la evolución humana. Así, lo que fuera imposible en el mundo humano objetivo, alcanza concepto en un ambiente imaginario de tres dimensiones, ya que la imaginación construye dentro de la psique con los referentes que la experiencia conoce con el cuerpo.

En el proceso creativo expuesto, los significados simbólicos de los cuerpos no son nunca un objetivo, sino meramente un pretexto, pero que no escapan

al *sistema causal encadenado*, donde lo siguiente es condicionado por lo anterior. Pero aquí los símbolos fluyen solos, no hay intención de retenerlos a cumplir con algún mensaje específico. La suerte de su connotación significativa queda al descubierto en la visibilidad de la imagen, incluidos los *silencios*; como es de suponerse, en todo proceso creador hay derivadas intencionalidades latentes inconscientes en los referentes, que las más de las veces son reconocidas hasta la comparación de los bosquejos. De cualquier modo, se reitera que no hay intención de discurso simbólico, sino destacar en el proceso la metamorfosis estructural del espacio aire en la profundidad, acaso el sentido de las formas abstractas y su recepción sensorial sinestésica, finalmente visual.

Los *silencios* son fundamentales para las *posibilidades* del ritmo, de lo contrario, emergería como cadencia una ensordecedora uniformidad; se considera que en la producción y en la contemplación, todo lo presente en la realidad pictórica tiene una razón de ser, incluso los espacios entre cuerpos y los cuerpos entre espacios, el arriba y el abajo, ningún espacio queda obsoleto a lo largo, ancho y fondo.

Cada *silencio* permite “escuchar” los compases del ritmo visual, como un valor de frecuencia rítmica. El sentido del ritmo puede manifestarse a menudo en la composición de las obras, pero es el ritmo sensible implícito implicado en el proceso, el que más interesa a los efectos de este ensayo.

Se entiende que en la profundidad pictórica no hay una dimensión precisa. El espacio se extiende hasta donde la mirada *toque*, y no una mirada necesariamente “recta y perpendicular al plano”, sino una mirada ondulante, fluida, de trayectoria orgánica. Una mirada capaz de “dar vuelta a la esquina”, esto es, ya no en sentido técnico sino en el sentido plástico de la experiencia pictórica. La credibilidad de dicho volumen es concebida desde su proceso como una verdad contundente, de lo contrario nadie podrá apreciarlo cuando sea producto. Esto es, que desde el enfoque de este proceso, *los aspectos de la profundidad tienen que ser concebidos desde la credibilidad subjetiva para emerger como realidades plásticas a los ojos contempladores*; si no creo que estoy moldeando el volumen y moldeando el aire circulante al fondo de la imagen, entonces nadie podrá creerlo, nadie podrá verlo.

En la vieja polémica sobre lo no verdadero, o incorrecto en la técnica de la perspectiva, la irracionalidad se vuelve un espacio verosímil en la tarea de entendimiento, para lograr lucidez en este mundo ambivalente. La perspectiva ofrece la oportunidad de confrontar y desarrollar nuestra percepción, pues el arriba prueba no estar arriba ni lo pequeño ser más pequeño que lo cercano. Es un ejercicio que da crédito al contrasentido, como cuando suceden coincidencias imposibles en la realidad objetiva

(escenas o figuras imposibles), pero sobre todo, lo más provocador es *la irracionalidad en el primer plano de nuestras apreciaciones, “aceptadas” por nuestro pensamiento creador*. En general, se considera que las obras plásticas son sistemas de verdad, y que en sus procesos creadores se palpa, se escucha, se toca y se mira.

La forma intencional de profundidad pictórica, incluye la sensación de introducirse –productor o contemplador- en la realidad ficticia de la imagen pictórica, como habitando en ella cuando se le contempla, más allá de lo óptico. La mirada puede “dar vuelta a la esquina”, pues se percibe como una cosa real a la trayectoria realizada en el espacio ficticio a través de los espacios sugeridos entre los cuerpos colocados en los diferentes planos, así como se percibe real a la trayectoria psicológica de la mirada que “entra” con su punto de vista sobre o fuera de la línea(s) de horizonte de la imagen pictórica. Desde luego, cuando hay en la imagen varios sistemas de perspectiva (más de un cubo, más de una línea de horizonte) la contemplación es menos parecida a la real, sin embargo, como un regalo del juego plástico, se sugieren muchos tiempos dentro de la misma imagen. En la praxis pictórica el *principio de la perspectiva* es un dato de referencia con el equilibrio y la gravedad de la realidad física, pero también es un cuidadoso engaño de “buenas intenciones”.

3.2.1. Fundamentos del proceso de la obra plástica

En resumen, el proceso personal considera:

a) Que el móvil de la praxis es la evocación de *la vida de las formas* en gesto, gusto y cadencia; la producida en la mente y la evocación que surge visible en el espacio pictórico. Esta evocación es ajena al lenguaje objetivo, aunque por “defecto” éste hace a su descripción.

b) Que una obra artística es una *ventana* para asomarse a la opinión de alguien, incluyendo la propia, en sentido intelectual y sensible. Es un viaje real de conocimiento y no es pasadizo fantástico. Los referentes son pretexto para la exploración del mundo subjetivo.

c) Que el arte cobra sentido en la *acción*, es decir, en su praxis. La acción está impulsada por un anhelo de certidumbre subjetiva, que logra objetividad (concepción de una verdad) al materializarse en los productos perfectibles¹⁰³; asimismo, las obras plásticas son sistemas de verdad.

¹⁰³ Perfectible, se refiere aquí a la aproximación al equilibrio, a la coherencia formal, o a la pregnancia psicológica en su lectura.

d) Que la *recurrencia* es percibida y expresada a través del sentido del ritmo; cada pauta cazada es motivo de continuidad y cualquiera tiene su precedente en alguna parte de la existencia subjetiva.

e) Que la *intuición* es el modo de “entrar” a una obra¹⁰⁴, en lo que llamamos “comenzar”. En realidad, estamos continuando una misma obra, la del proceso artístico. El punto de comienzo es el de continuación, a partir de una intuición (notar latencias).

f) Que en la praxis artística *lo individual* se expresa en *lo universal*. El sujeto creador no es un Yo, sino expresión humana que contiene a toda la humanidad.

g) Que el proceso creativo representa una *serie de descubrimientos*, porque significa el des-ocultamiento en que se revela aquel *saber* que no sabemos (conscientemente) que sabemos. Estos des-ocultamientos constituyen eslabones en el proceso; nunca sabemos previamente lo que aparecerá ante nuestros ojos.

h) Que la praxis pictórica es la invención de un acto que *crea las condiciones* para expresar las diferenciaciones percibidas. Asimismo, “notamos las diferencias” que generan nuevas relaciones o enlaces y percibimos aspectos latentes, porque pertenecen a condiciones humanas. Su validación es efectuada por la función de *aceptabilidad* de las facultades evolucionadas del pensamiento creador.

i) Que *el error es propio de cada sistema*, debido a la imposibilidad de su destrucción dentro del mismo sistema; la verdad del arte se sustenta en la “validez del error”. Es una pieza fundamental de su coherencia interna, pues ésta exige tener que “suponer que las cosas son así”.

j) Que la praxis pictórica es una posibilidad de “reintegración subjetiva”, entre otras, cuando *reúne lo racional con lo irracional*, en el espacio pictórico; asimismo, los procesos creadores son sinestésicos (se palpa, se escucha, se toca y se mira).

Además, la praxis de la profundidad pictórica, a través de la percepción sensorial:

k) considera la posibilidad de *confrontar la ambigüedad* entre una realidad visible y táctil física, con la realidad pictórica.

l) considera la posibilidad lúdica del *como sí*, de experimentar en la praxis la realidad ficticia *como extensión de la realidad tangible*.

m) considera a la técnica de la profundidad pictórica en perspectiva como *recurso de conocimiento artístico*, más allá de ser instrumento de

¹⁰⁴ La obra surge de la intuición, de la *intuición pura* “que está en la base del dualismo subjetivo-objetivo”, como señalaba Mondrián en la segunda parte de *Arte figurativo y arte no figurativo* (1937) (Cfr.. Mondrián, 2007: 118)

conocimiento científico, aún reconociendo la unicidad del conocimiento; por otra parte, considerar a la praxis de profundidad misma como posible “objeto” de conocimiento científico de la percepción, queda a la óptica científica.

Esto remite a las originales intenciones del método fenomenológico, sobre la *disociación del mundo psíquico del mundo físico*, para alcanzar una percepción más refinada de la realidad.

El proceso de la praxis pictórica es un ejercicio sensible y emotivo del existir humano, complementario del ejercicio racional. En sentido amplio, la creación de imágenes es una experiencia creada por la cultura, para comprender “las razones” de la misma existencia, que se vuelven las mismas razones de la praxis. Cada imagen plástica es una posibilidad de realidad. Asimismo, los principios de una certidumbre subjetiva, son las razones que constituyen su propia coherencia interna; de tal modo, las explicaciones construidas internamente congruentes con una realidad común –incluyendo sus diferencias-, constituyen a la realidad subjetiva.

El proceso creador es una manera conciente-inconsciente de *tiempo presente* pues, en un sentido amplio, la pintura y todas las expresiones artísticas no tienen principio ni fin. El discurrir de las imágenes plásticas siempre está en estado presente y latente; es sólo en la praxis del arte donde son efectivas las imágenes plásticas y, viceversa, las imágenes a la praxis.

Salir del discurso plástico sólo representa una tregua, como cuando la literatura sugiere una historia en la que nos internamos en su estructura básica reconocida cada vez que la recordamos, *como si* fuera una casa que visitamos con frecuencia. En tal recuerdo, una narración aparece como una gran imagen simultánea, y sólo racionalizando acomodamos la secuencia de hechos, porque los recuerdos no son lineales. La experiencia plástica deja de ser descriptiva para mostrar “el milagro, momento por momento, de la existencia desnuda” (Huxley, 2001: 19) revelada en sus relaciones entre categorías y subcategorías.

La praxis pictórica es medio y fin para conocer la coherencia que existe en las dos dimensiones humanas: la racional y la irracional. Lo verdaderamente “irracional” está en la convivencia de ambas. Sin embargo, tal convivencia es la que produce las significaciones coherentes, llamadas “conocimiento”, en la experiencia del mundo humano. Al final, *la mente obtiene su percepción en función de la intensidad de existencia, de la profundidad de su significado y de las relaciones dentro de un sistema* (Cfr.Huxley, 2001: 22).

3.2.2. La reflexión racional y la reflexión sensible

Los procesos del arte son reflexión sensible, pero las intelecciones que promueve son producto de la previa y posterior reflexión racional. Por ejemplo, aunque se asume la limitación monocular en el espacio pictórico, su reflexión racional se resuelve en otro proceso intelectual.

En la obra presente, la “presentación” de una realidad pictórica de coherencia lógica con el mundo humano en un ambiente concebible e imaginable (libros, animales, figura humana), deriva necesariamente de las reflexiones lógicas que brindan certeza psicológica por su relación congruente en el espacio real, aún cuando se le desafía. Pero esta reflexión requiere necesariamente verse articulada con la recurrencia percibida para cobrar un sentido estético y artístico, de lo contrario la obra quedaría en calidad de auxiliar de la comunicación por su carácter ilustrativo de la realidad física.

El proceso creador de la praxis artística representa a toda la humanidad creadora, contenida en el acto. No a un “Yo”, sino a toda *la humanidad contenida en sí misma*. Desde este punto de vista, las descripciones explicativas y las críticas objetivas de una obra que olvidan a la naturaleza de los procesos, son un asunto ajeno a la experiencia artística.

Se trata de una experiencia íntima y privada de cada sujeto; la subjetividad es flexible pero la serie de operaciones del pensamiento creador tiene sus límites y reglas. La privacidad transgredida, no es susceptible de convertirse en experiencia creadora (no podemos crear a fuerzas), pues la acción depende de la voluntad; pretensión comparable con la infructuosa pretensión de *clonar al Yo* (Cfr. Mora, 2008: 103-114). Las formas y tiempos de asimilación del pensamiento visual pueden diferir poco o mucho con los estímulos informáticos que aceleran los tiempos de producción, generando desfases importantes en la interpretación¹⁰⁵, como ocurrió con la histórica aparición de la Teoría de la perspectiva, la Imprenta o la Fotografía. Sin descartar ningún medio, la pintura directa por medios analógicos sigue siendo una práctica de interacciones más próximas y afines para la percepción sensorial, en la que los instrumentos físicos y los conceptuales garantizan un enlace analógico más directo con la subjetividad. En resumen, todavía no es posible modificar la génesis de la conciencia creativa de los procesos, por lo que aún los medios digitales pueden perturbar su orden pero no determinarla.

¹⁰⁵ Los medios digitales alteran, para bien o para mal, a los procesos del cerebro analógico creativo, que son procesos mucho más delicados y complejos. El asunto tan polémico de los medios analógicos y digitales interviniendo en el proceso creativo, tiene importancia si se les consideran como el “medio” o instrumento que es, tal como lo sería un pincel. Los medios digitales alteran, para bien o para mal, a los procesos del cerebro analógico creativo, que son procesos mucho más delicados y complejos. El asunto tan polémico de los medios analógicos y digitales interviniendo en el proceso creativo, tiene importancia si se les consideran como el “medio” o instrumento que es, tal como lo sería un pincel.

En la praxis se hace notar, que *lo* irracional de la realidad humana encuentra su espacio debido a la existencia de *lo* racional (lo correcto), porque para las operaciones del pensamiento en la lógica elemental de la mente las cosas “están” porque podrían “no estar”, y “son” porque no son su contraparte: un “uno” que no es cero es *uno*, y un “cero” que no es uno es *cero*. Este fundamento hace posible la visibilidad de los juegos en el arte, los *impactos epistemológicos*, que encuentran su explicación en sí mismos; los juegos semánticos visuales pueden ser muy variados, por ejemplo, en *Piña* (1993), que pretende estar entre el *plano pictórico* y la puerta de un refrigerador.



Piña. 1993, Acrílico s/ papel, 36 x 50 cms.

Las inferencias y las abducciones que realiza el pensamiento creador, son procesos lógicos sensibles donde cabe lo aleatorio, y las mutaciones son parte del proceso. Se trata de procesos de “trabajo de controlada oposición” –que existen en la propia naturaleza humana¹⁰⁶–, donde forma y materia se resisten a cambiar (aludiendo a la teoría del cambio, de Watzlawick), ante la persistencia constructiva –o destructiva– de nuestra intervención; a esto se refiere la teoría sistémica, cuando considera que toda la estructura humana se basa en paradojas y aspectos bipolares, igual que el universo.

Así, se considera que la reflexión racional constituye a las teorías de las formas y de los discursos. Estos son campos delimitados de recursos útiles para indagar en la comprensión de la realidad espacial tangible y la pictórica. Esto amplía los alcances de la imaginación creadora, tanto en la producción como en la contemplación.

Por otra parte, la *reflexión sensible* sobre el contenido plástico, es una consecuencia de la confrontación entre lo racional y lo irracional en la mente. En los procesos creadores elegimos ambas opciones, o ninguna, es decir, salirse de las normas en un acto de excentricidad en un sistema de verdad que se amplía, extendiéndose nuestra dimensión humana. El natural

¹⁰⁶ Sobre esto, explica la teoría sistémica que si caminamos es porque grupos de músculos flexores se oponen a músculos extensores; así se rigen tanto músculos como sistema nervioso. La estructura física y mental humana es bifásica o paradójica por naturaleza.

sentido secuencial del pensamiento queda finalmente expresado en la estabilidad (pregnancia) de los componentes del proceso, el que determina cuál es su campo de certidumbre. Si “deconstruir”, por ejemplo, puede concebirse como un acto de creación, es porque (como en el caso del error aprovechado) se ha ampliado el sistema del entendimiento de creación, el cual incluye al antagonista en un nuevo sistema más amplio.

3.2.3. Valoración preliminar de la praxis de profundidad, en la obra

Por comodidad conceptual, se usa el término “pictórico”¹⁰⁷ abarcando a dibujo y a pintura, pues para efectos de la profundidad plástica ambos tienen en común su manera de *aproximación en el espacio plástico*. Los ejemplos referidos son bocetos y apuntes a lápiz, carbón o bolígrafo, de tiempos cortos (5-15 minutos), que no pretenden obras concluidas; este tipo de bocetaje, permite reflexionar aspectos del proceso de configuración de las imágenes plásticas, mientras es realizado. Las reflexiones experimentadas, sirven aquí como apreciación preeliminar del valor de los procesos, muy aparte del valor de los productos.



Apunte de taller 1, 2009, tinta s/papel, 15 x 15 cms.

Asimismo, dibujar *la figura humana*, al igual que la profundidad espacial, es no sólo un reto de perfeccionamiento técnico, sino también es un reto de perfeccionamiento sensible. La *mirada táctil* se integra al espacio, la línea trazada define el discurso de las líneas, de modo que el

¹⁰⁷ Especialmente en el análisis de valoración, se ha tenido que abusar del empleo de cursivas y comillas. Las *cursivas* para resaltar matices en el discurso especializado de las artes visuales, o los propios de éste ensayo, o las frases significativas de los autores referidos, que no necesariamente están transcritas textuales. Lo “entrecomillado”, ya sea para indicar que se trata de un término textual ya reconocido, o para distinguir un término del lenguaje común, pero también para indicar que no hay estricta precisión con el vocablo sino con el contexto del escrito, pues no hay seguridad en que sea el más correcto, lo cual sucede frecuentemente en la reflexión especulativa.

parecido con la realidad y la expresividad de las figuras sólo es una *consecuencia del discurso de las formas*. Así las cosas, la estructura formal es la que soporta las condiciones para la coherencia simbólica inteligible de una imagen plástica. Al mismo tiempo, su coherencia formal proviene de (y genera) un sentimiento de *estar dentro de un proceso*, en una dimensión temporal, en la que se conjuntan subjetividad, episteme y *recurrencia percibida*.

Cuando es de mutuo acuerdo (posando), la relación con el propietario de la imagen –el modelo humano– es cercana y afectiva. Conscientes del evento se establece un ritual: está ahí otro ser humano sintiendo “la mirada de otro” cayendo sobre su corporeidad, no para imitar sino para expresar y conocer (tal vez imaginando cómo es visto; cuando se trata de un retrato su curiosidad es creciente, pues su imagen está comprometida y suele haber decepciones).

En ello, la experiencia del proceso creativo del arte siempre ha debido “suspender” al pensamiento, para tomar profunda conciencia de una realidad experimentada, aunque en apariencia pretenda evadirse; por definición, el darse cuenta de algo o “tomar conciencia de algo”, para la psicología implica suspender los pensamientos. El artista pareciera evadir la realidad, cuando es más probable que esté tomando profunda conciencia de ésta. Se atiende lo presente, involucrando a nuestro pasado –por el que llegamos hasta “ahí”–, y en ello nuestras expectativas de futuro. Cada experiencia del proceso creador, moldea nuestro sentir y nuestro pensar, al moldear formas plásticas.



1 *Serie Apuntes, 3, 1996. Conté s/papel, 48 x 35 cms.*

2 *Serie Apuntes, 2, 1996. Conté s/papel, 48 x 35 cms.*

Presentar formas y representar figuras son asuntos bastante diferentes. En el nivel del proceso creador, las formas y lo que representan son *tipologías ajenas*, hasta que se establece una clase de *pregnancia simbólica* en la que

la forma -forma triangular, tono luminoso, simetría- sólo puede ser observada independiente de su contenido representativo, el cual “aparece” en su momento cuando nos remiten a lo familiar, en éste caso la figura humana. En conjunto evocan en la experiencia contemplativa una sola unidad plástica, como escuchar música. Aún así, es imposible ver ambas experiencias o tipologías simultáneamente; como sucede en el experimento del *pato-conejo*, ilustrado en el apartado 1.1.1.

En el trabajo de la profundidad pictórica, intervienen invariablemente los preceptos de tamaño, brillantez, superposición y paralaje, así sistematizados por Ames (ver apartado 2.3). Así, se observa que la diferenciación de planos de profundidad mediante distinguir cada figura por su “tamaño” o su escala, resultado de la “superposición” de los cuerpos. (*Serie Apuntes, 3*). Es un juego analítico del espacio pictórico, que permite la ubicación de un espacio intermedio entre dos cuerpos (*Serie Apuntes, 3, 2 y Apunte de taller 2*). Esto es lo que predomina en el pensamiento durante el proceso de producción de estos apuntes. No los cuerpos sino lo que influye a los cuerpos, es decir, los elementos del contexto que los hace aparecerse como tales. Es de esperarse que la técnica de profundidad espacial –el escorzo, el volumen, o la proporción en la praxis pictórica- exijan observar principalmente a las relaciones formales.

En cuanto al principio de la *luz* o “brillantez”, por ejemplo, la luz eclipsada se revela a contraluz tras los cuerpos, o puede presentarse como totalidad de luz -como en *Blanco sobre blanco* (1918) de Kasimir Malevich-, o puede intervenir desde fuera del dominio del campo visual pictórico, pues los cuerpos sin luz propia aparecen por efecto de un ambiente iluminado difuso o expresamente desde una fuente directa de mayor contraste (*Serie Apuntes, 2*).

Las *sombras* no son el detalle de la apariencia de un cuerpo sino parte de su expresión, traducida en elemento plástico; son una estrategia básica para la profundidad gráfica, pero no por sus efectos imitativos sino por la plasticidad de la *relación de relaciones* de la valoración tonal, y también la *relación de relaciones* entre formas, distancias, posiciones, direcciones y sus proporciones. Asimismo, la *forma* de las sombras es asunto de una lógica formal, de “lo correcto”, de la “forma correcta”, en el proceso.

Pero el punto de vista no siempre prefiere captar al modelo en posición perpendicular, sino desfasado, que la técnica de perspectiva permite, y/o suele, éste punto, ser independiente entre cuerpos, como sucedería en un *collage*. El punto de vista del espectador corre sobre la línea de horizonte, quedando a veces fuera de su cono visual, o próximo a estarlo. Esto sugiere un extrañamiento propio del fenómeno de “paralaje”, que llama a noción conocida de la percepción de profundidad por efecto binocular.



Apunte de taller 2, 2009, tinta s/papel, 25 x 20 cms.

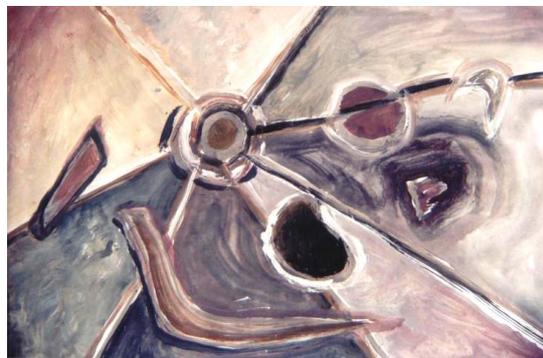
Las formas tienen su propio valor semántico y sus posibilidades sugestivas: los ángulos agudos hieren, las líneas punteadas sugieren tiempo suspendido, por ejemplo. Asimismo, en la experiencia personal plástica y docente se comprende que, de manera sinestésica, *la mirada toca* la piel, el cabello, la temperatura, o la textura, “realizada” en la línea o de la mancha, *la mirada escucha* las vibraciones de los materiales y percibe aromas porque hay una necesidad natural de completar la experiencia estética de la forma, inminente en la praxis del arte.

Dicho sea de paso, especialmente el género del Desnudo, *nos evoca los recuerdos de lo que quisiéramos hacer con nuestro propio cuerpo*, como señala Kenneth Clark. Es la presencia humana ante nuestros ojos que *nos concierne*, en ambos géneros: femenino masculino. De nuevo, dibujar “algo” de la humanidad, es referirse a la humanidad entera. Dibujar un autorretrato es referirse al sistema que nuestra imagen encierra (ver anexo de imágenes), y a todos los rostros de la humanidad. Por su lado, el dibujo de cadáveres humanos invita a apreciar al *cuerpo como objeto* inerte pero que evoca al sentido del tiempo, al sentido de la materia impermanente, a la propia imagen de la muerte; la cual, contrariamente a la razón, queda suspendida en el tiempo, en *la profundidad* de un plano bidimensional.

3.2.4. Valoración preliminar de la recurrencia percibida, en la obra

Se considera que la recurrencia percibida –sentido del ritmo– es un factor esencial de la experimentación plástica, que sustenta al principio de profundidad. En *Serie Experimentos, 3 y 5*, de 1993, los cuerpos y los planos, se sentían “aparecer” uno sobre otro desde el fondo hacia el *plano pictórico*, yendo al fondo, yendo al frente y yendo al fondo (en tiempo limitado de 20 minutos aproximadamente), intuyendo en el recorrido una ubicación para un *plano de cuadro* como referente dimensional. Las operaciones (mentales) se intuyen en el proceso –la *caza de patrones*– como eslabones entre los principios y los subprincipios –tono, color,

tamaño-, que son elecciones que “suceden” conciente o inconscientemente. En efecto, la “sorpresa” experimentada a cada momento, es también una constante.



Serie Experimento, 3, 1993. Acrílico s/ papel, 36 x 50 cms.

Serie Experimento, 5, 1993. Acrílico s/papel, 36 x 50 cms.

Las “observaciones estimativas”, como las denomina Betty Edwards (1984), son también una clase de *caza de patrones* de tipo conciente, aunque nunca completamente previsibles en su efecto. Un cálculo “a ojo” que compromete a la percepción sensorial y a su nivel de desarrollo, de habilidad y de hábito. Verticales y horizontales virtuales se apoyan refiriéndose mutuamente. La tarea de relacionar ángulos, verticales y horizontales, son estimaciones recurrentes del “hacer” del dibujo natural, en las que bastante fielmente se traducen en valores plásticos –conciente e inconscientemente-, no las líneas y ángulos en sí sino sus aspectos relacionales¹⁰⁸. Responden a necesidades psicosomáticas de equilibrio, simetría, jerarquía, hacia una *estabilidad*, aún cuando apelan al azar.

Relacionar relaciones de distancias, ángulos o proporciones es inminente en el esfuerzo de lograr perspectiva y proporción pictórica. La geometría virtual (estructura oculta) va implicándose “correctamente” y va articulándose con las operaciones de relación de todos los demás momentos del dibujo y el trazo pictórico, esto es, tono, textura, y demás; esta geometría oculta tiene lazos con el borde del plano pictórico, pero también se prolongan atectónicas (composición de forma abierta) sus líneas de continuidad (ver apartado 2.2.4.) hacia fuera, asumiendo que *nada proviene de la nada*.

En cuanto al volumen del espacio que hay entre los cuerpos cúbicos, este es un asunto central del proceso. En *Serie Experimento, 3, 1993*, donde fue la

¹⁰⁸ Recuérdese el ejemplo de Bateson, ya referido, sobre las hipótesis sobre la formación de una mano, generada no por cantidades -la protuberancia de cinco dedos, o el surgimiento de cuatro ángulos-, sino por las *relaciones* [con el todo] que dependen de las pautas entrañadas en las leyes de adaptación y herencia, y otros enigmas de las exigencias genéticas; se trata de la relación de las relaciones de las pautas (no relación de cantidades), como son la simetría o la bilateralidad (*cfr.* Bateson, 2006:239).

noción de la *trayectoria de la mirada* en el vacío, y no la del pincel, es la que produce esa forma-aire.



IMAGEN 7. *Serie apuntes 6*, 1990, carbón s/papel, 34 x 48 cms.



IMAGEN 8. *Apunte de taller, 7*, 1995. Estudio de modelo.

Asimismo, la “luz” y la “no luz” indicadas por el lápiz o pincel, se concentran en el volumen del espacio aire y no el espacio sólido. *Serie Apuntes, 6* y *Apunte de taller, 7*, son ejemplos donde la presión mayor o menor del trazo no se concentra en el sólido sino en el aire, en los espacios vacíos en volumen. Muestran “el ensayo y el error” de las observaciones estimativas; se asume que el error es parte del sistema, puesto que al oponerse a la regla, la sustenta (ver 3.2.i)).



Apunte de taller 8, 1995, tinta s/papel, 20 x 15 cms.

Los rasgos como los ojos y la boca, no tienen valor de “figuras” sino son una acentuación definitoria de “la vida de las formas” (recordando a Henri Focillón), además de revelar unidad entre ellos –como conjuntos de rasgos gráficos-, en su identidad semántica (rostro, tórax), por efecto de “cerramiento” visual. Otro es el discurso en dos dimensiones,

interdependiente al de tres dimensiones. *Apunte de taller, 8*, es un estudio de partes de la figura humana, donde la estructura compositiva dibuja una virtual “S” bidimensional invertida que, a diferencia de la mayor parte de las propuestas, no pretende llevar a la mirada a la profundidad del espacio pictórico; la profundidad se limita al volumen, escala de los cuerpos, y otros valores plásticos como las calidades de la línea.

Los principios y pautas que emergen sensorialmente en el proceso, son diversos: los de profundidad, estructuración geométrica, relación de relaciones, necesidades psicosomáticas (horizontalidad, verticalidad, angulosidad), cualidades plásticas (volumen textura), relación sensible con los materiales (presión del trazo), y otros, se suceden aleatorios unos a otros, en un orden determinado por el libre albedrío.

Pero todos tienden a responder a los principios básicos de sucesión (progresión, alternancia, repetición y continuación) del sentido del ritmo del sistema personal. Posteriormente, quedan traducidos al código la obra (otro proceso y otro sistema), sistematizados y también leídos como repetición, alternancia, progresión y continuidad.

Finalmente, las transiciones entre patrones construyen los “puentes”, que se tienden sobre los subsistemas, lo cual es lo que verdaderamente aportamos y cuyo significado es emocional y sensible, sólo para nuestro mundo humano. En ello, el criterio básico es la recurrencia percibida, en la que tendemos puentes con la “pauta que conecta”, la cual, teóricamente en la acción equivale a la caza de patrones, regida por una inteligencia secuencial y sensible.

3.3. ANÁLISIS VALORATIVO ESPECÍFICO: SENTIDO DEL RITMO Y PROFUNDIDAD EN LA OBRA PLÁSTICA

Sólo podemos valorar *lo que nos concierne*, decía Bachelard, por lo que es una doble ventaja para el análisis valorativo de los procesos de la obra propia. Se trata de hacer una parada de reflexión teórica sobre la práctica, considerando a la profundidad como forma de intención y al *sentido del ritmo* como principio fundamental de los procesos en general. De cualquier manera, el análisis reflexivo de los *procesos* presenta particulares dificultades, puesto que no nos es accesible visualizar los enlaces que realiza la mente hasta que estos se van depositando en la forma material de productos o elementos de los productos, sean estos modelos teóricos,

conceptos, modelos técnicos o científicos, modelos filosóficos o modelos plásticos artísticos.

Pero la culminación de la reflexión es la de compartir las conjeturas mediante los actos de describir y explicar, que son condiciones para la construcción del conocimiento y para el fortalecimiento de los marcos teóricos disciplinarios, en éste caso de la praxis pictórica. Esto remite a Paul Valery cuando, refiriéndose a Corot, concede que *siempre debe uno disculparse por hablar de pintura, pero hay buenas razones para no callar* (Cfr. Valery, 2005:155).

Para compartir las conjeturas de este ensayo la exposición podrá aparecer de dos maneras. Una más objetiva, donde las observaciones, descripciones y explicaciones de los procesos están referidas desde los productos de tales procesos. Y otra más especulativa que permite abundar en la reflexión subjetiva, confiando en la sutil veracidad de las inflexiones y gestualidades de la prosa.

En los apuntes dibujados en apoyo a la reflexión, se ha considerado que evidenciar artísticamente una idea, es provocar un efecto reflexivo y emotivo a partir de una causa reflexiva y emotiva. Los parámetros de la observación son:

- La *intencionalidad de la acción*, en la que se distingue un principio o “forma de intención”, como condición de creación.
- La *posibilidad* siempre abierta y *alerta* de regeneración en nuevas pautas coherentes en la praxis del arte, mediante la aplicación de las técnicas y principios de formalización en el espacio pictórico, como su episteme.
- El *vínculo cadente* entre el ritmo del mundo “real”, y el ritmo de la dimensión subjetiva, realizada en el espacio ficticio del ambiente pictórico.

3.3.1. Las razones de la obra.

Se entiende que la base del proceso creador es un principio de patrones, distinguidos por sus diferencias: sus cambios, su movimiento de recurrencia esperada pero no igual, no continuo e imprevisible. Pero las diferencias no son lineales y responden a razones de adecuación, de adaptación, de acomodación de las relaciones entre elementos internos y externos, que a veces llamamos azar. Todo tiene una razón de ser y estar, como en el proceso de gestación de *la vida de las formas* de los sistemas vivientes.

En la producción se pondera atender al principio básico de la *forma* como tal, en sus relaciones y recorridos espaciales y temporales (geométricos), que dan lugar al principio de profundidad pictórica. La

“forma pura” a la que aludía Piet Mondrián hace más de medio siglo pero, a diferencia de Mondrián, una forma pura que sí incluye a las formas naturales al igual que a la abstracción. Se considera que las “formas puras” están virtualmente presentes en el la geometría de la propia estructura del mundo visible, en las relaciones de sus relaciones. Están implícitas en las relaciones de relaciones que constituyen a los modelos, los cuerpos, los volúmenes, en el espacio natural y en el pictórico. Es un factor común, pues en la práctica del arte pertenecen a una misma categoría, la del descubrimiento de principios estéticos y artísticos, y el vínculo está en la relación de sus patrones. A fin de cuentas, todo lo que se ha dicho sobre la forma (equilibrio, simetría, profundidad), son principios “descubiertos” por la presencia de sus pautas, por los medios psicosomáticos de siempre, los de la *discriminación* y la diferenciación del pensamiento creador.

Los procesos creadores consisten en descubrir principios y subprincipios¹⁰⁹, esto es, las regularidades y, sobre todo, las razones de las regularidades, que son nuevas pautas de patrones; intuir las diferencias percibidas y abducir la identidad de las pautas, en el entendido de que los productos revelan los procesos, pero *no son* los procesos. A su vez, el proceso teórico de su comprensión, intenta describir el proceso de tales descubrimientos. Pero éste aparenta ser mecánico, por defecto del artilugio del recurso teórico de los esquemas conceptuales, pues lo que intenta comprender es algo que no tiene un lugar y no se ve: los delicados “puentes” que conforman a la información sensible. Un intento de aproximación teórica para comprender desde el “cómo se siente” la actividad en éstos puentes, los cuales dependen de la “caza de patrones”, las elecciones y sus intervalos, efectuados durante el proceso de producción que, a su vez, conforman los encadenamientos causales indicados por la percepción y el sentido del ritmo.

El proceso de creación-producción, en sí mismo consiste en comparar distancias, intervalos, frecuencias, y sus relaciones y referencias, desde el principio básico que hay entre elegir *si o no*, es decir, entre “cero no uno” y “uno no cero”: es figura porque no es fondo y es fondo porque no es figura. Se asume que hay diferencias no percibidas que quedan fundidas en la uniformidad de la textura, las cuales existen como latencias formales que emergen en su momento.

La constante general es *la intencionalidad de profundidad pictórica y el sentido del ritmo*. En ello está el descubrimiento de las pautas o caza de patrones, y su manera de organización. Estas se revelan en las relaciones

¹⁰⁹ Para comprender el proceso se requiere contemplar los elementos por separado para luego apreciar la manera como forman una unidad, es decir las *relaciones* entre los componentes. Como explica A. Copland en *Apreciación de la música*, para apreciar en concierto a una obra musical de cámara o sinfónica, hay que *escuchar cada instrumento por separado, para entender el conjunto*. El análisis de las partes para encontrar los enlaces, es como conocer cualquier otro proceso simple o complejo.

geométricas espaciales de las formas puras en el espacio de profundidad pictórica, en éste caso en perspectiva.

El soporte y la materia (los materiales) son el “el objeto” (o pretexto) de la acción pictórica. Una especie de “objeto transicional” para sujetarnos durante la aventurada búsqueda de un encuentro entre exterior e interior. Aventurada porque significa el riesgo de salirse del dominio de la “cordura”, en el acto o *peregrinaje excéntrico* hacia lo irracional. Desprenderse del suelo dejando en el mundo terrenal un “hilo de Ariadna” que nos garantice retorno. Es un evento lúdico transitorio entre realidad subjetiva y ficción construida de convenciones abstractas (signos, símbolos, códigos, teorías), la una extensión de la otra. Lo “pictórico”, entre otras cosas, hace sensiblemente evidente “la diferencia” entre la realidad y la ficción, entre lo objetivo y lo subjetivo, entre el mundo hecho y el mundo de los hechos; hace evidente la condición humana, dividida y unida al mismo tiempo.

Los objetos que aparecen (libros, animales), son más signos de sentido universal y no símbolos relativos a algún contexto específico. El propósito –como en Magritte–, sería lograr *imágenes que resistan tanto a las explicaciones como a la indiferencia*. Se trata, como señala el crítico contemporáneo Nicole Everaert-Desmedt al reflexionar sobre la obra de Magritte, de *liberar a los objetos de sus significaciones ya adquiridas*¹¹⁰ para reencontrar otras que no habitan en la apariencia, como para desentrañar lo que hay detrás de las bambalinas del escenario de lo cotidiano. En el trabajo de la obra presente (y en acuerdo con Magritte), no hay interés en interpretaciones simbólicas ni psicoanalíticas del trabajo y proceso artísticos, por considerar que estos análisis destruyen y anulan la sutil y frágil vida de la expresión sensible, de dimensión premetafórica. Pero, a diferencia de Magritte, aquí los objetos significan “nada” más allá que su forma plástica y el espacio gestual que ocupan, ni siquiera el encuentro lúdico simbólico de tales objetos.

Todo experimento es un juego. En el “como sí” se han descubierto y revelado muchos misterios alentadores¹¹¹. Esta es la guía sugerente de los presentes procesos: encontrar, sabiendo que lo que se hallará abrirá más interrogantes. El juego científico del arte, hoy es una entre muchas alternativas, pero el descubrimiento de principios universales existe en

¹¹⁰ Cfr. referencias en el Catálogo de la exposición *El mundo invisible de René Magritte* (2010), del capítulo de Nicole Everaert-Desmedt ¡Ya no hay cosas ordinarias! Interpretación semiótica de la obra de René Magritte, pp.63 y 76.

¹¹¹ Una experiencia plástica y estética, como sigue siendo el *blanco y negro*. Hasta científica, como fue la pintura “para pensar” del Renacimiento con la naciente teoría de la perspectiva y otras aportaciones científicas; en aquella época del jugar con el cálculo dimensional a la vista, arquitectos, pintores o comerciantes por igual, hicieron de la medida, en relación a la escala humana, parte de su vida cotidiana.

casos como el de la genialidad de Velásquez, que con una sola obra, *Las meninas*, movió el pensar del mundo científico y el artístico del siglo XVII. El interés personal es explorar en la posibilidad de indagar en lo que pueden ocultar las representaciones del lenguaje –siempre rebasado por la mente-, como Magritte visionara hace ya cerca de un siglo; también así, en el juego del *como sí*, se han formulado muchas teorías filosóficas o científicas que nos han permitido vivir con cierta certeza de provisional permanencia, y de proyección de futuro. Ésta es una *clase* de pintura de reflexión, que experimenta la continuidad entre el ambiente físico y el ambiente ficticio-real del espacio pictórico.

En el aspecto formal de la obra presente, varía el uso de la línea orgánica y geométrica, los planos geométricos y los orgánicos en alternancia, que siempre tienden a lo geométrico; la forma eventualmente cambia su textura al hundirse en la dimensión “fondo” del espacio pictórico; siempre hay variantes ocultas del proceso son las maneras de encadenar relaciones. Algunos aspectos plásticos específicos, que contienen las razones de la obra, son:

- Los **formales**: Se considera que las *formas puras* geométricas aparecen virtuales como estructura oculta, en las relaciones y recorridos espaciales y temporales (geométricos), que dan lugar al principio de profundidad pictórica. En ocasiones el rompimiento del borde limítrofe del espacio pictórico –marco-, sugiere la continuidad de una lógica de la forma hacia afuera y hacia adentro del sistema pictórico. Tocar con la mirada a los principios contemplados o trazados –punto, línea, plano, volumen-, continentes de temperatura, textura, sonido y aroma (sinestesia), se consideran experiencias con la forma.

- Los **iconográficos**: son francos pretextos de la forma de objetos (libros, animales, personas, interiores) aunque se reconoce la inevitable atadura al territorio de “lo humano”. Los objetos son *significadores* de sentidos al efecto de la singular contemplación.

- Los **materiales**: Acrílico, óleo, grafito o carbón. Casi nunca mixtos. El secado rápido o lento impone un ritmo y la adecuación del proceso a éste. La resistencia de la materia a la transformación es un factor importante a “vencer” en el proceso; los esquemas y las pautas materiales se resisten a cambiar y la guía del proceso es la incertidumbre y la indeterminación de los esquemas. Ya que sólo es posible aproximar sensiblemente lo que resultará en la materia, se entiende que no todo lo proyectado idealmente llegará al resultado final de la obra.

- Los **cromáticos**: La paleta siempre tiende a los pardos o tierras; la falta de color en el dibujo es una ventaja, y es intencional para privilegiar la diferenciación tonal. El color en sí, no es relevante, acaso los matices como complemento por su evocación luminosa y atmosférica de claroscuro, pero no imitativa. Las paletas pictóricas de color consideran los tres básicos, una luz y una sombra, desde sus variaciones “tierras”. En general, se prefiere la plasticidad tonal del blanco y negro por su sugerencia de atención en su valor plástico (alejándose de toda intención representativa), en gradaciones del tipo de una escala del cero al uno y del uno al cero, o *del sí al no* y del *no al sí*.

- Los **estructurales**: éstos constituyen a los formales. Son guiados casi siempre por una estructura fundada en los principios de la profundidad y la perspectiva, donde habitan los *principios del ritmo* oculto en las maneras de las relaciones espaciales y temporales (secuencialidad) de los conjuntos y las referencias entre los elementos independientes.

- Y los **simbólicos**: La presencia de cuerpos no vivos o vivos casi no hace la diferencia, en cuanto es la vida de las formas la que interesa; su presencia es más *sígnica* (una intención) que simbólica (representaciones). En “*Serie Experimentos*” (en anexo), el tema de pretexto eran objetos imprecisos y otros informalismos; la forma de intención inicial no era directamente la profundidad, sino la relación entre variedad y unidad.

En términos generales, en *Serie 1, animales 9 y 2*, el movimiento en la imagen y el movimiento del ritmo personal fueron los motivos para pintar. El resultado fue algo un tanto decorativo, sin embargo el proceso fue bastante claro, logrado en cuanto a recurrencia percibida y congruente entre proceso y producto.



Serie 1, animales, 9, 1993. Acrílico s/papel, 36 x 50 cms.
Serie 1, animales, 2, 1994, acrílico s/papel, 36 x 50 cms.

Las pautas y principios des-cubiertos en los procesos son clases de observaciones estimativas muy diversas, como son: los efectos en la presión del trazo, la clase de trazo (orgánico, geométrico, lineal o pictórico), la valoración lumínica (claroscuro), todos los principios de la forma (simetría, proporción, etcétera), el aprovechar al “error” como parte del sistema y estrategia de continuidad y oportunidad de cambio, los encadenamientos en los saltos de una intención (pauta) a otra. Pero se advierte que una pauta puede llegar a su tope: el proceso busca el equilibrio armónico perfectible en los procesos del arte: la coherencia y la estabilidad que reposa en el sentido.

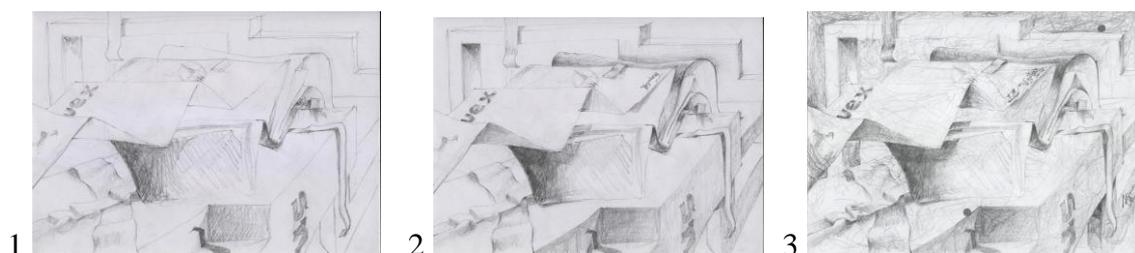
Se propone una clase de orden, una espacialidad y temporalidad indistinta de la preocupación de rupturas o convencionalismos culturales (con el riesgo de construir un nuevo convencionalismo) que fluya como el discurrir de los sucesos naturales. Se expresa la manera de percibir espacio y tiempo –nuestra relación con el mundo físico- buscando diferentes ángulos en los procesos, observando por el hilo conductor de los productos. En el proceso plástico, la geometría interviene como un “estado” contenido en las cosas que propicia la exploración plástica de espacio y tiempo, pero no es un cúmulo de leyes por sí misma. La clase de orden de la presente obra, desde luego, es sólo una *clase* de orden.

En términos de medida, cuando se exagera un poco el tamaño o el gesto, para hacer notarse entre lo otro, quedan establecidos nuevos patrones apropiados al proceso. Se tiene presente, que en la composición es importante hacer que se noten los cambios necesarios y que otros se sometan a éstos, esto es, jerarquizar. En las primeras obras la “voz” era alta y distorsionada, por lo que en lo subsecuente se toma en cuenta hacer *no notar* muchas cosas, para que surja un solo sentido de un determinado orden; privilegiar los silencios y la “voz” más suave, aunque no necesariamente en un ritmo lento. Por ejemplo, el ritmo de repetición, que tiende a la uniformidad e inmovilidad, puede ser mudo o ensordecedor, por lo que el movimiento visual de otros elementos marca un contraste. No obstante que en lo pintado o dibujado todo se presenta simultáneo, en el proceso se intuye cómo la lectura y construcción de un modelo y sus relaciones es paulatino y secuencial, notorio en las pausas al insistir en diferenciar relaciones entre distancias, inclinaciones, y demás.

3.3.2. Valoración de la profundidad en el proceso

El punto de atención de las imágenes presentes, no son los objetos sino el espacio alterno al que ocupan, en su vertiente de espacio profundo perspectivado, donde el personaje principal del proceso artístico es “la

profundidad”. La construcción y sintaxis de tal espacio, es el ingrediente activo de coherencia y estabilidad de éste proceso. Por otro lado, el discurso semántico –relación entre signos-intenciones- se lleva a cabo en la forma de éste espacio donde *cabe más de lo realmente posible*, es decir, *más de la suma lógica de sus elementos*. Entonces, el conjunto sensible (percibido por los sentidos) de las intenciones en juego, cohabitan en el mismo espacio que los elementos icónicos, los cuales se sujetan en un sentido ideal pero verosímil a lo cotidiano de quien los produce, es decir, que tienen densidad, peso y masa.



Bosquejos del proceso. *Experimento 1*, 2010. Grafito s/papel, 24 x 30 cms.

Los *libros*, son pretexto corpóreo que “ocupa” un espacio hacia el fondo. Por su forma son capaces de desplegarse en el espacio ondeando sus hojas livianas articuladas a un lomo común; en nuestra cultura, desde luego, remiten a la memoria de la humanidad. En el proceso, ningún elemento pretende de antemano escapar a la estructura y sintaxis del sistema pictórico perspectivado, respetando al sistema, pero “suceden” en el dominio de la sincronía con lo imprevisible. De cualquier manera, las pautas sintácticas en la praxis ocurren encadenadas, respondiendo a un sentido de ritmo en el proceso.

En *Experimento 1*, un bloque horizontal oblicuo es sostén del espacio en movimiento. Ahí circula entre los cuerpos el aire también liviano y flexible; los pasadizos son *forma* para circular. El resto fue apareciendo en consecuencia, en éste caso como si los elementos fueran colocados en la realidad física de una horizontalidad, recreando la sensación de penetrar en el aire.

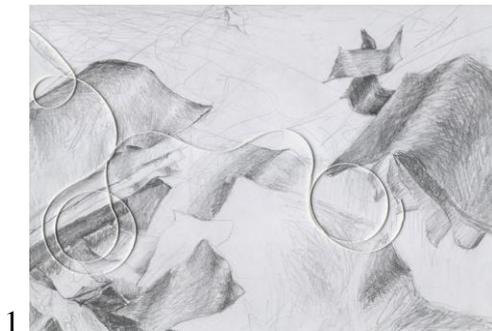
La trayectoria de la mirada penetrada dentro del *volumen* del espacio-aire pictórico, existe viajando atrás y adelante entre los cuerpos y elementos –dando “la vuelta a la esquina”-, evocando a un tiempo presente y continuo. El punto negro –como la de la “i” latina- es un elemento gráfico plano, rodando en su redondez sobre una elemental línea en pendiente, evento ambiguo dentro del ambiente pictórico.



Fragmentos de Experimento 1, 2010.

Los elementos “ajenos” al sistema de ilusión pictórica, como éste círculo rodándose por gravedad con su propio peso sobre la línea descendente, tienen un efecto de intrusión tolerada en el sistema gráfico, como regularmente sucede con una firma, una etiqueta, un objeto adherido, o una huella que ha manchado al lienzo.

Cuando algo se superpone o adhiere al lado anterior del plano pictórico – cristal de la ventana-, producen una sensación de extrañamiento al intervenir dentro de la lectura del discurrir plástico; desde luego, esto remite al efecto del “trampantojo”¹¹², cuya intención es *hacer efectivo al efecto*.



1



2

1 Línea orgánica por un cordón sobre el “cristal de la ventana”.

2 Huella de manos sobre el “cristal de la ventana”.

Revelan que la profundidad es ilusoria.

Desenmascarar de ésta manera que la profundidad es ilusoria, no sólo denota la presencia intencional y activa de un “alguien” de “éste lado”, sino que tal “realismo”, confrontado pero integrado, otorga sensiblemente a la obra esa categoría de “eterno presente”. Ciertamente, hay una intención de

¹¹² El *trampantojo*, es el engaño visual, a veces humorístico, de que lo que se ve pintado, hábil y virtuosamente, es un objeto real sobresaliendo de la representación visual del cuadro. Aquellos objetos pintados aparentemente reales, parecen estar puestos sobre el *plano pictórico* del cuadro. Estos detalles, por ejemplo moscas paradas sobre el cuadro, eran comunes en la época de valorar el alto virtuosismo técnico del artista, el Renacimiento.

concebir la percepción de un tiempo presente, al internarse en el recorrido de la mirada en un ambiente de tiempo simultáneo. No hay antes ni después, ni principio ni fin. Simplemente entramos en él.

La *mirada táctil* deber palpar las texturas eventualmente y tocar los contornos y aristas de los objetos para comprobar la diversidad de distancias entre ellos¹¹³. Pero también comprobar, en la producción y en la contemplación, la diferente densidad que ocupa en el espacio cada cuerpo o elemento, así como en el aire elemental comprimido o expandido que hay entre ellos, como en IMÁGENES 7 y 8 (p. 219).

En resumen, para adjetivar el intento descriptivo de este análisis valorativo, diríamos que se expresan tres niveles de significación (Charles Morris). Primero, *una geometría de la forma del espacio profundo*, que constituye un nivel *sintáctico* en tal espacio-tiempo presente y simultáneo. Las “miradas”, por ejemplo, no sólo salen de los rostros de los modelos vivos. También juega el gesto lanzado –implosivo o explosivo- de sus extremidades, que se proyecta dentro del espacio pictórico figurado de tres dimensiones.

A su vez, las caras de los objetos resaltadas en su geometría, cobran la vida de los rostros y miradas. Las inflexiones de los objetos dentro de la realidad pictórica despiden y trazan conexiones virtuales. Entonces, el “silencio” –el espacio-aire, o vacío- es ahora un elemento pictórico fundamental. Ya en la composición, los *silencios* son elementos tan importantes como los *no silencios*.

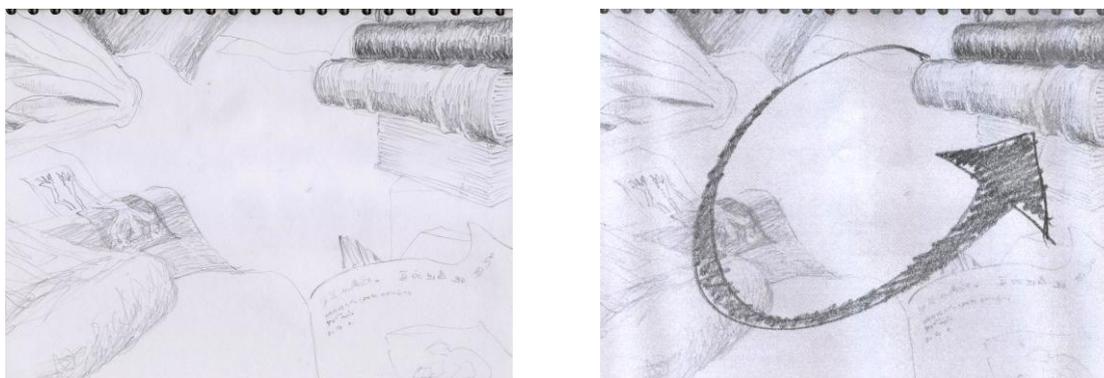


Los cuerpos llenan el espacio “vacío” con su propia expresión corpórea.

En un segundo nivel, ahora *semántico*, está *el ambiente de un discurso sensorial* en el espacio aire del espacio pictórico, que es un medio conductor de fuerzas y tensiones entre los cuerpos que lo irrumpen, alterno

¹¹³ Para aprender a tocar con la mirada, hace falta desaprender que el tacto está localizado exclusivamente en las yemas de los dedos. El efecto sinestésico atestigua la veracidad del acto.

al del interior de los sólidos. Ahí juegan correspondencias entre referencias sensoriales semánticas por su similitud o contraste (hoja más liviana que aire, huele a papel o a cuero “igual que” su rebote, no se hunde porque es “más duro que” su oponente) al espejarse o responderse éstos; la profundidad entraña aquí algunos de sus indicios o subpautas.

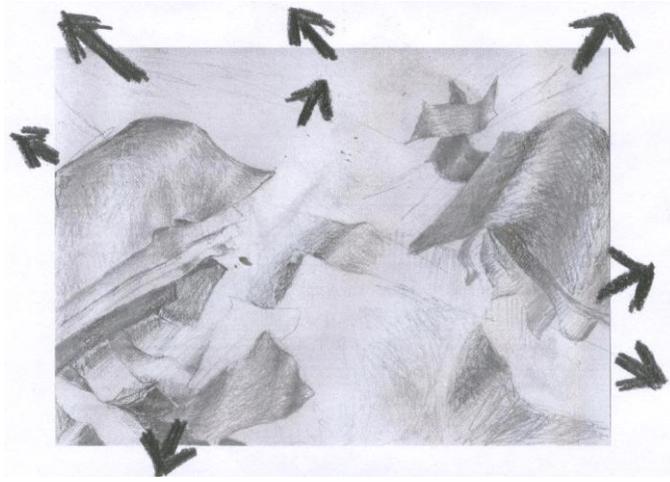


La profundidad del espacio, en bosquejo. Se indica el movimiento visual desde el fondo.

En el tercer nivel de significación *pragmático*, el “conocimiento” de lo correcto en su discurso sintáctico (el lenguaje formal) y de lo verdadero en su discurso semántico (los cánones del mundo), promueven el ejercicio “pragmático” (la exploración en el contexto de la subjetividad) de la producción de las artes plásticas. Ahora, la trayectoria de la mirada es un elemento en la intención de profundidad, que puede o no aparecer graficado, es decir, puede ser virtual o visible. Virtual, cuando en el proceso, por ejemplo, suele estar implícita la sugerencia de lectura visual de una zona posterior a otra en otro plano anterior (imagen arriba). Visible, por ejemplo, en *Experimento 1, 2010* (en páginas anteriores o en anexo), una osada veladura producida por el trazo insistente, sinuoso y accidentado que dibuja al aire, aparece entre el plano pictórico y los objetos en primeros y últimos planos. La trayectoria orgánica de una mirada que estudia la forma del espacio-aire, se expresa como una *textura*. Esta trayectoria, virtualmente “dobla la esquina” detrás y entre los cuerpos, intencionalmente. Lo mismo sucede en *Experimento 2, 2010* (en anexo de imágenes).

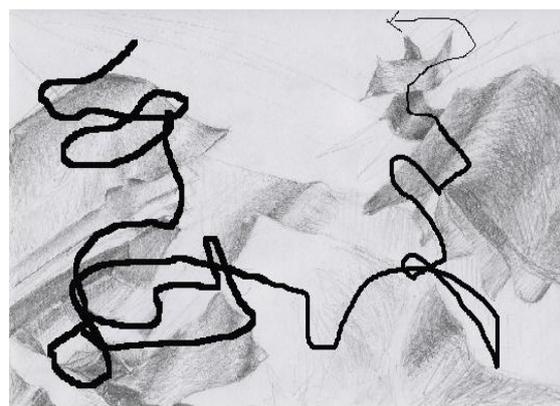
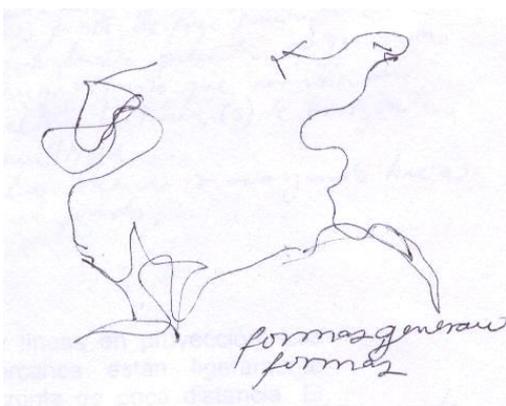
Las formas de los cuerpos, más allá de su significado simbólico, siempre generan nuevas formas virtuales en la bidimensionalidad, cuando emerge una geometría plana del cerramiento visual en el “ritmo de continuidad” o en los vértices de los ángulos (nivel sintáctico); en general los ángulos agudos aumentan la direccionalidad y la tensión. La tensión sugiere líneas rectas y formas cerradas, frecuentemente triangulares, que existen virtuales y latentes. También las áreas de la “forma de las luces” y la “forma de las

sombras”, generan ritmos de continuación que participan activamente en el suceso del tránsito de la mirada.



Los ritmos de continuación también estructuran al espacio profundo.

Es inevitable que en toda pintura se generan figuras o escenas ocultas, que emergen inconscientes (nivel semántico). Las formas visibles, siempre esconden otras formas. Se asume que “vemos lo que queremos ver”. Puede, o no, tratarse de “latencias de deseos inconscientes”, pero es indiferente aquí el adjetivo freudiano de: “reprimidos”; aquí resulta un asunto menos que secundario. La intención de los procesos presentes se orienta definitivamente a las formas que emergen espontáneas, expresando la trayectoria de la mirada *que sí da vuelta a la esquina*; son latencias que mueven al proceso, sujetas a ser des-cubiertas (nivel pragmático).



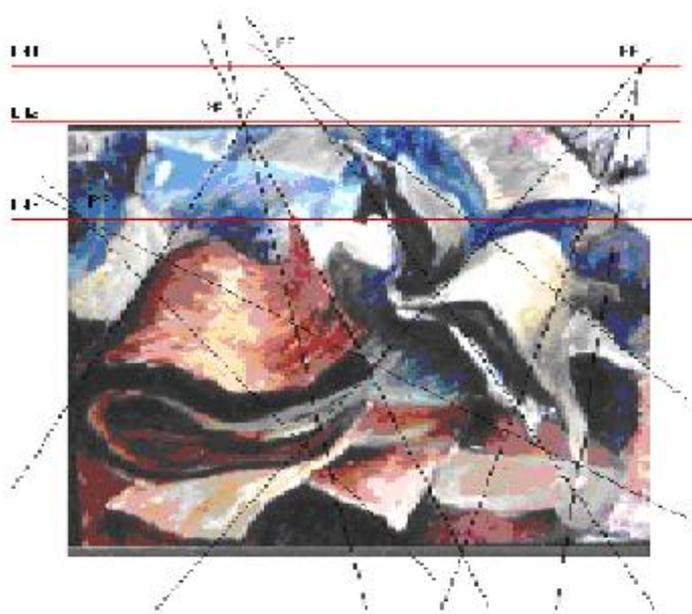
Recorrido de la mirada: las formas visibles siempre esconden otras formas virtuales, o *ritmos complejos*.

Hay un *goce estético* en el movimiento dentro de un espacio profundo, que cobra realidad en el acto de mirar. La mirada traza trayectorias más frecuentemente orgánicas, por lo que rompe la tensión de

la estructura de soporte, necesariamente más rígida por su naturaleza de contención.

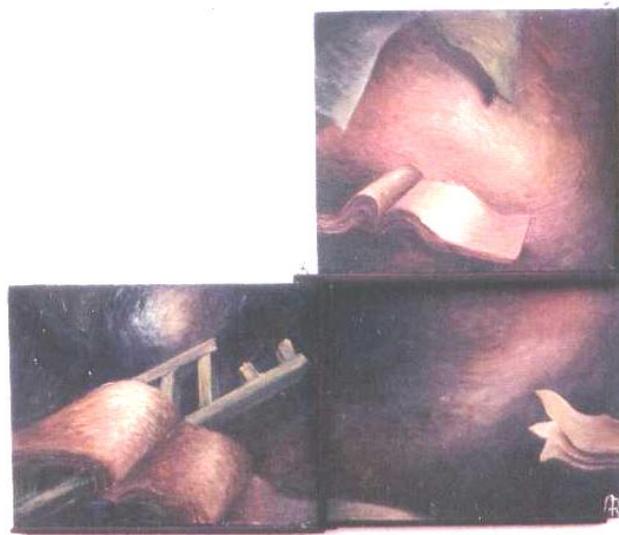
Acerca de la estructura del espacio (nivel sintáctico), la profundidad se construye en la perspectiva, por la convergencia de líneas en proyección; la perspectiva es una pauta técnica científica, dentro del principio de profundidad. Se entiende que la teoría de la perspectiva es una conjetura de la experiencia humana, que cumple necesidades exclusivamente humanas. Las analogías son entre nuestra fisiología (óptica) y nuestra experiencia (psique), pero no hay evidencia de ninguna clase de analogía con los cambios directos que ésta experiencia de ver pudiera ejercer en el medio. Por ello, se asume que los límites del juego en el espacio de profundidad pictórica se atienen a la autonomía de su propio sentido congruente, el de ese *qué tanto* entrenado en el “lenguaje” de la técnica de la perspectiva, pero como sentido y no como lenguaje, como lo sugiere Julio Estrada (referido en 1.1.1).

En *Letargo en azul 2*, los puntos de fuga funcionales están virtualmente presentes apoyando un juego rítmico por el cambio de altura de la una línea de horizonte no fija. La idea es ir avanzando dinámicamente hacia el fondo. Los puntos de vista se ubican en varios niveles, descentrados y apoyados en varias líneas de horizonte, cuidando evitar una insoportable distorsión; para ello ayuda que los puntos de fuga casi siempre están fuera del campo visual. El principio del movimiento está compitiendo con el de profundidad, pero supeditado a éste, en una relación complementaria.



Letargo en azul, 2. 1990, óleo s/tela, 40 x 50 cms.
Variaciones en la altura de la línea de horizonte y puntos de fuga.

Las pautas lumínicas implican notar al menos dos diferencias, y su sub-principio complementario –temperatura, saturación, intensidad, analogía, complementariedad- donde el principio es el cromático, por ejemplo, al percibir ocre sobre amarillo pálido *junto* con ocre sobre azul turquesa; el “suceso” de diferenciación acontece en la subjetividad del *sentido del ritmo*, que discrimina, jerarquiza y “redistribuye” a las pautas de las pautas. La expectativa del refinamiento de la percepción de las diferencias, a alcanzar en cada momento de cada situación plástica (compuesta de muchos momentos), es el desarrollo de la sensibilidad en el trabajo plástico.



Ascenso. 1990, óleo s/tela, 43 x 51 cms.

Otras pautas intencionales relacionadas con la profundidad están en el sugerir al espacio pictórico liberado de sus límites. Un “ritmo liberado”, como sugería Mondrián. No sólo proyectado al fondo internándose, sino extendiéndose a lo alto y a lo ancho, derramándose geométricamente hacia la horizontal y la vertical de los bordes, fuera de la su marco material limítrofe, resaltando que la frontera del espacio pictórico está en la imaginación.

Si los *bordes* nos detienen, es porque éstos no dejan de existir, aún sin marco. Al mismo tiempo, es poderosa la sensación de que la contención se ha roto, como en los óleos *Ascenso* y *Dissección*, ambos de 1990, en los que los bordes de la tela no aseguran que el espacio termina.



Disección. 1990, óleo s/tela, 40 x 76 cms

En general, la propuesta plástica es el resultado de la comparación *intuitiva* de principios o pautas –profundidad, movimiento, velocidad, espacio, distancia, tensión, luz, temperatura, entre otras-, es decir, es consecuencia del goce estético de la “caza de patrones”, en el hallazgo de la sincronización de las frecuencias de tales pautas. Asimismo, estas correlaciones *coherentes y estables* incluyen al principio indivisible entre realidad física y realidad subjetiva, en la realidad psíquica del mundo de los estados mentales. El principio creador es, entonces, el de la *gestación de unidades de sentido* del mundo humano; esto es, un complejo sistema de sistemas de los procesos creadores. A fin de cuentas, la suerte del espacio ficticio pictórico es, quizás, un pretexto construido desde los albores de la humanidad, que ha servido para comprender (tal vez soportar) la ambigua realidad del mundo humano.

3.4. CONSIDERACIONES FINALES

Entendemos que reflexionar el papel histórico del arte requiere de reconsiderar nuestros presupuestos metodológicos y epistemológicos. Si la pregunta es *cómo conocemos*, muchas respuestas están en los procesos creativos, lo que implica reconocer la complejidad de la percepción sensorial subjetiva. En estos términos, la experiencia pictórica es un experimento de conocimiento; hay un rango de aceptación y validez de lo

estético y artístico en la percepción, asociado a nuestro anhelo de certeza, que experimentamos en la acción creadora. Finalmente, la experiencia artística es un momento irracional pero “sensato” que oscila entre lo racional y lo irracional, cuyo proceso es muy difícil de definir por su singularidad.

Reconocemos en la práctica, que los parámetros constantes son las interacciones entre lo que controlamos (la construcción de nuestra realidad cultural) y lo que no controlamos (los fundamentos biológicos), donde rige la fuerza emotiva de la subjetividad psicósomática. Pero el proceso creador explicita demasiado poco de él mismo, como para facilitar la descripción de sus intenciones. La mayoría de sus aspectos quedan ocultamente *latentes*, a lo que se suma que los esquemas se mueven como si éste fuera un organismo gestándose; si bien los procesos se configuran de *formas* “sentidas”, las imágenes se originan no sólo en la vista sino desde cualquiera de los sentidos. Al final, lo que observamos en los productos son correspondencias con los procesos y su experiencia. Por ello, limitarse a tratar de entender a los procesos interpretando las obras sería fabricar un “discurso de laboratorio”.

Sin embargo, “hablar” del fenómeno del proceso personal creativo, representa un esfuerzo de “explicación” para dar cuenta de la frágil fenomenología de la subjetividad del arte. El esfuerzo está en llevar el momento creativo experimentado hacia una “relativa objetividad”, la de las palabras –generadoras de otro discurso diferente–, sin derramar demasiado en el camino. Esta es la zona pantanosa del territorio del pensamiento teórico, que nos encierra en los círculos viciosos de las definiciones y en “los callejones sin salida de la especulación teórica”, a veces discurso filosófico o científico, a veces discurso poético. Al final, lo que da un lugar y un sentido cultural a la disciplina del invento moderno de la praxis artística, es la diferencia entre usar el lenguaje objetivo y no usarlo.

Efectivamente, el arte es un asunto más de la naturaleza de los métodos que del lenguaje. Lo que cambia son las maneras de conocer, pues construimos “nuevas formas para viejos contenidos”. Así, lo que permite la “evolución” de la percepción artística no es lo que se opina verbal y descriptivamente sobre ella, sino las *maneras* de opinar lo experimentado subjetivamente en ella. Por consiguiente, en un panorama donde existe la tendencia aprendida de privilegiar a los conceptos descriptivos, dar la vuelta a los símbolos es tarea y reto de la actividad artística.

El esfuerzo por una teoría de los signos, ha devenido en un interés exclusivo por estudiar con urgencia la conducta simbólica social actual, convirtiéndose en pragmática acumulativa de dogmas de la compleja comunicación humana. Pero la capacidad constructiva de los “signos” artísticos subjetivos, u obras, que da forma a las intenciones del arte, se

vale de las mismas capacidades –pensar y expresar- del lenguaje verbal objetivo. Esta misma materia energética (imaginación) es la energía creadora de diferentes experiencias, la del arte o la del lenguaje.

Los principios o pautas de los signos artísticos son, finalmente, una clase de estructuras cognoscitivas, que contienen una propiedad o condición generativa de otras estructuras de su misma especie. Son invariablemente, generados en un tipo de lógica sensible, como la que entraña la ideación de los prefijos y sufijos lingüísticos especializados, por ejemplo, “idad”: principio o pauta de natural-idad, o profund-idad (que funciona en la terminación de sustantivos femeninos, y forman nuevos nombres o sustantivos abstractos); y otros como mono-cromático, bi-dimensional, diferencia-ción, bell-eza, contemplat-ivo, “dormit-ivo”, intuitivo, etcétera. Es un principio sintáctico combinatorio, de extensión, lo que genera y regenera a la diversidad lingüística (unas cincuenta posibilidades de combinación de prefijos y sufijos), y lo que conforma a la mayor parte de nuestro vocabulario. Sin ello, no hay teorías, ni modelos, ni conceptos.

Considerando los conceptos del esquema ya planteado, para que sea posible una valoración de los procesos creadores, en resumen, hay que tomar en cuenta:

1.- Que los procesos creadores *operan de manera distinta a los procesos conceptuales*, por lo que no pueden estudiarse con las reglas del lenguaje conceptual. Lo que sucede en los productos sucede en los procesos de manera semejante pero no análoga; se pueden valorar las operaciones de los procesos valorando los productos, *como si* fueran los procesos, pero en la conciencia de que los productos *no son* los procesos, sino como “medios” para “conocer al conocer” creativo. Asimismo, la producción y la contemplación son procesos creadores, pero experiencias diferentes. A fin de cuentas, la composición plástica es un sistema que entraña los principios o pautas del sistema del pensamiento creador dentro de una misma experiencia humana, fundados en su intuición y su sentido de ritmo. Sin embargo, a pesar de la semejanza de códigos de experiencia humana entre procesos culturales y procesos creativos, bajo el principio psicosomático de la percepción, no hay equivalencia. Por otra parte, la reflexión teórica de los procesos creadores puede aproximarse a indicar conceptualmente los principios más visibles, pero la dificultad es gradual hacia los menos visibles, que son la gran mayoría. Entonces, se requiere de otro proceso. El de abandonar la zona de seguridad y la urgencia de las descripciones, para privilegiar a una paralela lógica sensible, que tiende hacia la metáfora –un espacio entre lo lingüístico y lo premetafórico-, que apuesta su entendimiento a la poética de las palabras.

2.- Que es preciso *distinguir*, por un lado, a *la realización del proceso* y, por otro, a *los esquemas teóricos* que “fijan” provisionalmente los conceptos, con fines de reflexión teórica. Los esquemas no muestran una situación permanente real y actual. En efecto, el “esquema de esquemas” aquí propuesto es un modelo teórico hecho como un ejercicio de categorización y jerarquización, que alude a las *regularidades* percatadas, válido con la debida precaución. Esto es, que los factores del esquema del proceso creador están en constante intercambio de jerarquía; se “subvierten”. En el proceso, los “esquemas” del esquema, en el pensamiento creador cambian sus prioridades de manera constante y discontinua. Pero para comprender al proceso creador y al pensamiento creador, hace falta un esfuerzo especial de visualización del panorama completo del conocimiento. Esto significa observar las relaciones entre partes y principios atendiendo al vacío de significado que ha quedado en la escisión “arte y ciencia”. Es notable cómo las coincidencias entre las ciencias duras y las ciencias humanas se tocan en lo estético; tiene sentido la insistencia actual de algunos filósofos y científicos, sobre una “estética del conocimiento”.

3.- Que las *formas de intención*, como el principio de la profundidad pictórica y otras, tienen que emerger *desde los principios de la credibilidad subjetiva para cobrar sentido*. En el proceso, estos principios son retos del desarrollo de la percepción. Pueden ser objetivos y sus reglas relativas a la realidad física, pero en la praxis pictórica la profundidad significa el riesgo de salirse del dominio de la “cordura”, o sistema de certidumbre, esto es, deambular en un “peregrinaje excéntrico” hacia lo irracional, para encontrarse con que *la ambigüedad genera sentidos*. Asimismo, el sentido del ritmo se desarrolla y evoluciona natural, pero el de la profundidad pictórica se aprende. En la cultura humana, la evolución espiritual (cognoscitiva, emotiva, afectiva) encuentra significado a través del refinamiento de la percepción, mediante el aprendizaje; en el proceso, la ejecución y la técnica implícitas son su *episteme*. Se entiende que la percepción humana en la historia al igual que la percepción en el desarrollo individual, han necesitado de *procesos* de entrenamiento para evolucionar. Por lo tanto, los estilos artísticos de la historia del arte, como el adiestramiento hacia el conocimiento objetivo que estimula el desarrollo individual, han requerido y requieren de ser estimulados.

4.- Que hay un *sistema general* afín al pensamiento creador –próximo a las leyes biológicas- interconectado por el factor “movimiento”, que es *perceptible para nosotros a través del sentido del ritmo*. Su coherencia no es equivalente a la lógica-racional, sino relativa a nuestro sentido del ritmo.

En los procesos creadores el conocimiento requiere del sistema somático de la percepción, al que el ser humano se adapta u acomoda pero no está en sus capacidades controlar sus reglas. Así pues, los elementos en juego son partes de un sistema de sistemas determinado estructuralmente (visión biologista). Tenemos que los procesos creadores están implicados en la evolución espiritual humana, y que en ella una constante ha sido la relación de tendencia simétrica entre sujeto y objeto. Por otra parte, a pesar de la necesaria vinculación entre la originaria evolución orgánica de nuestra percepción y la consecuente evolución de la construcción de la cultura, es prioritario considerar que tales similitudes muy probablemente se deben al hecho de que con la segunda evolución explicamos la primera. Por ello, entre otras cosas, es inevitable que la evolución cultural del sujeto artista o autor y el impacto social de las obras, queden a la especulación de la crítica.

5.- Que los procesos creadores son *acontecimientos privados*. Las operaciones de categorización y jerarquización, se desarrollan en “el teatro privado de cada quien”; podemos especular en los productos cuáles fueron las “formas de intención”, pero no hay garantía de acertar. El proceso creador podría describirse como un sistema de operaciones autoreferidas, instrumentado por el pensamiento conceptual pero de contenido subjetivo. En éste singular acontecimiento de relación complementaria entre realidad y ficción, el sujeto creador es *testigo* y es *parte*, alternadamente. Es decir, el sujeto que crea se divide en dos momentos, por un lado, es *parte activa* del proceso y, por otra, es observador activo *testigo* del proceso (las artes escénicas se especializan en la habilidad); en efecto, en la unidad de la praxis creadora sujeto y objeto aparecen indisolubles; así, la profundidad pictórica es un principio de experimentación de la subjetividad y objetividad indisoluble.

6- Que todos los *elementos plásticos y acciones* en los procesos artísticos – técnicos, materiales, formales, intenciones sígnicos- tienen *un antecedente*, pues “nada proviene de la nada”. Todo elemento continúa de uno anterior, en un ritmo de encadenamientos causales; en la reorganización se producirán nuevas distribuciones estructurales. Asimismo, podemos inferir o intuir el encuentro con una pauta y su principio para entrar en ésta, pero su origen y destino no nos conciernen (sino al sistema mayor); en términos geométricos, las “relaciones y referencias” de cada trazo, son siempre consecuencia de principios originales psicósomáticos: las líneas verticales y horizontales en tensión, corresponden al “cenit” y al “horizonte” (en perspectiva, la línea de horizonte y sus intersecciones equilibradas). Al final, sólo nos concierne que todo lo que aparece en una obra tiene una

razón de ser y estar; y que lo que no se resuelva en reposo y coherencia bajo los principios visibles se resolverá en su condición latente.

7.- *Que en el sentido del ritmo nos mimetizamos con el mundo.* Ahí están contenidos tiempo y espacio subjetivos del proceso activo (inteligencia secuencial), así como el encuentro entre estímulo sensorial y percepción subjetiva con los que construimos nuestra realidad; además, en la recurrencia percibida intuimos que hay transposición sensorial (sinestesia). En éste proceso psicósomático de disertación de pautas, el pensamiento creador es el juez de las validaciones artísticas. Los patrones, jerarquías, categorías y subcategorías de lo percibido semántico o geométrico, operan como coherencias de discriminación o diferenciación (reacciones a “noticias de diferencia”) que se presentan en el sistema neurológico (según la ciencia experimental), en una lógica de “cero no uno y uno no cero” (conforme a la epistemología cibernética). La secuencia de los procesos tiene sentido, porque concuerda con las estructuras de operación del mundo externo que reflejamos.

Por otra parte, sobre los fundamentos del presente proceso creador:

1.- *La experiencia esencial de los procesos artísticos es realizada mediante el sentido del ritmo.* Esta necesidad primigenia, es una búsqueda de sentidos a partir de una serie de intuiciones; intuiciones de las regularidades percibidas (en el medio del contexto) que convertimos en elementos plásticos (formales o semánticos). Descubrir las razones “lógicas” sensibles, o porqués, de tales regularidades, significa una “caza de patrones”, los cuales son reales en su forma estructural. Estas regularidades, luego percibidas en la obra, son la evidencia de los rasgos plásticos autoreferidos en la secuencialidad del proceso (cierta luminosidad, cierta manera de avanzar al fondo o de “dar vuelta a la esquina”) y constituyen la sincronización de las pautas artísticas. Asimismo, el principio básico del sistema de recurrencia percibida del ritmo es en sí mismo estético. Pero en los procesos artísticos es además intelectual, debido a las estimaciones mesurables que realiza (en el “qué tanto”). El propósito en los procesos creadores (en la producción o en la contemplación), es el encuentro con los principios coherentes que dibujan las regularidades y sus maneras de encadenarse. En la obra presentada hay recuerdos y formas imaginarias, pero lo que emerge plásticamente en el proceso es la forma de la sensación y no la representación de un recuerdo. El proceso artístico –carente de comienzo y término- es la finalidad, y la obra es el medio o pretexto para efectuarse el proceso del descubrimiento de principios.

2- *El tema de la obra es el sentido del ritmo en el espacio profundo.* El espacio-aire construido por la recurrencia percibida (el movimiento), a través de su “forma pura” o abstracta. Es decir, la expresión plástica es la evocación de las operaciones que revelan al principio de profundidad pictórica (geométricas y orgánicas, o de las formas cerradas y abiertas, o claras o indistintas); dicho de otro modo, el tema son las formas no visibles (sentidos-intenciones) del espacio-aire, que generan a este principio visible, en una interpretación plástica y no del lenguaje objetivo (acaso luego, en la reflexión teórica y el análisis valorativo); por ejemplo, las formas correspondientes de las relaciones rítmicas geométricas u orgánicas, o la jerarquía entre tamaños hacia el fondo pictórico, o la equivalencia entre distancias al trazar paralelas. Por ello, el tema no son los libros ni lo que representan los cuerpos. Interesa la “forma pura del ritmo dinámico, hacia lo relativamente objetivo”, las formas que surgen de la “intuición pura”, aludiendo a Mondrián. Pero aquí, las formas puras son las relaciones y referencias dimensionales geométricas, y el valor sintáctico cualitativo del espacio entre los cuerpos. Los referentes son necesarios para conocer a través de ellos al mundo. Estos aparecen inevitables como para aliviar el abismo mental de un vacío aparente semántico; en los hechos, “es imposible no comunicar” (Watzlawick). Aún en el trabajo con modelo, a través de un referente por ejemplo, un autorretrato no se refiere a “mi” rostro sino a todos los rostros del mundo humano, ya que las “cosas” de humanos se refieren a la experiencia humana.

3.- *La certeza subjetiva que construye el pensamiento artístico, es una precisa relación de elementos y de sentido del ritmo.* Los procesos artísticos son procesos cognitivos y perceptivos, de inteligencia secuencial y propios del entendimiento sensible, en el que el libre albedrío es determinante; un proceso de construcción de coherencia y estabilidad de sentidos. Pero la verdad que anhela el arte, se orienta hacia una “relativa objetividad” del equilibrio entre *ritmo* y *materia*, donde la única realidad es el tiempo (movimiento en el espacio). La profundidad pictórica como “forma de intención”, es una manera de experiencia de construcción de sentidos incuestionables (por ser subjetivos), al atravesar el plano pictórico. Si bien, el proceso artístico es tan experimental como la ciencia, su lógica es intuitiva. El proceso se orienta siempre hacia la perfectibilidad de las formas, hacia una “estabilidad” de equilibrio dinámico. No se niegan las reglas de la lógica objetiva que son estructuras cognitivas pero aquí indistintas, pues rige un criterio universal (del sistema mayor) de estabilidad, no susceptible de demostración.

CONCLUSIONES

En el enigma de nuestro remoto origen y destino humanos, los procesos artísticos son una alternativa en la comprensión del vínculo que hay entre razón y sinrazón, y entre la realidad del conocimiento *objetivo* (“productos de la mente”) con la realidad del conocimiento *subjetivo* (“estados mentales”), a través del cuerpo activo en la *experiencia* (“estados físicos”). Más allá de una filosofía del consumo del arte, es posible una filosofía de los procesos creadores de imágenes, que revele y confirme la fortaleza de las potencialidades del arte.

La concepción de los procesos creadores ha sido en la historia una paulatina toma de conciencia –en principio antropocéntrica- oscilante entre lo racional y lo intuitivo, y entre pensar y expresar. En la era moderna renacentista, cuando se inventa el concepto Arte, los procesos creadores y productos de la pintura eran *una invitación a pensar* a través de las imágenes; más adelante, en el Romanticismo fue *pensar para* resaltar las emociones; y en el siglo XX, devinieron en un *pensar* para generar *conceptos*. Recientemente, se trata de *pensar* para aproximarse a *entender por qué creamos lo que creamos*, atendiendo a metodologías y a procesos. Actualmente, el pensamiento cibernético ha sido el impulso de un cambio epistemológico con especial interés en los procesos, los de retroalimentación y autocorrección, propios de los sistemas complejos como el pensamiento.

Frente a las mismas preguntas fundamentales, la división entre la experiencia artística y la experiencia científica resulta más bien cultural. Son solo experiencias diferentes de un principio común: la praxis cognitiva. Aún así, la comprensión de los muchos interrogantes del tipo del conocimiento objetivo sobre los procesos creadores, depende en buena medida de la capacidad de los artistas visuales para producir conjeturas teóricas del mundo de la experiencia científica, a partir de la práctica artística. Pero también dependen de la posible incursión de la práctica artística que experimente el experto en ciencias naturales y formales. Nos queda claro que actualmente se necesita de cierta osadía para involucrar nuestras inquietudes en otros campos de conocimiento, librando el riesgo de perder el bastión del arte; asimismo, es evidente que la ciencia se ve

cada vez más obligada a aceptar que la subjetividad es el detonante, obstáculo o vía (según el enfoque), para llegar al conocimiento del conocimiento, es decir, al conocimiento de lo humano. Al final, es el entendimiento sensible el que *da* significado y sentido coherente a las cosas.

Los procesos creadores del arte, tienen la virtud de emerger directamente de la intuición, con su dosis de “razón”, hacia una coherencia o estabilidad de sentido o significado. Adicionalmente, los procesos de la *praxis pictórica de profundidad* tienen la peculiaridad de jugar al tránsito entre la bi y la tridimensionalidad, con las realidades del espacio físico y el pictórico. La obra no solo es una ventana hacia la subjetividad y una extensión de la realidad tangible, que reúne lo racional con lo irracional. Su causa material y formal resulta ser una especie de “objeto transicional” entre la realidad objetiva y la subjetiva. Hay un intercambio entre nuestra identidad de actor y de espectador durante el proceso de producción (en el cual no podemos ver a la mente en el proceso, solo al comportamiento cambiante de la materia), el pensamiento creativo es juez y parte del indisoluble evento creativo.

Por añadidura, en la experimentación plástica es claro que actuamos artísticamente con todo el cuerpo, aunque mirada y mano sean las cualidades extensivas en la danza de los trazos. La experiencia artística se materializa en el esfuerzo corporal, lo que destaca el valor de su proceso, como hicieran patente los artistas del Arte Acción, en la convicción de que el valor primordial del arte está en sus procesos, para luego trascender en sus productos. A fin de cuentas, el cuerpo es nuestro arraigo terrenal en el peregrinaje excéntrico hacia lo irracional.

En lo que se refiere a observar los procesos creadores, es preciso no ver al arte como un lenguaje cultural codificado; la interpretación analítica propia del análisis el lenguaje verbal no aplica en la polisemia de la imagen artística. En efecto, el lugar donde se originan los procesos creadores es un nivel no sólo preconceptual, sino premetafórico y muy probablemente iconoclasta en lo profundo de su operación; se infiere un lugar común con nuestras capacidades de percepción, gusto y cadencia estética, que se han constituido muy posiblemente como procesos de selección natural y artificial de la evolución humana, en una redistribución constante de patrones de regularidad. Desde Vygotsky, la vieja discusión sobre la dominancia entre pensamiento y lenguaje toma otro rumbo, que supone un área original del pensamiento creador, no lingüística sino ontológica. Por lo tanto, existen otros principios anteriores al pensamiento lingüístico, propios de la evolución, entre los que se encuentran las categorizaciones y las jerarquizaciones que realiza el pensamiento.

El acto-proceso artístico genera nuevas posibilidades de realidad y desoculta ante el entendimiento sensible (no aquí ante los sentidos, pues éstos se limitan a recibir), que la auténtica realidad está compuesta del conjunto de “las” realidades, y de su diversidad. Así pues, desde la intuición artística es concebible la articulación coherente de tal diversidad, en una relación ritmo y materia. Tras ello, está la noción de secuencialidad, es decir, del tiempo y del movimiento, el resto es la necesidad de equilibrio entre forma y espacio. En efecto, en la construcción de nuestra realidad la capacidad de percibir sensorialmente la cadencia y modos de recurrencia de todo el mundo físico –gravedad, luz, textura, temperatura-, y en consecuencia el subjetivo, es tan fundamental en los procesos creadores como las capacidades del pensamiento y del habla.

Vemos que tanto el pensamiento metafórico como el conceptual son consecuencia de las pautas de un principio instrumental del propio pensamiento creador. Una ley de organización general, un sistema mayor de principios evolutivos, y cadentes de coevolución natural y artificial. Un espíritu mayor cuyas leyes rigen a nuestros hallazgos en los procesos creadores, la “caza de patrones”, y cuyo buen encuentro llamamos estético. Tenemos que la caza de patrones, la experiencia esencial, o el desocultamiento de latencias, son también pautas de nuestro operar creador, que ponen al “Yo” *en común* con “lo otro”, a través del principio de “la diferencia”, paradójicamente.

Desde este enfoque, la praxis pictórica es un proceso intuitivo de elecciones y selecciones de pautas de información, en movimiento recurrente. Las formas de intención como la profundidad plástica, son principios que desencadenan pautas y subpautas, en combinación con otros principios y pautas formales y semánticas. Como se ha visto, aunque en la práctica artística procedemos conscientemente con los principios plásticos percibidos, la gran mayoría de los principios semánticos y geométricos son invisibles, inconscientes e imperceptibles, por lo que todo análisis valorativo podrá indagar en una minoría de los que en realidad constituyen a las obras. Sin embargo, como intuyó y propuso Kant, enseguida hizo la teoría Gestalt y en adelante concreta el constructivismo, pueden comentarse sus generalidades inferidas desde la conciencia del operar de esas pautas, lo que nos puede abrir un panorama diferente y más amplio e, incluso, en la práctica disciplinaria hacerlo mejor.

El sentido del ritmo –más conocido como musical- es un nivel más pulido del sentido de la secuencialidad en la evolución cultural, en principio de significación biológica. Articula pensamiento y lenguaje al aportarles movilidad. Lo hemos hecho aparecer visible o audible, pero esencialmente existe en el entendimiento sensible, impulsor de la metáfora pero anterior a la imagen y al lenguaje, y más bien afín a nuestra naturaleza emocional en

la risa, el humor o el amor y, desde luego, al sentido estético. El sentido del ritmo es la coherencia sensible de la dimensión del tiempo, que otorga los niveles de realidad a las cosas mediante sus modos de recurrencia percibida y expresada, con lo cual construimos nuestro sentido de realidad. Asimismo, el sentido del ritmo pertenece a los principios de un sistema general, o mayor, que regula y sincroniza las acciones dando pauta de conexión a todas las cosas. No se construye, sólo construimos las condiciones para que éste suceda en alternancia, progresión o continuación.

De manera elemental, el sentido del ritmo guía al quehacer cotidiano en una forma estética general –presente en el orden social- llevando al Ser, en su sincronía, al hacer. Pero, una vez depurado en el pensamiento creador y en la experiencia artística, abre los caminos del cambio provocado por la fuerza emotiva humana, los caminos de la búsqueda hacia el interior a través del valor de lo irracional. Aquí, el sentido del ritmo es en sí mismo entendimiento sensible, es intuición para entrar en otras realidades que nos revelen algo de la naturaleza de nuestra existencia a través de sus principios, manifiestos solo artísticamente. Si la música hace audibles a la fugacidad, a la profundidad o a la eternidad –y la poesía lo hace decible-, por ejemplo, la pintura los hace visibles en su lenguaje, manifiestos en principios plásticos (profundidad, cromaticidad, tonalidad, materialidad) o en los de un interés perceptivo narrativo (soledad, mezquindad, religiosidad, animalidad, librosidad), culminación de las formas de la emotividad: es en el goce estético del desocultamiento de pautas y principios donde se generan los principios artísticos.

El conocimiento artístico constantemente persigue principios, para lo cual sale constantemente de las normas del sistema. Reconoce al error como parte de su naturaleza para alcanzar lo perfectible de los sistemas de verdad, puesto que sabe que éste es indestructible hasta que se reforma el sistema en algo que llamamos creación. Asimismo, los procesos de creación artística son sistemas de abducción, puesto que operan en la tensión de las cadenas causales invertidas o encontradas: ir desde lo definido de una “forma de intención” (decir profundidad pictórica) hacia su indefinición verbal y, mientras tanto, en la anhelada certidumbre subjetiva de la claridad de los principios plásticos que irradian sus productos, culminando en esta vivencia que se vuelve cada vez menos pronunciable.

Los modos encadenados en el operar de la experiencia artística, están fundados en las operaciones de discriminación cualitativas y subjetivas de la conciencia, bajo el criterio del *juez de las validaciones artísticas*, el pensamiento creador; que es juez y parte en un sentido amplio del proceso. Lo que vivimos es el *movimiento* entre las experiencias de sentido, los puentes entre sentido de realidad y sentido plástico. En la convicción de que el cerebro no distingue entre pensar y hacer, lo que interesa hacerse aparecer durante los procesos de producción son los patrones y la

metamorfosis de éstos, como la aproximación a una “relativa objetividad” expresada para los sentidos en principios plásticos.

Pero tales operaciones, aunque son imprevisibles tienen sentido, un sentido exclusivo de experiencia humana. Si las leyes universales de gravedad, de proporción (áurea), o de cantidad (cero), parecen determinar nuestro sentido de “lo correcto”, nuestra experiencia, que no da marcha atrás en la evolución, agrupa, distingue en categorías y, finalmente, los convierte en principios, luego objetivizados en conceptos.

Las reglas de la creación están entañadas dentro de la naturaleza de *cada* realidad. Lo que percibimos en la experiencia de los procesos artísticos es una revelación de nuestra propia naturaleza material y espiritual en evolución, que no tiene que ser análoga a las leyes del medio físico, ni al del “mundo de una mosca”, por ejemplo. El constructivismo cognitivo, explica que la inteligencia se organiza a sí misma y sólo ella genera sus causas; niega toda realidad objetiva y considera que no hay vínculo entre la experiencia y el medio. Pero una parte de nosotros, algo en nuestra fisiología, es tangible y está sujeto a las leyes de la evolución física y bioquímica, por lo que evolutivamente ésta nos parece que “sobrevive” cuando no transgrede el “dominio de lo viable”. Así, el modo en que hemos autoconfigurado el rumbo de nuestra especie es familiar al del operar del *todo*, pero no necesariamente análogo o equivalente; en éste punto, las propiedades objetivas de las cosas parecen superstición. Los paradigmas, como si fueran organismos, sobreviven en el medio cultural solo mientras se encuentran en el dominio de lo viable, porque *eso* es lo que esperamos, es decir, una profecía que se cumple a sí misma. Pero, paradójicamente, la experiencia no puede juzgar a la experiencia mientras procede, excepto a través del lúdico “como sí”.

El Arte plástico, sea figurativo o abstracto, se manifiesta *como* una ilusión de “la” realidad. Esta es su estrategia para esclarecer no a la realidad sino a su naturaleza, nuestra naturaleza. La “verdad” durante los procesos artísticos sólo es efectiva en la experiencia de los procesos, en los cuales participa un *no saber* o “un saber que no sabemos que sabemos”. Este, es un saber latente, interno y somático, considerando que “nada proviene de la nada”. Con él, operamos en lo cotidiano casi siempre no concientes de ello. Aquí emerge un principio de organización psicosomática, que está fuera de nuestro control: un principio de diferenciación y de comparación de patrones en los procesos creadores del arte, que se articulan a través de una peculiar *recurrencia*, recurrencia esperada pero no igual. De ninguna manera se afirma que las obras y los procesos operen como máquinas de información, pues se reconoce que *una sola neurona es la combinación de una máquina analógica con una digital* (Jerison), pero sí se concuerda con

que los procesos dependen de los modos de información especializados e hiperespecializados de nuestra condición orgánica.

Tanto el sentido del ritmo como los procesos creadores son *sistemas complejos* de un orden biocultural. Los procesos creadores son los principios de renacimientos constantes y discontinuos del ser humano, a los que hemos dado lectura con la Historia. De tal suerte, la evolución de los procesos creativos ha constituido al desarrollo refinado de la misma percepción sensorial. Pero hay que notar, que si los principios básicos de *discriminación* en el pensamiento creador en el presente son los mismos de nuestro pasado biológico –anterior a la “desanimalización”-, su línea *discontinua* evolutiva (ejemplificada en los estilos artísticos) demuestra la imbricada red de patrones y principios que son inminentes des-cubrir sensiblemente en la experiencia creadora. Los mismos principios perceptivos originales siguen presentes en nuestra relación subjetiva-objetiva. En resumen, son los modos de ver y expresar los que nos revelan la naturaleza del desarrollo evolutivo de la percepción y del sentido del ritmo, siendo que los principios creativos de jerarquización mentales siguen siendo los mismos de siempre.

El principio básico pictórico de la *profundidad* expresa una manera de refinamiento en el desarrollo de la percepción sensorial del mundo visible, tanto en la historia de la humanidad como en la individual. De hecho, ha evolucionado en todas las manifestaciones artísticas: la música barroca, por ejemplo, es evidentemente más “profunda” que la que le antecede. Puede afirmarse que la percepción sensorial, propia de los procesos creadores, ha evolucionado también dentro del proceso de la historia cultural. La vemos expresada en paradigmas, nuevas corrientes del pensamiento, nuevas creencias y certidumbres, que son nuevas variedades del *jerarquizar* en los principios de cada categoría del mundo humano. Asimismo, la percepción sensorial evoluciona en la historia individual de cada quien, en la experiencia de sus procesos de aprendizaje. Cuando se trata de teorías, como la perspectiva, se requiere de un entrenamiento específico. En ésta, aunque su “aceptabilidad” en la percepción sea subjetiva, sus principios de ilusión de la visión sí tienen precisión científica de correspondencia con la fisiología humana; en opinión contraria a la filosofía de la imaginación, es evidente que sus pautas pertenecen al mundo físico.

En sí misma, la percepción sensorial expresa la evolución de nuestra sensibilidad estética, cognitiva y sensible con el entorno. A pesar de ello apenas se reconoce que la experiencia artística y la estética sean argumento de “conocimiento”. La *experiencia esencial* de la experiencia artística –su causa esencial o necesidad-, conoce una dimensión medible en el encuentro entre el mundo físico con el mundo psíquico. Los estímulos sensoriales de materia, forma y símbolo, inciden en la mente creadora y se

revelan en el proceso a través de la recurrencia percibida. Proceso en marcha, pensamiento y acción creadores continúan con el eventual desocultamiento de principios más sutiles, los que aquí representan al *goce estético de la caza de patrones*, luego manifiestos en su causa final u obra.

“Medir” la experiencia artística es posible si atendemos a los procesos y no esperamos estadísticas numéricas, sino experiencias sensibles. Los rangos de “aceptabilidad” ocurren sutiles en la dimensión del pensamiento creador, donde la verdad es lo concebible en la verosimilitud de las coherencias armoniosas del sinsentido, propias del arte. Por otra parte, hay principios como las categorías de la forma –proporción, simetría– que han sido sistematizadas porque alcanzan al sistema de la descripción aproximada, y sirven para “ponernos en común”. Algunos se revelan como impactos epistemológicos, en nuevos principios que aprendemos a asimilar. Sin embargo, una gran mayoría de principios mantienen sus pautas ocultas esperando ser descubiertas en la contemplación, pero con poca o ninguna posibilidad de ser llevadas al lenguaje descriptivo sin perder completamente su sentido. Podemos expresar la emoción que sentimos “producto” de la experiencia, pero no a la experiencia. Acaso sea éste un problema de la reducción de los sentidos dentro de las palabras pues, paradójicamente, cierta realidad objetiva existe en la experiencia; por ello, comprender los procesos creadores es un problema epistemológico de consideraciones metodológicas y no lingüísticas.

Queda a la ciencia indagar en los principios de la lógica de los procesos creadores como, por ejemplo, los del *gusto*, *el gesto*, *la simbiosis*, *la cadencia estética* y cada uno de los que vinculan el sentido del ritmo con el fenómeno de transposición sensorial, llamado *sinestesia*. Todo esto, en el reconocimiento de aquella vieja idea de Condillac, sobre los sentidos como generadores del pensamiento. Falta mucho por dilucidar en las maneras como cooperan simétricamente la subjetividad del cuerpo y la mente, así como desatar otros tantos nudos del tipo de los análisis descriptivos de los productos del arte, ahora con una visión holística que reconozca los vacíos entre los fragmentos de lo que llamamos conocimiento.

Atender a los procesos es crear los eslabones de una lógica humana más comprensiva de su propia subjetividad y del fenómeno del arte como tal, al atender lo invisible de lo visible. Ahora se trata de comprender por qué conocemos lo que conocemos y por qué creamos lo que creamos, y de *cómo es que conocemos como conocemos*. Se trata de ascender lo aparentemente mínimo, como un gesto, y soslayar lo aparentemente importante, como la fama de un objeto artístico y su autor, o la consigna dogmática de las soluciones definitivas. Desde ésta perspectiva, las obras son relevantes cuando producen nuevos procesos creadores, incluidos los

de la contemplación; al final, los productos son testimonio y consecuencia de los procesos, aunque los productos no sean los procesos.

El sentido del ritmo a través de la profundidad pictórica como “forma de intención”, sólo representa un principio, una pauta o patrón que procede de otros, como “extensión” de la realidad humana subjetiva. La profundidad pictórica como proceso de realidad ficticia del espacio pictórico, esconde muchos subprincipios sólo conocidos durante la experiencia artística. A fin de cuentas, lo esencial en la praxis pictórica es una especie de Arte Acción, un “performance” interior. Es un momento real y verdadero, donde no existe el engaño a pesar del intermediario de la ilusión.

Para entender al fenómeno subjetivo de la experiencia artística, desde los instrumentos del sistema de la cultura, es necesario reconocer:

- la participación corporal como condición de su producción, en el estudio interdisciplinario de los procesos creadores.

-que en el discurrir de los procesos del arte se realizan enlaces de coherencia sensible (elecciones que responden a razones sistémicas y exclusivas de la experiencia humana), en el ámbito subjetivo y como acontecimientos privados.

-que en la praxis del arte participan cadencia y ritmo del acontecer del mundo real al extenderse éste en el imaginario, lo que amplía nuestra dimensión humana y estimula nuestra evolución espiritual.

Es inminente aceptar que el nivel empírico del conocimiento artístico –que es cognoscitivo- tiene un orden preciso de patrones reales y sensaciones concretas, aunque éste sea un orden no mesurable por la ciencia. Las intelecciones se concretan en las obras al externalizarse en un nivel coherente y estable de patrones abstractos, pero los principios de los procesos creadores son patrones *reales* internalizados, de cadencia y ritmo naturales. Es así como principios y pautas participan en la evolución tanto de los procesos históricos culturales como en la vivencia de los procesos creadores del arte; plasmado en sus productos, vemos que el ritmo suele ser indicador del espíritu de cada época. El sentido del ritmo es un fenómeno real (no abstracto como la concepción del tiempo), que cabe tanto en la conciencia científica como en la artística.

La propuesta plástica presente es el resultado experimental de la comparación intuitiva de patrones, es decir, del goce estético de la “caza de patrones” y, sobre todo, del hallazgo de la sincronización de tales pautas, de la convivencia armoniosa de sus *frecuencias* (físicas y sensibles) autocontenidas, y de las correlaciones coherentes entre realidad física y realidad subjetiva (estímulo y sensación). Concebir al pensamiento creativo como *testigos* del acontecer del mundo, implica ser sensiblemente

concientes del surgimiento de las categorizaciones por su recurrencia, su estabilidad y su inestabilidad, de lo que somos naturalmente inconscientes en la mayor parte del proceso. Inteligir “algo” comparando los casos, es una revelación de “algo” adicional. Un *algo* coherente ampliado desde la intuición, pues en la lógica del pensamiento creativo caben dos litros en el recipiente de uno, al igual que como en una sola mano cabe el instrumental ilimitado de nuestras acciones creadoras. Por ello, en la experiencia de “atravesar al plano pictórico” para moldear los volúmenes, o en la de “dar vuelta a la esquina” dentro del espacio pictórico, queda suspendido el pensamiento conceptual mientras opera la conciencia intuitiva, de lo contrario no habría credibilidad.

Desde ésta propuesta, la experiencia de los procesos creadores sería como subir a un barco con sistema automático. Abordar el vehículo del viaje de la experiencia creadora (donde lo que importa es el viaje y no el destino) y oprimir el botón de “automático” para abrir libremente las puertas sensoriales y preceptuales, evitando distracciones mundanas. Pero ese dispositivo ha sido antes programado con todo aquello a lo que llamamos “conocimiento” (de lo verdadero y de lo correcto: teorías, creencias y prejuicios culturales) que son, en diferentes grados, los recursos indispensables con los que construimos nuestra realidad.

En última instancia, el des-ocultamiento de principios en la praxis del arte – regularidad, humanidad, religiosidad, profundidad, plasticidad, artisticidad –, son un asunto más trascendente en la evolución que una gracia de seducción pasajera. Revelan *el conocer del conocer* del pensamiento creador, cuando sus reglas son percibidas en los términos de sus principios de relación, medidas en los términos sensibles del inconmensurable *qué tanto*. La praxis del arte se descubre durante la experiencia, en las relaciones de referencias semánticas y geométricas, las cuales se extienden hacia la verdad universal de la unidad en la diversidad.

Por último, tanto las *maneras* de concebir el conocimiento y nuestras *maneras* de conocer han evolucionado. En efecto, la evolución profunda del *arte* ha sido una evolución sutil de “imágenes intelectivas” que contiene las claves en sus pautas, una evolución no de las imágenes representativas de los conceptos sino de las presentativas de las intelecciones y sus modos de operar, en cualquiera de las formas de actividad artística. Así pues, el comprender el operar de los procesos creativos del arte hacia la certidumbre subjetiva, es comprender a la naturaleza de los principios del pensamiento creador, finalmente, uno de los medios más transparentes para comprender a la naturaleza del conocimiento.

DEFINICIÓN DE TÉRMINOS

COHERENCIA: Se entiende aquí a las conexiones, enlaces (bindings) de sentido en las operaciones del pensamiento creador, verosímiles pero no necesariamente racionales, que se orientan a la armonía y la estabilidad, hacia nuevos sentidos. En filosofía se usa como criterio de verdad, orden, conexión y armonía de un sistema de conocimiento.

CRITERIOS DE VALIDACIÓN ARTÍSTICA: Aquí, son los propios del pensamiento creador, en su dimensión estética, artística y subjetiva, con referencia a los “criterios de validación científica”, que son objetivos.

ESPACIO PICTÓRICO: O *plano pictórico*. El plano ocupado por la superficie física de la obra. La perspectiva genera un efecto de alejamiento de él, como si fuera una ventana o cristal transparente limítrofe entre realidad física y realidad pictórica. Sobre él aparecen los “trampantojos”, o engaños visuales humorísticos.

FORMAS DE INTENCIÓN: O *modos de intención* (Baxandall). En Vicenc Furió, es el sentido que entraña una obra, mantenido en su realización; el historiador debe *saber ser fiel a la intencionalidad*. Estas no necesariamente coinciden con las *formas de atención* (del espectador), en el que influyen directamente los mecanismos de percepción visual. También se usa decir *plano de valor* o *plano axiológico*, pues se refieren a “lo” que en particular se pondera a valorar en la producción.

IMPRONTA: En pintura es la *manera* o estilo personal de imprimir cada huella, relacionando materiales e instrumentos, y que revelan la identidad de factura de una obra.

PAUTA: Norma de regularidad que sirve de modelo o “patrón” para gobernarse en la ejecución de una cosa. Existen en el movimiento y se distinguen por sus principios. Los patrones indican el modelo tipo de las pautas. Hay pautas cuando éstas encuentran su punto de arranque en una causa fundamental o “principio”, que regirá una conducta y a las propiedades de tal pauta.

PERSPECTIVA: Recurso científico aplicado en la pintura. Técnica gráfica para la representación similar a la visión natural de los cuerpos y espacios en profundidad, sobre un soporte bidimensional. Significa mirar “a través de”.

SENTIDO SEMÁNTICO: En lingüística, es la relación entre signos y objetos denotados, pero en el arte los significados sólo connotan y no denotan. Aquí se aplica para destacar las relaciones entre lo que presentan (y no lo que representan) los signos plásticos (y no los lingüísticos), que son los propios del discurso artístico. La Semántica, en general, es el estudio del significado de los signos, desde su sentido o intención, y el de la representación de los referentes en su forma de concepto; en términos lingüísticos, un símbolo es un signo que representa a un referente de la realidad.

SEMÁNTICO, PRAGMÁTICO Y SINTÁCTICO: Desde Charles Morris, semántico: relación entre signos y objetos denotados; sintáctico: relaciones entre los signos; y, pragmático: relación entre signos y público.

SINESTESIA: Fenómeno de percepción de experiencias que no resultan de los estímulos de los sentidos correspondientes, sino por el estímulo de un órgano sensorial responsable de otra clase de experiencia fisiológica, como oír lo que se ve, ver lo que se escucha. La “sinestesia del color” es común y es la asociación de colores a formas, olores, sonidos o texturas, o con los días de la semana, por ejemplo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola (2008). *Diccionario de filosofía*, Fondo de Cultura Económica, pp. 947, 928 [citado en pp. 36, 48 y 129].
- ARNHEIM, Rudolf (2001). *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales. Versión definitiva*. Akal, Arte y estética, núm. 58, Madrid, p. 58 [citado en p. 156].
- BACHELARD, Gastón (1992). *La poética del espacio* [1957]. Fondo de Cultura Económica, Breviarios, 183, México, pp. 7-32 [citado en pp. 106 y 113].
- BAMZ, J. (1979). *Movimiento y ritmo en pintura*. Leda, Barcelona, p. 9 [citado en p. 136].
- BATESON, Gregory (1998) *Pasos Hacia una ecología de la mente. Una aproximación revolucionaria a la autocomprensión del hombre*. Lohlé-Lumen. Buenos Aires, pp. 187-203 [citado en p. 79].
- (2002). *Espíritu y naturaleza*. Amorrortu, Buenos Aires, pp. 19, 42-47, 56, 72, 82, 94, 100, 101 [citado en pp. 48, 87, 95, 97, 98, 160, 162 y 181].
- (2006). *Una unidad sagrada. Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente* [<1880]. Editado por R.E. Donaldson, Ed Gedisa, España, pp. 116, 239-243, 245, 273-286, 274, 289, 304 [citado en pp. 61, 62, 69, 87, 153, 177 y 191].
- CALABRESSE, Omar (1995). *El lenguaje del arte*. Paidós. Barcelona. pp. 21, 31-32 [citado en p. 43].
- CHASSTEL, André (2003). *El gesto en el arte* [<1990]. Siruela, Madrid, p.25 [citado p. 117].
- CUELI García, José (et. Al.) (2004). *Teorías de la personalidad*. Trillas, México, 2004, pp. 421-427 [citado en pp. 63 y 64].
- CLARK, Keneth (1981). *El Desnudo*. Alianza Forma, Madrid, p. 21 [citado en p. 175].
- ESTRADA, Julio (2006). “Dimanación de la voz”. En *El proceso creativo. XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 151-178 [citado en p. 28 y 55].
- EDELMAN y TONONI (2005). *El universo de la conciencia. Cómo la materia se convierte en imaginación*. Crítica-Drakontos, Barcelona, pp. 27 [citado en p. 32].
- ELLIOT, Jorge (1976). *Entre el ver y el pensar*, Ed. Fondo de cultura económica, breviaros, núm. 259, España, Madrid, p. 24 [citado en p. 164].
- FEDIDA, Pierre (2006). *Por dónde empieza el cuerpo humano* [2000]. Siglo veintiuno, México, pp. 13, 28, 58, 65, 128-132 [citado en pp. 27, 87, 88, 116 y 137].
- FISHER, Ernst (1994). *La necesidad del arte* [1966]. Planeta-Agostini, España, p. 34 [citado en p. 68].
- FOESTRER, Heinz von. “Construyendo una realidad” [1973]. En *La realidad inventada* (2005). WATZLAWICK, Paul y otros. Gedisa, El mamífero parlante, Barcelona, pp. 38-56 [citado en p. 38].
- FOUCAULT, Michel (2005). *Las palabras y las cosas* [1966]. Siglo veintiuno, México, pp. 1, 26-52 [citado en p. 40 y 56].
- FURIÓ, Vicenc (1991). *Ideas y formas en la representación pictórica*. Anthropos, Palabra plástica, 15, Barcelona, p. 263 [citado en p. 123].
- GARCÍA Cruz, Cándido (2007). “De la ‘Teoría de la tierra’ de James Hutton a la ‘Hipótesis Gaia’ de James Love lock”. En *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y la Ciencia*, vol LIX, núm 1, enero-junio, pp. 78-87 [citado en pp. 65 y 130].
- GLASERFELD, Ensr V. “Introducción al constructivismo radical”. En Watzlawick, Paul y otros, Gedisa, El mamífero parlante, Barcelona, pp. 38-56 [citado en pp. 35, 42, 62 y 98].
- GOMBRICH, E.H. (1998). *Arte e ilusión* [1956]. Debate, Madrid, pp. 210, 209 [citado en pp. 159 y 207].
- GUYAU Tuillerie, J. M. (1901). *Génesis de la idea del tiempo* [<1888]. Librería de Fernando Fé/Saenz de Jubera Hermanos, Madrid., pp. 9 y 47 [citado en p. 53].
- HESSEN, Juan (1994). *Teoría del conocimiento* [1923]. Porrúa, Col Sepan cuantos, 351, México, p. 14 [citado en p. 85].

- HOFSTADTER, Douglas R. (2009). *Yo soy un extraño bucle*. Tusquets, Metatemas. México, pp. 152, 154, 166 [citado en pp. 49, 73 y 100].
- HUMPHREY, Nicholas (1995). *Una historia de la mente*. Gedisa, Barcelona [citado en pp. 31 y 79].
- HUXLEY, Aldous (2001). *Las puertas de la percepción* [1954]. Sudamericana, Buenos Aires, pp. 19, 22, 31 [citado en pp. 46, 89 y 211].
- JERISON, Harry (2004). “¿Qué es la arqueoneurología?” En CHIMAL, Carlos. *Armonía y saber. En busca de una idea estética de la ciencia*. Tusquets, Metatemas, México, pp. 161-194 [citado en pp. 20 y 60].
- KANSINSKY, Wassily (1986). *De lo espiritual en el arte* [1911]. Barral-Labor, Barcelona, pp. 50, 51, 71 [citado en p. 138].
- KLEE, Paul (1998). *Bases para la estructuración del arte* [1925]. Coyoacán, México, pp. 35-41 [citado en pp. 51 y 142].
- KUBLER, George (1988). *La configuración del tiempo* [1962]. Nerea, Madrid, pp. 95, 186 [citado en pp. 58, 60 y 66].
- KUNDERA, Milan (1995). *La lentitud*. Tusquets, España, p. 48 [citado en p. 57].
- LANDAU, Myra (1985). *Ritmos*. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, México [citado en p. 134].
- MARTEL, Richard (2008). *Arte acción*. Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, Preservación y difusión de la cultura, México, pp. 103-117, 149-151 [citado en p. 124 y 127].
- MILLER, Henri (2007). *Transmutaciones. Obra gráfica de Henri Miller*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, Extensión Universitaria, México, p. 23 [citado en p. 49].
- MONDRIAN, Piet (2007). *Arte Plástico y arte plástico puro* [1937-1943]. Coyoacán, Diálogo abierto, 93, México. (De los escritos originales de 1937-1943), pp. 25, 113, 118 [citado en p. 141].
- MORA, Francisco (2008). *El yo clonado y otros ensayos en neurociencia*. Alianza, Neurociencia, Madrid, pp. 103-114 [referido en p. 212].
- MORIN, Edgar. Entrevista a E. Morin, por David Gutierrez F. “Edgar Morín en la prensa mexicana. Una recopilación”. En *Revista Trabajo Social*, UNAM, número especial, México, 1997, pp. 81-83 [citado en p. 34].
- PANOFSKY, E. (1979). *La perspectiva como forma simbólica* [1924-1925]. Tusquets, Barcelona [referido en p. 158].
- RAMACHANDRÁN, V. (2008). *Los laberintos del cerebro*. La liebre de marzo, Barcelona [referido en p. 102].
- STOLZENBERG, Gabriel. “Qué puede revelarnos sobre el pensar un análisis de los fundamentos de la matemática?”. En Watzlawick, Paul y otros, Gedisa, El mamífero parlante, Barcelona, pp. 38-56 [citado en pp. 37 y 96].
- SWADESH, Mauricio (1966). *El lenguaje y la vida humana* [1966]. Fondo de Cultura Económica, Colección popular, México, pp. 9-55 [citado en p. 25].
- TOSTO, Pablo (1983). *La composición áurea en las artes plásticas* [1969]. Hachette, Buenos Aires, pp. 11-42, 299 [citado en p. 154].
- IVANOV, V. En TARKOVSKI, Andrei (1993). *Esculpir el tiempo* [1986]. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, México, pp. 39-82 [citado en p. 28].
- VALERY, Paul (2005). *Piezas sobre arte* [1945]. La balsa de la medusa, 100, Madrid [citado en p. 221].
- VILLAFANE, Justo (1985). *Introducción a la teoría de la imagen*. Pirámide, Madrid, pp. 139-154, y 153 [citado en p. 131].
- WEITEN, Wayne (2007). *Psicología, temas y variaciones*. Thomson Paraninfo, Madrid, p. 125 [citado en p. 71].
- WAGENSBERG, Jorge (2007). *El gozo intelectual. Teoría y práctica sobre la inteligibilidad y la belleza*. Tusquets, Metatemas. Barcelona, p. 23 [citado en p. 104].
- ZINDEL, May (2008). *Imágenes que perturban*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/ El Errante Editor, Puebla, México, pp. 7-112 [citado en p. 82].

FUENTES DE CONSULTA

ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de filosofía*, Actualizado y aumentado por Giovanni Fornero, Fondo de Cultura Económica, 4ª Ed. México, 2004, 2ª rimp. 2008. *Dizionario di filosofia*, 1ª ed. it. 1960.

ALBERTI, León Battista. *Tratado de pintura* [1435-1436]. Ed. Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, Col. Ensayos, núm. 6, 1ª ed. México, 1998. Traducción al español a partir de la versión inglesa de John R. Spencer.

ALCINA F., José. *Arte y antropología*. Ed. Alianza forma, Madrid, 1982.

ARNHEIM, Rudolf. *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales. Versión definitiva*. Ed. Akal, Col Arte y estética, núm. 58, Madrid, 2001.

BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio* [1957]. Ed. Fondo de Cultura Económica, Breviarios, núm. 183, México, 1992.

BAMZ, J. *Movimiento y ritmo en pintura*. Ed. Leda, Barcelona, 1979.

BARTRA, Roger. *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Pre-textos, México, 2008. 1ª ed. 2006.

BATESON, Gregory. *Espíritu y naturaleza*. Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2002. 1ª ed 1972.

----- *Pasos Hacia una ecología de la mente. Una aproximación revolucionaria a la autocomprensión del hombre*. Ed Lohlé-Lumen. Buenos Aires, 1998. 1ª ed. 1972.

----- *Una unidad sagrada. Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente* [<1880]. Editado por R.E. Donaldson, Ed Gedisa, España, 2006. 1ª ed. 1991.

BAUDILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*, Ed siglo veintiuno, México, 1969. Trad. Francisco González Aramburu.

BAXANDALL, Michael. *Las sombras y el Siglo de las Luces*. Ed. Visor, La balsa de la medusa, núm. 88, Madrid, 1997, Yale University 1995.

BERGER, John. *Modos de ver*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2000. 1ª ed. 1974.

BERGER Peter L. y LUCKMANN Thomas.. *La construcción social de la realidad*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires 2006. 1ª ed. 1967.

BERISTAIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Ed Porrúa, México, 2004, 1ª ed. 1985.

CALABRESSE, Omar. *El lenguaje del arte*. Ed Paidós. Barcelona, 1995. 1ª ed. 1987.

CLARK, Keneth. *El Desnudo*. Ed Alianza Forma, Madrid, 1981.

CASSIRER, Ernst, *Las ciencias de la cultura* [1942], Fondo de Cultura Económica, breviaros, No. 40, México, 1993.

----- *Antropología filosófica* [1944]. Ed. Fondo de Cultura Económica, Col. Popular, núm. 41, México, 1979.

CUELI García, José (et. Al.). *Teorías de la personalidad*. Ed Trillas, México, 2004, 1ª ed. 1972.

CHASSTEL, André. *El gesto en el arte* [<1990]. Ed Siruela [colección dirigida por J. A. Ramírez, núm. 5, Trad. María Condor.], Madrid, 2003.

CHILVERS, Ian. *Diccionario de arte*. Ed Alianza, Madrid, 1995.

CHIMAL, Carlos. *Armonía y saber. En busca de una idea estética de la ciencia*. Ed Tusquets, Metatemas, México, 2004.

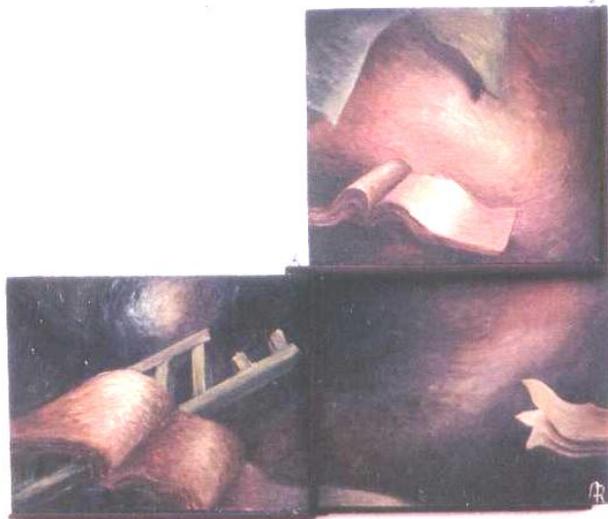
DALLAL, Alberto (Comp.). *El proceso creativo*. XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios de Arte y Estética, núm 59, 2006.

- DELVAL, Juan. *El desarrollo humano*, Ed Siglo Veintiuno, México, 2006. 1ª ed. 1994.
- Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes (ed.). *El mundo invisible de René Magritte*. Catálogo de exposición, 2010, México. Ensayos de DRAGUET, DEL CONDE, STERCLOX, EVERAERT-D. y GOORMANS. Trad. Claude Goormans, Velorio Morayta-servicio especializado de idiomas.
- DICKIE, George. *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Ed. Paidós, Estética núm. 38, Barcelona, 2005. 1ª ed. 1997.
- EDELMAN Gerald M. y TONONI Giulio. *El universo de la conciencia. Cómo la materia se convierte en imaginación*. Ed Crítica-Drakontos, Barcelona, 2005. 1ª ed. 2002.
- EDWARDS, Betty. *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Ed Hermann Blume, Madrid, 2010, 1ª. ed. 1984. Trad. Carles Andrew y Librada Piñero.
- ELLIOT, Jorge. *Entre el ver y el pensar*, Fondo de cultura económica, breviaros, núm. 259, España, Madrid, 1976.
- FISHER, Ernst. *La necesidad del arte* [1966]. Ed. Planeta-Agostini, España, 1994.
- FOCILLÓN, Henri. *La vida de las formas seguida de Elogio de la mano*. Ed. Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010
- ENCINA, Juan de la. *Teoría de la visualidad pura*. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- FEDIDA, Pierre. *Por dónde empieza el cuerpo humano*. Ed. Siglo veintiuno, México, 2006. Traducción al español de *Paur où commence le corpus humaine: retours sur la régression*, Presses Universitaires de France, París, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas* [1966]. Ed Siglo veintiuno, México, 2005.
- FURIÓ, Vicenc. *Ideas y formas en la representación pictórica*, Ed. Anthropos, Col Palabra plástica, núm. 15, Barcelona, 1991.
- GARCÍA Cruz, Cándido. “De la ‘Teoría de la tierra’ de James Hutton a la ‘Hipótesis Gaia’ de James Love lock”. En *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y la Ciencia*, 2007, vol LIX, núm 1, enero-junio, ISSN: 0210-4466. <http://aslepio.revista.csic.es/index.php/aslepio/article/viewFile/218/214>
- GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusión* [1956]. Ed Debate, Madrid, 1998.
- *El sentido de orden*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1973.
- GOMEZ DE SILVA, Guido, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, Ed Fondo de cultura Económica y Colegio de México, México, 2006. 1ª. Ed. 1985.
- GUTIERREZ Fuentes, D. “Edgar Morín en la prensa mexicana. Una recopilación”. En *Revista Trabajo Social*, UNAM, número especial, México, 1997.
- GUTIERREZ Sáenz, Raúl. *Introducción a la antropología filosófica*. Ed Esfinge, México, 2007, 1ª ed. 1980.
- GUYAU Tuillierie, J. M. *Génesis de la idea del tiempo* [<1888]. Ed Librería de Fernando Fé/Saenz de Jubera Hermanos, Madrid, 1901. Traducción española de Ricardo Rubio.
- HOFSTADTER, Douglas R. *Yo soy un extraño bucle*. Ed. Tusquets, Metatemas. México, 2009. 1ª ed. 2008.
- HUYGHE, René. *El arte y el hombre.*, Ed. Planeta, España, 3 vols. 1977, 1ª. Ed. 1957. Trad. Luis Monreal y Tejada.
- HUXLEY, Aldous. *Las puertas de la percepción* [1954]. Ed Sudamericana, Buenos Aires, 2001. 1ª ed. 1956.
- HESSEN, Juan. *Teoría del conocimiento* [1923]. Ed Porrúa, Col Sepan cuantos, núm. 351, México, 1994.

- HILDEBRAND, Adolf von. *El problema de la forma en la obra de arte* [1893]. Ed. Visor, Col. La balsa de la medusa, núm. 10, 1988. (Das Problem der Form in der bildenden Kunst).
- HUMPHREY, Nicholas. *Una historia de la mente*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1995. 1ª ed. 1992.
- JAUSS, Hans. *Pequeña apología de la experiencia estética* [1972]. Ed. Paidós, Pensamiento contemporáneo, núm. 67, Barcelona, 2002.
- HUYGHE, René. *El arte y el hombre*. Vol I. Ed. Planeta, Barcelona, 1975.
- KANSINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte* [1911]. Ed. Barral-Labor, Barcelona 1986.
- *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos* [1923]. Ed. Barral, Barcelona, 1975.
- KLEE, Paul. *Bases para la estructuración del arte* [1925]. Ed. Coyoacán, México, 1998.
- KUBLER, George. *La configuración del tiempo* [1962]. Ed. Nerea, Madrid, 1988.
- KUNDERA, Milan. *La lentitud*. Ed. Tuiskets, España, 1995.
- LANDAU, Myra. *Ritmos*. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Imprenta Universitaria, Dirección General de Publicaciones, México, 1985.
- MARTEL, Richard. *Arte acción*. Ed. Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, Preservación y difusión de la cultura, México, 2008.
- MILLER, Henri. *Transmutaciones. Obra gráfica de Henri Miller*. Ed. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, Extensión Universitaria, México, 2007. Trad. Lorena Saucedo.
- MONDRIAN, Piet. *Arte Plástico y arte plástico puro* [1937-1943]. Ed. Coyoacán, Col. Diálogo abierto, núm. 93, México, 2007. (De los escritos originales de 1937-1943).
- MORA, Francisco. *El yo clonado y otros ensayos en neurociencia*. Ed. Alianza, Neurociencia, Madrid, 2008.
- MORIN, Edgar. *El Paradigma perdido. Ensayo de bioantropología*. Ed. Cairos, Barcelona, 2005. 1ª ed. 1974. Título original *El paradigma perdido: la naturaleza del hombre* (1971).
- *El Método. El conocimiento del conocimiento*. Ed. Cátedra-teorema, Madrid, 2009. 1ª ed. 1988.
- *Introducción al pensamiento complejo*, Ed. Gedisa, Ciencias cognitivas, Barcelona, 2003. 1ª ed. 1990.
- *El Método, La humanidad de la humanidad. La identidad humana*, Ed. Cátedra-Teorema, Madrid, 2001.
- NÍCOLAIDES, Kimon. *The Natural Way to Draw* [1941]. Houghton Mifflin Company Boston, USA, 1969.
- PANOFSKY, Edwin. *La perspectiva como forma simbólica* [1924-1925], Ed. Tusquets, Barcelona, 1979.
- PETROVSKY, A. *Psicología General*, Ed. Progreso, Moscú, 1980.
- RAMACHANDRÁN, V. *Los laberintos del cerebro*. Ed. La liebre de marzo, Barcelona, 2008. Trad. Fernando Pardo.
- REID, Thomas. *La filosofía del sentido común. Breve antología de textos de Thomas Reid*. Ed. Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, Col. Ensayos, México, 1998. Trad. José Hernández Prado. (De los textos de 1764-1788).
- SÁBATO, Ernesto. *Apologías y rechazos*, Ed. Seix Barral, Biblioteca breve. España, 1987. 1ª ed. 1979.
- *La resistencia*. Ed. Seix Barral-Planeta, México, 2002. 1ª ed. 2000.

- Revista Artes Plásticas*, E.N.A.P.-Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 2, núm 8, México, mayo 1989.
- SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo. *Filosofía de la praxis* [1967], México, Ed Grijalbo, 1980.
- SCHELER, Max. *El puesto de hombre en el cosmos* [1928]. Ed Lozada, 21 ed. Buenos Aires, 1997. Trad. José Gaos.
- SHINER, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Ed. Paidós, Estética, núm. 36, Barcelona, 2004, 1ª ed. University Chicago, 2001.
- SONDEREGUER, Cesar. *Diseño precolombino. Catálogo de iconografía Mesoamérica, Centroamérica, Sudamérica*. Ed Gustavo Gili, Barcelona, 2000. 1ª ed. 1998.
- SPRUNG, Lotear y Helga. "Gustave Theodor Fechner y el surgimiento de la psicología experimental". Artículo publicado en la *Revista Latinoamericana de Psicología*, año/vol. 15, núm. 3, Ed. Fundación Universitaria Konrad Lorenz, Colombia, 1983. (pp.349-368).
<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=80515304>
- SWADESH, Mauricio. *El lenguaje y la vida humana* [1966]. Fondo de Cultura Económica, Colección popular, México, 1966.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir el tiempo*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, México, 1993.
- TOSTO, Pablo. *La composición áurea en las artes plásticas* [1969]. Ed. Hachette, Buenos Aires, 1983.
- VALERY, Paul. *Piezas sobre arte*. Ed. La balsa de la medusa, núm 100, Madrid, 2005, 1ª ed. 1999. Trad. José Luis Arántegui.
- VILLAFANE, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Ed Pirámide, Madrid, 1987. 1ª ed. 1985.
- WAGENSBERG, Jorge. *El gozo intelectual. Teoría y práctica sobre la inteligibilidad y la belleza*. Ed Tusquets, Metatemas. Barcelona, 2007.
- WATZLAWICK, Paul y otros, *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* Ed Gedisa, Col. El mamífero parlante, Serie Mayor, Barcelona, 2005, 1ª ed. 1981. Trad. Nérida M. de Machain, Ingeborg S. de Luque y Alfredo Baéz.
- WILSON, HURWITZ y WILSON. *La enseñanza del dibujo a partir del arte*. Ed Paidós, Arte y educación. Barcelona, 2004. 1ª ed. 1987.
- WEITEN, Wayne. *Psicología, temas y variaciones*. Ed Thomson Paraninfo, Madrid, 2007.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte* [1915]. Ed Espasa Calpe, Biblioteca de ideas del siglo XX, Madrid, 1985. 1ª ed. 1956. Trad. José Moreno Villa.
- WONG, Wucius. *Fundamentos del diseño bi y tridimensional*. Ed Gustavo Gili, Barcelona, 1982. 1ª ed. 1979.
- ZAMORA A., Fernando. *Filosofía del lenguaje. Lenguaje, imagen y representación*. Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, Col Espiral, México, 2008, 1ª ed. 2007.
- ZINDEL, May. *Imágenes que perturban*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/ El Errante Editor, Puebla, México, 2008.

ANEXO DE IMÁGENES



Ascenso. 1990, óleo s/tela, 43 x 51 cms.



Dissección. 1990, óleo s/tela, 40 x 76 cms.



Letargo en azul, 1. 1990, óleo s/tela, 40 x 60 cms.



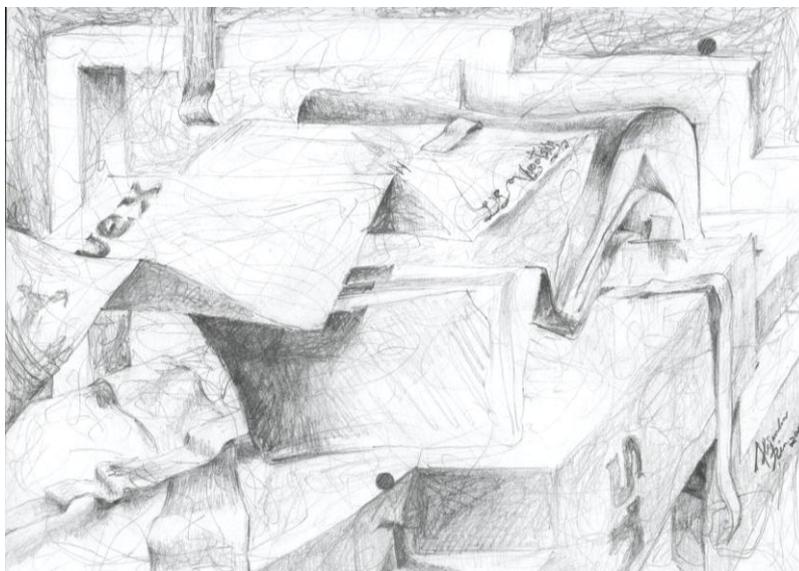
Letargo en azul, 2. 1990, óleo s/tela, 40 x 50 cms.



Letargo en rojo, 1. 1990, óleo s/tela, 40 x 50 cms.



Letargo en rojo 2. 1990, óleo s/tela, 40 x 50 cms.



Experimento 1, 2010. Grafito s/papel, 24 x 30 cms.



Experimento 2, 2010. Grafito s/papel, 24 x 30 cms.



Apunte en el forense 1, 1990, conté s/papel, 35 x 48 cms.



Apunte en el forense 2, 1990, conté s/papel, 35 x 48 cms.



Apunte en el forense 7, 1990, conté s/papel, 35 x 48 cms.



Apunte en el forense 8, 1990, conté s/papel, 35 x 48 cms.



La española, 1. 1997, grafito s/papel, 48 x 35 cms.



La española, 2. 1997, grafito s/papel, 48 x 35 cms.



Apunte de taller I, 1996, bolígrafo s/papel, 21 x 27 cms.



Apunte de taller, 8, 1996. Tinta s/papel, 10 x 21 cms.



Autoretrato, 1990. Grafito s/papel, 48 x 35 cms.



Autoretrato, 1992. Grafito s/papel, 48 x 35 cms.