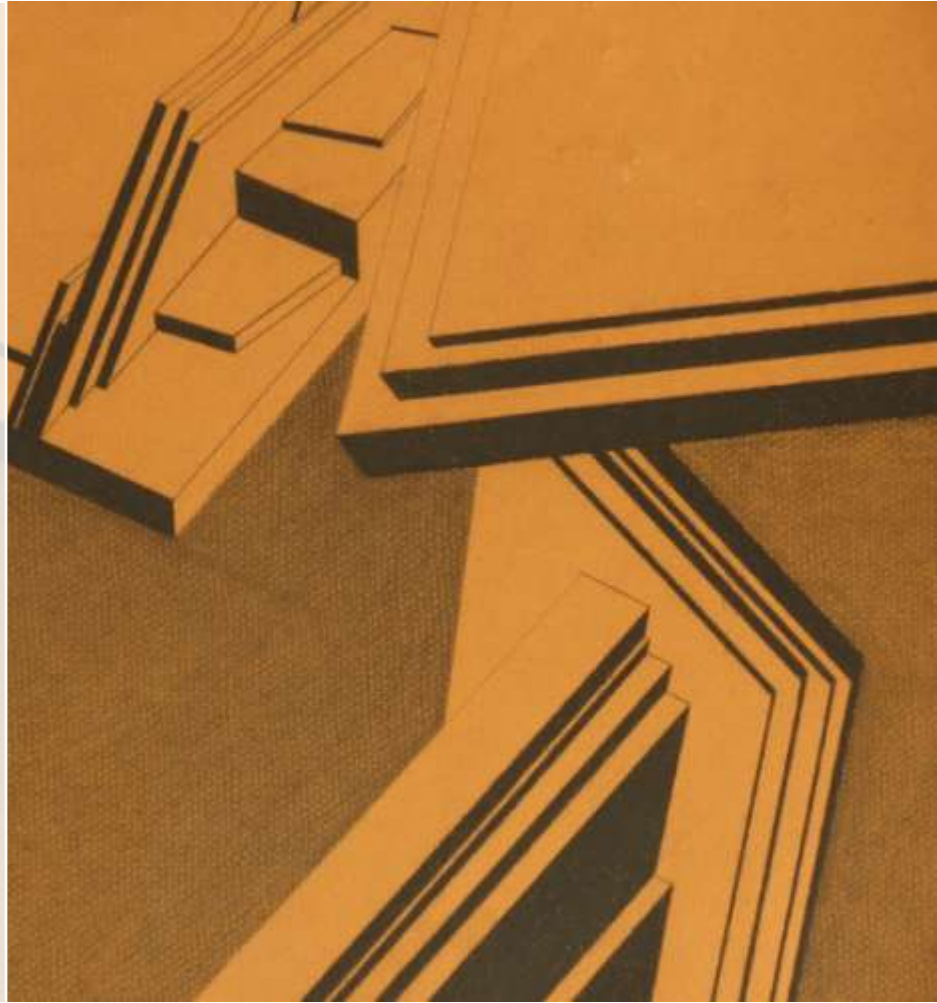


ESTILO Y PAISAJE DE FORMACIÓN

René Gómez

1994



Justificación que el autor hace de un estilo y gusto por unas formas, en base a la particular biografía en un medio histórico y social.

ESTILO Y PAISAJE DE FORMACIÓN

DIRECCIÓN: Profesor Raimon Arola Ferrer

Tesina de licenciatura
FACULTAT DE BELLES ARTS “Sant Jordi” de la Universitat de Barcelona

Autor: René Gómez Pérez
Barcelona, Septiembre de 1994

PRÓLOGO

El título de esta tesina está motivado por la pretensión de mostrar como unas determinadas formas pictóricas, conocidas también como el “ESTILO” con que se identifica a un pintor, responden a unas circunstancias personales por las que transitó el artista en las etapas de su vida. Vida de relación con otras personas participando de una etapa social e histórica común a todos, desde el nacimiento hasta la muerte. Pero con las particularidades de cada caso, es decir, con la biografía personal que, por cierto comienza en un paisaje antes humano que natural, en el cual empieza nuestra formación.

Hay que añadir a esto las características propiamente humanas, es decir, aquellas que son inherentes a las personas de cualquier época y lugar conocido; nos referimos al aparato psicofísico que es en realidad el que percibe al mundo y el que opera en él merced a la INTENCIONALIDAD que el hombre pone en marcha. Con este tema comienza la presente tesina, continuándola con una breve, puntual y subjetiva biografía del autor para cerrar el trabajo escrito con una especie de epílogo en donde se pretende justificar sintéticamente –apoyado en lo histórico- el punto de vista que impulsó esta tesis.

El recurso de usar la 1ª persona del plural durante el relato no es otro que el de rendir homenaje a TODOS los que, buenamente, aportaron nuevos materiales a la construcción del fenómeno del Arte.

Barcelona, septiembre de 1994

CAPITULO I

Breve sicología de la IMAGEN

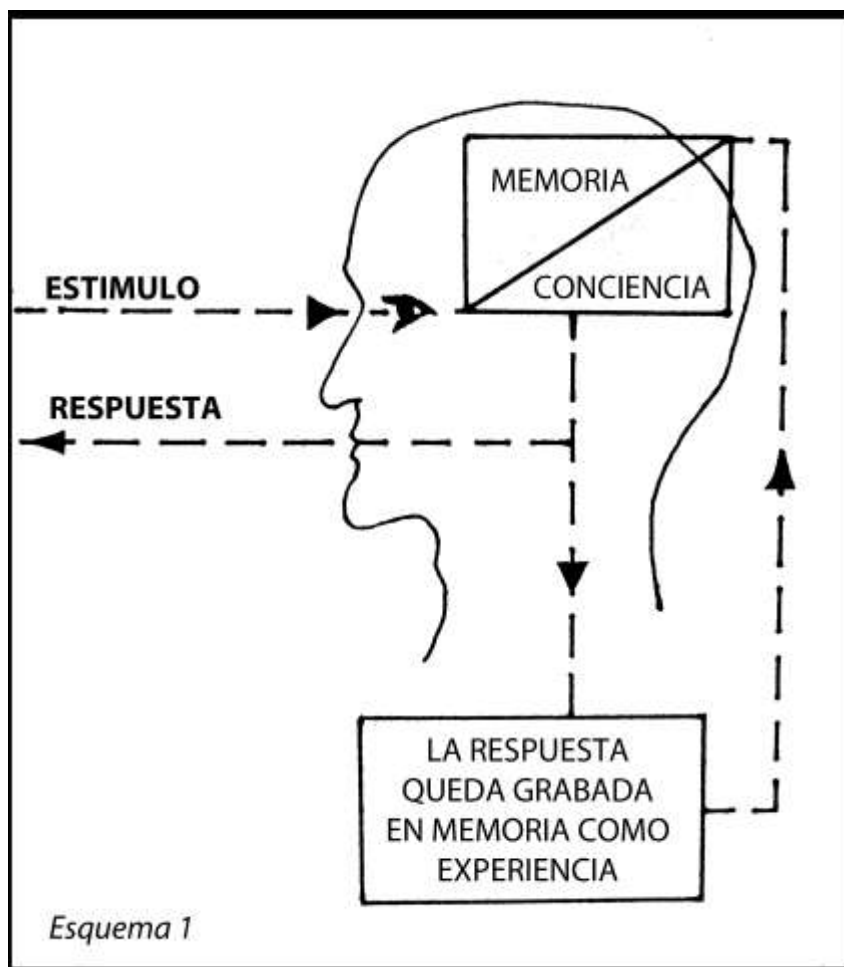
ESTILO Y PAISAJE DE FORMACIÓN

Ya que esta tesis no pretende ser de carácter sicologista, procuraremos ser breves al hablar de los fenómenos internos que la imagen suscita en el hombre. Hay que advertir que de todas formas la labor es compleja en cuanto a sintetizar en este capítulo la ingente y farragosa cantidad de material escrito acerca de la función que la imagen tiene en el Arte, en su historia, en su devenir, etc. Nos limitaremos, con la mejor intención, a DESCRIBIR los principales fenómenos que la imagen experimenta en los “canales” internos del siquismo humano, y qué es lo que este hace con ella.

Insistimos que el lector de este trabajo echará en falta muchas aclaraciones, ampliaciones, ejemplos, etc., pero, so pena de desviarnos del planteo inicial, es prácticamente imposible alargarlo más. No obstante, en la bibliografía anexa podrá el lector curioso encontrar lo más cercano al espíritu contenido en la tesina.

De las numerosas definiciones dadas a la palabra IMAGEN nos interesa destacar esta: “REPRESENTACIÓN MENTAL DE ALGUNA COSA PERCIBIDA POR LOS SENTIDOS EXTERNOS”.

Comenzaremos describiendo en un esquema muy elemental el funcionamiento de sentidos-imagen (esquema 1):

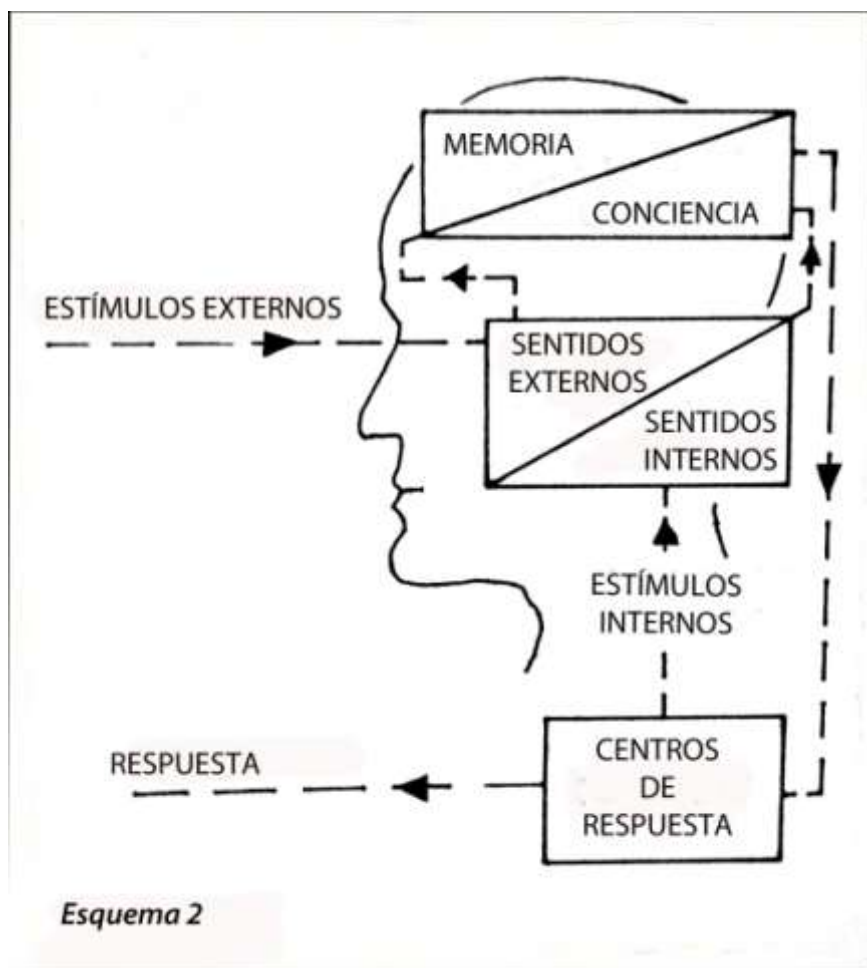


Los estímulos externos de distinta naturaleza al “tocar” los sentidos humanos correspondientes, alteran el nivel de trabajo de estos receptores que envían señales a una entidad que las percibe. Estas señales, que se transmiten mediante impulsos electroquímicos a través del sistema nervioso, deben ser debidamente traducidas a fin de

ESTILO Y PAISAJE DE FORMACIÓN

obtener una “copia” (1) fiel del mundo exterior. A la entidad que percibe y traduce las señales, ya vengan estas dos de los sentidos externos o de los internos –como en el caso de la cenestesia o de la kinestesia- la llamaremos “CONCIENCIA” y le asignaremos el papel de coordinadora.

La conciencia recibe los impulsos estructurándolos en imágenes que son almacenadas en la MEMORIA y simultáneamente da una respuesta. Esas respuestas que el individuo da de acuerdo a los estímulos también son registradas en memoria, constituyendo este proceso la base del aprendizaje.



Sin embargo, en el tiempo transcurrido entre el estímulo y la consiguiente respuesta, estos impulsos nerviosos comentados experimentan diversas situaciones. Así, complicando un poco más el primer esquema podríamos dibujar un segundo que aparecería de esta forma (esquema 2): un estímulo exterior es recogido por los sentidos que, a su vez, lo impulsan a la conciencia que lo estructura y “deposita” automáticamente en memoria. Pero la conciencia –en su papel coordinador- envía también datos de esa imagen a otros centros reguladores (2) del organismo; esa imagen traducida y codificada por la conciencia ya está “cargada” energéticamente por lo que, en rigor, tendríamos que hablar de energía para referirnos a la principal característica de la imagen interna del siquismo humano. Así pues, en principio cada imagen lleva su energía al centro correspondiente de acuerdo a las características de esa imagen (y a la situación general en que se encuentra el individuo en el momento del estímulo), y es el

ESTILO Y PAISAJE DE FORMACIÓN

centro regulador el que activa a toda la estructura sicofísica del individuo moviéndolo hacia la respuesta. En efecto, si a una persona en situación de hambre le proponemos la posibilidad de asistir a un evento cultural o a comer –gratis- a un restaurante, desde luego que el centro regulador del aparato vegetativo –que además es el más primario y urgente de todos los demás centros del organismo- recibirá la propuesta del restaurante con mayor satisfacción. La respuesta no se hará esperar, pues toda su mente será una sucesión de imágenes con manjares que enviarán energía hacia ese centro movilizador el cual a su vez, estaba ya enviando señales urgentes a la conciencia “reclamando” del coordinador una prioridad absoluta. Esas señales constituyen el “registro” que se tiene del trabajo que efectúan los sentidos internos y la conciencia en el ejemplo mencionado.

Siguiendo con el ejemplo, nuestro amigo acuciado por el hambre ya estaba inundado de imágenes gastronómicas antes de la propuesta hecha y decimos que esas imágenes tienen el objetivo de moverle hacia la satisfacción de esa necesidad –que en el caso del ejemplo es además vital e impostergable.

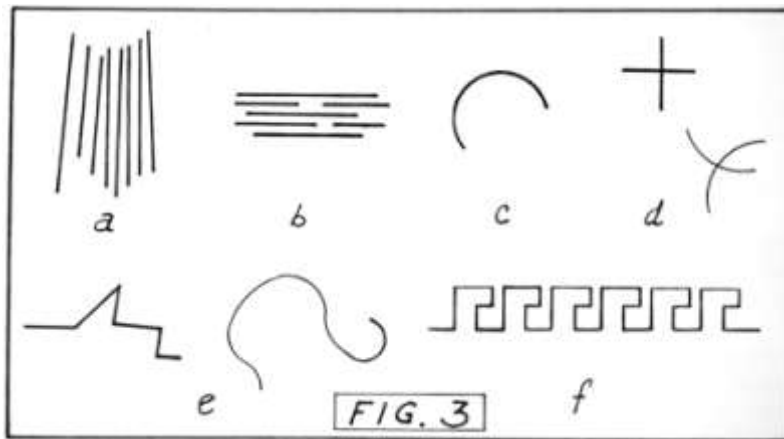
¿De dónde vienen las imágenes cuando todavía nuestro hambriento personaje no ha visto los platos? De su memoria obviamente, y se representan en una especie de “pantalla” interna que se registra “detrás” de la frente y a la que podríamos llamar “ESPACIO INTERNO DE REPRESENTACIÓN”. Este espacio de representación permite proyectar características del exterior; volumen, color, perspectiva, etc., pero además permite la TRANSFORMACIÓN DE LOS OBJETOS que en ese momento contiene, así como la CREACIÓN de otros hasta el momento inexistentes. Es decir que este personaje, de acuerdo a su hambre y también de sus características personales y culturales, comenzará a imaginar en ese espacio de representación una serie de combinaciones dietéticas que posiblemente no existan afuera –aunque los ingredientes estarán en su memoria.

De pronto, este señor al que se le está haciendo “la boca agua” –imagen por cierto de gran fuerza plástica- al acercarse al lugar de comidas advierte un mural en la fachada con un enorme bocadillo pintado. El bocadillo no es lo que él esperaba pero no importa, porque ese bocadillo es un SÍMBOLO que encierra la idea de comida y es capaz de desatar en la mente de nuestro amigo una secuencia de imágenes asociadas a la satisfacción –por fin- de esa necesidad vital. Esa persona experimenta una distensión momentánea al percibir el símbolo en la fachada, seguido por un nuevo impulso orientado a concluir el acto de comer.

Si en lugar de un bocadillo pintado, la fachada representara un plato o una sopera p. ejemplo, tal vez surgiría la duda de estar frente a un comercio de vajillas para el hogar, con lo cual el símbolo “comida” no estaría bien representado. No transmitiría la adecuada sensación al observador, de forma que la energía interna de este no podría canalizarse a través del símbolo, antes al contrario, irritaría más aún a nuestro personaje acuciado como está por la búsqueda de una solución a sus necesidades internas.

Desde luego que en el caso de un símbolo tan concreto como un bocadillo para expresar “aquí hay comida”, la cosa puede resultar fácil en el sentido de comprender todo el traslado de tensiones y distensiones producidas en el siquismo. Sin embargo cuando el observador lo que percibe son símbolos abstractos, el fenómeno de las tensiones internas puede no ser tan sencillo de entender, aún cuando también estas se produzcan.

ESTILO Y PAISAJE DE FORMACIÓN



Cuando observamos líneas rectas VERTICALES (fig. 3, a), el ojo se desplaza hacia arriba, lo cual produce fatiga, tensión, adormecimiento. Esto tiene su correlato en ese espacio interno de representación al que aludíamos en párrafos anteriores. Por lo tanto a nivel interno ya se están trasladando unas “cargas” en esa traducción de impulsos comentado en el esquema 2, que están asociadas a tensión.

Distinto es el caso de las líneas HORIZONTALES (fig. 3, b), en donde el ojo puede seguir la dirección de las líneas ininterrumpidamente y sin esfuerzo –acaso por estar en el nivel de trabajo muscular más usual y reposado del ojo.

Las líneas CURVAS (fig. 3, c), por ejemplo semicircunferencias, tienden a separar los espacios interno y externo a un lado y otro de la curva. La mirada es atraída hacia lo contenido en el interior del arco.

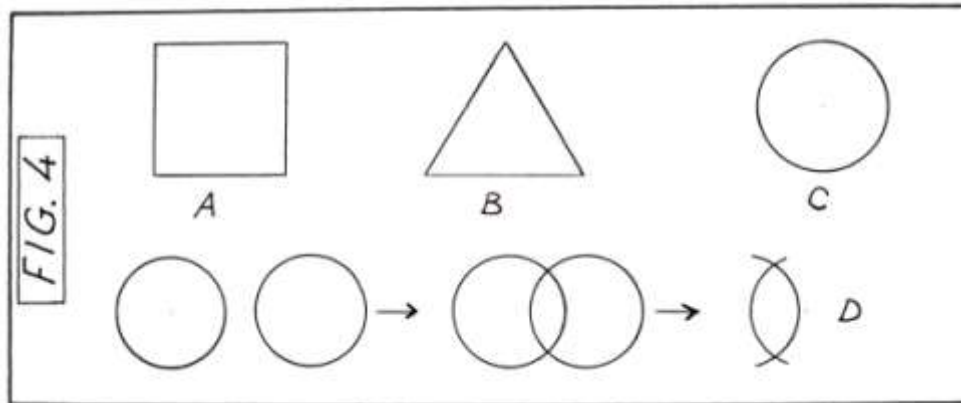
El CRUCE (fig. 3, d) de dos líneas, sean rectas o curvas, “atrapa” la mirada en el punto de cruce y la detiene allí.

Las rectas QUEBRADAS (fig. 3, e), rompen la inercia del desplazamiento longitudinal del ojo y aumentan la tensión en el mirar. Esto sucede también en la sucesión de arcos discontinuos y diferentes.

En cambio en la repetición de segmentos iguales (fig.3, f), ya sean estos rectos o curvos, se coloca el ojo nuevamente en una situación de inercia, produciendo una sensación de ritmo que confiere distensión. Numerosos casos de ornamentación se basan en este principio.

Las figuras geométricas como cuadrados, círculos, triángulos... no son otra cosa que las líneas mencionadas que se enlazan entre sí cerrando un circuito.

Visualmente aparecen entonces los símbolos de encuadre, delimitados por esas líneas conectadas entre sí, y los símbolos de campo, cuya expresión se produce en el interior de ese espacio delimitado. Tanto las líneas que constituyen los encuadres –sean estos círculos, cuadrados, etc.- como cualquier otro elemento situado en el campo por ellos constituido, sufren una serie de fenómenos visuales, o mejor dicho, esos símbolos externos producen una serie de sensaciones al ser representados por el observador en su espacio mental interno (3).



En el CUADRADO (fig. 4, A), la esquina tiende a concentrar la atención de la mirada, pero a su vez esta queda equilibrada por la acción de las otras 3 esquinas. Estos centros de tensión al equilibrarse producen un quinto centro no visible, no manifiesto, por lo tanto tácito, intangible, que es el punto de cruce de las dos diagonales, también tácticas (4).

En el CÍRCULO (fig. 4, C), no existen esquinas ni polos de tensión. No hay centros manifiestos y sin embargo la atención tiende a concentrarse en su centro, eso es lo que el espacio mental hace con el campo circular, deja la mirada “pegada” en el centro tácito.

En el TRIÁNGULO (fig. 4, B), hay claramente –manifiestamente- tres puntos de tensión requiriendo la atención del observador. Cuando estos equidistan entre sí se produce un centro tácito por el equilibrio que ejercen los centros manifiestos. Los símbolos situados en ese centro producirían una sensación de armonía respecto del encuadre.

El caso de la forma amandorlada (fig. 4, D), surge del entrecruzamiento de dos campos circulares en donde aparece un tercer campo que acapara la atención y dirige sus fuerzas hacia los polos o puntos de cruce.

Todos los símbolos que introduzcamos en el campo de un símbolo de encuadre estarán relacionados entre sí. En efecto, si en un cuadrado hemos introducido una serie de símbolos abstractos como triángulos, círculos, etc., con una relación entre sí de equilibrio respecto de ese cuadrado, al excluir uno de ellos queda un vacío en el campo y el elemento tenderá a “querer” incluirse dentro del encuadre.

De todos modos los símbolos se parecen más a imágenes fijas, y la conciencia es más bien de naturaleza activa y estructuradora, siempre está en permanente dinámica, aunque obviamente para su estudio nos veamos obligados a detenerla. El símbolo pues, tiende a retener a la conciencia, la fuerza a quedarse ahí, pero su dinámica busca relaciones, similitudes, otras imágenes. Y las buscará dentro o fuera de ella. Si un artista al pretender expresar sus contenidos a través de su obra, no los representa con la adecuada combinación de símbolos, posiblemente no podrá alegorizar (5) su sentir en la obra presentada y por tanto no sentirá el “encaje”, el acuerdo entre él y la obra.

El color no cambia el carácter del símbolo. El color no se puede concebir sin extensión, por lo que siempre tendrá una forma. Pero también al color se le confieren atributos, por lo tanto simboliza cosas por sí mismo. En efecto, el color puede producir en la conciencia esa traslación de tensiones internas de que hemos hablado. Puede por sí mismo provocar determinados estados anímicos, determinados “climas” internos (6).

En general, lo que hace el símbolo es reducir la multiplicidad de fenómenos, tanto externos como internos, a que la conciencia está sujeta en su actividad cotidiana,

haciendo de todo ello síntesis abstractivas. De esto se desprende que habrá símbolos cuya importancia no será la misma para todos aún cuando pertenezcan a la misma época y cultura, ya que importa mucho la biografía personal del observador. Sin embargo, otros tendrán la particularidad de implicar a toda una generación o a varias, según las circunstancias históricas que en ese momento les correspondan.

Todo está en dinámica, todo este trasiego de imágenes que vienen y van en forma de impulsos, todo este traslado de energías de un sitio a otro del organismo de forma simultánea y permanente se hace quizás más comprensible durante la etapa del sueño; durante el sueño paradójal, o con imágenes, la voluntad –que es propia de un estado vigílico- no actúa, y es entonces cuando la conciencia hace su trabajo de “búsqueda” de imágenes para conseguir sus fines:

¿Y cuáles son estos? Desde luego que deben ser principalmente los de reparar el organismo de todas las tensiones de la jornada dejándolo listo para el día siguiente.

Hemos entrecomillado lo de “búsqueda” porque la conciencia, según lo visto, más que buscar lo que hace es recibir impulsos, que son en realidad los que traen la información para la conciencia. Lo que muy posiblemente suceda es que esos impulsos provengan de las partes más necesitadas de relajación: Si esto es así, la conciencia “consultaría” el archivo de la memoria para sacar los “ficheros” correspondientes y “contarnos” un cuento –una alegoría- que trataría de relajar las partes en tensión. Obviamente esa alegoría en imágenes tendría una lógica en el sueño que podría no entenderse al despertar, pero aún así, si la conciencia logró la distensión y al despertar sentimos esa agradable sensación, decimos que el objetivo de esas imágenes fue cumplido por raras e inconfesables que fueran. Claro que no siempre la conciencia es capaz de solucionar los desarreglos con que se encuentra en su función de coordinar a ese organismo humano y entonces en el nivel de sueño puede haber un tropel de imágenes más bien pesadas, continuos sobresaltos, etc.

En el mundo del arte, la actividad de los contenidos internos del artista durante el sueño ha producido una obra cuantitativa y cualitativa muy considerable, expresándolos al menos en sus alegorías centrales.

Cerraremos este capítulo antes de que se haga insoportable, no sin antes comentar que los símbolos que sirvieron en una etapa pueden perder sentido en otra, del mismo modo que insistir en la producción de obras con forma y contenido que un día supusieron un emotivo descubrimiento para el arte, pueden en una posterior etapa, saturar la capacidad de emoción de la conciencia encontrándonos, sin saberlo, “admirando” una obra sin sentir la más mínima sensación de admiración pero, eso sí, amparados bajo la seguridad que proporciona una determinada firma. Este fenómeno tan propio de estos tiempos de aceleración y de bombardeo constante de información visual, es un tema que escapa al propósito de este trabajo.

Veamos en el próximo capítulo como un individuo de nuestro tiempo, poseedor de un siquismo como el que en síntesis apretada hemos tratado de describir, que nace en un medio que no ha elegido y que entrando inmediatamente en las circunstancias –como diría Ortega y Gasset- va desarrollándose entre los demás y eligiendo, si ello es posible, el camino del Arte.

NOTAS A BREVE SICOLOGIA DE LA IMAGEN

1) El uso del término “copia” aquí, es un recurso literario del autor, pues en realidad la imagen, una vez procesada por la conciencia no es ya copia de la realidad, sino un fenómeno activo, dinámico: “La imagen pues, no es copia sino síntesis, intención, y por tanto tampoco es mera pasividad de la conciencia”. Contribuciones al pensamiento, SILO, Plaza y Valdez editores, México 1990, colección pensamiento estructural.

2) Síntesis conceptual referida a las distintas actividades posibles del ser humano en la que se engloba el trabajo de diferentes puntos físicos. Controlan la salida de la respuesta hacia el mundo de la sensación. La respuesta es la manifestación hacia el medio externo y/o interno de las actividades de los centros, que podemos diferenciarlos de acuerdo a la actividad o función con que cumplen en:

Centro intelectual.- Regula las actividades del pensar, la elaboración de respuestas pensadas.

Centro emotivo.- Regula las emociones y sentimientos, afectando su actividad a la de los demás centros.

Centro motriz.- Regula los hábitos del movimiento del cuerpo en el espacio.

Centro sexual.- Regula las actividades sexuales frente a estímulos externos e internos.

Es el colector y distribuidor energético principal. La tensión y la distribución energética desde el c. sexual al resto de los centros dan fuertes registros cenestésicos.

Centro vegetativo.- Regula la actividad interna del cuerpo. En él se activan los instintos de conservación individual y de la especie. A él le corresponden la regulación de hambre, sueño, fatiga, temperatura, etc. Su actividad es prácticamente independiente de la voluntad del individuo. “Autoliberación”, Luis Amman.

Plaza y Valdez editores. México 1991, pág. 285.

3) Lo que nos acerca con mayor certeza a interpretar a la realidad como la suma de lo percibido más la suma de la biografía personal:

“...la percepción del mundo es siempre reconocimiento e interpretación de una realidad, de acuerdo a mi paisaje. Ese mundo que tomo por la realidad misma, es mi propia biografía en acción y esa acción de transformación que efectúo en el mundo es mi propia transformación”. SILO, “Contribuciones al pensamiento”, (op. cit. pág. 68)

4) Estos centros tácitos son reconocidos por autores como Rudolf Arnheim como “focos inducidos” o “focos invisibles de poder” en su extenso trabajo “Arte y percepción visual”. pág.25. Si bien trata el asunto de las tensiones entre el observador, (la conciencia humana), y lo observado (el mundo objetual), como un “juego de tensiones recíprocas dirigidas” (pág. 24), cosa que a nuestro entender produce confusión. Esta reciprocidad podemos entenderla entre dos miradas humanas o, aun exagerando, entre humano y animal, pero entre humano y objeto sin vida: ¿Cómo podemos presuponer que un objeto inanimado esté dotado de intención?

5) Recordemos de paso que una alegoría no la confundimos con un símbolo aun cuando no siempre sea sencilla la distinción. Un ejemplo de alegoría muy conocido es “la primavera” de Boticelli, en donde los distintos elementos de la noción de primavera están simbolizados ocupando los espacios del cuadro de acuerdo a las preferencias del artista (quien a su vez debía ser sin duda, portador de unos valores y unos ideales de su época).

6) “Llamamos clima al trasfondo emotivo donde, cayendo en ese campo, cualquier objeto toma las características de ese trasfondo o estado de ánimo. Los climas pueden ser situacionales o fijarse en el siquismo y perturbar a la estructura completa, impidiendo la movilidad hacia otros climas oportunos. Lo climas fijados circulan por los distintos niveles, restando libertad operativa a la conciencia” (op. cit. pág. 288).

CAPITULO II

El Paisaje de Formación

El personaje de este capítulo comienza a tomar contacto con el dibujo, como casi la totalidad de los niños, en su tierna infancia. Se recuerda a sí mismo junto a sus compañeros de juego, en el colegio, o en casa, dibujando sus fantasías –a partir de los estímulos del mundo externo- con imágenes que él considera sin duda, de un realismo incuestionable a pesar de que un caballo aparezca como una especie de círculo aplastado con cuatro rallas por patas, una especie de elipse por cabeza y un amasijo de rallotes para la cola. Aquello era un caballo, y punto.

El tiempo pasaba sin que nuestro personaje se diera cuenta, como en todos los niños, y sin pretenderlo, se iban configurando en su interior unos modelos de comportamiento que, mientras dibujaba, recibía de su entorno familiar, educativo, amistoso, etc.

Él seguía dibujando ni más ni menos, según recuerda, como los otros niños, y también jugaba en la calle, alguna que otra diablura, etc. Y así entre dibujos y estudios y aventuras infantiles se iba desarrollando su personalidad, impregnándose de unos códigos y unos valores que le permitían relacionarse con su medio. Estos códigos y estos valores eran desde luego los que correspondían a su sexo, estrato social, edad y también a una determinada moral religiosa, a unos modelos históricos, en definitiva a una situación social (1) que conformaría un paisaje social donde nuestro personaje, y todos los de su generación desarrollarían sus valores y creencias, o sea, su interpretación del mundo.

En la memoria de nuestro amigo aparece un periodo de especial importancia para su proceso: la adolescencia. Aunque los rasgos básicos de la personalidad de sus amigos los recuerda ya desarrollados, no recuerda bien los suyos propios, pero sin duda que los tiene.

Este umbral con el ser adulto aparece en su memoria como una etapa llena de interrogantes, contradicciones, fenómenos desconcertantes de relación con el sexo opuesto y con los adultos en general. Pero sobre todo la lucha interna entre la aparición de la gran fuerza de la vida: el sexo y su gran depredadora; la moral cristiana (2).

La lucha entre estas dos poderosas fuerzas obligó a nuestro personaje, sin saberlo, a buscarse un aliado; el dibujo. Entonces todas las fantasías eróticas comenzaron a desfilar entre las hojas de papel, depurando las técnicas de dibujo, pues el muchacho notaba que a mayor realismo de las escenas representadas, mejor era el efecto experimentado internamente, mas se identificaba y descubría además, que podía completar historias enteras apoyándose en su habilidad con el dibujo. Tiempo después pasó a la etapa de relaciones con el sexo opuesto pero esta vez de carne y hueso, afortunadamente para él. Pero aquellos dibujos fueron de gran utilidad, sin que él lo supiera, para canalizar unas energías poderosas, sobre las cuales la sociedad mantenía un estricto tabú.

Pero la vida cotidiana de cualquier persona discurre entre distintos ámbitos, que aumentan también con la edad. Así pues empieza para nuestro personaje un ámbito laboral, en donde surgen nuevos amigos que a su vez proponen nuevos ámbitos, por ejemplo de diversión, o culturales, etc. Aparecen ahí entonces nuevos intereses e influencias, nuevos modelos; actores y actrices preferidos, cantantes de moda, vestimentas, los ases deportivos, objetos de consumo nuevos que no existían en su infancia sustituyendo a otros que ya solo existen en su memoria, nuevos utensilios de trabajo perfeccionados en su diseño y en su función, es decir la dinámica acelerada de las ciencias aplicadas, se construyen edificios con materiales y estilos nuevos, nuevos y más veloces automóviles, el nuevo urbanismo... en fin, toda una diversidad de

ESTILO Y PAISAJE DE FORMACIÓN

fenómenos que van influyendo sobre el cotidiano vivir de nuestro pequeño. Un paisaje social permanentemente cambiante en el que nuestro protagonista se va formando. Con sus éxitos y sus fracasos, obviamente. (3)

Pues bien, tanto en el ámbito laboral como en el de los estudios le encontramos relacionado con el dibujo, aunque en esta ocasión poco creativo, ya que se trata de dibujo técnico orientado a la producción industrial.



ESTILO Y PAISAJE DE FORMACIÓN

De cualquier modo esa actividad le ocupa a nuestro amigo la mayor parte del tiempo. Es una etapa en donde la industria experimenta un crecimiento tal, que es conocida como la etapa del “BOOM INDUSTRIAL”, presentada también por los políticos de turno, con su correspondiente aureola de “salvadora” y por tanto ubicándose automáticamente – diríamos- en la categoría de mito sagrado, por lo tanto incuestionable.

Puesto en marcha para el ciudadano medio el plan de “salvación por la industria” ¿Qué familia trabajadora arriesgaría el futuro de sus hijos orientándoles en un camino artístico, aun disponiendo de un currículum escolar adecuado? La idea generalizada en esa urgencia por industrializar –sobre todo- es más o menos; “el arte no da de comer”. Con semejante creencia el dibujo artístico pasaba, en general, a la categoría de “hobby”.

Durante diez años –hasta cumplir sus 25 años- estuvo en contacto con ese dibujo industrial que es básicamente geométrico. Planos industriales de distintos tamaños, para diferentes especialidades, en zonas geográficas distintas, dibujados entre el ambiente sofisticado de una oficina técnica o en la cochambre de un barracón provisional a pie de obra rodeado de tubos y vigas metálicas, pero siempre inmerso en la circunstancia descrita. (4) Aunque eso sí, como en la etapa de la infancia, sin apercibirse de ello.

Aparte de algún que otro dibujo realizado con carácter de “hobby”, nuestro personaje, llegado a los 25 años, no tiene un criterio artístico mínimo respecto de fenómenos como “abstracto” o “figurativo”. Es en esta etapa vital –unos 10 o 12 años después de aquella crisis de adolescencia- que las circunstancias (otra vez ellas), le colocan frente a otra crisis de tipo existencial, o sea de valores. Surge en él – afortunadamente- la necesidad imperiosa de salir de esa desesperada situación interna.

Las respuestas que encuentra en su medio no le satisfacen. Por supuesto que no es el caso de cursar una carrera de sicología para desarmar el propio nudo conflictivo o de filosofía para averiguar cuál es el sentido de la vida. Sin embargo la opción que nuestro muchacho elige es la práctica del arte a través de la pintura (¡como si no hubieran pintores consagrados en crisis existencial!). Desde luego que debieron operar en gran medida los contenidos de su memoria, la memoria de aquella experiencia de adolescente, en donde descubría cosas del mundo y de la gente cuyo funcionamiento ignoraba y que el dibujo le ayudaba, en cierto modo, a descubrir o suplir –en el caso de las carencias. Sea como fuere, es en esa etapa de su vida que le vemos por los pasillos de lo que acabaría siendo la facultad de Bellas Artes de San Jordi, dispuesto a realizar lo que consideraba el “sentido de su vida” (perfectamente comprensible dada la crisis que atravesaba nuestro joven).

El periodo de formación artística coincide con una etapa social en crisis; viejas formas ideológicas dominantes van dejando paso a la presión que se produce en todos los ámbitos del país y de fuera de él. Al fin “lo nuevo” (5), irrumpe en todo el panorama social y cultural. Lo viejo, o se recicla o va muriendo como es ley de evolución. Estamos hablando de una etapa del país entre los años 1972-77, un periodo en donde los acontecimientos se precipitaron rápidamente. (6)

No obstante, en los dos primeros años de estudio en Sant Jordi, nuestro aspirante a artista llevaba un ritmo en su formación que podríamos llamar académico, salpicado eso sí, de ensueños por lo abstracto, no tanto por una clara e irrevocable tendencia a ese estilo, como por un rechazo a todo lo que pudiera parecerse a lo convencional, clásico, autoritario, oficial, etc.

Distintos viajes al extranjero y el ambiente inevitable de intercambio en Bellas Artes, aumentaron las expectativas de realizar los ensueños del abstracto, cualesquiera fueran sus causas. De este modo comienza para nuestro estudiante una etapa nueva a

ESTILO Y PAISAJE DE FORMACIÓN

base de buscar otras formas con que expresar sus contenidos, o como diría él, tal vez, en aquella situación; “encontrarle un sentido a la vida”.

Los métodos y procedimientos del profesorado se van flexibilizando progresivamente, lo que unido al espíritu de cambio que reinaba en el ambiente, da pie a nuestro amigo para utilizar cualquier medio con tal de acercarse al fin, que por otro lado ni él mismo conocía. Pero con permanencia en el intento llegó el momento en que unas determinadas combinaciones a base de planos y rectas señalaron la pista a seguir, que no era otra que una abstracción de formas geométricas.

Con el descubrimiento de esas formas nuestro muchacho podía “ordenar” un poco su situación interna, ya que ellas le permitían sintetizar elementos plásticos depositados en su memoria, de forma que al re-encontrarlas (en el lienzo, se entiende), experimentaba una suerte de reconocimiento de sí mismo, acompañado de un estado emotivo que acaso él en aquellos momentos confundiría con el “sentido de la existencia” que tanto buscaba.

Esas formas aparecen como planos de formas cuadrangulares, de aristas agresivas, de aspectos pesados, amontonados y caóticos. Los elementos que constituyen el paisaje son en sí mismos bastante concretos en sus formas geométricas, pero en su conjunto son, al principio de ese nuevo estilo de nuestro protagonista, muy anárquicos. Enseguida le sigue un intento de neutralizar u ordenar el caos inicial. De este modo van apareciendo formas menos pesadas, con más espacio entre ellas. Pero aun en las formas más pesadas y agresivas la conciencia busca una “salida” de semejante paisaje.

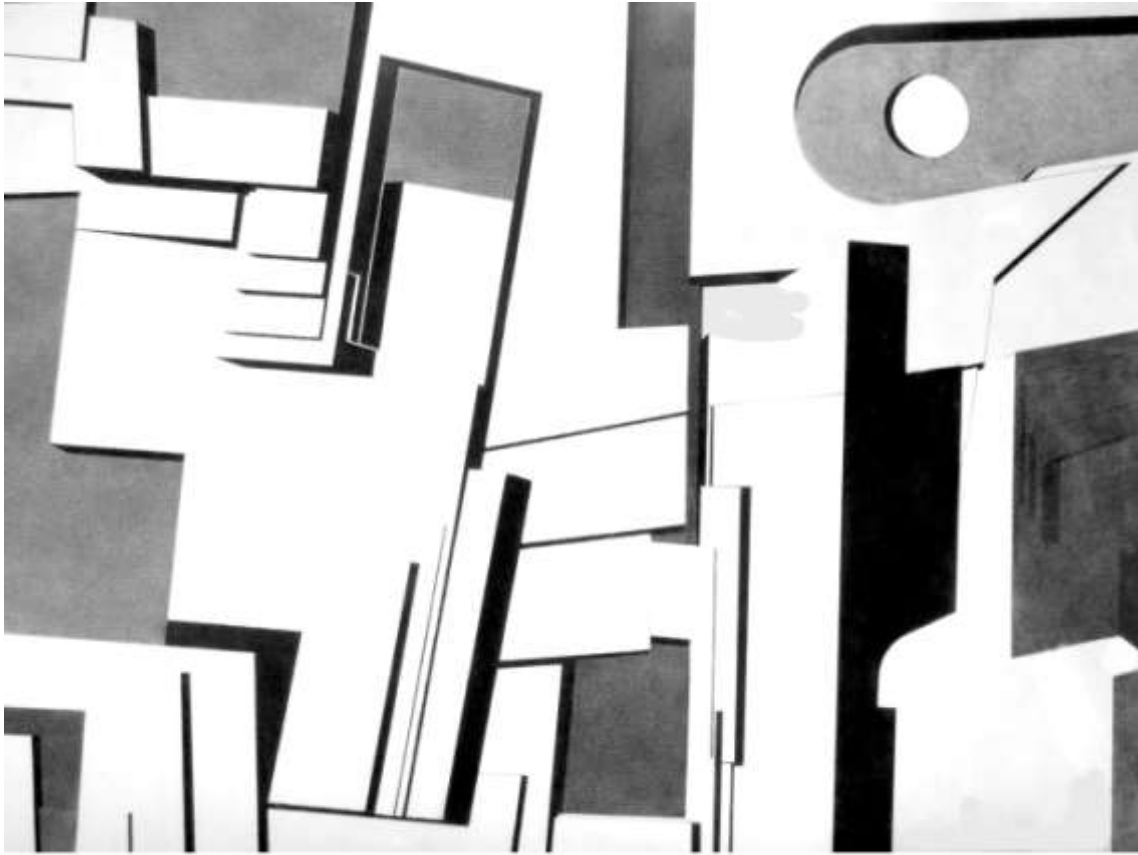
Hemos eludido en este capítulo del trabajo el sacar conclusiones definitivas al estilo de p, ej.; “El hombre está definitivamente constituido por el medio en el que se desarrolla”, “el artista nace”, “el arte se lleva dentro” u otras por el estilo, pues tales afirmaciones, aparte de su difícil demostración científica, cerrarían el camino a quien leyéndolas se las creyera.

Pero sí que, a modo de hipótesis y según lo expuesto hasta aquí, podemos arriesgar opiniones de este tipo; cada generación recibe la influencia de su paisaje social, geográfico, cultural... Pero a su vez, cada generación participa en la transformación de ese paisaje –que es básicamente de intenciones humanas– con lo que nos encontramos con un paisaje humano, con un panorama social en permanente dinámica transformadora, teniendo como motor transformador a la dialéctica generacional que, presionando por imponer su paisaje desplaza a la generación en el poder.

BODEGON. 1º año en BB.AA. de Sant Jordi. 120 X 65 cm.



ESTILO Y PAISAJE DE FORMACIÓN



TRANSFORMACION N° 1 (lápiz sobre papel, 45x65 cm.)

“...pero aun en las formas más pesadas y agresivas la conciencia busca una salida.”

Transformación n° 2 (lápiz sobre papel color, 32x25 cm.)

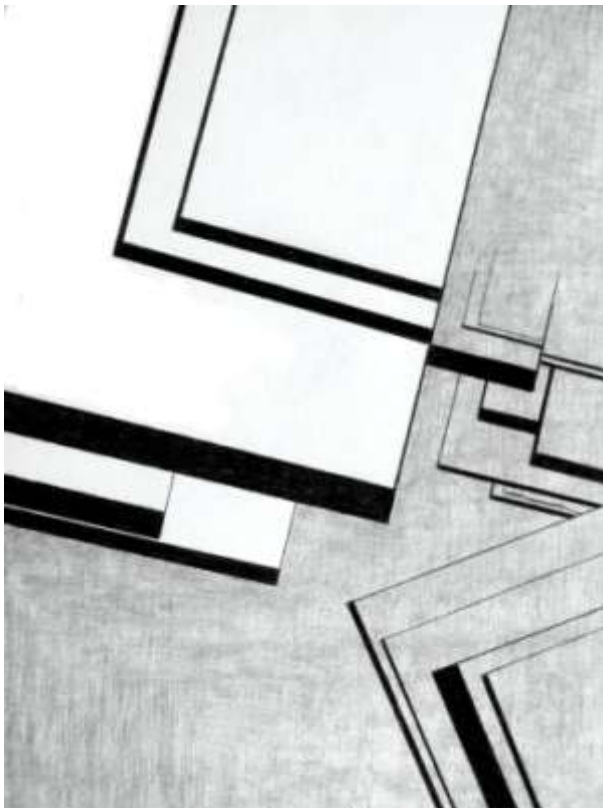


“Los elementos que constituyen el paisaje son bastante concretos en sus formas geométricas, pero en su conjunto son, al principio, muy anárquicos.”



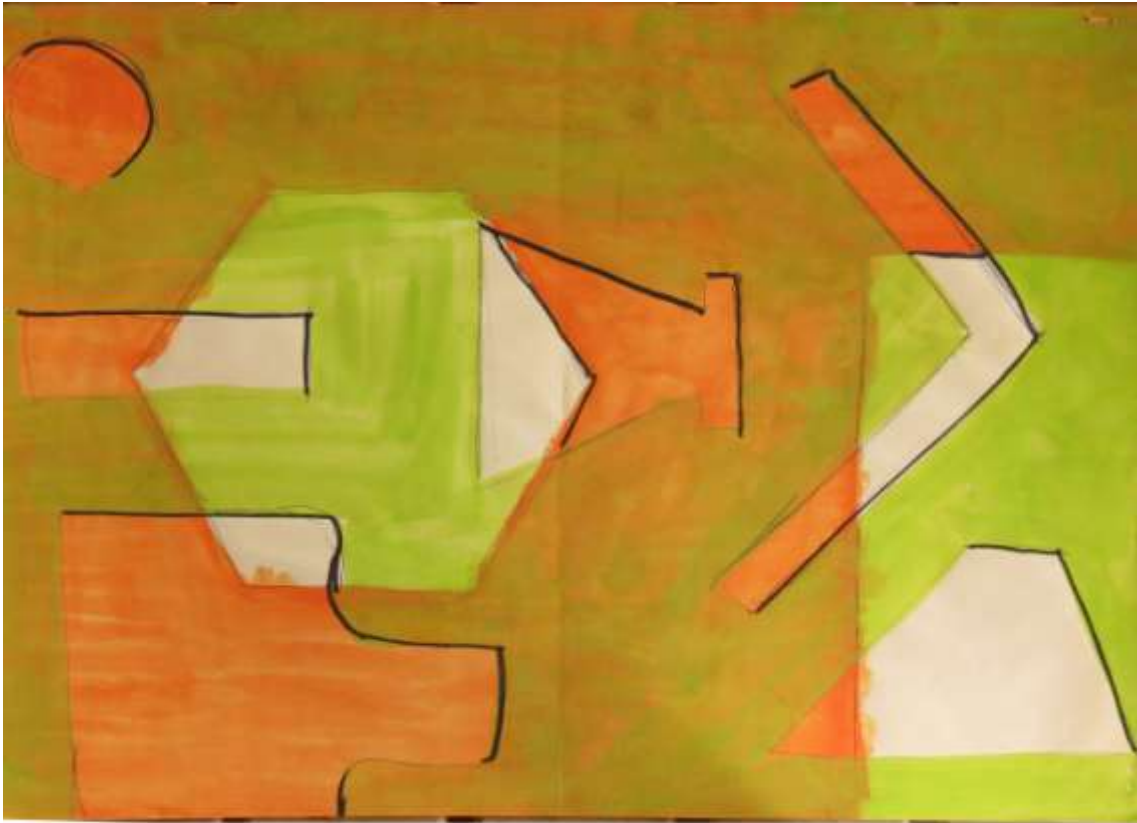
Transformación nº 3

“...Enseguida le sigue un intento de neutralizar u ordenar el caos inicial”



Transformación nº 4

“...De este modo van apareciendo formas menos pesadas, con más espacio entre ellas.”



BORRADOR

“El color no cambia el valor del símbolo y no puede concebirse sin extensión...”



SÍNTESIS nº 1

“...Lo que hace el símbolo es reducir la multiplicidad de fenómenos, haciendo de todo ello síntesis abstractivas.”

NOTAS A PAISAJE DE FORMACIÓN

1) Ortega y Gasset desarrolla una tesis de las generaciones realmente brillante en su obra “En torno a Galileo” (ver bibliografía).

2) Debe entenderse aquí, la aplicación en lo social que la jerarquía católica hace de su interpretación de la doctrina cristiana, y no un ataque personal contra los creyentes de dicha religión.

3) Pero desde luego, todo un mundo objetual está presente a su alrededor y con él todo un mundo de intangibles que acompañan a los objetos y a las personas entre sí. Estas mutuas implicancias, estas influencias de los unos hacia los otros actuando permanentemente en el cotidiano vivir, van construyendo su personalidad sin que nuestro joven se apercibe de ello.

4) Aquí se recuerda el énfasis que Ortega pone al hecho de vivir como “un estar entre la gente” en un lugar y una época determinada. (“La rebelión de las masas”). Pero también lugar y época no elegida por uno, como nos recuerda Silo. (“Humanizar la Tierra”).

5) Democracia, socialismo, comunismo... no era históricamente una novedad, pero si para algunas generaciones, en lo que a experiencia social directa se refiere y en cuanto a la posibilidad de elegir entre las distintas corrientes políticas, religiosas, etc.

6) La llamada “etapa de transición”, de una dictadura antigua y desfasada, a la democracia parlamentaria al estilo de la Europa libre.

EPÍLOGO

El término MAQUINISMO se refiere a la influencia que el desarrollo industrial ha ejercido y ejerce sobre otros ámbitos sociales como la arquitectura, sobre todo, pero que también alcanza a la pintura y escultura. Este desarrollo que se remonta a más o menos unos doscientos años, ha inundado el planeta de objetos exclusivamente humanos y ha cambiado considerablemente las relaciones sociales. En el arte ha cosechado amigos y enemigos y, mientras que unos admiraban los ingenios mecánicos, otros retrocedían, atribuyéndoles tal vez los males de la ambición y la ignorancia humana, males que de todos modos están presentes con máquinas o sin ellas.

A finales del siglo XIX, en Europa se había decidido que la industria formara parte del paisaje social. Sin embargo, en su dinámica de producción a ultranza arrasaba forzosamente con usos y costumbres; en esa época surgen nuevas corrientes de pensamiento y socialismos y anarquismos comienzan a organizarse en Europa.

En el terreno artístico hay un rechazo del maquinismo que da lugar al Movimiento Modernista (1) por un lado, y al Impresionismo por otro. (2)

En Norteamérica en cambio, se observa el nacimiento de una filosofía de lo útil (3); “lo útil es lo que funciona y lo que funciona es bueno”. Esta es más o menos la idea resultante –independientemente que algunos de sus impulsores no desearan el rumbo de los acontecimientos posteriores- de la naciente corriente del PRAGMATISMO en aquel lado del mundo.

En efecto, allí no se complican con los estilos arquitectónicos; las formas que no responden a una utilidad se suprimen, mientras que en Europa las columnas de fundición que soportan las cubiertas de las fábricas parecen forjadas en la época griega. Gropius vuelve de un viaje de EE.UU. a principios del siglo XX hablando maravillas de esas formas desprovistas de ornamentos inútiles, de esa arquitectura amplia y funcional. (4)

Desde luego que esa impresión que Walter Gropius se trajo de EE.UU. influenció el panorama artístico europeo: Después de la 1ª Guerra Mundial, este señor fusiona una escuela de Bellas Artes con una de Artes y Oficios dando lugar a la BAUHAUS. A nuestro entender, la era industrial era aceptada como inspiradora de nuevas formas incluso artísticas.

A principios de la 2ª mitad del siglo XX –la postguerra- los poderes industriales del mundo, por así decir, ponen en marcha la maquinaria de producción (5), y en un punto de su proceso alcanzó lo que se llamó “BOOM INDUSTRIAL”, que como su nombre sugiere es una explosión, y como toda explosión tiene su onda expansiva que influencia a todo lo circundante. El arte también es un ámbito influenciado, con adhesiones o con rechazos, pero no indiferente a lo que está pasando. Después cada uno buscará sus propias formas de expresar contenidos; desde lo más humilde hasta lo más colosalista, como en el caso del centro G. Pompidou en París, o el proyecto del auditorium de Tokio (6), de atrevidas formas maquinistas. (ver material gráfico).

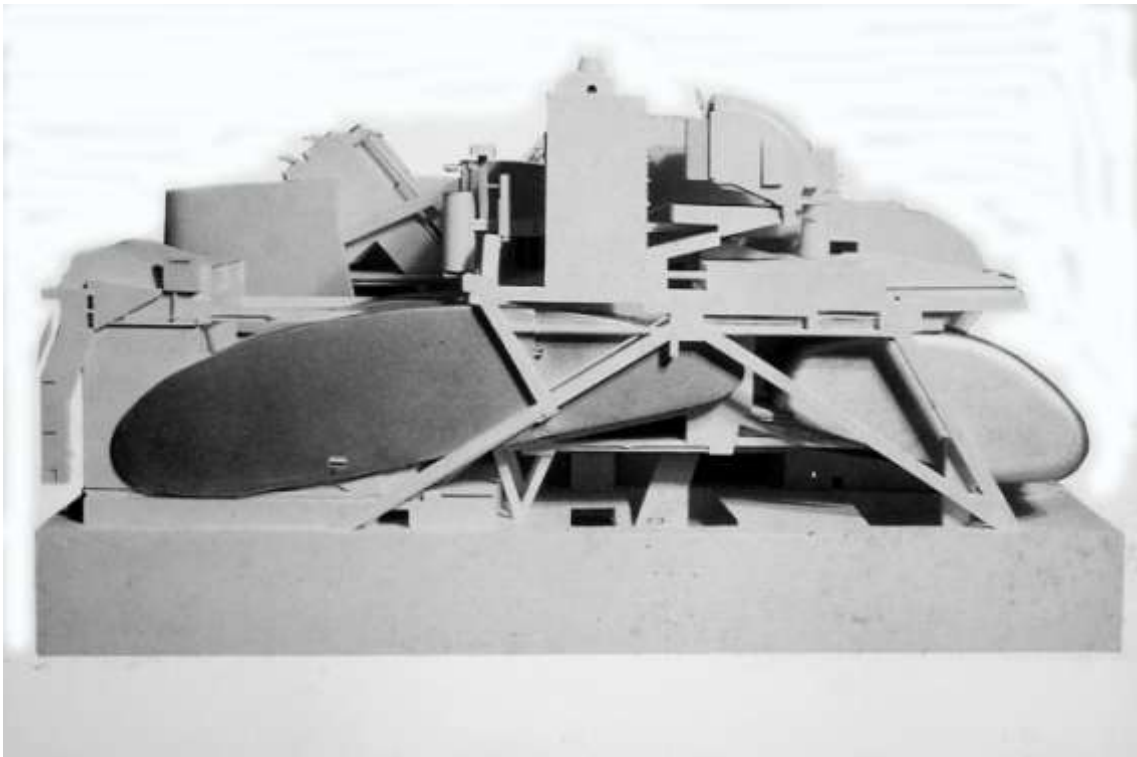
Tal vez una obra artística deba tener, como ingrediente predominante, aquellas formas que de alguna manera nos hablen de la fenomenología del tiempo o época en que se está inmerso.

Y desde luego que este momento histórico nos parece vertiginoso, muy vibrátil, además de plural, múltiple, diverso, condiciones buenas para que florezca la imaginación creadora. Pero también nos parece contradictoria, confusa, desestructurada,

ESTILO Y PAISAJE DE FORMACIÓN

nihilista, condiciones estas para el surgimiento de algún talento oscuro que encabece y dirija las fuerzas destructoras de todo lo bueno que se ha hecho.

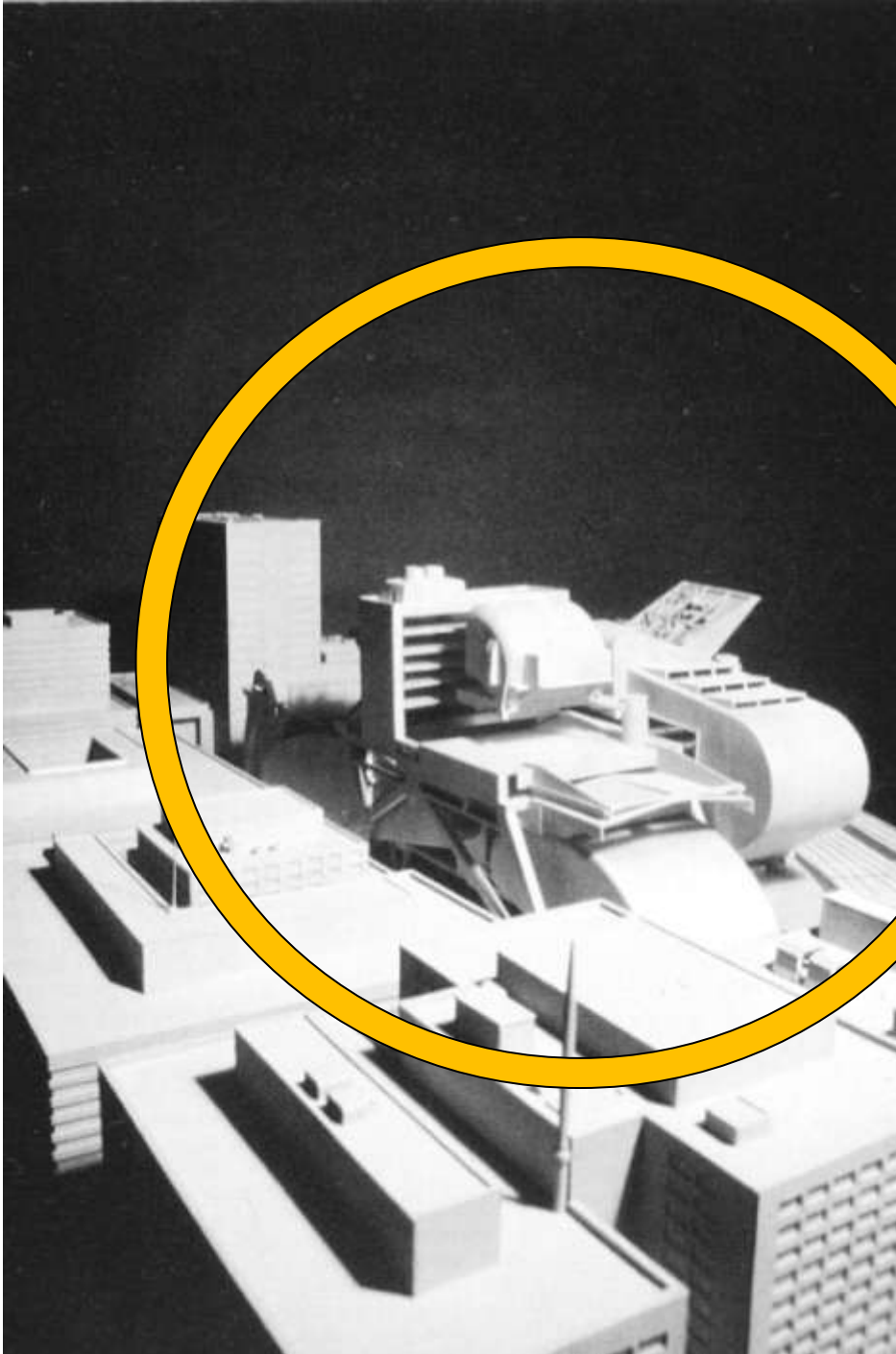
Apostamos decididamente por la imaginación, por ser la vía que impulsa hacia el futuro, porque su sola mención ya predispone a construirlo con un valioso material humano: LA IMAGEN.



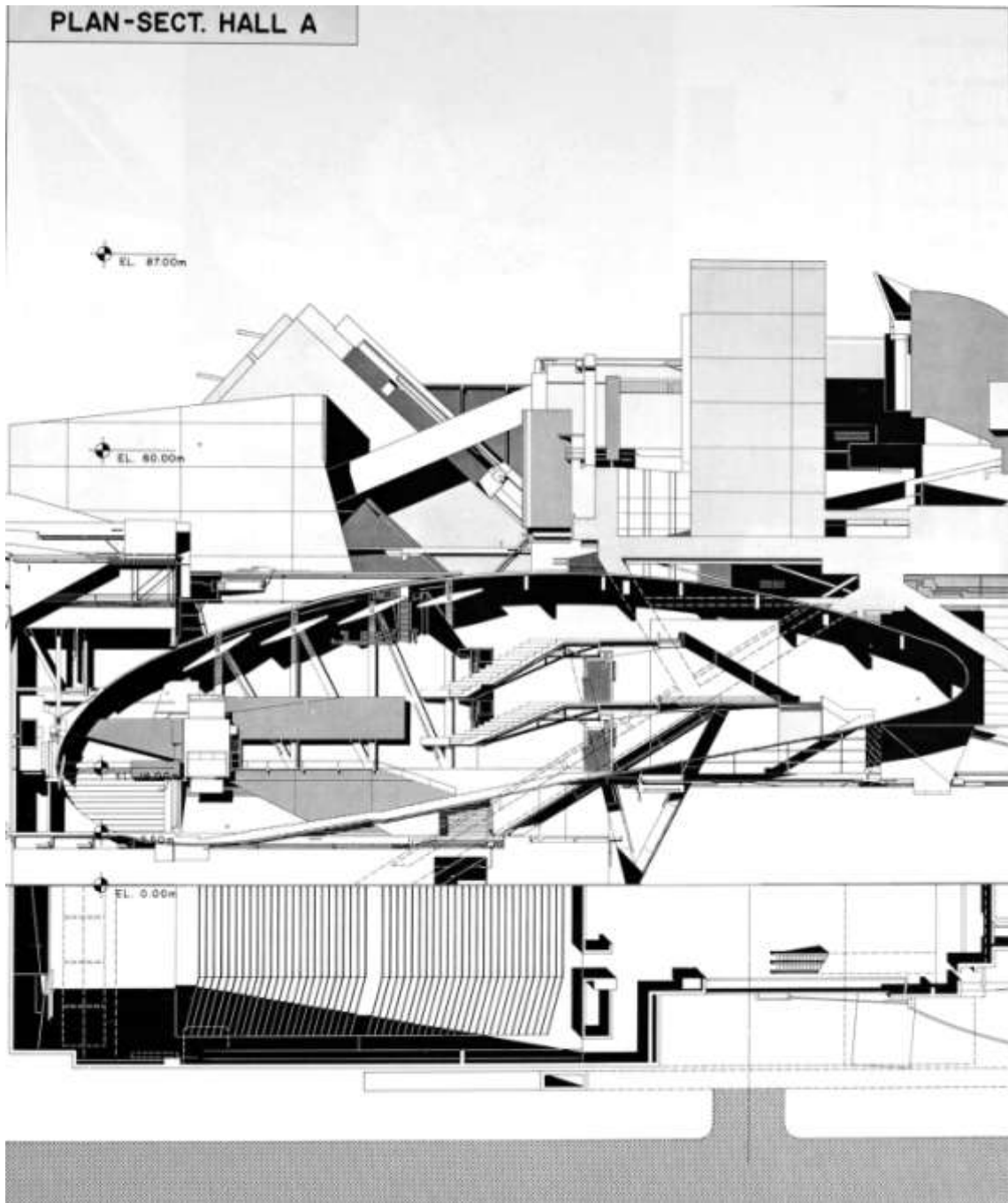
Aspecto de la maqueta del proyecto presentado a concurso por Neil Denari (Texas, 1957), para el Foro Internacional de Tokio (Tokio, 1989).³

Adviértase como una síntesis abstractiva de este conjunto arquitectónico de evidente inspiración maquinista, podría desembocar fácilmente en todo un conglomerado de líneas y planos sin conexión aparente con el modelo en el que se inspiró.

Pero desde luego que ese mismo conjunto de formas podría inspirarle a otro artista formas muy distintas de las geométricas, dependiendo de su paisaje interno que, como vimos en el capítulo “Paisaje de Formación”, estaría directamente relacionado con su biografía personal.



La maqueta en su contexto urbanístico.



Planta y Sección del Foro.

NOTAS AL EPÍLOGO

1) Williams Morris es un destacado defensor de las artes decorativas a finales del siglo XIX, pero además un destacado militante del naciente socialismo europeo. Se opone al predominio de la máquina sobre el hombre, idea que se extiende por muchas regiones industriales de Europa.

Tiene poca duración esta oposición: Un discípulo suyo –C. R. Ashbee- se distanciaba así del maestro; -“Nosotros no negamos la máquina, la consideramos beneficiosa, pero querríamos verla dominada”. “Arquitectura, ideología y ciencia” pág. 25 Emilio Battisti. Ed. Blume 1980, Barcelona

2) Adviértase que el Impresionismo no menciona a la industria para nada. No se interesa por ella, pero no parece claro que sea, como en el caso modernista, un rechazo frontal a la máquina. Tal vez habría que buscar además, otras causas de la época; un creciente interés por lo científico, una moral victoriana, un auge y reforzamiento de los estados nacionales actuales, un desplazamiento masivo del campo a la ciudad –a la industria- y no vemos en el impresionismo mas que acaso la nostalgia de algo que se va perdiendo o transformando debido a la revolución del momento: la industrial. Acaso sea la expresión de un paisaje social en el que ellos se formaron y se reivindicaron con fuerza y valentía tras haber encontrado un estilo en franca ruptura con el “oficial” de la burguesía, que encabezaba aquella industrialización deshumanizante.

3) Finalmente este proyecto de Denari no ganó el concurso.

BIBLIOGRAFIA

ARQUITECTURA, IDEOLOGIA Y CIENCIA. Emilio Battisti. Edit. Blume 1980, Barcelona.

ARTE Y PERCEPCIÓN VISUAL. Rudolf Arnheim. Alianza Forma. 1989 Madrid.

AUTOLIBERACIÓN. L. A. Ammann. Plaza y Valdez edit. 1991 México.

CONTRIBUCIONES AL PENSAMIENTO. Silo. Plaza y Valdez edit. 1990 México.

EL PROBLEMA DE LA PERCEPCIÓN. Floyd Allport. Edit. Nueva Visión, 1974 Buenos Aires.

EN TORNO A GALILEO. José Ortega y Gasset. Revista de Occidente. 1967 colección El Arquero.

HISTORIA DE LA PINTURA MODERNA. Herbert Read. Ediciones del Serval. 1988 Barcelona.

HUMANIZAR LA TIERRA. Silo. Plaza y Janés edit. 1989 Barcelona.

LA IMAGEN, y el impacto psico-social. Joan Costa. Editorial Zeus. 1971 Barcelona.

LA REBELIÓN DE LAS MASAS. José Ortega y Gasset. Ediciones Orbis S. A. 1983 Barcelona.

MORFOLOGÍA, simbólica, sígnica y alegórica. José Caballero. A.T.E. 1981 Barcelona.

NUEVOS LENGUAJES EN LA ARQUITECTURA. Peter Coock y Rosie Clewellyn-Jones. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

PINTURA Y MAQUINISMO. Marc Le Bot.

SERVIRSE DE LA IMAGEN. Jordi Pericot. Ariel Comunicación. 1987 Barcelona.

