

10 JUL 1982

GUIAS TECNICAS

D-6

ARTES PLASTICAS

MINISTERIO DE EDUCACION PUBLICA
DIRECCION GENERAL DE EDUCACION



DEPARTAMENTO
DE EDUCACION
EXTRAESCOLAR Y
CANAL ESCOLAR

Biblioteca Mineduc



00003090

D-6



**EL
TALLER
DE
ARTES
PLASTICAS**

PRIMERA PARTE



AUTORES:

- **Prof. Wladimir Babare Vigoroux**
Lic. en Teoría e Historia del Arte
Universidad de Chile
- **Prof. Margarita Mendoza López**
Especialista en Tecnología Educativa
Universidad Católica de Chile

INTRODUCCION

“Las obras de arte valen por si mismas y por ello basta que se presenten con sus cualidades propias”.

ARISTOTELES

La capacidad expresiva es innata al hombre, por lo tanto, la creación de un Taller de Artes Plásticas, debe necesariamente orientar su actividad a estimular dicha potencia expresiva.

Esto no significa, que el objetivo del Taller sea el de lograr artistas, sino de formar un criterio, un hábito artístico en sus integrantes. Como señala Mounier la meta de la educación no es “hacer” sino “despertar” personas.

El arte como una forma de expresión distinta y autónoma, tiene en todo momento, relación con las demás actividades del hombre y no constituye un lenguaje impenetrable ni indescifrable.

En consecuencia con lo ya señalado, creo que el punto de partida está en humanizar el proceso creativo y su respectivo análisis crítico.

¿Cómo?

Orientando todo nuestro esfuerzo a lograr en los integrantes del taller, la superación de una serie de prejuicios y fijaciones, que han hecho del arte un gran “espan-tapájaros”; y que podemos sintetizar en dos grupos: Naturales e Intelectuales, y que son entre otros: pedir al arte semejanza con un modelo real, buscar en él un mensaje, pedirle cierto nivel de agrado, que responda a un canon...; suponer necesario un bagaje cultural especializado en historia, filosofía, sociología, axiología, estética...; respectivamente.

El ARTE no está obligado a seguir ningún tipo de legislación, ya que si estuviera sometido a normas rígidas, se podría “fabricar” obras de arte en serie y a la medida.

El uso, a priori, de las condicionantes antes señaladas, nos han mostrado sistemáticamente la OBRA DE ARTE como la realización de un personaje “iluminado” y cuya aprehensión solo está al alcance de unos pocos iniciados.

Será, pues, parte importante de la tarea que nos proponemos emprender, bajar a la obra de arte del pedestal, sobre el que la han puesto, la historia del arte tanto como la cultura; esto no implica desvalorizarla, sino ponerla al nivel que siempre debe tener: el de la realidad inmediata.

Si entendemos la realidad, como un proceso que integra y relaciona todo aquello que el hombre es capaz de crear con lo ya creado; y en este proceso, el arte no ocupa el primero ni el último lugar, ya que constituye una de las posibilidades que tiene el hombre de expresarse, entre muchas otras.

Toda obra nace en una época y en una sociedad determinada, es un fenómeno social e histórico; es una estructura dinámica, significativa, cuya comprensión y explicación sólo es posible si se pone en relación con las otras estructuras y con la totalidad social e histórica de la que todas forman parte.

La idea de la obra de arte como mundo autónomo, producto de un individuo aislado, que habla de si mismo y que nada ha recibido del medio en que vive, el arte puro e inútil que nada tiene que ver con la sociedad, es un mito.

Tratar de explicar la esencia de lo artístico, desde el puro individuo creador, no tiene sentido, porque ese puro individuo no existe; el hombre es una estructura racional y dinámica, que se heteroconstituye y se trasciende.

Podemos concluir, de todo lo ya señalado, que la labor a realizar en un taller de Artes Plásticas debe contemplar un ejercicio simultáneo de actividades teóricas y prácticas.

Las teóricas, orientadas a aclarar el significado de un lenguaje que es muy especulativo, ambiguo y subjetivo; por ejemplo, palabras como: artista, obra de arte, creación, belleza, fealdad, buen gusto,... etc.

Las prácticas, orientadas a lograr un manejo técnico que nos permita incursionar y descubrir la verdadera situación espacio-temporal creada por las artes plásticas.

OBJETIVOS

- 1.- Desarrollar la percepción sensitiva
- 2.- Motivar la creación personal.
- 3.- Descubrir el mundo de las Artes Plásticas: dibujo, pintura, grabado, escultura, arquitectura.
- 4.- Entregar conocimientos y técnicas que permitan el ejercicio: gráfico, colórico, volumétrico, y espacial.
- 5.- Analizar el arte es el devenir histórico: Universal y nacional.
- 6.- Proporcionar los conocimientos que permitan un amplio desarrollo de las potencias analíticas y críticas en los integrantes del taller.
- 7.- Valorar los "lenguajes", gráficos, colóricos, volumétricos y espaciales en lo que tienen de: creativo, autónomo, inédito, plástico, etc.
- 8.- Motivar el estudio y la investigación constante.

ACTIVIDADES PRACTICAS

CONTENIDO

Primera Unidad:

Trabajo bidimensional. La expresión gráfica, los elementos básicos del dibujo: la línea y el punto.

Composición - equilibrio - armonía - simetría - asimetría - tensión - peso - luz - sombra.

Ejercicios de soltura y destreza manual, con lápices de grafito, carboncillo, tinta china: plumilla y pincel.

Líneas de construcción y puntos de referencia como elementos de apoyo para bocetos, croquis, y todo tipo de representaciones esquemáticas. El dibujo a partir de las figuras geométricas simples (cuadrado, triángulo, esfera, y rectángulo).

Segunda Unidad:

Trabajo bidimensional. El volumen como resultante de la luz y sombra.

Ejercicios antropomórficos: torso, cabeza, pie, mano, la figura humana en general.

Dibujo analítico, texturas, el claroscuro, gama de grises, contrastes, fidelidad respecto del modelo.

La representación en perspectiva, a partir de: uno, dos y tres puntos de fuga. La construcción gráfica iniciada en el cubo, la esfera, el cilindro, y la pirámide.

Tercera Unidad:

Teoría del color: primarios, secundarios, complementarios, fríos y cálidos, contrastes, degradaciones, saturación... etc.

Las distintas soluciones de texturas y técnicas a través del uso de diversos materiales: témpera - acuarela - pastel - cartulina pintada - collages - óleos... etc.

Cuarta Unidad:

Trabajo tridimensional - FORMA Y ESPACIO - La expresión - lo creativo.

El color y la forma integrados a la solución volumétrica, en sus constantes horizontal, vertical y diagonal.

La luz y el color en espacios interiores y exteriores.

El trabajo modular.

Uso del volumen como escultura, y el espacio como arquitectura.

Materiales: papel, cartón, madera, acrílico, yeso, plasticina, arcilla... otros.

ACTIVIDADES TEORICAS

CONTENIDO

HISTORIA DEL ARTE ESTETICA

Historia del Arte: Universal y Nacional

Secuencia progresiva desde sus orígenes hasta la actualidad.

Seguramente, la mayoría de los talleres, no tendrá inicialmente la implementación necesaria: Proyector de diapositivas y de películas de 16 mm. ni el respectivo material audiovisual.

Por lo tanto, esta unidad se desarrollará principalmente con trabajos de investigación, bibliográficos, charlas, exposiciones, y todo tipo de aportes individuales.

ESTRUCTURA DEL TALLER

El funcionamiento del taller depende de su organización y planificación. Pero esto no significa llenarlo de limitaciones ni de obstáculos.

Para participar en él, toda persona con interés e inquietudes plásticas puede constituirlo, no importa mayormente la diferencia de edad de sus integrantes, ya que la relación general del curso parte desde nociones muy elementales que van evolucionando progresivamente.

Las características físicas, es decir, el lugar donde funcione el taller, tampoco responde a un prototipo único. Y como las posibilidades de funcionamiento del taller son muy diversas, geográficamente hablando, nos referiremos sintéticamente a algunas de estas características básicas.

En lo posible el lugar debe ser amplio, con buena iluminación natural y artificial, además de una buena ventilación. La implementación, si es posible, con mesas de dibujo, atriles, modelos para dibujar: cubos, pirámides, cilindros, esferas, torso, cabeza, mano, pie,... etc. Sería muy deseable, por la importancia y ayuda que ello significa, contar con una máquina proyectora de diapositivas, para el posible uso de material visual. Sin embargo, enfrentados a una situación económica que pudiera ser limitante en algunos casos, la gran mayoría de los requerimientos antes señalados pueden ser obtenidos o reemplazados con imaginación, que se supone debe ser la constante de este taller.

PRIMERA UNIDAD

— Trabajo bidimensional (sobre un soporte plano)

A.- Los fundamentos de la expresión gráfica, elementos básicos del dibujo: la línea y el punto. (Trabajo a mano alzada).

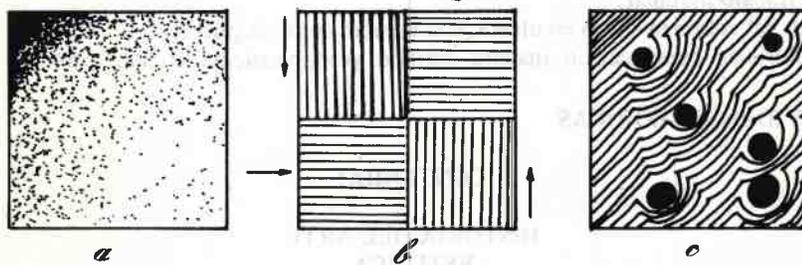


Fig. 1

Ejercicios de soltura y destreza manual, con lápices de grafito, carboncillo, tinta china: plumilla y pincel.

- a) Trabajos con puntos, creando focos de atención y zonas de luz y sombra, dependiendo de la secuencia y el tamaño de los puntos (ver Fig. 1)
- b) Ejercicios con líneas verticales y horizontales:
 - de abajo hacia arriba y viceversa
 - de derecha a izquierda y viceversa (ver Fig. 1)
- c) Trabajos de composición con circulares (5 a 8) de distintos tamaños y líneas, con distinta verticalización (espesor y oscuridad de la línea; ver Fig. 1)

B.— Líneas de construcción y puntos de referencia, como elementos de apoyo para bocetos, croquis y todo tipo de representaciones esquemáticas. El dibujo a partir de las figuras geométricas simples (cuadrado, triángulo, círculo y rectángulo).

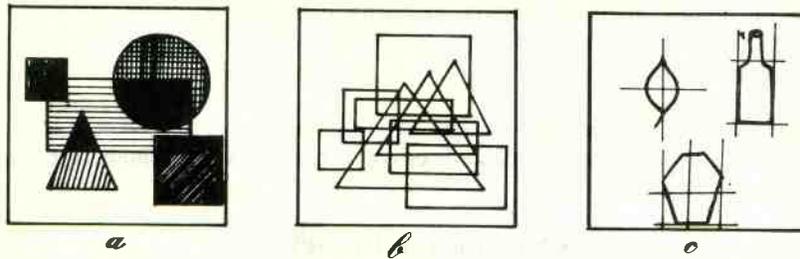


Fig. 2

a) y b) Componer (integrar armónicamente) distintas soluciones a partir de las figuras geométricas, utilizando diversas magnitudes, valorizaciones y números de figuras. Trabajos de:

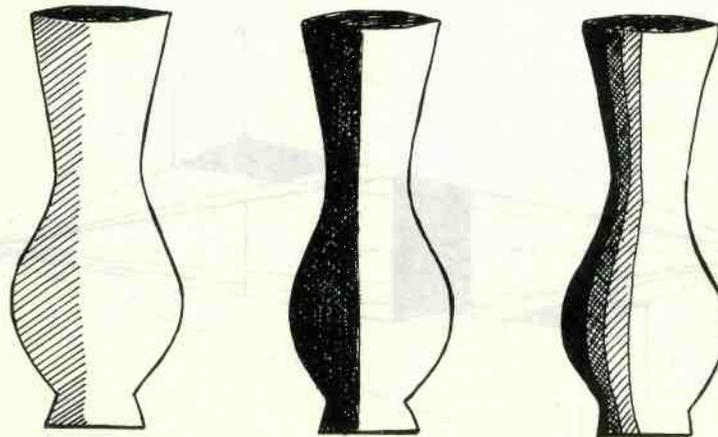
- Composición
- Equilibrio
- Armonía
- Simetría, asimetría
- Tensión
- Peso
- Luz y sombra (ver fig. 2)

c) Construcciones planas a partir de dos o más ejes. Estudio de proporciones y determinación de la relación ancho-alto (ver Fig. 2)

SEGUNDA UNIDAD

- Trabajo bidimensional (sobre soporte plano)

A.- El volumen como resultante de la luz y sombra



valorización
lineal

valorización
plana

valorización
fundida

Fig. 3

Ejercicios de dibujo analítico, textura, el claroscuro, gama de grises, contrastes, fidelidad respecto del modelo. Usos de: frutas, hojas, lámparas, tinteros, botellas (en general formas simples).

La representación en perspectiva, a partir de: uno, dos y tres puntos de fuga. La construcción gráfica iniciada en el cubo; la esfera, el cilindro y la pirámide (ver Figs. 4 y siguientes).

– Representación a partir de UN (1) Punto de Fuga (PF)

LH = línea horizontal

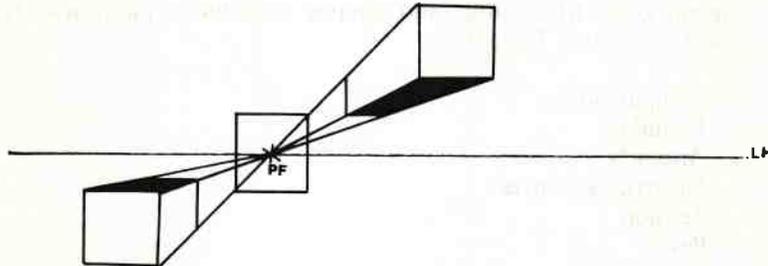


Fig. 4

Se dibuja una cara frontal y luego se proyectan los 4 vértices hacia el punto de fuga. La profundidad se determina arbitrariamente.

– Representación a partir de DOS (2) PF

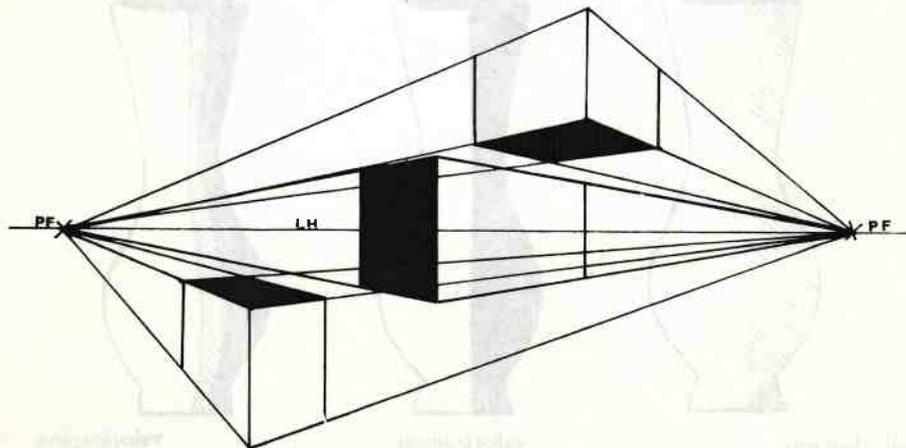


Fig. 5

– Representación a partir de TRES (3) PF

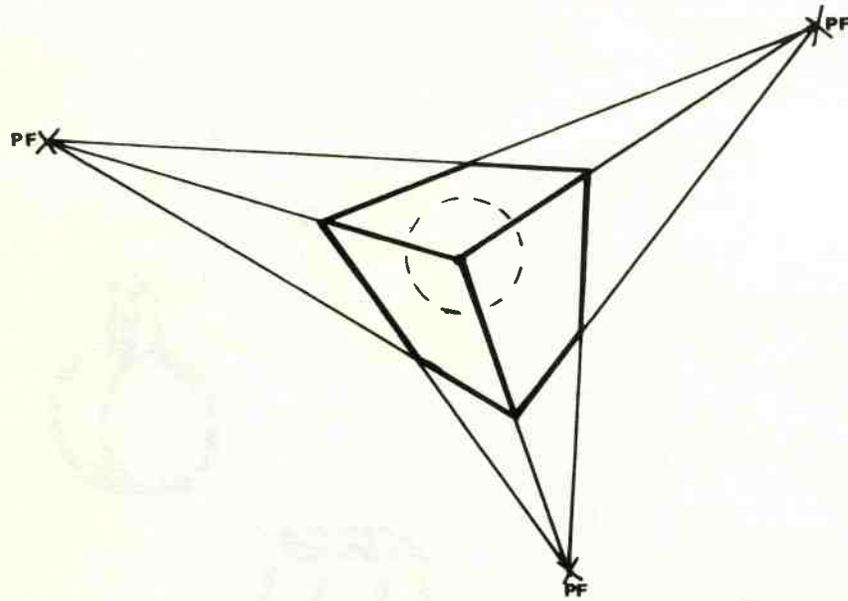


Fig. 6

Se determina un punto en el espacio y luego se proyecta hacia los tres puntos de fuga. (Para mayor claridad, el punto determinado se le ha encerrado en un círculo discontinuo).

Con estas proyecciones se pueden desarrollar una gran variedad de ejercicios, como los dos ejemplos que se incluyen a continuación: (Fig. 7)

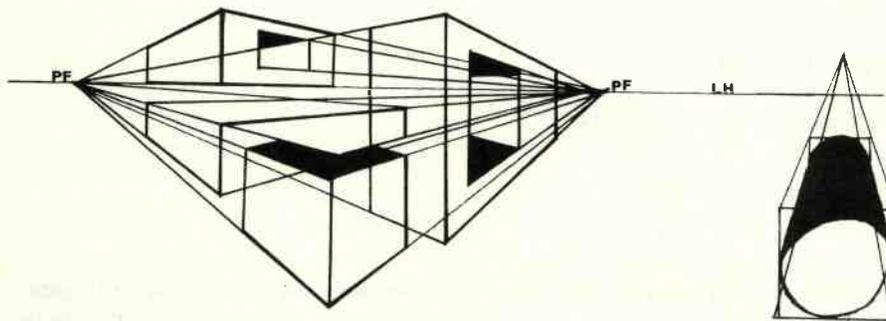


Fig. 7

El desarrollo de esta etapa está orientado a dominar la perspectiva (representación tridimensional en un plano bidimensional), y el volumen en el espacio. Estos constituyen los recursos técnicos que nos permiten dominar el dibujo constructivo a partir de este “encajonamiento”, como puede observarse en los ejemplos que se señalan a continuación:

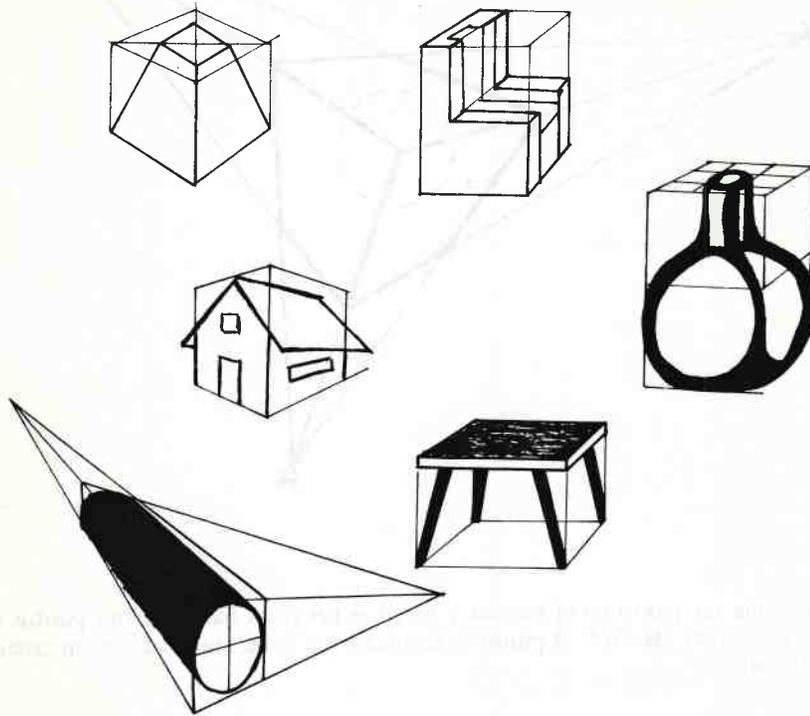


Fig. 8

– **Ejercicios antropomórficos**

- Figura humana: completa
- torso
- cabeza
- pie
- mano

Este trabajo está orientado a conocer la figura humana, sus proporciones, volumen, construcción. También debe incluirse el movimiento, el claroscuro, textura, dibujo analítico.

A continuación se incluyen modelos con dibujos que explicitan las principales características técnicas que deben ser consideradas (ver Figs. 9, 10, 11, 12, 13 y 14)

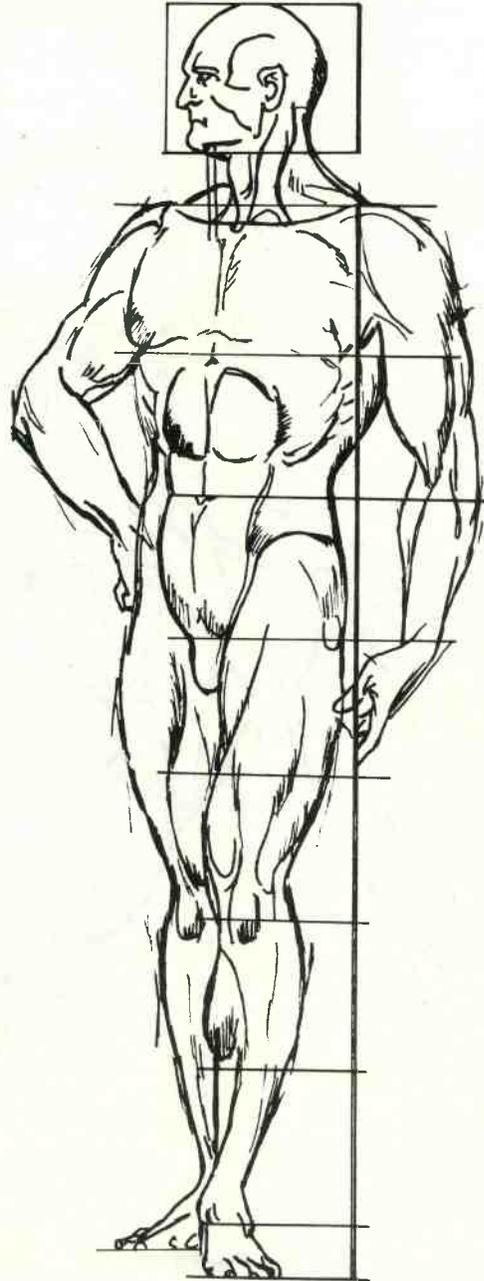


Fig. 9



Fig.10

Fig.11

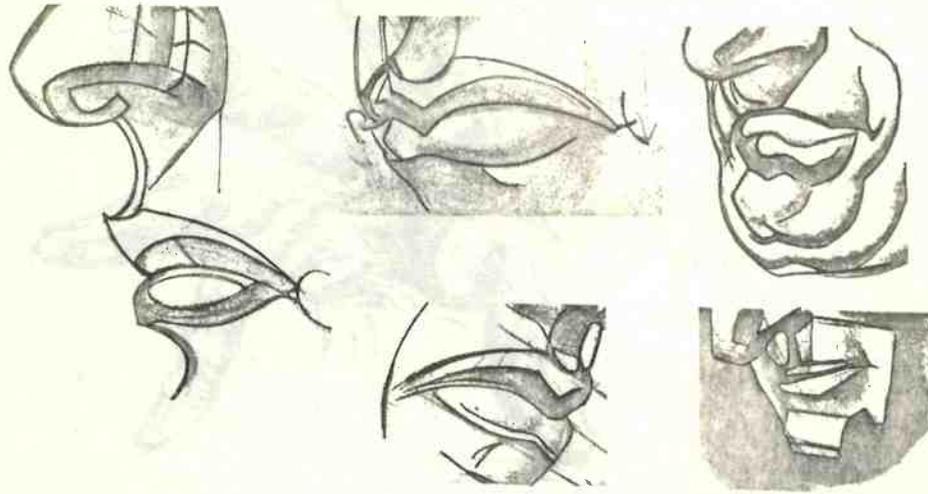


Fig.12

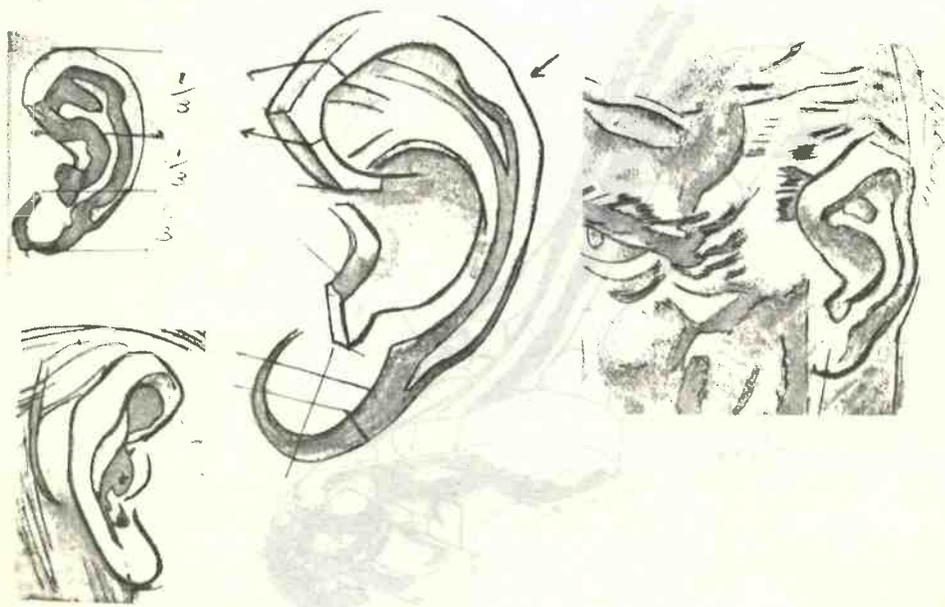


Fig.13

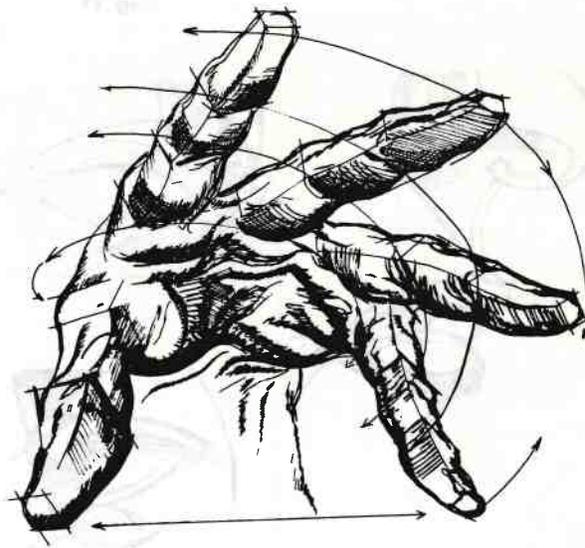
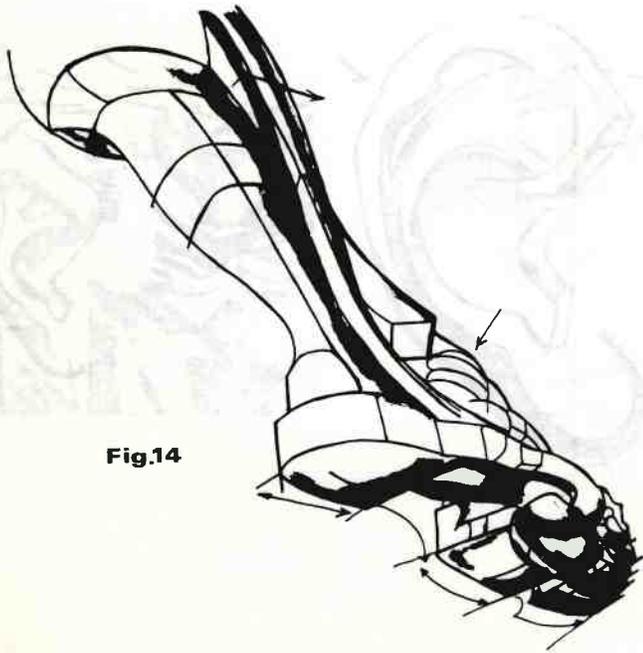


Fig.14



TERCERA UNIDAD

Esta Unidad comprende el desarrollo práctico de la teoría del color, con utilización de distintas técnicas y materiales: témpera, acuarela, pastel, óleo, collage, papeles de color, lápices de color, técnicas mixtas, etc.

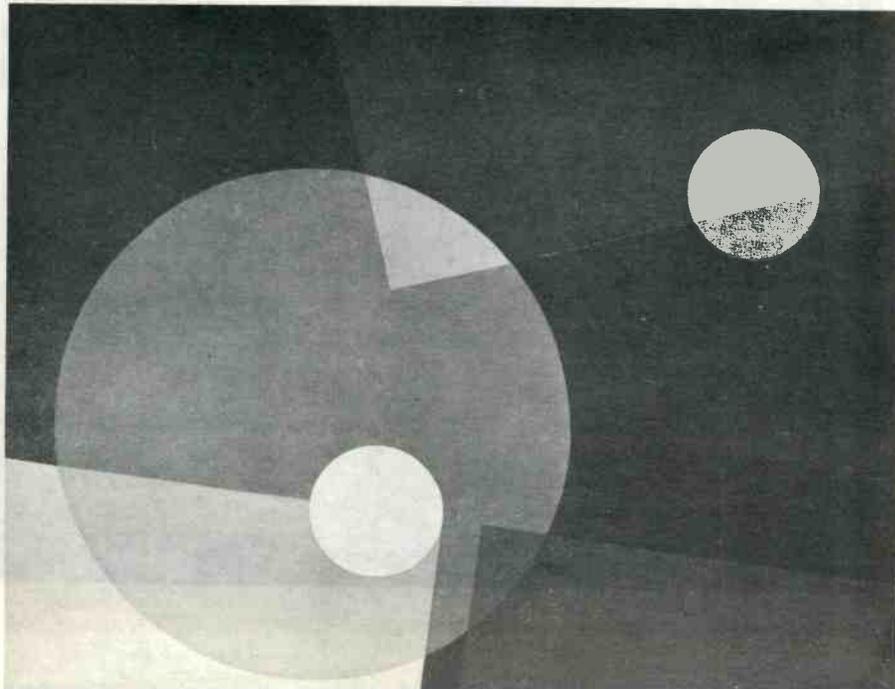
En esta Unidad, por la complejidad que el tema conlleva, deberá insistirse en una evolución progresiva y rigurosa de los participantes. Los trabajos deberán partir de soluciones elementales, contrastes, degradaciones, uso del color plano, sobre composiciones geométricas simples, modelos tomados de la naturaleza, proposiciones colóricas abstractas, juegos de color, superposiciones, yuxtaposiciones, transferencias.

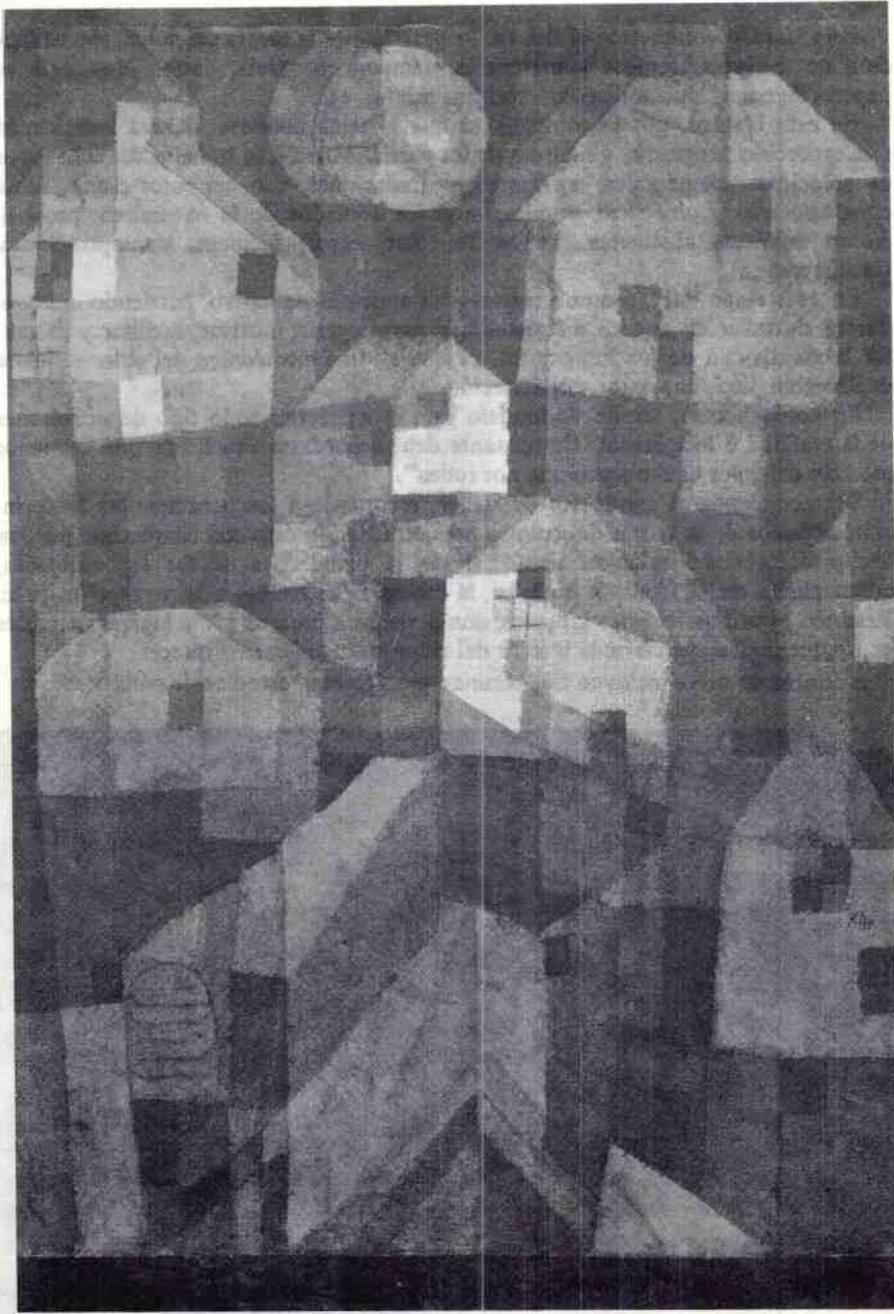
En esta etapa debe promoverse un gran aporte imaginativo, partiendo del conductor de taller en cuanto a su habilidad para sugerir, motivar, facilitar y despertar la creatividad de los integrantes, ya que el dominio técnico del color requiere de una gran disciplina, rigor y ejercitación.

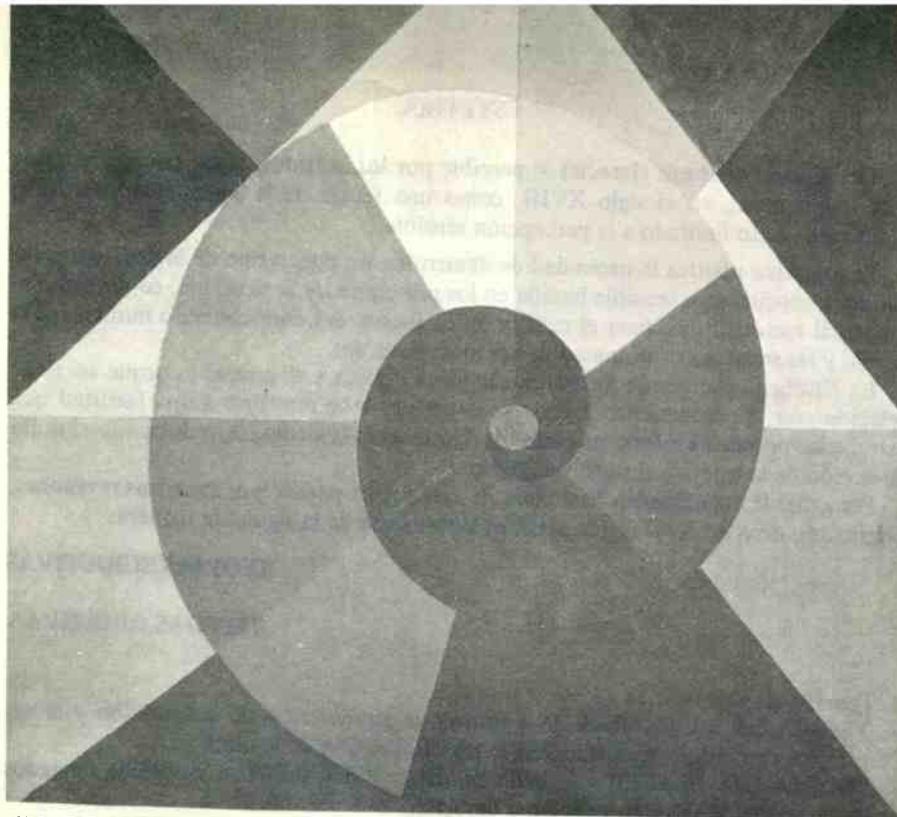
En consecuencia, servirá de modelo para esta práctica todo tipo de situaciones de la realidad o imaginadas. No obstante debe recordarse aquello de que “el mejor maestro del color es el mundo que nos rodea”.

Se recomienda al conductor del taller, recordarle a los participantes los principios básicos de la teoría del color, complementando ésto con charlas que puedan dar profesores del establecimiento, desde la perspectiva de sus especialidades, como puede ser la física, la química, la biología (en cuanto a la percepción), etc. También es útil actividades grupales, como visitas a museos y/o a lugares naturales en los que pueda apreciarse la técnica del color en su aplicación directa.

A continuación se incluyen tres láminas que siguieren estudios de color y PF.







CUARTA UNIDAD

– Trabajo tridimensional (Volumétrico: largo-ancho-alto)

A.– Forma y Espacio: el color y la forma integrados a la solución volumétrica; utilización de formas ya conocidas por el trabajo desarrollado en las unidades anteriores.

B.– La luz y el color en espacios interiores y exteriores.

Trabajo: primero con formas geométricas; luego, formas orgánicas y abstracciones. En esta unidad, al igual que en las anteriores, el conductor debe incentivar y canalizar mediante la ejercitación y observación, la creatividad. Como el desarrollo de esta unidad implica cierta complejidad, se sugiere reagrupar el trabajo en tres sub-unidades:

- Trabajo del volumen externamente, como escultura
- Trabajo del volumen internamente, como espacio arquitectónico.
- Relaciones constructivas: horizontal, vertical, diagonal y mixtas.

Los materiales con los cuales puede trabajarse son: papel, cartón, madera, acrílico, yeso, plasticina, arcilla, etc.

ESTETICA

Del griego, Aisthesis (Iszecis) = percibir por los sentidos, surge como disciplina con Baumgarten, en el siglo XVIII, como una teoría de la Sensibilidad, es decir, el conocimiento limitado a la percepción sensible.

Baumgarten plantea la necesidad de desarrollar un nuevo tipo de lógica, una ciencia del conocimiento sensible basada en los principios de la psicología, como complemento al racionalismo, para el cual la única fuente del conocimiento humano es la razón, y las sensaciones no pasan de ser ideas confusas.

La Estética, que puede proporcionar ideas "claras y distintas", porque no tiene relación con el pensamiento discursivo superior, debe remitirse a una facultad que estudie las potencias inferiores (sensibles), que sería la psicología, reduciendo el radio de acción de la estética al puro psicologismo.

Pero, desde Baumgarten hasta hoy, la estética ha pasado por sucesivas revisiones, originando diversas teorías que podrían sintetizarse de la siguiente manera:

TEORIAS SUBJETIVAS

TEORIAS OBJETIVAS

1. Teorías subjetivas

- **TEORIA DE LA EXPRESION**— postula la equivalencia de la intuición y la expresión, restándole importancia a la materialización de la obra.
- **TEORIA DEL PLACER** —lo bello es una cualidad subjetiva vinculada a estados de reflexión, sensación, volición y emoción.
- **TEORIA DEL JUEGO** — es el libre juego de la imaginación, o sea, la facultad de reunir la multiplicidad de la intuición y el entendimiento, lo que precede y causa el sentimiento de placer estético.
- **TEORIA DE LA APARIENCIA E ILUSION**— lo bello reside en los objetos físicos, pero la realidad mental es inaccesible al arte. La belleza solo puede ser hallada en la apariencia perceptiva.

Esta preocupación por la apariencia distingue netamente la actitud estética de la teórica como de la práctica, las cuales, aunque en diferente forma, conciernen a las cosas reales y no a su mera apariencia en la conciencia.

La apariencia estética se manifiesta tanto en la apariencia perceptiva como en la imaginativa. Estos sentimientos imaginarios son atribuidos no a la mente que realmente los experimenta, sino al objeto por ella percibido, dentro del cual, por un curioso mecanismo psicológico son espontáneamente proyectados.

Nuestra conciencia artística es una oscilación entre dos grupos de representaciones, un transportarnos hacia la ilusión con el único objeto de apartarnos de ella en un instante por nuestro sentido de la realidad y este proceso psicológico único, proporciona el placer característico del reino del arte.

- **TEORIA SICOANALITICA** — existe un conflicto de la niñez en adelante entre los impulsos sexuales y los impuestos por la cultura que son mas egoístas, razón por la cual nos vemos impulsados hacia el de la represión, o sea, la inmersión en los estratos inconcientes de la mente, de los deseos eróticos vencidos, enteramente naturales en la infancia, pero repulsivos al adulto civilizado:

El acto de la represión crea en el inconciente un sistema de ideas e impulsos, aislados del resto de la personalidad y conocidos técnicamente como un “complejo”. Por lo tanto, se deduce que el artista proyecta **sus complejos en la obra de arte**, mientras que el espectador proyecta los suyos en el **objeto contemplado**.

– **TEORIA DE LA EINFUHLUNG**– supone dos factores esenciales, por una parte hay un sentimiento, tal como el orgullo, melancolía, anhelo en nuestras mentes, en **nuestra autoactividad interna**. Por otra, una **proyección de ese sentimiento en un objeto que expresa nuestra vida espiritual y con el cual se vincula de una manera inequívoca**.

– **TEORIA FENOMENOLOGICA** – descripción de los fenómenos tal como aparecen en la percepción, pero en modo alguno con su explicación causal.

No procede por deducción ni inducción, sino por una intuición peculiar que abarca la naturaleza general de cada objeto en un ejemplo particular.

Dirige sus análisis hacia el objeto externo “la obra de arte” y no hacia el sujeto como hacen los estetas-sicólogos.

– **TEORIA ECLECTICA** – tentativa de efectuar una reconciliación entre el principio de la forma, de capital importancia en la filosofía del arte hasta el siglo XVIII, con el de la expresión emocional que ha pasado a un primer plano desde el despertar romántico.

– **TEORIA SICOLOGICO GENERAL DEL ARTE Y LA BELLEZA** – el momento supremo de la experiencia humana de lo bello, debe situarse no en la contemplación del arte o la naturaleza, sino que en la actividad del artista creador.

Los motivos de la producción artística no son puramente individuales y psicológicos, sino sociales, y, en este sentido, también impersonales, derivan del ambiente tanto como de la **personalidad del artista**, la cual lleva **inevitablemente el sello de la cultura, el gusto, las modas, las instituciones económicas, políticas y religiosas del tiempo en que vive, y a veces, hasta de las condiciones geográficas y climáticas del país**. Pero, por encima de las influencias externas que afectan poderosamente al artista, están las fuerzas psicológicas que trabajan en su mente.

II.– TEORIAS OBJETIVAS

– **CIENCIA DEL ARTE** – Hipólito Taine es un predecesor de los teóricos modernos, fundador del método empírico, histórico y comparativo propio de las ciencias naturales.

La génesis y la producción de las obras de arte está determinada, no por fuerzas internas psicológicas, sino por las sumas de las influencias externas, sociales, geográficas y otras. Para comprender a un artista debemos conocer exactamente las condiciones generales intelectuales y sociales de la época a que pertenece, porque en ellas reside la causal determinante y la **explicación final** de su actividad.

– **TEORIA DE LA NATURALEZA** – debemos dirigirnos a la descripción y clasificación de las formas naturales para encontrar un aporte original al tema.

Es preciso conocer las características más generales de la tierra, el aire y el agua (las montañas, las nubes, los ríos, la vegetación, el mar....). Incluso tener un estudio minucioso y detallado de estos fenómenos.

La figura perfecta, que es el producto de la depuración de las formas naturales, da una norma que está por encima y es ajena al juicio personal arbitrario.

- **TEORIA SOCIOLOGICA** - influencias de las fuerzas externas y sociales en el desarrollo del arte. La expresión de las emociones es a la vez individual y social.
- **TEORIA DE LA FORMA** - el valor de la obra de arte reside en aquellas relaciones de línea, color, o volumen que la constituyen.

Entre estos dos grupos de teorías; subjetivas y objetivas podemos situar como un intento de mediación a la **teoría Experimental** de Fechner, que parte de la experiencia estética y trata de explicar científicamente la obra.

Fechner fundador de la estética científica, la considera como una rama particular de la psicología general o como un departamento del hedonismo, la doctrina del placer y el dolor.

Introduce el método empírico, aquel que trabaja desde lo particular hacia lo general, en lugar del viejo método de los metafísicos, desde conceptos generales a particulares. Utilizó dos métodos psicológicos distintos: el método de experimento control, y el método de la observación y la introspección (experiencia propia).

Esta exposición de las teorías estéticas, sólo ha pretendido dar una visión de lo que ha sido la estética desde su inicio hasta el sentido actual de esta disciplina, que podemos resumir así:

La Estética es una disciplina cuyo objeto es la obra de arte, perdiendo así su antiguo carácter de "Filosofía del Arte" y se constituye en una disciplina autónoma, portadora de un saber específico y se entiende que su metodología no es cerrada, ya que su acción sobre la obra no agota el conocimiento de ésta.

La estética contemporánea se enfrenta directamente con la obra, y el lenguaje que emplea, está en todo momento determinado por la realidad de la obra. La estética no formula leyes de validez general para el arte o los artistas, los conceptos que emplea son siempre indisociables de la experiencia perceptiva a la cual hace referencia.

El hombre, enfrentado a la experiencia diaria, no aspira a construir una metafísica que le dé un conocimiento absoluto, simplemente ejerce su "poder" de valoración en forma natural y espontánea.

Cuando nos enfrentamos a la realidad del arte, el problema del conocimiento de ésta adquiere una nueva dimensión, ya que si bien la obra se inscribe en el marco histórico-geográfico, crea también su propio espacio y tiempo.

"Para que el arte nazca, es necesario que la relación entre los objetos representados y el hombre, sea de una naturaleza distinta de la impuesta por el mundo". (1)

La relación que se establece entre el sujeto (espectador) y el objeto (obra de arte) transporta necesariamente la acción, desde la realidad relativa de la vida diaria a la realidad relativa del arte.

El arte no es absoluto, sino que una forma de actividad que entra en relación dialéctica con otras actividades, otros intereses, otros valores.

Si nuestro conocimiento de la realidad es "crítico", o sea, producto de la valoración que hacemos de ella, podemos entender que ante la obra de arte asumimos espontáneamente una actitud "crítica" (valorativa) tan legítima como natural.

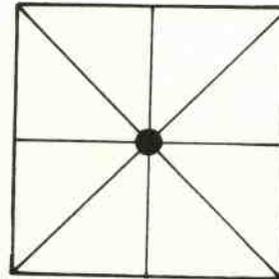
(1) ANDRE MALRAUX "Las voces del silencio" Ed. EMECE 1956 Pág. 272.

ARTE Y PERCEPCION VISUAL

“Hay demasiadas personas que visitan museos y coleccionan libros de arte sin que por ello obtengan una mayor comprensión de éste. La capacidad innata de entender por los ojos se ha adormecido y debe ser despertada, la mejor manera de hacerlo es el manejo del lápiz, el pincel o el cincel.

EQUILIBRIO

La estructura oculta del cuadrado
Ningún objeto se percibe como único o aislado.
Ver algo significa asignarle un lugar en una totalidad:
una ubicación en el espacio, una magnitud en la medida de tamaño, de luminosidad o distancia.



Todo acto de visión es un juicio visual. Se piensa que los juicios están monopolizados por el intelecto, pero los juicios visuales no son contribuciones del intelecto que se agreguen una vez cumplido el acto visual, sino sus ingredientes inmediatos e indispensables.

El hecho de ver un disco descentrado constituye un momento intrínseco del acto visual mismo.

Dado que la tensión posee una magnitud y una dirección puede describírsele como una fuerza síquica.

Si se pone el disco en varios lugares del cuadrado se notará que algunos puntos le ofrecen un firme descanso; en otros manifiesta un impulso en alguna dirección determinada, o su situación puede resultar incierta y vacilante. Cuando su centro coincide con el del cuadrado se asienta con mayor estabilidad.

El disco está influido por las diagonales del cuadrado, así como por la cruz que forman los ejes centrales vertical y horizontal.

Donde esté ubicado el disco, la fuerza de todos los otros factores estructurales ocultos lo afectan. El vigor y la distancia relativos de estos factores determinarán su afecto sobre la configuración total de las fuerzas. En el centro todas las fuerzas se equilibran y por lo tanto la posición central tiende al reposo. Otras posiciones relativas de reposo se encuentran al hacer que el disco recorra una de las diagonales.

El punto de equilibrio parece encontrarse algo más cerca del vértice que del centro del cuadrado, lo que puede significar que el centro es más poderoso que los vértices y que esta preponderancia debe compensarse por una mayor distancia. Cualquier ubicación que coincida con uno de los aspectos del “Mapa estructural” introducirá un elemento de estabilidad, lo que, desde luego puede contrarrestarse por otros factores.

Aquellas ubicaciones del disco que determinan impulsos tan equívocos y ambiguos que la vista no se decide por una dirección en particular producen un efecto desagradable. Tales vacilaciones producen una incertidumbre visual y entorpecen

el juicio perceptual del observador. En las situaciones ambiguas, la configuración visual ya no determina lo que se ve y cobran importancia los factores subjetivos del observador, como por ejemplo, su centro de atención o su preferencia por una dirección en particular.

¿Las tendencias del disco son pasivas o activas, se mueve por impulso propio o simplemente cede a la atracción que ejerce el cuadrado?

Parece que siempre fuera el disco el que sufre la influencia del cuadrado y no éste la de aquél.

El cuadrado circundante ofrece una base estable con respecto a la cual se desarrolla la acción visual; constituye un continente dentro del cual hay una mayor independencia del espacio circundante.

Este mapa representa un marco de referencia que ayuda a determinar el valor de equilibrio de cualquier elemento pictórico.

“ Toda configuración visual es dinámica ”.

La esencia de una experiencia visual no puede expresarse por magnitudes de tamaño y distancia, grado de angularidad o longitud de onda de tinte.

Estas mediciones estáticas definen solo el estímulo, es decir, el mensaje que el mundo físico envía al ojo. Para la vida de un perceptor su expresión y significado — emana por entero de la actividad de las fuerzas que se han descrito. Una línea cualquiera que se trace en una hoja de papel, o la más simple forma modelada en arcilla son como una piedra arrojada a un estanque: perturba el reposo, moviliza el espacio.

¿Que es el equilibrio?

Desde el punto de vista de la física el equilibrio es el estado de un cuerpo en el cual las fuerzas que operan sobre él se compensan mutuamente.

Esta definición es aplicable al equilibrio visual: como un cuerpo físico, toda estructura visual finita posee un centro de gravedad. Para el centro de una configuración visual no existe método de cálculo racional, excepto para las formas más regulares, que reemplaza la intuición visual de equilibrio.

Los valores de equilibrio visual de factores tales como: el tamaño, el color y la dirección, a menudo, no hayan correspondencia con factores físicos equivalentes; ej.: el traje de un payaso: rojo el lado izquierdo, azul el derecho puede resultar visualmente asimétrico como esquema cromático, aunque las dos mitades del traje y en realidad del payaso posean un peso físico idéntico. También en una obra pictórica, un objeto que físicamente no se relacione — como una cortina con el fondo — puede equilibrar la posición asimétrica de una figura humana.

Tanto visual como físicamente el equilibrio es el estado de distribución de las partes por el cual el todo ha llegado a una situación de reposo. En una composición equilibrada todos los factores de forma, dirección y ubicación se determinan entre sí de tal modo que no parece posible ningún cambio y la totalidad manifiesta el carácter de necesidad de todas sus partes.

Toda cualidad visual debe definirse por su medio espacial o temporal. Esto es justamente lo que hace una estructura equilibrada.

Factores que determinan el equilibrio: el peso

la dirección

PESO – depende de la ubicación, un elemento que se encuentre en el centro de la composición o cerca de él o en el eje central vertical, posee menos peso compositivo que uno que esté fuera de los senderos principales que se indican en el mapa estructural.

El peso depende del tamaño. Con referencia al color, el rojo es más pesado que el azul, y los colores de alta luminosidad más que los oscuros. Para que una superficie negra compense a una blanca debe ser de mayor tamaño. Esto se debe en parte al efecto de irradiación, que hace que una superficie luminosa parezca relativamente mayor. La situación de aislamiento también contribuye al peso.

La forma y la dirección también influyen al peso. La forma regular como las geométricas simples son probablemente más pesadas que las irregulares. También la densidad, es decir, el grado en que una masa se concentra en torno a su centro, parece agravar el peso. Las formas con dirección vertical parecen ser más pesadas que las que siguen la oblicua.

La dirección así como el peso determinan el equilibrio. La dirección es influida por la ubicación. El peso de todo elemento compositivo ya sea una parte del mapa estructural oculto o un objeto visible, atraerá los objetos vecinos y les impondrá así una dirección.

El centro del cuadrado marca para el disco una dirección centrípeta. La forma de los objetos produce ejes que a su vez crean fuerzas dirigidas. Los ejes que producen las formas permiten que haya movimiento en dos direcciones opuestas.

El peso que proporciona el color puede compensarse mediante el peso de la ubicación; la dirección que indique la forma puede equilibrarse por el desplazamiento hacia el centro de atracción.

Con frecuencia la parte inferior de una estructura visual reclama más peso que la parte superior. Siempre se necesita una compensación que impida que la parte inferior de una forma parezca demasiado liviana o demasiado pequeña.

En el arte no deben recalcarse el equilibrio, la armonía o la unidad, sino la constelación de fuerzas orientadas que están equilibrándose, ordenándose y unificándose.

LA FORMA

Unas pocas características notorias determinan la identidad de un objeto percibido y crean una figura integrada en la que también influyen algunas cualidades secundarias.

La percepción comienza con la captación de los rasgos estructurales destacados. La visión actúa sobre el material en bruto de la experiencia creando un patrón correlativo de formas generales que se aplican no solo al caso individual concreto, sino también a un número infinito de otros casos.

La FORMA es una de las características esenciales de los objetos que la vista capta. Conciérne en primer lugar a los límites de la masa. La forma de un objeto no coincide necesariamente con los límites efectivos del cuerpo físico. La verdadera forma de un objeto se constituye por sus características espaciales esenciales.

Se define la simplicidad artística como el ordenamiento más hábil de los medios, basado en la comprensión de lo esencial a lo cual todo lo demás debe subordinarse. La forma siempre señala algo que está más allá de ella misma.

El efecto depende del grado de simplicidad del todo en relación con el grado de simplicidad de las partes. La mayor simplicidad del todo produce una mayor unidad. Cuanto más simples las partes, tanto más claramente tienden a separarse como entidades independientes.

Un objeto visual será tanto más unificado cuanto más estrictamente semejantes sean sus elementos de color, luminosidad, velocidad y dirección de movimiento.

La forma como significación – la posición oblicua produce un efecto intensamente dinámico.

EL ORNAMENTO

Toda forma o color posee expresión, se carga de un clima anímico, manifiesta el comportamiento de las fuerzas visuales y su apariencia individual presenta así algo de universal, por lo que todo ornamento debe tener contenido, pero su contenido está afectado por su función; casi siempre es parte de otra cosa, un atributo que interpreta visualmente el carácter de un objeto, situación o acontecimiento dado.

Contribuye a definir la calidad y razón de ser de un utensilio, un mueble, una habitación, una persona, una ceremonia.

El ornamento no se limita a que las cosas luzcan placenteras, ésta es solo una de sus funciones. Cuando se utiliza un ornamento en una sala de estar, su carácter y motivo deben adecuarse a la representación de armonía, paz, saludable abundancia y bienestar físico.

En un salón de baile pueden elegirse colores fuertes y formas agresivas que se ajusten al efecto estimulante de la música, el alcohol y el ritmo de la danza.

Se obtiene una sensación placentera porque el carácter del ornamento sale al encuentro de las necesidades de una situación dada. Pero sirve también para explicar a los ojos la naturaleza de una iglesia, un palacio, una sala de justicia, o un cementerio.

El ornamento como que es parte de otra cosa, posee una naturaleza específica, es decir, su contenido se limita al carácter particular de aquello que lo soporta.

Mientras que el ornamento es una parte del mundo en que vivimos, la obra de arte es una imagen de ese mundo. La obra de arte es enteramente independiente de su entorno.

La repetición es propia del ornamento... en el ornato es muy importante el orden y también es muy frecuente la simetría estricta.

Una buena escultura colocada en un rincón de la sala de estar como decoración se convierte en un centro poderoso de atracción ante el cual todo lo demás se subordina.

El "funcionalismo" con su desconcertante honestidad revela que para el hombre moderno una casa no es sino un continente de cuerpos y una silla el soporte de la anatomía humana.

Alrededor de 1700 la filosofía de la vida que imperaba halla su expresión tanto en una cuchara de plato como en una fachada barroca, o en un cuadro de Watteau y solo se diferencian por su grado expresivo.

El grado y la clase de representación que un ornamento contiene depende de la función del objeto que lo soporta.

La arquitectura desempeña una función específica como objeto práctico de nuestro espacio vital; por esta razón su forma difiere de la de una obra escultórica abstracta. Favorece la simetría estricta y otros modos de la forma simple.

La realidad y forma del ornamento está en la región artística en la que se dan las formas regulares y geométricas.

Forma expresiva — imágenes que representan algún contenido.

LA IMAGINACION

Lo que la imaginación artística crea podría definirse más correctamente como el hallazgo de una nueva forma para un viejo contenido.

La expresión que transmite cualquier forma visual será solo tan claramente destacada como lo están los rasgos perceptuales que la soportan. Una línea definitivamente curva expresará la oscilación o suavidad correspondiente con igual claridad; pero una línea cuya estructura resulte visualmente confusa no puede transmitir ningún significado.

EL ESPACIO

El grado de densidad o solidez contribuye a determinar la posición de una superficie en la dimensión de profundidad.

El efecto de la textura es uno de otros varios factores que influyen en el fenómeno de figura y fondo. Los objetos texturados se ven como figura.

La cantidad y especie de efecto espacial que logra depende de las formas, tamaños, orientaciones y colores que use. Toda forma visual tiene influencia fuera de sus propios límites y en cierto grado, articula el vacío que la rodea. La luz produce un gradiente esférico que se expande en todas direcciones, desde una base elegida en el espacio. La perspectiva central unifica todas las direcciones.

LA LUZ

Si estamos a menudo frente a un acontecimiento o una cosa y hemos aprendido ya a actuar adecuadamente frente a ellos, es probable que nuestra razón y nuestro sentimiento no les sigan prestando su atención activa.

Físicamente la claridad de una superficie está determinada por su poder de reflexión y por la cantidad de luz que incide sobre dicha superficie. Psicológicamente no hay modo de distinguir entre el poder de reflexión e iluminación dado que el ojo recibe solo la intensidad resultante de la luz y no obtiene ningún dato sobre la proporción en que ambos componentes contribuyen para obtener este resultado. La claridad observada en un objeto dependerá de la distribución de valores de claridad en el campo visual total.

Una sombra es una capa de oscuridad que se ve sobre un objeto y que tiene valores de claridad y de color que se distinguen de los del objeto.

Las paredes donde se encuentran las ventanas se pintan de una tonalidad más clara que las que reciben la luz.

Si varias fuentes han de cooperar en la iluminación, deben organizarse jerárquicamente dándole a una de ellas el papel principal de fuente motivante y produciendo

do mediante las otras contrastes francamente más débiles.

La experiencia perceptual de la iluminación presupone una subdivisión por la cual la apariencia de un objeto resulta una combinación de los valores de claridad y de color inherentes al objeto mismo y de aquellos que le impone la fuente luminosa.

EL COLOR

La forma y el color cumplen las dos funciones más características del acto visual: transmiten expresión y nos permiten tener la información mediante el reconocimiento de objetos y acontecimientos.

Desarrollo de la Teoría del Color

Rosa Cromática

Colores Fríos - Cálidos

Complementarios

Primarios - Secundarios

EL SENTIDO DE LA CREACION ARTISTICA

Prof. MILAN IVELIC

1. EL TERMINO CREACION

El término "crear" viene del latín "CREARE", empleado por los antiguos en el sentido de **criar** (nutrir) y también de **educar** (sacar de). Algunos escritores latinos, como Virgilio, por ejemplo, lo utilizaron en el sentido de **engendrar**, dar a luz.

La distinción entre criar y crear es tardía (siglo XV) y surge como acepción culta, siendo empleada en el sentido de **nombrar**, poner en un cargo: por ejemplo, "crear cardenal".

Tanto la raíz etimológica del término como su acepción culta nos permitirán orientar la reflexión con el fin de aclarar la riqueza semántica del término creación, que se ha prestado a muchos malentendidos.

Considero que criar en el sentido de nutrir y educar en el sentido de sacar de, se corresponden mutuamente en la significación primera del vocablo latino "creare" porque ambos dicen relación con el crecimiento humano, y no hay crecimiento más significativo que aquel que hace crecer integralmente.

Crear es hacer crecer, es decir, acrecentar el mundo del hombre. Quien crea actúa para dar sentido a su existencia con lo cual el mundo pierde su carácter distante, extraño, haciendo que éste aparezca como un medio humano. El hombre no se humaniza más que humanizando el mundo, que es, en cierto sentido, la obra del hombre. La creación humana contribuye, pues, a humanizar la existencia, a formar un mundo.

Si el mundo es el horizonte de todos nuestros proyectos, es posible proyectar al interior de un mundo único, una diversidad de "mundos": el de las ciencias de la técnica, del arte, etc. La vida humana supone promover una multiplicidad de bienes y valores en "mundos" diversos, lo que permite distinguir variadas tareas creativas, entre ellas, la creación artística.

Crear es, desde la perspectiva artística, hacer crecer, pero desde una determinada modalidad, porque lo artístico especifica esta creación. Ahora bien, el término “artístico” deriva de arte, que proviene del latín “ars” y significa habilidad, vale decir, hacer bien algo. Se trata de una praxis, de un hacer (facere). Luego, la creación artística es **acrecentar mediante un saber hacer**.

¿De qué saber hacer se trata?

Los griegos emplearon el término “tekné” para referirse indistintamente a la escultura como al corte de piedras, al escultor como al cantero. Comprobaron un comportamiento similar –al menos en la apariencia inmediata– en la actividad del mezclador y del escultor griego, en el pintor y en el carpintero. El denominador común era el **hacer manual**, que el artista griego consideró siempre esencial en su actividad.

El hacer manual supone un **hacer con algo** como nos lo muestra a diario la experiencia. Así, el pintor trabaja con pigmentos, el escultor con piedras, madera, metales, etc.; el grabador emplea determinados materiales, según cual sea la matriz que ha escogido. En todos ellos se produce una singular relación con la naturaleza, la cual aporta sus propios elementos para participar en la acción creadora. En esta dialéctica entre el artista y la materia bruta pareciera que esta última se eleva de rango. Pienso que aquí nos encontramos con aquella acepción culta a la que aludíamos al comienzo; así como “crear cardenal” significa elevar de rango, conferir a un ser una dignidad sin que cambie por esto su propia naturaleza, así también la materia bruta se eleva a material plástico sin que esto suponga destruirla en lo que es. El hacer artístico implica el **respeto por la naturaleza**. El artista se relaciona con el mundo de lo dado que deja de ser inerte, extraño o agresivo. La materia ya no es obstáculo ni prisión; al contrario, se constituye en un agente de liberación; el artista supera lo naturalmente dado acrecentando el mundo humano.

La existencia humana no es una realidad en una sola dimensión, sino que presenta posibilidades y dimensiones múltiples, lo que explica la diversidad de “mundos” a que aludíamos antes. Dentro de la historia global del hombre se incluyen también las historias en plural: de la filosofía, de las ciencias, del arte, etc. El filósofo o el sabio también son “formadores del mundo”. La creación no es privilegio exclusivo del artista.

Quizá si lo exclusivo de la creación artística reside en que ella sea, a la vez, la más universal y la más original de todas las creaciones humanas. La universalidad no debe entenderse en el sentido de un denominador común que queda al hacer abstracción de los aspectos singulares e individuales, sino que como lo que es capaz de unir a la humanidad a través del tiempo y del espacio. Y originalidad no como sinónimo de individualidad, entendida como determinación de un ser espacio-temporal situado, sino que como lo singular, personal, único e irrepetible. La obra verdaderamente **original** se **caracteriza** por el hecho de que **muestra** lo que hay de más auténticamente universal en el hombre.

En este análisis del término “creación”, no podemos olvidar aquella acepción de engendrar, dar a luz, que también emplearon los antiguos. En efecto, la creación artística es como un alumbramiento: nace un nuevo ser por mediación del artista en y con el material plástico. Es interesante recordar que entre las denominaciones con que se conocen las distintas manifestaciones artísticas, la arquitectura es la más cercana semánticamente a esta acepción: viene del griego *arkhitekton*,

compuesto de arkho (soy el primero) y tekton (obrero, carpintero), derivado de tikto, que significa "doy a luz".

Esta capacidad del artista de engendrar en y por mediación del material, alude a un problema de nuestra existencia y, a la vez, permite encontrar un principio de unidad en relación con el arte frente a tanta diversidad de definiciones y explicaciones que se han dado en torno a la creación artística.

El arte parece situarse en el centro mismo de una dualidad fundamental: la vida interior y la vida exterior, el yo y el no yo, el espíritu y la materia. Pues bien, la creación artística suscita un intermediario, un pasaje entre el mundo exterior y el mundo interior. Tal vez de aquí derive el carácter de indispensable e irremplazable que tiene la obra de arte. Este verdadero puente de unión no sólo reúne el yo y el universo, sino que actúa también entre el artista y los demás, puesto que la obra de arte permite el diálogo, su convivencia con los hombres. La obra de arte al constituirse en el ligamen entre esas dos esferas establece una relación absolutamente recíproca; el artista no puede revelar el mundo exterior sino que revelando su mundo interior; a la inversa, no puede mostrar el mundo interior sin mostrar determinados aspectos del mundo exterior. De esta manera, uno y otro no viven más que el uno por el otro; no se concibe el uno sin el otro.

Este intermediario (la obra de arte) que el artista lanza como un puente entre el yo y el no yo no se encuentra situado necesariamente a medio camino: según los impulsos de cada artista puede estar más próximo a una de esas orillas. Conviene entender esta oscilación de la obra si queremos aprehender la evolución de las formas plásticas. Existe la idea muy generalizada de que la finalidad de las artes plásticas es proporcionar una representación o reflejo lo más fiel posible a una realidad común a todos los seres humanos. Dicho de otro modo, de una naturaleza integrada en todas sus partes, externa al hombre y situada ante él como un modelo que el artista reproduce, sin que su actividad tenga como resultado modificarla en lo más mínimo. De aquí nace la idea de que, cuando una época o un artista alcanzan a ofrecer una imagen precisa, de tal o cual aspecto de la realidad, su obra posee una comprensión y un valor significativos de carácter absoluto y objetivo.

Esta concepción se encuentra hoy totalmente superada. La concepción de la naturaleza constituida como un conjunto de fenómenos estabilizados, como un espectáculo y campo de acción, como una especie de escenario abierto a la curiosidad del hombre-espectador, cuya única vocación sería la de explorar y describir, debe ser considerada como una concepción apoyada en un fundamento naturalista del arte, vale decir, la opción por una pura exterioridad.

Hoy vislumbramos que las partes directamente accesibles a nuestros sentidos del mundo exterior sólo constituyen una mínima parte de lo que en la naturaleza es conocible por nuestra inteligencia. Comprobamos que el hombre no sólo es capaz de descifrar parcialmente los elementos constitutivos del universo, sino que opera sobre su medio ambiente y lo transforma. En la actualidad sabemos muy bien que el hombre puede extender el ámbito de sus investigaciones mucho más allá de lo que espontáneamente le revelan los sentidos. El artista también es un ordenador y descubridor de lo invisible y su misión es, siguiendo a Paul Klee: "hacer visible lo invisible". El artista amplía a través de los signos visuales el pensamiento plástico. Según Cézanne: "la mirada del pintor es investigadora e insatisfecha".

Es preciso comprender que la creación artística, si bien constituye una facultad

permanente de la especie humana, las formas en que se manifiesta difieren de en época. Ellas están íntimamente vinculadas con la visión del mundo que elabora y sostiene cada generación, la que influye, a su vez, en el comportamiento del artista y por lo tanto en su expresión activa.

2. EL MATERIAL PLASTICO Y LA TECNICA

Cuando Miguel Angel afirmaba que la estatua estaba ya en el bloque de mármol, lo que quería decir era que hacer la estatua no consistía en dar martillazos sobre el mármol, sino que en captar todas las posibilidades intrínsecas del material.

Los artistas siempre han sabido que debían dialogar con la materia y encontrar en ella la fuente de su aspiración creativa de formas y colores. Ni siquiera los materiales más duros los desalientan; al contrario, estimulan su hacer. En todas las épocas el escultor ha tallado el granito o el basalto, sin desalentarse por la resistencia que ofrecen.

Alguien podría poner en tela de juicio la actividad específica del artista, afirmando que las cualidades que él busca en la materia son propias de la fabricación industrial: la industria automotriz, por ejemplo, requiere tanto de la plasticidad como de la resistencia del material. Sin embargo, para la actividad industrial, el material no es más que un medio destinado a tomar la forma que se le imprime, es decir, su cualidad es aquí obediencia pasiva. Es sólo el soporte provisional de una forma que se desvaloriza con el uso. Su fin último es transformarse en chatarra.

El artista no se sirve de la materia como un medio, sino que la considera un elemento activo al que no le imprime mecánicamente una forma. El escultor que talla la piedra no está menos influido por ella; a cada golpe de cincel el bloque opone resistencia, pero, en lugar de considerarla como una resistencia pasiva, el escultor la experimenta como un impulso con el cual debe contar. Del mismo modo que colabora con la piedra, ésta colabora con él. De esta recíproca interacción se genera la forma. Si se sigue el trazo del pincel sobre la tela, o se observa la palma del grabador apretada sobre el buril, o se mira con atención la línea que deja el grafito del dibujante sobre el papel, se verá que para el artista la materia lo es todo, excepto una cosa inerte.

Si se tratara únicamente de dar forma a un material indiferente más valdría dejar a la máquina que realizara el trabajo. ¿Para qué tallar artesanalmente la madera? ¿Para qué darse la molestia de grabar o dibujar? Si la máquina aún no exilia al artista, se debe, entre otras razones, a que los artistas plásticos revelan en la materia algo que sólo ellos son capaces de descubrir. No deja de llamar la atención que, a pesar de todos los progresos técnicos, de los continuos descubrimientos científicos que, ciertamente, el artista no rechaza, se siga sintiendo atraído por los elementos primordiales de la naturaleza.

Gastón Bachelard ha escrito sugerentes páginas en su obra *La poética del espacio* donde rompe con la interpretación racionalista del arte para poner de manifiesto cómo nos prolongamos poéticamente en el mundo y éste en nosotros a través de la creación artística. Por su parte, Martín Heidegger alude a lo primordial (la tierra), como el elemento en que la humanidad hunde sus raíces. Es justamente esta presencia primordial la que aflora en la obra de arte, liberada de lo que habitualmente la oculta o la enmascara. Entre el artista y el material no hay una relación de

dominador a dominado, sino de respeto. Hay un combate —como decía Heidegger— pero se trata de un combate amoroso. Con razón, Luigi Pareyson escribe: “el artista estudia amorosamente su materia, la examina hasta el fondo, espía su comportamiento y sus reacciones; la interroga para poder dirigirla, la interpreta para poder conocerla, la obedece para convivir con ella; profundiza en ella para que muestre sus posibilidades latentes y adecuadas a sus intenciones; la excava para que ella misma sugiera nuevas e inéditas posibilidades a intentar; la sigue para que sus desarrollos naturales puedan coincidir con las exigencias de la obra que ha de realizarse; estudia los modos de acuerdo con los cuales una larga tradición ha enseñado a manipularla para hacer surgir modos originales y para prolongarlos en nuevos desarrollos. Y si la tradición de que la materia está llena parece comprometer su ductibilidad y hacerla pesada, lenta y opaca, trata de recuperar su virginal frescor, que resulta tanto más fecunda cuanto más inexplorada; y si la materia es nueva no se dejará asustar por la audacia de ciertas sugerencias que parecen surgir espontáneamente de ella, no rechazará el valor de ciertos intentos, pero tampoco evitará el duro deber de explorarla para mejor determinar sus posibilidades”.

Así como el material está indisolublemente vinculado a la creación artística, otro tanto ocurre con la técnica que el artista emplea. Muchos consideran la técnica como una simple cuestión de oficio en relación con la actividad artística y, por lo tanto, como una simple fase pragmática de ejecución, desvalorizándola frente a la concepción de la obra. En el fondo de esta creencia hay una concepción idealista.

Si la creación artística es acrecentar mediante un saber hacer no es posible establecer fronteras infranqueables entre la concepción y la ejecución. La técnica en arte no es simplemente un conjunto de procedimientos para hacer algo, sino que participa activamente en la génesis de la obra. Un pintor de caballete no piensa igual que un pintor al fresco, así como un grabador no piensa igual que un dibujante. En cada caso, la técnica y el material estimulan y orientan la praxis creativa del artista. Su pensamiento sería inerte sin la concurrencia del material y de la técnica.

3. EL ARTISTA

El quehacer del artista se distingue de cualquier otro (fabricación) porque nunca deja de atestiguar la presencia activa del hombre. El pincel, el lápiz, el buril o el cincel son algo más que meros instrumentos; son prolongación de su propia mano (seres —para— la mano). En el técnico especializado de la industria, en cambio, su instrumento (la máquina) no es un ser —para— la mano, sino que es algo alejado, que no se vincula vitalmente con él; es una mano que no es prolongación del cuerpo como expresión, a diferencia de la mano del artista.

Cuando el artista inicia su trabajo, no es pasivo ni frente al material ni a la técnica empleada; si éstos le imprimen un comportamiento determinado, aquél les imprime su marca personal. En esta idea está implícito un irrepetible modo de formar que distingue a un artista de otro y que se denomina estilo.

¿Cómo se explica este irrepetible modo de crear?

Hay un término muy socorrido para responder a esta pregunta: el término “inspiración” que, históricamente, fue considerado como la visita de una divinidad o potencia superior. En la antigüedad greco-romana eran las musas las encargadas de proporcionar y aún de dictar al inspirado la sustancia de su obra.

Tratando de rescatar el sentido que encierra tal creencia, podemos decir que ser artista es un don innato: la afirmación de que "el artista nace y no se hace" nos parece plenamente válida. Pero acoger el don no significa por sí solo que la persona ya es artista. Hemos visto el papel que tiene el hacer en la concepción, organización y ejecución de la obra. Luego, la acogida del don y su expresión activa son esenciales en el acto creador. Esta dualidad, a nuestro juicio misteriosa, ha llevado a algunos pensadores a liberarse de ella, tratando de reducir la creación a explicaciones exclusivamente sociológicas, psicológicas, estructuralistas o de cualquier otro tipo. Pero así como el hombre no se reduce a los esquemas parciales del análisis científico, así también la creación artística no puede explicarse mediante los análisis reductores que, en definitiva, parcelan una totalidad esencialmente indivisible.

No deja de llamar la atención que el propio Sigmund Freud haya confesado los límites de su explicación por el inconsciente cuando escribe: "el artista posee el poder misterioso de modelar los materiales dados hasta hacer de ellos la imagen fiel de la representación que existe en su fantasía y de unir a esta representación de su fantasía inconsciente, una cantidad de placer suficiente para disfrazar o suprimir, provisoriamente al menos, las represiones". Pero el adjetivo "misterioso" traiciona todo instante reductor dejando un residuo inexplicado. Bien podría ser este residuo el elemento principal del acto creador.

André Malraux discierne, en cierto sentido, este transfondo misterioso cuando señala: "El mayor misterio no consiste en que hayamos sido lanzados al azar entre la profusión de la materia y la de los astros, sino en que en esta prisión, saquemos de nosotros mismos imágenes tan poderosas como para negar nuestra nada". Y agrega: "los fenómenos del mundo sensible o inteligible son la cortina de una realidad más profunda". Luego se pregunta: "¿Las significaciones que el arte discierne o introduce en estos fenómenos, descorren la cortina? ¿O son simples conjuros que sólo merodean un obstáculo insalvable?"

Quizá si la creación artística vuelve una y otra vez sobre sus primeros pasos reeditando el gesto conjurador de nuestros primeros antepasados.

En todo caso, volviendo al problema del poder creador del artista, nos inclinamos por buscar una explicación a partir del comportamiento global. El acto creador no es un acontecimiento aislado ni aislable (salvo en el análisis científico). Es preciso considerar con toda atención las relaciones que unen la actividad creativa con todos los factores que determinan la conducta humana: la personalidad del artista, sus necesidades y tendencias, los conocimientos que ha adquirido, su historia personal, las influencias sociales y culturales a las que está sometido, etc.

¿No sería mejor solicitar directamente al artista la explicación?

Un filósofo dijo que "no debemos solicitar al artista el secreto de la obra" porque no se encuentra exclusivamente de su lado. El secreto está en el movimiento que une al artista con la obra; en la mutualidad de la obra y de la vida.

Toda obra de arte es, en cierta manera, secreta. Conlleva una interrogación, un problema, una especie de "tema de investigación", pero siempre replegado en sí mismo. Presentimos que algo oculta detrás de las apariencias: he aquí el misterio. A su vez, existe el secreto del universo personal del artista que la obra también cobija. Sólo es posible comunicar a los demás una orientación hacia el secreto sin lograr elucidarlos. El secreto nunca será totalmente objetivable.

- SERIE A Información general
- SERIE B Administración
- SERIE C Deportes
- SERIE D Recreación

GUIAS TECNICAS PUBLICADAS:

SERIE A. INFORMACION GENERAL

- A-1 Educación Extraescolar.
- A-2 El Centro Extraescolar.
- A-3 Trabajando con Grupos Extraescolares.

SERIE B. ADMINISTRACION

- B-1 Sistema, Modelos, Organizaciones.

SERIE C. DEPORTES

- C-1 Código de Puntuación.
- C-2 Básquetbol I Nivel.
- C-3 Tenis de Iniciación.
- C-4 Fútbol para niños.
- C-5 Gimnasia Artística.
- C-6 Vóleibol.
- C-7 Atletismo.
- C-8 Organización y Administración de competencias deportivas.
- C-9 Básquetbol II Nivel.
- C-10 Orientación e Iniciación al Básquetbol.
- C-11 Excursionismo y Deportes de Montaña.
- C-12 Béisbol.
- C-13 Ajedrez.

SERIE D. RECREACION

- D-1 La Cueca.
- D-2 El Teatro Extraescolar I Parte.
- D-3 El Teatro Extraescolar II Parte.
- D-4 El Taller Literario.
- D-5 Teatro Didáctico Infantil.
- D-6 Artes Plásticas.



- SERIE A Información general
- SERIE B Administración
- SERIE C Deportes
- SERIE D Recreación

**DEPARTAMENTO
DE EDUCACION
EXTRAESCOLAR Y
CANAL ESCOLAR**

SISTEMA NACIONAL DE DEPORTES Y RECREACION

Impresos Ximpauser Fono 88994