

TIEMPO Y RITMO EN LAS IMÁGENES FIJAS, por Aurelio del Portillo

I Congreso de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales: el análisis de la imagen fotográfica (Universitat Jaume I de Castellón, octubre de 2004)

"Mientras que el problema del espacio y su representación en el arte ha ocupado la atención de los historiadores del arte en un grado casi exagerado, el problema correspondiente del tiempo y la representación del movimiento ha sido extrañamente descuidado. Por supuesto hay observaciones dispersas por la bibliografía, pero nunca se ha tratado hacer un tratamiento sistemático" (1).

La cita hace referencia a una conferencia de Gombrich en el Warburg Institute que tuvo lugar en junio de 1964, dentro de un ciclo sobre "El tiempo y la eternidad". No parece que se haya avanzado mucho en estos cuarenta años ya transcurridos, y sin embargo algunas artes están hechas precisamente de la sustancia del tiempo, como la música, la danza, el teatro, el cine y la poesía. A pesar de su obviedad no es fácil aprehender razonablemente esa sustancia. Mucho más grave es la dificultad que plantea el problema de la temporalidad cuando no es tan evidente como razón y estructura de las representaciones, como es el caso de las imágenes fijas.

Consideramos que la relación entre los distintos campos y niveles de la percepción y las diferentes representaciones icónicas ya ha sido ampliamente estudiada desde diferentes enfoques teóricos y experimentales (2), pero creemos posible aportar una reflexión en ese ámbito menos desarrollado relacionado con la temporalidad. La fotografía hereda y replantea el conflicto del tiempo que se había ya fraguado en la pintura con la que comparte su carácter de 'imagen fija', de extracción de un instante fuera del discurrir aparentemente imparable que llamamos tiempo generando sin embargo, como vamos a explicar, su propia relación de temporalidad. Por esa proximidad y similitud en el objeto de estudio que nos ocupa no hacemos una distinción radical entre las diferentes técnicas y recursos de creación de imágenes fijas o representaciones no cinéticas, sino que más bien las identificamos y aproximamos aún más por sus sustancias comunes a las que prestamos ahora especial atención como aportación al análisis de las imágenes fotográficas.

A una de esas sustancias se refería el propio Gombrich cuando afirmaba un poco más adelante en el mismo texto al que antes hacíamos referencia:

"El artista nunca puede utilizar más que un único instante temporal de una realidad que cambia sin cesar y, si se trata de un pintor, sólo puede contemplar ese instante bajo un único aspecto" (3).

En este caso se refería al Laocoonte de Lessing, publicado en 1766, en el que se establecían las fronteras entre la pintura y la poesía. Quizás ese único aspecto de contemplación puede considerarse relativizado por el cubismo y, de forma más figurativa, por otros intentos anteriores de simultaneizar situaciones o puntos de vista diferentes. Incluso se ha representado el movimiento de forma plástica como en el ejemplo claro del famoso "Desnudo bajando una escalera" pintado por Marcel Duchamp en 1912. No nos vamos a referir aquí a trípticos o

cuadros en los que se den distintos instantes en simultaneidad, como en tantas representaciones religiosas. Tampoco a la superposición de imágenes diferentes, que permite con facilidad la fotografía, sino más bien al proceso físico y mental que implica el acto de 'crear la imagen' y el acto de 'mirar la imagen', ambos sujetos a una sucesión de momentos y acontecimientos dependientes de una visión globalizadora donde cobra sentido su discurso, donde cobra vida y contenido la forma:

"Es evidente que para crear o comprender la estructura de una película o de una sinfonía hay que captarla como un todo, exactamente igual que la composición de una pintura. Hay que aprehenderla como una secuencia, pero esa secuencia no puede ser temporal, en el sentido de que cada una de las fases vaya desapareciendo al ocupar la siguiente nuestra conciencia. Es la obra entera la que ha de estar simultáneamente presente en nuestro pensamiento si queremos comprender su desarrollo, su coherencia, las interrelaciones que hay entre sus partes" (4).

Arnheim, lógicamente, sigue el discurso de la Gestalt, de la unidad elocuente de la totalidad frente a la suma analítica de elementos aislados. Esta es una clave esencial en nuestro trabajo, la de la obra entera en la mente como marco de referencia para la integración de sus posibles estructuras fragmentadas. Se trata de observar que la construcción mental de las formas afecta igualmente a las estructuras del espacio y a las estructuras del tiempo, como evidencia el ejemplo de la música. Integramos elementos fragmentados en una percepción global que es precisamente la que les da valor. Una nota aislada es una vibración simple, pero junto con otra crea un intervalo armónico o melódico que tiene valor por sí mismo aunque se de a distintas "alturas" o tonos, de la misma manera que los trazos de un cuadro o las pequeñas partículas de una fotografía, ya sean "granos" de origen químico o "píxeles" electrónicos. Por lo que respecta a las imágenes fijas es precisamente esta globalidad formal la que nos permite hacer comparaciones con otros lenguajes más claramente elaborados con tiempo, en el tiempo, sobre el tiempo, como estábamos comentando.

La temporalidad, y sus respectivas proporciones, puede establecerse en la realización y lectura de cualquier texto siempre realizadas 'paso a paso', instante a instante, por secuencias, a golpes o tramos, con fragmentos que se refieren a la unidad final mientras la construyen, aunque todo ello ocurra sin una línea de referencia única perteneciente a la categoría de tiempo cronológico, el de los relojes, medida absolutamente artificial que no nos interesa especialmente ahora. Queremos observar también si hay alguna experiencia rítmica que resulte independiente, liberada, de las razones métricas, entendiendo ritmo como proporción coherente entre las relaciones y reiteraciones que se dan en un conjunto.

Sabemos efectivamente que miramos 'a golpes', que hacemos una secuencia de observaciones estáticas separadas por intervalos de contemplación detenida (PÖPPEL, 1988) (5). Puede ahí haber un orden y estructura dirigida de forma limitada por el autor:

"El largo o breve proceso de pintar un cuadro es el proceso de construcción de esos momentos futuros en los que la pintura será contemplada. En realidad, pese al ideal del pintor, estos momentos no pueden nunca ser enteramente definidos. La pintura nunca puede satisfacerlos en su totalidad. Lo cual no obsta para que todas las pinturas vayan dirigidas a esos momentos" (6).

Lo mismo puede decirse de la fotografía. Lo más inmediato en la percepción de una imagen inmóvil es su relación de fuerzas situadas en un mismo espacio delimitado. Al ir encontrando ciertas claves de relación, de proporción, estamos creando una sucesión y secuencialidad de la lectura para las que se pueden establecer semejanzas con otros lenguajes de carácter cinético, en los que, por cierto, tampoco se plantea el tiempo cronológico como un referente definitorio:

"¿Es realmente la experiencia del paso del tiempo lo que distingue la actuación de una bailarina de la presencia de una pintura? [...] Naturalmente percibimos la actuación de la bailarina como una secuencia de fases. La actuación contiene un vector, cosa que no ocurre en la pintura. Pero no se puede afirmar realmente que se verifique en el tiempo" (7).

Dotar de articulación temporal a las imágenes no es un artificio útil para nuestros propósitos teóricos, sino un hecho real necesario en su construcción, en el acto de la realización, y también una búsqueda de quienes han intuido en el hecho de mirar la imagen un acto de contemplación viva, móvil, cambiante:

"Paul Klee se interesó vivamente por cuestiones de psicología de la percepción. Le atraía especialmente el cubo de Necker. En muchas de las obras de Klee se puede ver cómo jugó con dibujos del cubo y aprovechó las posibilidades de configuración de su perspectiva doble. [...] Por lo que ya sabemos, una de esas imágenes de Klee no puede ser estable, sino que, en función de nuestra manera de mirar, dará lugar continuamente a nuevos puntos de vista" (8).

El mismo Klee atribuye cualidades temporales y, aún más, musicales a la pintura. De él se ha afirmado en muchas ocasiones que realizaba una suerte de juego 'musical' en sus cuadros (9):

"El factor tiempo interviene no bien un punto entra en movimiento y se convierte en línea (10). Lo mismo cuando una línea engendra, al desplazarse, una superficie. Y lo mismo, también, respecto del movimiento que lleva de las superficies a los espacios. ¿Acaso alguna vez nace un cuadro de modo súbito? ¡Nunca! Va montándose pieza por pieza, de no distinta manera, por cierto, que una casa. ¿Y el espectador recorre de una sola mirada toda la obra? (A menudo sí, ¡ay!)" (11).

Aunque Klee se lamentara de ese golpe de vista único, referido más bien al desinterés o inatención de muchos espectadores, no debemos descuidar la visión global a la que nos estamos refiriendo, de la que dependerá la aparición de la forma y en ella la de las posibles relaciones y proporciones que den lugar a experiencias estéticas y rítmicas en las que se capta y se constata de forma vívida la coherencia del texto visual. Y más allá de ello, o mejor dicho a partir

de ello, se detona la penetración anímica en las profundidades del significado y en las connotaciones simbólicas o ideológicas que en sus distintos niveles dotan de nuevas dimensiones a la lectura de la imagen, de la misma forma, aunque en orden inverso, que lo hicieron al inspirar su creación. Podemos hablar en este sentido de la integración de cinco dimensiones: las tres del espacio y la cuarta del tiempo, inseparables, como hemos afirmado, y la “quinta dimensión” que es la vivencia completa de la imagen como representación de una visión o actitud ante el mundo que utiliza este mecanismo para comunicarse. Esta quinta dimensión en realidad se ramifica en campos de denotación y connotación a nivel mental y emocional posiblemente muy amplios, pero los englobamos en una sola categoría que toca esa experiencia espiritual que de alguna manera justifica la existencia del arte. La percepción y asimilación, tanto por fragmentos o elementos de construcción de la imagen como en su globalidad, en su totalidad, supone un tiempo extraído o rescatado del discurrir del tiempo cronológico de los relojes. De esta manera se establece una cierta semejanza con otros estados de fascinación o éxtasis y es que el mecanismo del tiempo originado por el mecanismo del pensamiento se detiene en la contemplación creativa. Y de nuevo nos encontramos con el protagonismo de la mirada perceptiva, en acción, del lector-espectador.

"El artista se sirve, pues, de la creatividad del cerebro humano; no sólo del suyo, sino también del espectador" (12).

Es el proceso de lectura el que consolida la eficacia de una construcción representativa y a ese proceso se dirigen las técnicas de la representación. Desde el engaño óptico de la cinematografía, hasta el no menos mágico y 'tramposo' sistema de representación del espacio en claves monoculares (13). Entre medias, todos los demás recursos que inciden en una reproducción en la mente de claves de reconocimiento y creación de fantasmagorías e ilusiones que componen el universo icónico del que no escapa, a nuestro juicio, ninguna realidad visible. Parece obvio que es nuestra actividad mental la que dota de valor a la espacialidad y temporalidad del objeto de la percepción. Podemos afirmar pues que existe un tiempo “físico” (la división en partes iguales de un suceso perceptible como es el movimiento de la tierra) y otro tipo de tiempo que podríamos denominar como “psicológico”. Dicho de otra manera, nuestra mente crea espacio y tiempo para explicar (desplegar) lo que llamamos realidad, aunque también en ocasiones escapa de ese discurso a otros estados o dimensiones completamente distintos (KRISHNAMURTI / BOHM, 1985) (14).

Todo esto podría ser interpretado de otra manera, algo así como las confusiones que tienen los niños entre los órganos y el pensamiento o actividad cerebral (en una edad media de seis años creen que se piensa “con la boca”), como explica PIAGET (15), y también con el acto de ver 'iluminado' por los ojos, como creían en la antigüedad que se producía el fenómeno de la visión (Empédocles). Es muy interesante comprobar la enorme dificultad que tenemos para distinguir lo que percibimos de forma pasiva como algo que nos llega exterior a nuestros dispositivos sensoriales o cerebrales y lo que estamos proyectando desde nuestro interior, desde nuestra actividad mental. En todo caso parece no quedar ya duda en ningún ámbito del conocimiento humano de que es en la mente donde debemos buscar las claves de interpretación de

todas las representaciones a las que llamamos 'realidad' o 'realidades', en sus múltiples y muy diferentes niveles, sin saber en la mayoría de los casos qué queremos decir con tales palabras (16).

Debemos considerar entonces que el hecho de sumar y articular fragmentos en el espacio y en el tiempo como una fórmula para construir representaciones asequibles de la realidad es, en todo caso, un artificio, un mecanismo que está íntimamente ligado con la naturaleza funcional del cerebro humano en la interacción de las actividades tipo hemisferio izquierdo y tipo hemisferio derecho (ROJO SIERRA, 1984 y ROJO SIERRA / GARCÍA MERITA, 2000) (17).

Una parte de nuestro cerebro analiza los elementos de un texto y la otra capta el sentido del conjunto. Podemos decir que el hemisferio tipo izquierdo lee las notas de la partitura y el hemisferio tipo derecho comprende la música, capta la forma musical, la globalidad. Es igual para las formas espaciales. Las claves que buscamos para un posible análisis de elementos y proporciones en una imagen fotográfica o pictórica parecen estar en la vivencia de la concepción-creación y en la de la lectura-recreación, como totalidad a través del puente que crea el objeto visual, y no estarán sometidas a relojes, metrónomos, reglas ni otros artilugios de medida, sino a la capacidad del texto de mantener sobre él la atención de forma activa y continua, tensando y relajando por zonas la lectura como hace la música, con disonancias y consonancias, aumentando y disminuyendo la densidad, creando modificaciones en la sensación psicológica de velocidad, y estableciendo proporciones que generen, en ese ámbito de la atención captada y dirigida, una forma coherente apoyada en el ritmo (18).

Prestamos atención en este discurso proporcionado espacio-temporal al papel que desempeñan los rasgos o trazos significantes con los que se construye la imagen, sin los que ninguna forma ni significado podría llegar a ser, pero considerándolos siempre dentro de una totalidad. Por supuesto que en cualquier tipo de imagen puede representarse el paso del tiempo o su concepto mismo a través de símbolos y alegorías. Vemos que además hay tiempo en el propio proceso de la representación. Podríamos calibrar la posibilidad de estructuras, proporciones y relaciones que configuren una rítmica de la imagen en este sentido. Pero podemos ir también más allá. Kandinsky, por ejemplo, explicó de qué manera concebía el movimiento en la pintura:

"La 'tensión' es la fuerza presente en el interior del 'movimiento' activo; la otra parte está constituida por la 'dirección', que, a su vez, está determinada por el 'movimiento'. Los elementos en la pintura son las huellas materiales del movimiento, que se hace presente bajo el aspecto de 1.Tensión y 2.Dirección" (19).

Kandinsky analiza en este texto ciertas propiedades 'estrictamente pictóricas' de los elementos morfológicos de la pintura como lenguaje. Y no descuida el aspecto que nos ocupa en cuanto a la temporalidad de la contemplación hacia la que se dirigen gran parte de los recursos expresivos del pintor, según estamos viendo:

"Está claro que la metamorfosis de la superficie material, y en consecuencia de los elementos a ella ligados, tiene importantes consecuencias en diferentes terrenos. Una de las más importantes es la modificación de la experiencia del tiempo" (20).

Afirma más adelante la naturaleza ilusoria y 'no susceptible de ser medida con exactitud' de ese espacio 'desmaterializado' de la abstracción. La temporalidad así se relativiza, escapa a la cronología:

"El tiempo en dichos casos se vuelve intemporal, es decir, no puede ser expresado cuantitativamente, y existe por lo tanto según una modalidad bastante relativa" (21).

Ya hemos visto anteriormente el interés de Paul Klee por la 'musicalidad' de la pintura. En otros casos, sin embargo, no se observa esta intención, aunque se pueda vislumbrar otro tipo de representación mucho más ambiciosa:

"Hay lenguajes artísticos que parece que no quieren representar el tiempo. Un cuadro de Mondrian parece decir, no que había, hay y habrá siempre una estructura geométrica. Está el tiempo físico del objeto cuadro, el tiempo de nuestra lectura, pero no hay representación del tiempo (a no ser en el sentido de que hay representación de una eternidad)" (22).

Hay un interesante estudio de LAMBLIN (1983) (23) que desarrolla la posibilidad de tender puentes y pasarelas entre la forma pictórica, la tetradimensionalidad de la realidad, la teoría de la relatividad en relación con el cubismo, etcétera. Esta creciente convergencia multidisciplinar entre ciencia, arte, filosofía y espiritualidad es quizás, a nuestro juicio, la característica más sorprendente y esperanzadora de nuestro tiempo. Obviamente en estas investigaciones y reflexiones estamos trabajando en ese sentido ecléctico y unitario en el que además constatamos una gran proximidad entre distintos lenguajes que puede dar por válidas para todas las imágenes no cinéticas algunas observaciones referidas en principio a la pintura. En todo caso el espacio cobra forma en el tiempo y el tiempo cobra forma en el espacio. De hecho ningún científico las considera ya como dimensiones independientes y estamos sentando sobre ello algunos cimientos básicos del ritmo:

"Nos hallamos en grado de poder tratar el difícil problema de la existencia y la naturaleza de los ritmos del espacio. Entendemos por ritmos del espacio aquéllos cuyos componentes esenciales son las dimensiones espaciales. No hay que confundirlos con los inevitables aspectos espaciales de los movimientos rítmicos en el tiempo. Es evidente que podemos hallar en el espacio las dos propiedades fundamentales del ritmo: de una parte las formas, una de cuyas más frecuentes modalidades es la repetición simple o compleja. Las formas espaciales pueden quedar descritas por las relaciones entre las diferentes dimensiones y por el juego de las proporciones, es decir, de las igualdades entre las relaciones" (24).

Sin entrar en la polémica que puede suscitar la afirmación de que la mirada del espectador es dirigida por los elementos compositivos situados en la imagen,

no cabe duda, creo, de que la vista responde de distinta manera ante diferentes colores y formas. También son miradas diversas las de individuos educados o conformados por diferentes contextos socioculturales, y la reacción emotiva ante el estímulo visual dependerá de las características psíquicas de cada individuo y/o colectivo. Pero existe un fenómeno común que es esa lectura o visión 'a golpes' que ya hemos citado, visión, por lo tanto, secuencial, que necesariamente seguirá un orden sucesivo, aunque no haya un vector que convierta en hecho objetivo generalizable la sucesión y se pueda poner en duda la capacidad del pintor, del compositor del espacio, para domar la mirada. FURIÓ (1991) afirma que nuestros ojos son más 'independientes' y menos inocentes de lo que esas 'falacias' parecen indicar (25).

Sin embargo hay estudios que permiten conjeturar sobre la incidencia del color y la forma, también de la composición, en la dirección, orden y fijación de la mirada, aunque no se hayan conseguido establecer razones comunes, ya que el resultado, hasta ahora, desvela la constancia sólo a nivel individual, no 'interindividual':

"Gracias al análisis de los puntos de fijación, de su situación topológica y de la duración de las fijaciones, MOLNAR (1964) ha podido criticar la distinción hecha generalmente entre 'artes del espacio' y 'artes del tiempo', mostrando que los procesos perceptivos subyacentes en el curso de la apreciación de un cuadro se desarrollan según una trayectoria y una duración que en ningún caso son productos del azar" (26).

Donde Robert Francés dice 'cuadro' entendemos un espacio de composición estable como utiliza cualquier arte escénica y en el que se crean también las imágenes mecánicas, como la fotografía y el cine, en las que concurren los mismos fenómenos y circunstancias de lectura.

"Por lo general, se admite que un individuo de cultura occidental inicia la exploración de una imagen en altura y desde la izquierda. Las investigaciones de Molnar muestran que este modelo teórico se contradice a menudo con los hechos y que algunas propiedades del estímulo influyen en la dirección del movimiento de los ojos. Así, a partir del estudio de la percepción taquistoscópica de 'patterns' compuestos de puntos coloreados, se constata que, a saturación y brillo iguales, el ojo se fija primero en el color anaranjado, después en el verde y finalmente en el amarillo. Estímulos compuestos de elipses blancas sobre fondo negro van a determinar trayectos de exploración diferentes, según estén ordenadas de manera aleatoria o en función de una 'gestalt' particular que responda a la ley del 'destino común' de Wertheimer" (27).

También quedó esclarecido que en la contemplación de un cuadro el trazado de la mirada y las fijaciones se correspondían, en líneas generales, con la composición de la pintura. FRANCÉS pone como ejemplos comparaciones entre un Tiziano y un Tintoretto, un Vasarely y un Mondrian, etcétera. Hay una sucesión y una duración en el recorrido de la mirada, aunque no se ha podido realizar un modelo universal de predicción, ya que en tales experimentos se

constataba el seguimiento y fidelidad al recorrido de la vista para repeticiones sobre un mismo individuo (28).

Pero avancemos hacia otras presencias de formas rítmicas en el espacio como base para apoyar la experiencia de temporalidad que pueda surgir de la contemplación de una imagen. MATILA C. GHYKA estudió de forma muy especial el criterio de regularidad que se puede atribuir al espacio y su asociación con el concepto de ritmo. Su trabajo, más que en la secuencialidad, en la temporalidad explícita, se basa en las proporciones:

"Dans les deux ouvrages d'esthétique que j'ai publiés avant celui-ci (29) j'ai examiné du point de vue mathématique le vieux problème des canons et tracés régulateurs grecs et gotiques; ceci dans le cadre d'une esthétique générale des 'arts de l'espace', spécialement de l'architecture. Ce faisant j'ai été amené à reprendre assez en détail la question de la proportion en soulignant l'importance qu'avaient pour les créateurs de formes, l'étude de la proportion en soi (dans le plan et dans l'espace), puis l'examen des surfaces et des corps réguliers et semi-réguliers du point de vue de leurs proportions. Il m'est souvent arrivé d'employer pour les phénomènes esthétiques -créations ou perceptions- situés dans l'espace, un mot emprunté aux 'arts de la durée'; celui de rythme" (30).

Vemos que también Ghyka unifica en los fenómenos estéticos la creación y la percepción. La adopción del término ritmo para el espacio queda planteada en la ya referida relación de proporciones que lo justifica. En esa analogía nos movemos con la seguridad de que, independientemente de la trayectoria poética que hayan podido llevar algunos artistas y autores en el terreno de la representación espacio-temporal, estamos delimitando un campo concreto de observación común con otros lenguajes y ámbitos estéticos que estamos reflejando en su aplicación a las imágenes fijas. No olvidemos tampoco que estamos refiriéndonos a la situación de un espectador que observa, alguien que vive su temporalidad interior o personal, biológica y psicológica, y se enfrenta a un ordenamiento de estímulos realizado también en el tiempo. Los pintores y fotógrafos no han de diferenciarse mucho, en este ámbito relacional, de arquitectos, escenógrafos, dramaturgos, coreógrafos, cineastas, poetas y músicos, siempre que tengamos en cuenta esa localización común del procesamiento sensorial de los diferentes sentidos, en cuanto a la forma y al movimiento se refiere.

" En la obra de arte se le procuran caminos al ojo del espectador, a ese ojo que explora como un animal pace en la pradera. (Todos sabemos que en música hay canales que guían al oído, mientras que el teatro reúne las dos posibilidades). La obra de arte nace del movimiento; ella misma es movimiento fijado y se percibe en el movimiento (músculos de los ojos)" (31).

Pero el movimiento no es sólo, como hemos planteado, una simple sucesión más o menos ordenada de fragmentos sino la progresiva toma de conciencia de algo más complejo que al ser captado en su globalidad conecta niveles mentales, emocionales y anímicos muy amplios. Las posibilidades de que exista ritmo en la contemplación de una imagen están, a nuestro juicio, más

cerca de la detención del tiempo que de su transcurso medido. Es decir, más cerca de la captación y mantenimiento de la atención y conciencia mental y emocional del observador hasta brindarle la posibilidad de escapar hacia una experiencia de instante detenido. El ritmo logrado en la totalidad creación-imagen-lectura, en este sentido, apunta más hacia lo atemporal, con todas las paradojas que esta afirmación conlleva. El espacio y el tiempo se generan en la mente de la misma forma que los números. Pueden ser aplicados a observaciones concretas por un mecanismo semejante a la 'asociación de ideas', pero no podemos afirmar que sean objetos materiales, si es que podemos hablar más allá de la 'asociación de ideas' de objetos o de materia. Podemos suponer que esa mecánica del pensamiento que genera espacio a partir de unos elementos de percepción trasciende ese estadio de la lectura para construir significados, es decir, arquitecturas mentales más complejas que constituyen la totalidad de la expresión y que sirven como acceso al instante global y vivencial del autor como causa. Quizás entonces, cuando el objeto de la expresión (la imagen) está suficientemente realizado, la misma inspiración que animó su creación anima su lectura y el autor y el lector se funden en una vivencia común física, emocional, mental, anímica y espiritual que no necesita coincidir en el tiempo, pero que se experimenta como una satisfacción de expectativas, al igual que resuelve el ritmo, creando con ello una representación coherente de unidad.

Textos citados y notas:

(1) GOMBRICH, Ernst.: La imagen y el ojo, Madrid, Alianza, 1993 (1º edición en inglés: 1982), pg. 39.

(2) ZUNZUNEGUI, Santos: Pensar la imagen, Madrid, Cátedra, 1989 (2003).

(3) GOMBRICH, E: La imagen y el ojo, pg. 41.

(4) ARNHEIM, Rudolph: Arte y percepción visual, Madrid, Alianza, 1979 (1ª edición en inglés: 1954), pg. 411.

(5) PÖPPEL, Ernst: Los límites de la conciencia: realidad y percepción humana, Barcelona, Círculo de Lectores, 1993 (1ª edición en alemán: 1988).

(6) BERGER, John: El sentido de la vista, Madrid, Alianza, 1990 (1ª edición en inglés: 1985), pg. 194.

(7) ARNHEIM, R.: Arte y percepción visual, pg. 410.

(8) PÖPPEL, E.: Los límites de la conciencia, pg. 77.

(9) Aparte de sus juegos ópticos 'móviles' basados en ilusiones semejantes a las del cubo de Necker se puede percibir la intención de 'musicalizar' su pintura en sus cuadros y en sus textos escritos. Así lo afirma, por ejemplo, R.M.Rilke: "Incluso sin que se me hubiera dicho que tocaba el violín infatigablemente, había adivinado que su dibujo era muchas veces transcripción de música". En KLEE, Paul: Para una teoría del arte moderno, Buenos Aires, Libros de tierra firme, 1979, pg. 21.

(10) Obsérvese el paralelismo entre las afirmaciones de Klee y las de Kandinsky que citaremos más adelante.

- (11) KLEE, Paul: Para una teoría del arte moderno, Buenos Aires, Libros de tierra firme, 1979, pg. 59.
- (12) PÖPPEL, E.: Los límites de la conciencia, pg. 77.
- (13) GUBERN, Roman: La mirada opulenta, Barcelona, Gustavo Gili, 1987, pgs. 20 y sig.
- (14) KRISHNAMURTI, Jiddu y BOHM, David: Más allá del tiempo, Barcelona, Kairós, 1995 (1ª edición en inglés: 1985).
- (15) PIAGET, Jean: La representación del mundo en el niño, Madrid, Morata, 1978 (1ª edición en inglés: 1954), pgs. 42 y sig.
- (16) Incluso en el campo de la física encontramos conclusiones extraordinarias, como la famosa frase del premio Nobel Werner Heisenberg en la que decía descubrir el universo "más que como un objeto como un gran pensamiento".
- (17) ROJO SIERRA, Miguel: La asimetría cerebral y la experiencia psicológica y patológica del tiempo, Valencia, Gregori, 1984 y ROJO SIERRA, Miguel y GARCÍA MERITA, María Luisa: Psicología y psicopatología de la captación del tiempo y del espacio, Valencia, Promolibro, 2000.
- (18) PORTILLO, Aurelio del: "Ritmo y atención en la comunicación multimedia", en VV.AA., Congreso Iberoamericano de Comunicación y Educación 'Luces en el laberinto Audiovisual', Huelva, UHU, 2003.
- (19) KANDINSKY, Vasili: Punto y línea sobre el plano, Barcelona, Labor, 1993 (1ª edición en alemán: 1926), pg. 58.
- (20) KANDINSKY, V.: Punto y línea sobre el plano, pg. 162.
- (21) KANDINSKY, V.: Punto y línea sobre el plano, pg. 162.
- (22) ECO, Umberto y CALABRESE, Omar: El tiempo en la pintura, Madrid, Mondadori, 1987, pg. 7.
- (23) LAMBLIN, Bernard: Peinture et temps, París, Klincksieck, 1983.
- (24) FRAISSE, Paul: Psicología del ritmo, Madrid, Morata, 1976 (1ª edición en francés: 1974), pg. 104.
- (25) FURIÓ, Vicenç: Ideas y formas en la representación pictórica, Barcelona, Anthropos, 1991, pg. 136.
- (26) FRANCÈS, Robert: Psicología del arte y de la estética, Madrid, Akal, 1985 (1ª edición en francés: 1979), pg. 88.
- (27) FRANCÈS, R.: Psicología del arte y de la estética, pg. 88.
- (28) FRANCÈS, R.: Psicología del arte y de la estética, pg. 88.
- (29) Se refiere a L'esthétique des proportions dans le nature et dans les arts (1933) y Le nombre d'or (1931), ambas publicadas en París por Gallimard. Manejamos las ediciones en español: GHYKA, Matila: Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes, Barcelona, Poseidón, 1983; GHYKA, Matila: El número de oro: I - Los ritmos, II - Los ritos, Barcelona, Poseidón, 1992 (Editado anteriormente en Buenos Aires en 1968).
- (30) GHYKA, Matila : Essai sur le rythme, París, Gallimard, 1938, pg. 9.
- (31) KLEE, P.: Para una teoría del arte moderno, pg. 60.