



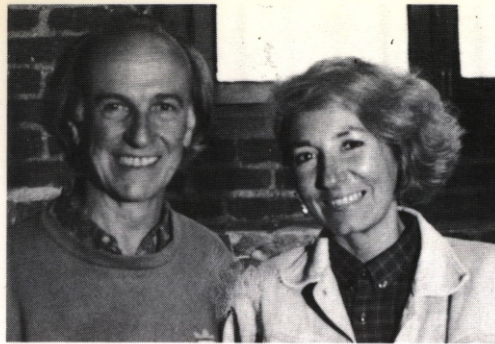
HERIBERTO ZORRILLA  
HELENA DISTEFANO

*La  
Cantera  
interior*

*La conquista del  
sentimiento plástico*

PLANETA • NUEVA CONCIENCIA





**Heriberto Zorrilla** nació en Buenos Aires. Como artista plástico ha tenido una intensa actividad dentro del panorama de la pintura argentina e internacional. Es fundador del movimiento esencialista y desde el año 1984 conduce la labor de su grupo. Premiado en numerosas oportunidades por su obra plástica, ha desarrollado también una amplia difusión de sus reflexiones en torno de su interpretación del fenómeno creativo. En su calidad de maestro ha contribuido a una sólida formación de sus discípulos, en la que privilegia la elaboración interior y el desarrollo sensible por sobre los academicismos condicionantes, sin dejar de atender a la importancia del conocimiento.

**Helena Distéfano** nació en Mendoza. Como artista plástica ha participado en numerosas muestras, tanto individuales como colectivas, y en salones de artes. Egresada como profesora de Artes Plásticas, cursó Historia del Arte en la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina. Desde hace más de doce años, cumple tareas docentes en esas disciplinas en su propio taller y en organismos educacionales oficiales y privados. En ese carácter ha llevado a cabo una extendida aplicación del "método de las imágenes experienciales e inducidas" con resultados que dan cuenta de su eficiencia. Integrante del movimiento esencialista, ha participado en todas las exposiciones desde su fundación hasta el presente y ha recibido importantes premios en su especialidad.







Heriberto Zorrilla  
Helena Distéfano

**La Cantera**  
**Interior**

---

LA CANTERA  
INTERIOR

Historia de la conquista  
del interior político

PLANETA  
Nueva ciencia





Heriberto Zorrilla  
Helena Distéfano

# La Cantera Interior

*Hacia la conquista  
del sentimiento plástico*



PLANETA  
Nueva Conciencia

Heriberto Zorrilla  
Helena Distéfano

La Catedral  
Interior

NUEVA CONCIENCIA

Dirigida por Guillermo Sabanes

Diseño de cubierta: Peter Tjebbes  
Diseño de interiores: Alejandro Ulloa

©1992, Heriberto Zorrilla y Helena Distéfano

Derechos exclusivos de edición en castellano  
reservados para todo el mundo:

©1992, Editorial Planeta Argentina S.A.I.C.  
Viamonte 1451, Buenos Aires  
©1992, Grupo Editorial Planeta

ISBN 950-742-233-1

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723

Impreso en la Argentina

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.



*A Teresita Genesin  
y Graciela Distéfano*

Este experimento de Galileo debe ser el-  
aborado y memorizado por los padres de la Uni-  
versidad mientras dejaban la plaza.

"Creo que mostrándonos que una bocha  
pesada y una liviana caen juntas al suelo puede  
ayudar nuestra credencia en la filosofía, que  
enseña que un objeto que pesa cien libras cae a  
una velocidad cien veces mayor que uno que  
pesa sólo una libra."

"Semjante desprecio de la autoridad es  
perjudicial y veremos que esto no llegue más  
adelante."

SIR RICHARD GREGORY

*Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.*

JORGE LUIS BORGES

NUOVA CONCINCEA

Diseñado por Guillermo Salas

Diseño de cubierta: Oscar Tybirk  
Diseño de interiores: Alejandro Linares

© 1992, Editorial Lumen y Editorial Planeta

Derivados exclusivos de edición en castellano  
reservados para todo el mundo.

© 1992, Editorial Planeta Argentina S.A.I.C.  
Viamonte 1427, Buenos Aires  
© 1992, Grupo Editorial Planeta

ISBN 950-262-213-1

Hecho el depósito que prevalece la ley 11.723

Impreso en la Argentina

Queda permitida la reproducción parcial o total de esta publicación, en todo o en parte, para fines educativos, siempre y cuando se cite la fuente original y se pague a la editorial el correspondiente porcentaje de regalías.



Miembros de la Universidad de Pisa y otros espectadores están reunidos al pie de la maravillosa torre inclinada, de mármol blanco, en aquella ciudad, una mañana del año 1591.

Un joven profesor sube la escalera de caracol hasta que alcanza la galería, en el último piso de la torre. La gente lo mira desde abajo mientras pesa dos bochas en el rincón de la galería; una pesa cien veces más que la otra. Las bochas son lanzadas en el mismo instante y se ve cómo se mantienen juntas mientras caen atravesando el aire, hasta que se oye su golpe contra el suelo, en el mismo momento. La naturaleza ha hablado con certeza y ha dado una respuesta inmediata a una pregunta debatida durante dos mil años.

“Este entrometido de Galileo debe ser eliminado”, murmuraban los padres de la Universidad mientras dejaban la plaza.

“¿Cree que mostrándonos que una bocha pesada y una liviana caen juntas al suelo puede sacudir nuestra creencia en la filosofía, que enseña que un objeto que pesa cien libras cae a una velocidad cien veces mayor que uno que pesa sólo una libra?”

“Semejante desprecio de la autoridad es peligroso, y veremos que esto no llegue más lejos”.

SIR RICHARD GREGORY

2456789

# A manera de prólogo: Una vivencia

Conocí el Esencialismo siendo supervisor docente. Era inusual el clima de las clases de Helena Distéfano: una verdadera colmena, en la que la creación se generaba con apenas unos pocos estímulos y raramente se la forzaba o rectificaba. Las producciones de los niños y jóvenes alumnos eran maravillosas, tanto las de aquellos “dotados” de talento plástico cuanto las de otros que, en ocasiones era la primera vez que se acercaban a la experiencia del color.

Tal fue la valoración, que decidí retomar la paleta, después de muchos años, y así fue como conocí al fundador del Esencialismo, el maestro Heriberto Zorrilla. Al tiempo de intentarlo, me declaré vencido un tanto por mi falta de tiempo y otro por el convencimiento de que mi producción académica significaba una barrera infranqueable para esta propuesta. No obstante, me seguía fascinando la proyección del movimiento en las aulas y en los talleres. Las muestras de los noveles pintores, junto a las del grupo, las lecturas de Samuel Tencer y las del propio Zorrilla, la pasión de los diálogos con él y con Helena, me hicieron caer en la cuenta de



la experiencia personal en esta incursión esencialista: como pedagogo había percibido desde siempre la potencia formativa de esta propuesta, la capacidad generativa y desinhibidora en la búsqueda del yo de los adolescentes. Mas, como plástico aficionado, no había podido vencer las pautas con que el dogmatismo de la técnica y el modelo habían impregnado mi afán "representativo".

Tal vez a partir de esta íntima vivencia, llegué a descifrar mejor que otros los originales códigos de Zorrilla y su plástica: como en una auténtica labor psicoanalítica, sin academismos y preconceptos, el esencialismo propone una búsqueda de la obra en la que, a partir de la experiencia íntima y vital, el sujeto descubre su capacidad creativa, se enriquece en asociaciones de líneas, formas y remanentes de color, y encontrando —sin afán de "colgar"— la forma ideal de la obra, se encuentra a sí mismo.

Cada trabajo, cada cuadro, se constituye en una nueva síntesis en el proceso del desarrollo plástico. A partir de una misma propuesta didáctica, cada alumno tiene la posibilidad de ensayar su propia respuesta, utilizando en el aula numerosas y diferentes técnicas simultáneamente, no siendo éstas las protagonistas del trabajo, sino un medio para alcanzar la expresión. Y no otra cosa se pide, sino que sea cada uno activador de su propio proceso. Las técnicas, los recursos, se dan por añadidura, espontáneamente, con apenas la sugerencia del maestro.

Porque, como en cualquier situación didáctica, la motivación que produce la confianza en sí mismo, la autenticidad de la propia producción y la aprobación de los núcleos más personales del yo por parte del evaluador, se constituye en una poderosa atracción para seguir creando. He visto cambiar su conducta, su inserción en los grupos escolares —aún su rendimiento en las materias de "estudio"— a

niños y jóvenes que pudieron iniciarse en la vivencia esencialista.

Me he admirado ante las producciones de adolescentes provenientes de hogares con escasísima estimulación cultural, que en poco tiempo eran capaces de abordar la experiencia del mural, aceptar formas no convencionales tanto del procedimiento como provenientes de las imágenes, que contagiaban su entusiasmo a sus familias y amigos; siendo ellos los portadores de una nueva actitud, reuniéndose en sus casas, en improvisados "talleres", para jugar a "ver" pintando y dibujando.

He asistido a la placentera conquista del sentimiento plástico en muchos futuros artistas, y en muchos más que no lo serán nunca, pero habrán desarrollado, gracias a su paso por el aula o el taller de Heriberto y Helena, su disponibilidad expresiva como consecuencia de la afinación del sentimiento en el uso del color, el autoconocimiento de su propia percepción visual, el placer de dotar a la experiencia cotidiana de la enriquecedora dimensión plástica.

Esta obra que hoy presentan a los colegas, no va dirigida sólo a los "maestros de plástica". Será útil su lectura por parte de todos los que hicimos del aula nuestra profesión. Pero resultará indispensable que no sea considerada como verdad acabada. Si alguien tomara como receta las experiencias de estimulación o los ejercicios auxiliares para reproducirlos con sus alumnos estaría negando la propuesta. Será útil leer *La cantera interior* con detenimiento en procura de enriquecer la propia búsqueda, los propios encuentros, de desarrollar el propio sentimiento.

Sólo aquéllos que se arriesguen a la experiencia de abandonar todo dogmatismo, todo prejuicio o paradigma, verán los frutos en sus discípulos. No es tarea fácil, porque implica el compromiso de todo el yo, el cuestionamiento de núcleos



fosilizados por los años o el prestigio y, el lanzarse a la inseguridad de la apasionante búsqueda de nuevos caminos significa, muchas veces, quebrar sistemas que, aunque mediocres, se aceptan por inercia o por no sentirse protagonistas de un cambio que sabemos nos acarrearía problemas y compromiso de trabajo.

Para nuestros niños, la labor será enormemente más sencilla, pues no tienen aún los rótulos en cada casillero del alma, y son, aún más, potencia que acto, más pasión que realidad, más búsqueda que encuentro.

*La cantera interior* ("Hacia la conquista del sentimiento plástico") está dirigido a todos los que quieran ampliar su potencialidad creativa, tanto aquéllos que deseen iniciarse en el camino de la plástica como aquéllos otros en los que este desarrollo resultará útil en sus diferentes actividades: discípulos, artistas y profesionales de las más diversas especialidades.

Personalmente, no sé cuántos años me llevará retomar la paleta —y con ella la búsqueda plástica—. Pero mientras tanto la experiencia esencialista me ha resultado útil en otros aspectos de la profesión, de la vida, en los que la realidad, como suele ocurrir mayormente, es más rica y compleja que cualquier modelo o paradigma...

LICENCIADO PERPETUO LENTIGO

*La  
Cantera  
Interior*



2456789





*Figura 1*

*Figura 1*

**Mural colectivo a partir de líneas sensibles.**

Acrílico sobre madera - 100 x 230 cm.

Niños de 6º grado "B" Esc. Nº 14 Distrito Escolar, 2

Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires

Argentina - 1990.





*Figura 2*

*Figura 2*

Mural colectivo (detalle).



*Figura 3*

*Figura 3*

Otro detalle del mural.



*Figura 4*

**Imágenes experienciales a partir  
de estímulos gráficos (línea sensible).**

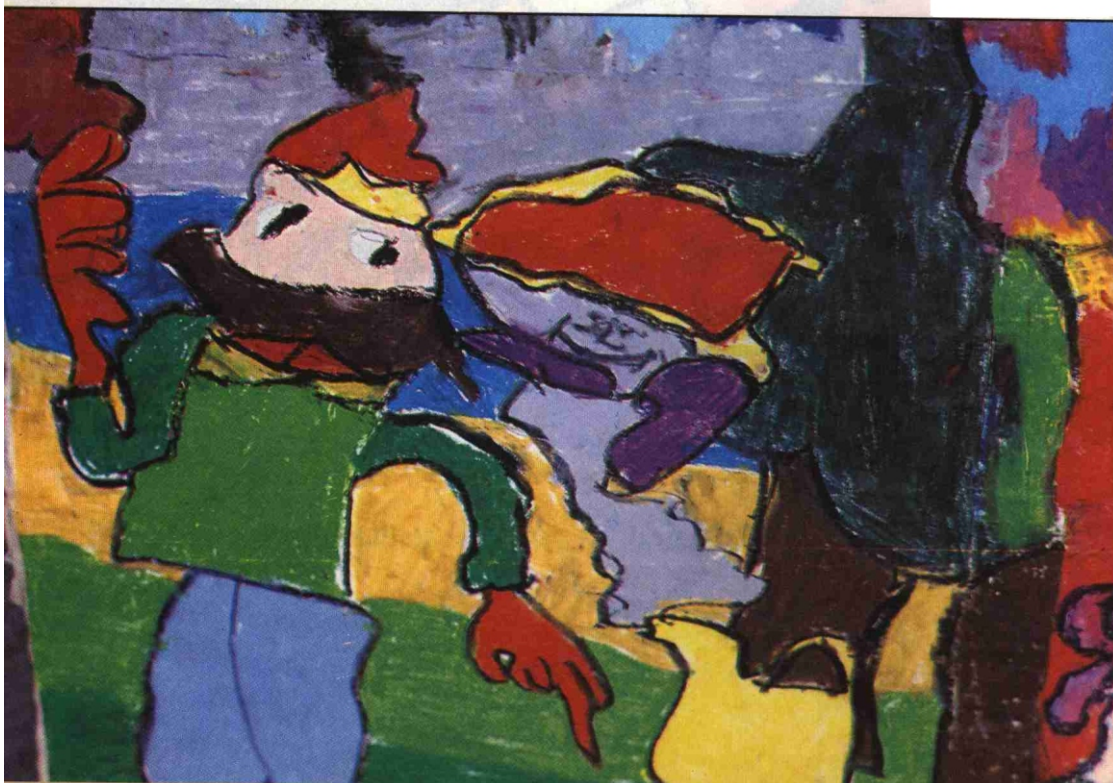
Pastel al óleo. Leonardo Tomati, 8 años  
Argentina.

*Figura 5*

**Imágenes experienciales a partir  
de estímulos cromáticos.**

Témpera sobre papel. Giselle, 10 años  
Argentina.

*Figura 4*



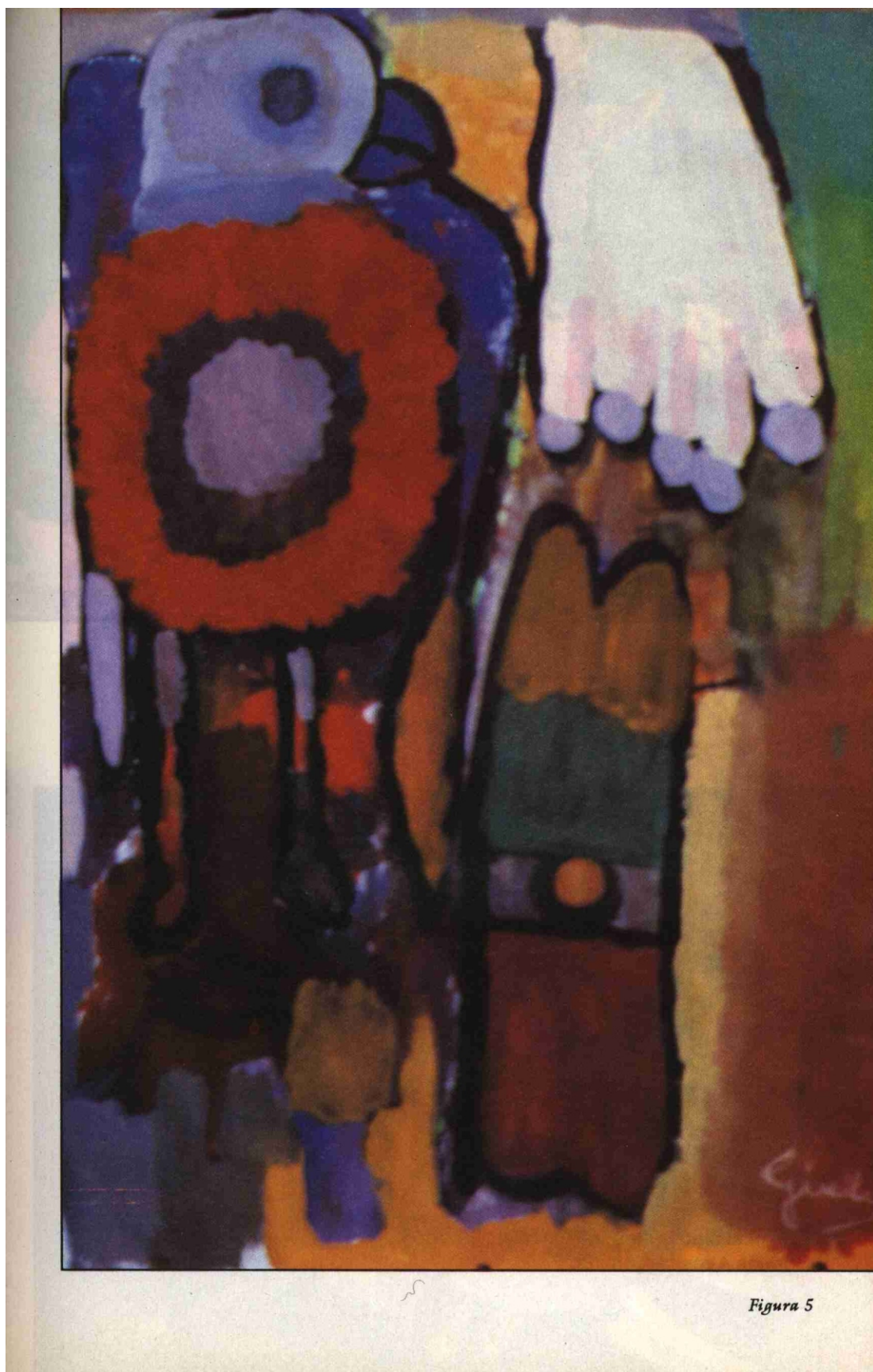


Figura 5





*Figura 6*

*Figura 6*

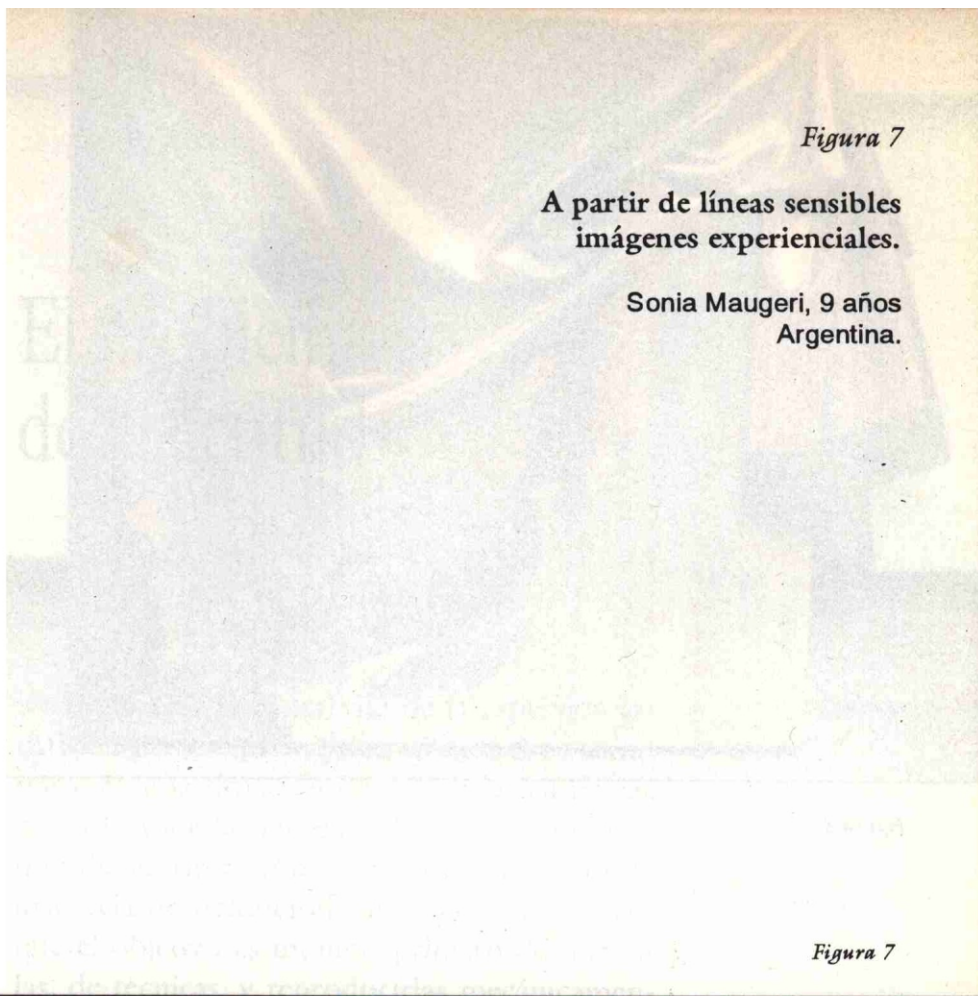
**Punto de partida: líneas sensibles.**

Pastel al óleo. Esteban González, 11 años  
Buenos Aires, Argentina.

*Figura 7*

**A partir de líneas sensibles  
imágenes experienciales.**

**Sonia Maugeri, 9 años  
Argentina.**



*Figura 7*







*Figura 8*

*Figura 8*

Utilización del "collage".  
**"Zigurat".**

Técnica mixta, telas y óleo sobre lienzo 50 x 50 cm  
 Helena Distéfano. Argentina.



# El problema de la actitud

Internarse en el terreno de la expresión artística significa, para quien lo intenta, encontrarse ante la situación de definir la naturaleza de su búsqueda. Desentrañar el por qué y el qué de su aspiración y su propósito. En esta instancia de definición, muchas veces se cree que el objetivo es munirse primero de fórmulas, de técnicas, y reproducirlas mecánicamente: aprender el “oficio”, atender al logro de la “habilidad”<sup>1</sup> para luego poder resolver los problemas que puedan presentarse en el camino elegido. Se corre, pues, en pos de una pura praxis, olvidando u omitiendo un importante

<sup>1</sup> Nachmanovitch, Stephen, *Free Play. La improvisación en la vida y en el arte*, Planeta, Nueva Conciencia. Argentina, 1991, pág. 164. “Ya no buscaba la destreza, flexibilidad, fuerza, resistencia y respuestas rápidas como medios para imponer mi voluntad al instrumento, sino más bien para mantener abierto un camino sin restricciones para el impulso creativo de tocar la música directamente desde las profundidades de la preconciencia que había debajo de mí y más allá de mí...”

factor provocador de actitudes e inductor de la creatividad: la elaboración interior. Se privilegia la información de tal manera que ésta se constituye en un objetivo desligado del proceso creador unitario, global.

La gestación de la técnica es una consecuencia conjunta. En la medida en que desarrollemos nuestra posibilidad expresiva vamos a ir creando nuestras propias técnicas, a ir construyendo el instrumento que surgirá, así, como resultado de la necesidad y el deseo.

Es pues inútil e infructuosa el ansia de encontrar recetas para alcanzar el objetivo de nuestro desarrollo artístico. Sólo en la medida que nos situemos en una plataforma de convencimiento desde la cual podamos intentar una actitud libre y creativa, será posible efectivizar ese autoempuje con el que catalizar y amplificar las reservas expresivas.

Creemos que luego de examinar los resultados de lo que se ha dado en llamar “enseñanza del arte”, sólo podemos sacar, y en un alto porcentaje, conclusiones desalentadoras. Es frecuente que esa “enseñanza”, lejos de provocar interés, entusiasmo, afición a la contemplación de las obras de arte, produzca en general un efecto de indiferencia o rechazo, cuando no de aburrimiento.

La falta de una definición clara en la actitud personal de quienes guían la tarea en este campo y la insuficiente profundización en su propio proceso creativo son dos importantes causas de este fracaso.



Esto reclama un cambio perentorio para revertir esta situación y, tal vez, nuestro trabajo pueda contribuir, aunque sea en parte, a la solución de este problema.

Se entiende que lo que presentamos no es exhaustivo ni, por su naturaleza, estático. Suponemos que tampoco tiene un punto final, ya que deseamos que cada uno de estos temas pueda ser ampliado por quienes acceden a ellos. No pretendemos edificar algo que pueda considerarse una estancia definitiva; por el contrario, dejamos abierta una posibilidad de transformación, de cambios y esto es, apenas, la insinuación de un camino. No proveemos a nuestros lectores de un tratado, ni un ensayo filosófico, sólo queremos acercarles una reflexión sobre nuestra experiencia, tanto en el trabajo artístico como en el de la enseñanza. Seguramente este libro contendrá contradicciones, pero éstas son también parte de la historia; habrá, asimismo, un grado de posibles preguntas insastifechas, pero no queremos ni podemos abarcarlas todas.

*Figuras 1, 2, 3  
14, 15 y 43*

### **Los muros del prejuicio**

Es frecuente creer que los medios plásticos son solamente accesibles a quienes se encuentran dotados “naturalmente” para la actividad artística. La expresión tan usual de decir “no sirvo para esto” esconde un prejuicio y manifiesta una inhibición.



Ese prejuicio tiene, como consecuencia, dejar de lado sin más consideraciones el incalculable valor de la experiencia expresiva.

Se obstruye así una importante vía para la manifestación de la interioridad de todo individuo, provocando una inercia que no sólo se advierte en esta esfera, sino que puede abarcar también otros planos de su vida afectiva.

De nosotros mismos debe surgir la superación de estas barreras; convertirnos en protagonistas de un proceso, una conquista de aperturas para la actitud creativa. Cada piedra que desmontemos de ese muro opresivo, de esa cristalización pasiva que impide el pasaje de una corriente vivificadora, acaso implique un grado de incomodidad o angustia<sup>2</sup>.

Al recorrer este texto veremos que en él no se recurre, dentro del trabajo específicamente plástico, al auxilio de temas literarios, ni modelos como incentivos para esa tarea, pues creemos que ellos se convertirían en un condicionamiento contradictorio con nuestra propuesta.

Nuestro propósito es, como tarea central de este libro, alentar la actividad plástica venciendo la mencionada "incapacidad natural", despojar al trabajo de propósitos competitivos y establecer como meta el propio desarrollo expresivo y no sus resultados estéticos.

Figura 6

<sup>2</sup> Eliade, Mircea; *El mito del eterno retorno*, Alianza Editorial y Emecé Editores, Madrid, pág. 26. "... El camino que lleva al centro es un camino difícil (durohana) y esto se verifica en todos los niveles de la realidad... las dificultades del que busca su camino hacia el yo, hacia el centro de su ser..."

### La cantera interior

La base de nuestra propuesta está dirigida a inducir una mirada *hacia adentro* y explorar aquella realidad que ha pasado por los filtros del sentimiento, para acudir allí como a una cantera interior de la que deberán surgir las propias imágenes, como una manera de encontrar la realidad profunda.

Cuando Leonardo dice: "En las nubes y en los manchones de las paredes he visto motivos de bella invención, aunque no existían allí miembros perfectos ni perfección de movimientos y acciones"<sup>3</sup> está señalando, sin proponérselo, aquella cantera interior de la que se extraen imágenes que han sido incorporadas con una alta carga emotiva. Es indudable que Leonardo no utilizó este hecho (descubrimiento) porque la "forma de ver" que le inducía su época no alcanzaba aún a ello. En el Renacimiento florecían las "ciencias particulares", se extendía el comercio, se incrementaba la producción, y se gestaba una cultura que empezaba a confiar en el progreso, ya que éste le proporcionaba al hombre, o por lo menos a una clase que se enriquecía y aumentaba su poder político, el disfrute de un goce que antes no conocía. El artista se orientó entonces de la manera en que lo describe Rubén H. Zorrilla: "El hecho plástico, a los ojos del artista del Re-

<sup>3</sup> Da Vinci, Leonardo, *Tratado de la pintura*, Espasa Calpe Argentina, pág. 153.



nacimiento, se mueve de una interpretación ideal o abstractizante —típica de la espiritualidad predominante en la Edad Media— a una extrema naturalidad, o naturalismo, en la que los personajes u objetos, aunque transmutados por la alquimia del artista, aparecen representados con todos los atributos de la terrenalidad”<sup>4</sup>. Este enfoque del plástico renacentista, atento a la sensorialidad y al gusto por la recreación, comparte el espíritu de la fundamentación científica de su época, y será tan fuerte que llegará a subsistir aún en nuestros días, por lo menos como actitud residual, en la consideración de las artes. Una importante cantidad de espectadores todavía no se ha iniciado en el arte moderno, pese al tiempo transcurrido desde sus primeras manifestaciones.

Más tarde, Picasso, atento a un arte despojado de la idea de imitación o documentalismo, y ligado al arte como concepción, diría:

“Yo no busco, encuentro”.

## Despidamos al patrón

Figura 10

El punto de partida de nuestras *experiencias* se basa en la provocación de estímulos, de manera que el *hacer* se constituya en un proceso de retroalimentación. Tómese aquí “estímulo” en la acepción de incitación, o forma de

<sup>4</sup> Zorrilla, Rubén H., *Origen y formación de la sociedad moderna*, Editorial El Ateneo, 1984, pág. 93.



proyectar una energía capaz de movilizar y activar una dinámica. En esta dirección renunciamos, para ser fieles a nuestros conceptos, a la existencia de patrones previos, a las copias de otras obras, modelos y estereotipos, y a todo aquello que condicione de antemano las posibilidades de creación.

Tampoco se trata de pintar (dibujar, esculpir) ideas, sino de hallar una *forma expresiva* del sentimiento<sup>5</sup>.

Los temas, los modelos externos, en general, solamente nos sirven para crear dependencias, una suerte de "diversión" de nuestro compromiso. Aquéllos se van constituyendo en muletas sin las cuales no podríamos andar el camino que nos proponemos.

Es común observar la febril búsqueda de "temas nuevos" que algunos autores necesitan para cumplir su trabajo. Este hábito se pone también de manifiesto en las escuelas, en cualquiera de sus niveles. ¿Qué pintar? ¿Qué dibujar? Se acude a libros, a manuales, que suelen tener consejos como el que pasamos a transcribir: "No ponga límites a su imaginación. Si viene a su memoria un barreño o caldero de

<sup>5</sup> Languer, Susanne, *Los problemas del arte*, Editorial Infinito, Bs. As., 1966, pág. 28. "Una forma expresiva es cualquier totalidad perceptible o imaginable que exhiba relaciones de partes o puntos o incluso de cualidades o aspectos dentro de la totalidad cuyos elementos tienen relaciones análogas. El motivo de usar una forma tal como símbolo es, por lo común, que la cosa representada no es perceptible o fácilmente imaginable."

cobre y no dispone de él, trate de recordar si alguno de sus familiares lo tiene para pedírselo prestado”, o “... una aceitera típica sobre un platillo, un mortero, un cuchillo y unas patatas, constituyen un tema. ‘La sopa’: un puchero, un trozo de pan, un par de cebollas, un ajo, una aceitera y un cuchillo”... y así por el estilo.

*Figuras 1, 2 y 3*

Con el trabajo de las imágenes experienciales, encontramos innecesario tener un tema “a priori”: él *aparece*, es una remoción de representaciones que movilizamos no conscientemente, y que ven la luz a causa de una *provocación*. La respuesta a ella es el descubrimiento, la concreción de variadas sugerencias de formas.

*Figuras 4, 5 y 7*

Aun cuando este método fue introducido tímidamente, con anterioridad, como una técnica más en algunas escuelas (con la diferencia de que el punto de partida ha sido la mancha), y casi a la manera de test psicológico (Rorschach), llegando al extremo de usar las imágenes sugeridas para que el niño pusiera en ellas el nombre de cada una, no se tuvieron en cuenta las posibilidades que la extensión de este procedimiento podía redituarse al desarrollo expresivo del individuo.

Es frecuente que el docente que trabaja con niños espere de ellos lo que se considera “normal” en las distintas etapas evolutivas. Tan deseado es esto que el niño o el adolescente terminan por hacer aquello que los otros “creen que deben hacer”. Más que la secuencia del

camino evolutivo nos interesa, en este trabajo, abordar una mecánica del desenvolvimiento creativo.

¿Descartamos entonces la actitud voluntaria de hacer tal o cual cosa? No, pero buscamos que este tipo de imposición no reste expresividad a su trabajo; tratamos de abrir otras vías que no confinen a un simple propósito una función específicamente creativa.

Por medio de las “imágenes inducidas”, que veremos más adelante, creemos conciliar los límites entre aquello que queremos y lo que aparece como *nuevo*, acompañándolo. Estas experiencias tienden al incremento de relaciones inéditas y al refinamiento de los hallazgos personales.

*Figuras 28 y 29*

En el caso de escuelas y talleres, el docente y el discípulo tienen la posibilidad y la oportunidad de *crecer* juntos partiendo de una misma base de libertad. El método de las imágenes experienciales e inducidas ayuda a que esta aspiración se haga realizable.

### Primero la expresividad

Una conquista de nuevos grados de libertad irá señalando el desarrollo autónomo del sentimiento individual. En este camino el artista se verá precisado a *elegir*, y ésta es, por sobretodo, condición principal de un creador: el ejercicio práctico de la libertad.

Su trabajo será el campo donde podrá



Figuras 26 y 27

aceptar o rechazar, en el que deberá, tomar decisiones. Junto al descubrimiento del *hecho plástico* estará lo que el azar le depare, aprovechará aquello que éste le proporciona y se encontrará sometido casi permanentemente a la necesidad y a la posibilidad de opción.

El que inicia este camino partirá desde un punto en el que debe renunciar a las *seguridades*, a las “garantías escritas”, pero, cuando se halle iniciado en él, esa inhibición primera se irá diluyendo y su respuesta interior aumentará en riquezas como consecuencia de una gradual *afinación de experiencias*.

### **Sentimiento y sentimiento particularizado (estado de ánimo)**

En tanto trabajamos como artistas, el estado de ánimo no debería ser el motor de nuestra obra. Como lo afirma Susanne Languer, “la función que hace que la obra sea una forma expresiva, no es en absoluto sintomática. Un artista que trabaja en una tragedia no por esto ha de hallarse en un estado de desesperación personal o de violenta conmoción; nadie, a decir verdad, podría trabajar en semejante estado de ánimo... La autoexpresión no exige composición ni lucidez... Una obra de arte presenta el sentimiento... para nuestra contemplación... a través de un símbolo que no puede inferirse de un síntoma.”<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Languer, Susanne, *Los problemas del arte*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1966, pág. 33.

Podríamos comparar esta diferencia entre estado de ánimo y sentimiento, imaginándonos un mar agitado por el viento: su superficie estará alterada, cambiará, sufrirá las diferencias meteorológicas y variará su estado de acuerdo con ellas.

La marejada, entonces, podría representar a los estados de ánimo que suelen manifestarse en nosotros. Ellos podrán transportarnos de la ira a la templanza, de la alegría a la tristeza, del valor al miedo; serán *particularizados*, es decir, propios de las actitudes pasajeras inherentes a nuestro carácter personal.

Pero mientras la superficie de ese mar es capaz de presentársenos como sorpresiva y cambiante, mucho más abajo una zona estable coexiste con todas esas alteraciones: una napa profunda, identificable con el sentimiento humano permanente y universal.<sup>7</sup> El artista presenta un símbolo de éste objetivado en la obra, y remite por medio de él a una realidad subyacente.

<sup>7</sup> Languer, Susanne, *Los problemas del arte*. Pág. 34. "Una obra de arte expresa una concepción de la vida, la emoción, la realidad interior. Pero no es una confesión ni un rapto emocional congelado; es una metáfora desarrollada, un símbolo no discursivo que articula lo que es verdaderamente inefable, estos es, la lógica de la conciencia misma."



## ¿Ejercicios o experiencias?

Figura 9 (b)

No llamaremos ejercicios a los trabajos que realizamos en el contexto de nuestro método. Esa palabra nos remite a la idea de repetición rutinaria, de reiteración de algo conocido como manera de obtener una “habilidad”, un recurso mecánico, pautado, una mera gimnasia. Desde el primer trazo, todo lo que pase por nuestra mano ha de tener categoría de *experiencia viva*, algo que encierre o suponga lo imprevisible, lo nuevo, aun cuando el punto de partida que elijamos en cada una de ellas sea el mismo.

Cuando hablábamos de Leonardo y nos referíamos a la forma de *ver* de su tiempo, queríamos señalar el hecho de que esta *forma de ver* estaba imbricada exactamente con la realidad del artista y de su medio. De la misma manera, nuestro entorno cultural y nuestra característica individual dan como resultado, también, una peculiar forma de ver. En el trabajo que proponemos el intento se verifica en esa dirección: afinar y desarrollar la posibilidad de *ver* dentro de nuestro propio espacio de experiencias (nuestra pintura, dibujo, escultura, etc.), y detectar allí esa primera materia que es capaz de ser modificada, elaborada y, por lo tanto, pasible de tomar *forma expresiva*.

La intención se centra en despertar una *actitud creativa* y, consecuentemente, la idea de que “aprendamos a dibujar” o “aprendamos a



pintar” no está presente como objetivo <sup>8</sup>. Claro que esto se consigue, aunque de una manera indirecta, ya que será evidente que luego de una ampliación de la posibilidad expresiva, el dibujo mejorará y podremos llegar a ser capaces de tomar contacto con la esencia del hecho plástico.

El desarrollo de esa actitud creativa no solamente ha de ser útil en el campo del arte, pues la misma estará presente, también, en cualquier otra actividad que seamos capaces de desplegar. Un médico, un matemático, un operario industrial, una modista, etcétera, podrán no hacer arte pero sí capitalizar la actitud creativa inherente a su actividad. Por eso la importancia de la educación a través de la visión artística, la que tratamos de estimular con este trabajo, poniendo énfasis sobre dos puntos o conceptos que se nos aparecen como fundamentales: el *descubrimiento* y el *encuentro*.

El doctor Luis F. Leloir, Premio Nobel de química, señaló en un artículo aparecido en un diario de Buenos Aires <sup>9</sup> con el título: “El descubrimiento al alcance de todos”, las diferentes actitudes que se observan en el campo de la investigación científica. Definido un problema

Figuras 4 y 5

<sup>8</sup> Gauguin, Paul, “Avant et Apres”, París, 1903; Hess, Walter, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Editorial Nueva Visión, 1984, Bs. As., pág. 42. “Saber dibujar no quiere decir dibujar bien. El dibujo de los académicos no es un dibujo y más bien lo es el de Renoir, que nunca supo dibujar.”

<sup>9</sup> *La Nación*, Buenos Aires, Argentina, 31/8/86, Cuarta Sección.

a dilucidar, como por ejemplo la actividad de ciertas enzimas, es posible detectar dos actitudes. Un investigador se plantea una hipótesis y prepara toda una serie de experiencias destinadas a demostrarla. Leloir compara a este científico con el pescador de determinada presa, que alista sus elementos para poder capturarla: elige la tanza del largo y espesor adecuados, la medida y la forma del anzuelo, la carnada específica. Al investigador que adopta este procedimiento lo llama doctor Anzulo.

Hay otro, por el contrario, que no se formula hipótesis en el inicio, sino que resuelve trabajar acopiando datos para, luego sacar de éstos sus conclusiones. Este se asimilará al pescador que utiliza la red para su faena. Lo llama doctor Redín.

En el primer caso, el doctor Anzulo puede llevar a feliz término su investigación y demostrar aquello que se proponía: ha conseguido la presa buscada. Sin embargo, en caso de fracasar, no ha de obtener nada; su pesca ha sido improductiva.

El doctor Redín, en tanto, puede no obtener un resultado en su inmediata investigación, ya que tal vez no recoja la presa principal, pero seguramente encontrará en su red una pesca variada que le signifique otros descubrimientos.

Aquí queda registrada la importancia de la actitud y la posibilidad de coincidir, en este sentido, entre tareas tan distantes como efectuar una investigación científica, tocar un instrumento musical o pintar un cuadro.



Nuestra concepción *esencialista* adopta también este principio: no hay boceto previo, no hay una idea preconcebida de la obra. Sentimos que somos doctores Redín que intentan una pesca variada.

En este camino cada obra es uno de los cuadros posibles, el acercamiento a un algo que se niega a ser definido con palabras. Acaso en cada intento rocemos alguna estructura que nos remita a un macro o a un micro cosmos. Esta negación de las certidumbres es aquello que hace infinitas las posibilidades del encuentro. Es hallarnos como en una inmensa biblioteca de Babel en la que Borges imagina una interminable cantidad de volúmenes del mismo libro que, sin embargo, no son iguales. Aproximaciones a una desconocida verdad, un ajedrez mágico donde los trebejos trocan sus valores, alteran sus movimientos, multiplican sus significaciones.

Figuras 54,  
55 y 56

### La realidad exterior y nosotros

Solemos señalar con la palabra *realidad* aquello que constituye el conjunto de los elementos que nos rodean, los objetos que acompañan la cotidianeidad; aquellos que son, en relación con nosotros, un *afuera*. Resultará así que nuestro mundo interior sería una esfera separada de ellos, un *adentro* independiente y segregado. Por el contrario, nosotros considera-



mos ese *afuera* y ese *adentro* constituyentes de una *unidad*.

Cuando en el artista esta unidad se manifiesta, da como resultado una fusión singular, en la que los elementos de la realidad exterior no suelen identificarse pero están, como consecuencia de ese cruce entre los fenómenos del mundo y su individualidad. Entonces esto constituye también una "realidad", aquella que no nace de la percepción del objeto como objeto determinado sino como mezcla, al decir de Oliverio Girondo, "total mezcla plena", una alquimia interior, nuestra síntesis propia de una gran constelación de experiencias. En todas estas circunstancias un artista, sea figurativo, abstracto o configurativo, sintetiza realidades<sup>10</sup>.

Figuras 8, 38,  
50 y 54

Muchos discuten la legitimidad de la pintura configurativa (no representativa), pues entienden que el arte todavía debería conservar un grado de carácter documental, moverse aún en el repertorio de las formas "objetales". La idea de que el pintor que no acude a ellas escapa del mundo que está fuera de él constituye una falacia. Una pintura valdrá en concordancia con su mérito específicamente pictórico y no por las "historias" que cuente. Aquel pen-

<sup>10</sup> Languer, Susanne, *Sentimiento y forma*, Centro de estudios filosóficos, Universidad Autónoma de México, 1967, pág. 82. "El arte no es la expresión de la apariencia de la realidad tal y como nosotros la vemos, ni de la vida que vivimos, sino que... es la expresión de la verdadera realidad y de la verdadera vida... indefinible, pero realizable en la plástica."

samiento corre parejo con el que atribuye al arte una "función" estrictamente política. Quien delante de una obra crea "entenderla" porque en ella descubre ciertas formas que le son familiares, es indudable que deja de lado la verdadera apreciación del hecho plástico. Toda pintura, por ejemplo, vale por la emoción pictórica que genera, y ésta es independiente de la representación que contenga. Por lo tanto, no es "explicable" en tanto fenómeno estético, aunque de ella se puedan referir diferentes apreciaciones de la figuración que presenta, sin embargo, esas referencias no involucran un adentramiento en el terreno artístico.

De una pintura realista que tenga como motivo un jarrón con flores, tal vez si las observáramos podríamos hablar de las distintas variedades de plantas que están presentes, y así estaríamos hablando de botánica. Acaso también de la actitud del artista ante su modelo <sup>11</sup>, pero con eso no rozaríamos siquiera el sentido último de esa manifestación plástica. Valdrá por las peculiares relaciones de los medios exclusivamente pictóricos que se pongan en juego.

<sup>11</sup> Kogan, Jacobo. *El lenguaje del arte*, Editorial Paidós, Bs. As., 1965. "Si al contemplar un retrato de Ticiano o de Rafael nos entregamos a conjeturas sobre quién podría ser el señor o la dama representados, o qué relación tenía con el artista, es posible que obtengamos algún descubrimiento de interés histórico o biográfico, pero perderemos de vista la finalidad verdadera de la obra, y si aquel descubrimiento nos causa algún placer, no será una emoción estética, sino de índole totalmente distinta."

Alguien dijo que la poesía no está en las palabras sino en lo que sucede entre ellas.<sup>12</sup> Así también, el hecho plástico reside en la singular vinculación de espacios, colores, líneas, texturas, etc. Todo creador tiene el derecho de elegir su punto de apoyo sobre el cual ir construyendo su obra, y es tan legítimo para ese fin echar mano a una forma figurativa como a otra que no lo es.

### La pintura como camino

Desde nuestro enfoque la obra de arte (aunque no llegue a ser lograda en cuanto a calidad) es un *camino*. No hay meta en él, o, mejor dicho, la meta es el camino mismo.<sup>13</sup> *Hacer y sentir* en sincronía de manera que el trabajo sea un testimonio, un hecho vital y, como tal, imprevisible.

Prepararnos para enfrentar sin condicionamientos el hecho plástico, “lo nuevo”, es

<sup>12</sup> Eco, Umberto, *Apostillas al Nombre de la Rosa*. “Descubrí, pues, que una novela no tiene nada que ver, en principio, con las palabras. Escribir una novela es una tarea cosmológica, como la que se cuenta en el Génesis (ya decía Woody Allen que los modelos hay que saber elegirlos).”

<sup>13</sup> Cortázar, Julio, *Ceremonias, El perseguidor*, Seix Barral, Nueva Narrativa Hispánica, 1970, Barcelona, pág. 238. “Y cuando Johnny se pierde como esta noche en la creación continua de su música sé muy bien que no está escapando de nada. Ir a un encuentro no puede ser nunca escapar, aunque releguemos cada vez el lugar de la cita.”



romper con la idea de que el cuadro debe estar antes "en la mente".

Uno de los primeros pasos que debemos dar para conquistar una actitud aliviada de toda carga de dogmatismo, es impulsar la comprensión de esto, y juzgar sin prejuicios ni rechazo aquello que aparece como diferente, no buscado.

Sin abrir esta puerta el trabajo resultará estéril, y caeremos frecuentemente en los estereotipos. En general, es habitual comprobar que la no aceptación de algunos resultados se produce en aquellos casos en los que hemos sido más auténticos. Ocurre que no sabemos aún reconocernos dentro de nuestra expresión plástica y, además, que nuestro trabajo se aleja de los modelos que le ha impuesto el medio. Pero es en este apartamiento en el que se pone en evidencia, se manifiesta, un momento esencial: aquel en que el artista es él mismo en total plenitud.

*Figura 7**Figuras 10,  
11 y 12*

2456789

# La conquista del sentimiento plástico

## Un viaje a lo desconocido

Cuántas veces hemos sentido como necesidad romper nuestra quietud, la rutina diaria, y emprender un camino de aventura, de riesgo, capaz de llevarnos al encuentro inesperado con la sorpresa y la maravilla del descubrimiento <sup>14</sup>.

¿Qué pasaba entonces dentro de nosotros? Algo de lo que no teníamos exacta conciencia nos urgía, nos pedía un gesto, un acto de valentía que nos movilizara y nos sacara de esa pasividad que adormecía nuestros impulsos.

Así, ante un rectángulo blanco (un trozo de papel, una tela, un cartón) nos encontrábamos con el mismo dilema: acceder al compromiso de actuar o, por el contrario, negar nues-

*Figuras 10,  
11 y 12*

<sup>14</sup> Nachmanovitch, Stephen, *Free Play. La importancia de la improvisación en la vida y en el arte*. Planeta, Nueva Conciencia, Argentina pág. 170. "Cuando uno se entrega en el gran vacío tal vez se encuentra mejor equipado que nunca para estar y actuar a tono con el universo."