

# HAPPY LITTLE...

## Bob Ross

MAV Sandra Martí  
Departamento de Síntesis Creativa

*Al maestro Melquíades Herrera Becerril (in memoriam)...*

**NO SABEMOS CÓMO EMPEZÓ EL ARTE.** Si tomamos la palabra para significar actividades como construir templos y casas, realizar pinturas y esculturas o trazar esquemas, no existe pueblo alguno en el globo que carezca de arte. Si –por otra parte– entendemos por ello una especie de lujosa belleza, algo que puede gozarse en los museos y en las exposiciones, o determinado objeto especial que sirva como preciada decoración en la sala de mayor realce, tendremos que advertir entonces que este empleo de la palabra arte corresponde a una evolución muy reciente.

Por otro lado, las nuevas tecnologías han hecho que el arte cambie de función, debido a que, por ejemplo, la fotografía y el cine terminaron (al menos en un principio) por plasmar la realidad con rangos de fidelidad nunca antes logrados. Todos estos son factores que producen la génesis del arte abstracto, en el cual el artista ya no intenta reflejar la realidad, sino únicamente su mundo interior; es decir, expresar sus sentimientos. Por otra parte, el arte actual presenta oscilaciones continuas en cuanto al gusto, y cambia simultáneamente junto a este; así como el arte clásico se sustentaba sobre una metafísica de ideas inmutables, el arte actual, de raíz kantiana, encuentra gusto en la conciencia social de placer, por ello nuestro estudio de caso atiende a un fenómeno observado en la cultura de masas.

Los seres humanos son creadores que comunican ideas en torno a su concepción de sí mismos, de sus semejantes y de sus universos. La fuente del poder creador reside en la imaginación, la cual se manifiesta a sí misma en la proyección de imágenes, sonidos y gestos.

Las primeras expresiones en las artes están veladas por la bruma de la prehistoria. En su búsqueda de seguridad en las cavernas o al construir chozas de arcilla, los primeros hombres trabaron relación directa con la arquitectura. Al excavar un refugio en la roca, al procurarse sitios para crear ritos religiosos o enterrar a sus muertos, Hermanaron lo natural y lo sobrenatural, lo real y lo irreal, lo visible y lo invisible, o lo transitorio y lo eterno, tal como lo señalaría Mircea Eliade.

Fue así que los seres humanos construyeron para obtener morada, para resguardarse de la lluvia, el viento y el sol, pero también de los espíritus que los producen. En las primeras moradas algunas imágenes están hechas para protegerse contra otras fuerzas que eran, en su concepto, tan reales como las de la naturaleza. Y estas imágenes de pintura o bien esculturas eran empleadas con fines mágicos.

De esta manera, comprender el comienzo de la construcción de imágenes es tratar de introducirnos en el espíritu de los pueblos primitivos y descubrir qué clase de experiencia fue la que les hizo imaginar tales pinturas y tallas, no como algo agradable de contemplar sino como objetos empleados con determinada finalidad.

Esta finalidad de construir escenarios rituales apoyados por imágenes que anticipen acontecimientos se contempla aún, por ejemplo, en tribus africanas que antes de la caza se colocan máscaras de sus antepasados para invocar vigor en la lucha por la vida. Y algunos aborígenes modelan ídolos, fetiches y talismanes que los protegen de los espíritus malignos, mientras que los hechiceros entonan invocaciones mágicas para devolver la salud. También en épocas de sequía algunas tribus bailan las danzas para hacer llover. Y no olvidemos que los faraones egipcios construyeron y embellecieron sus tumbas, ante todo previendo sus necesidades ultraterrenas.

Luego entonces, a través de monumentos, esculturas, situaciones escénicas, pinturas, rit-

## *A través de monumentos, esculturas, pinturas y música, el hombre expresa la fuerza de la naturaleza*

mos de las danzas y las sonoridades de la música, el hombre expresa la fuerza de la naturaleza, la esencia de la divinidad o bien el poder atribuido a sus soberanos. Y esta necesidad de construir imágenes y sonidos comienza y se funda en el deseo de crear y expresar el mito y la magia, o la imaginación y la imaginaria, en tumbas y templos, y más tarde en gritos de guerra y quejas acongojadas, en reclamos amorosos y hasta en cantos de trabajo. Tras la búsqueda de este cometido es que hoy encontramos resabios que nos conducen a cavernas sombrías, a santuarios y castillos, a moradas de vivos y muertos.

En cuanto a la pervivencia del poder de las imágenes, algunas tribus celebran regularmente festivales en los que sus integrantes se disfrazan de animales e imitan los movimientos de estos en danzas solemnes; en consecuencia imaginan que ciertos animales están emparentados con ellos o que toda la tribu es una tribu de lobos, de cuervos o de ranas. Asimismo se celebran ceremonias en las cuales ostentan máscaras con rasgos animales que, una vez colocadas, les lleva a sentir que se han transformado, que se han convertido en águilas o en osos. Para estas comunidades *salvajes* no existe otro mundo que les arrebatase la ilusión, porque todos los miembros de la tribu toman parte en los ritos y danzas ceremoniales con sus fantásticos juegos de ficción. Han aprendido su significado desde muy antiguas generaciones, y se hallan tan absorbidos por ellos que poseen muy pocas posibilidades de situarse fuera y contemplar críticamente su conducta (Gombrich, 1995, p. 43).

No obstante, para la mayor parte del mundo civilizado, introducirnos en el término arte es pensar en el momento de su aparición desde nuestra tradición cultural occidental ubicada en la Grecia antigua. Justo en ese horizonte cultural donde se otorgó nombre a esta tarea expresiva, mediante el término que proviene de la palabra latina *ars* que a su vez traduce a la palabra griega *techne*. Si bien conviene aclarar que entre los primitivos griegos el campo semántico de *techne*, era mucho más amplio que el de nuestra palabra arte, pues designaba una pericia o habilidad empírica, tanto mental como manual y abarcaba actividades diversas. La palabra *techne* podría traducirse hoy de un modo más apropiado como maestría o habilidad.

*La techne designaba una pericia o habilidad empírica, tanto mental como manual y abarcaba actividades diversas*

Fue Aristóteles quien escribió: "la *techne* imita a la naturaleza" (*Física*, 194a, 21), y el tópico "el arte imita a la naturaleza" hasta nuestros días ha sido uno de los más característicos de la tradición artística. Aun teniendo en mente esta noción estética es que describiremos ahora algunas maneras de producir imágenes.

Normalmente, cuando hablamos de imitar a la naturaleza nos referimos a la disposición de los objetos en un determinado lugar y la relación entre los mismos, la cual puede expresarse en términos geométricos o matemáticos para crear una ilusión de perspectiva; su composición consiste en ideas preconcebidas, bocetos y diagramas. Aquí la observación y el conocimiento del entorno natural y los seres vivos, en particular del cuerpo humano y las correspondencias de cada uno de los miembros con el todo son (en diferentes culturas, estilos

y tiempos) un parámetro para obtener sistemas de ordenamiento y relación estructural en el dibujo, la pintura, la escultura y hasta en la arquitectura.

Otra manera de acercarse a ese intento de plasmar universos, quizá en este caso mucho más personales, es el descubrimiento progresivo de tensiones o fuerzas perceptivas. Aquí el artista elabora su obra sin ideas ni esquemas preconcebidos, si bien en el proceso surgen elementos que se incorporan. No se da por definitiva una forma, sino que se somete a procesos de transformación, aun a riesgo de oscurecer las intenciones originales. Ejemplo de este tipo de creación es la obra de Joan Miró y la de los creadores insertos en los movimientos expresionistas y abstractos.

Por último, y sobre todo a partir de la experimentación en que incurrieron los creadores de las vanguardias, otra de las maneras de producir una imagen se desarrolla sin control de fuerzas perceptivas ni disposición determinada de los objetos, de tal manera que el comportamiento del resultado final es aleatorio (es el caso cuando el artista lanza pintura hacia una turbina para que el resultado quede plasmado en el lienzo).

Desde cualquiera de estas tres descripciones y sin privilegiar una sobre otra, el artista siente un cierto vértigo y desasosiego ante el proceso y el resultado final de su creación o invención.

Inclusive toda persona que comienza a perfilar inquietudes dentro de algún lenguaje plástico, primero imita a la naturaleza, luego agudiza la percepción hacia una mejor observación y memorización de las formas a la par de ciertos procedimientos técnicos, y por último, y en el mejor de los casos, el constructor de imágenes desmantela lo absorbido, desaprende lo aprendido y se da a la tarea de construir o recrear propuestas.

Sabemos que cuando no se espera ni se exige de un artista creación, es preciso poner el acento en su facilidad para dominar el simile, las fórmulas y desaprobar los experimentos.

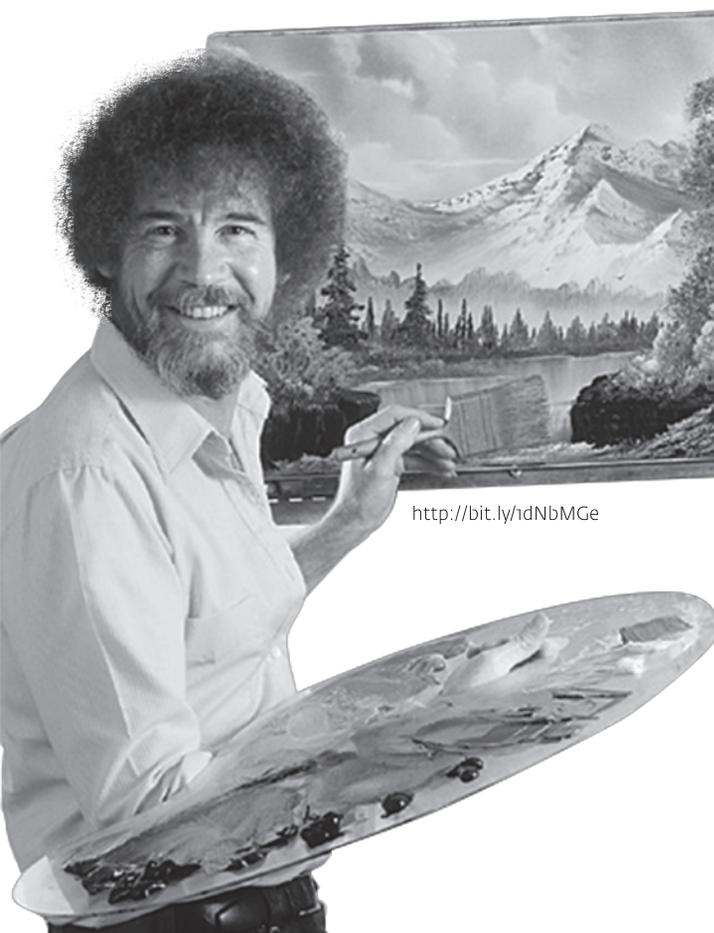
Si bien, como ya lo adelantábamos en los primeros párrafos, el arte que a través de la noción tradicional de mimesis, extraía sus modelos de la naturaleza, hoy encuentra accidentada las vías de comunicación con el mundo natural debido a la creciente interposición de la técnica. De esta manera, según avance esta era tecnológica (siglos xx y xxi), el objeto primordial de la mimesis artística no será ya la naturaleza, sino la cultura, y particularmente los productos y procedimientos de la técnica. Entonces no es de extrañar que existan sujetos que como receptores no terminen todavía de comprender estas diferentes maneras de la re-presentación visual, cuando el arte una vez más gire sus conceptos y se embarque hacia otro lugar de inspiración, tal y como obligan actualmente la cultura y la tecnología.

En el momento actual, nos encontramos, por tanto, una y mil veces ante nuevos orígenes y decesos del arte. Y resulta entonces que ante tal incomprendibilidad, la cultura de masas intenta proponer,

## *En el momento actual, nos encontramos, por tanto, una y mil veces ante nuevos orígenes y decesos del arte*

(al menos a cierto tipo de televidentes), aparentes refugios, y brindarles por medio de la ventana televisiva una irreflexiva aproximación a la noción de construcción de formas artísticas. Y he aquí que intentaremos contrastar nuestro recorrido inicial –esta especie de paneo de explicaciones en torno al origen de las construcciones de imágenes– para, desde ahora, describir una manera de construir imágenes sin arte, a partir de abordar solo las necesidades del mercado o bien como consuelo para aquellas personas que un día desearon ser artistas, pero no se animaron a desear serlo todos los días de sus vidas.

Para estas personas, suponemos las más de ellas adultas, sin conocimiento de arte o con apenas una relativa intuición sobre el mismo, o –lo que es peor– para personas que creen que el arte es algo fácil de hacer, es que la mercadotecnia televisiva tuvo "a bien" promover un método de representación de la naturaleza, curiosamente con un elevado *rating*, toda vez que cubría ampliamente la nostálgica noción de arte tradicional comprensible y abierto al público. Generó, pues, una fusión entre el espacio del arte y el hogar, el entrar en contacto con un artista (condición que a veces se dificulta si no tenemos por vecino a uno de ellos o no lo es un familiar cercano). Estos es que, entre 1983 y 1995 se emitió mediante una cadena pública de la televisión estadounidense un programa que enseñaba a pintar al óleo, y el "afamado" pintor de marras resultó llamarse Bob Ross (29 de octubre de 1942–4 de julio de 1995).



<http://bit.ly/dNbMGe>

Al respecto nos relata la Wikipedia:

Bob enseñaba a los telespectadores a pintar al óleo diferentes escenas de la naturaleza. Cada episodio duraba media hora. Mientras pintaba enseñaba técnicas. Al principio de cada episodio contaba los colores que iba a necesitar y empezaba aplicándolos sobre una superficie previamente preparada. Solía pintar escenas de lagos, ríos y árboles claramente inspiradas por su permanencia en Alaska. Utilizaba la técnica de pintura al óleo húmedo sobre húmedo y acabados con espátula. Bob utilizaba diminutivos y adjetivos alegres para referirse a sus pinturas, como "happy little trees" (arbolitos felices) y "pretty little mountains" (montañitas bonitas). Además, hacía ruidos extraños con su voz, con el argumento de que si se pintaba sin hacerlos, el trazo no saldría bien. También culminaba sus episodios con "happy painting" (felices trazos), y siempre hablaba de "happy accidents" (accidentes felices en lugar de errores), y de su "viejo pincel de abanico". ([http://es.wikipedia.org/wiki/Bob\\_Ross](http://es.wikipedia.org/wiki/Bob_Ross))

Sucedió entonces que los espectadores al frente de este show, percibían tener a un artista y una receta fácil, rápida y comprensible. Nótese, pues, que cuando no se espera ni se exige de un artista creación, es preciso poner el acento en su facilidad para dominar el simile, la imitación, las fórmulas y, por supuesto, desaprobando los experimentos. Digamos que con Ross la televisión vio renacer a uno de los últimos y esforzados guardianes del canon.

Esta dañina propuesta televisiva proponía enseñar una ilusión de arte *express*, además de que el protagonista movilizaba y activaba en el espectador preferencias y gustos. Solía expresar que pintar es "un espacio de libertad", tratando de enseñar mecanismos métodos y recetas fáciles que animaran a los espectadores a ejercer el oficio, por supuesto preferentemente complementando estas enseñanzas por medio de libros, videos anexos y cajas de pintor que vendía la firma.

*Esta media hora televisiva proponía brindar **tips** rápidos para "crear", a fin de que el espectador creyera que podía convertirse rápidamente en pintor de paisajes*

El truco burdo consistía en que tras proponer una libertad (acotada por normas y reglas que se basaban únicamente en un repertorio de la naturaleza, reiterado una y mil veces) ofrecía solo un puente de aproximación a nociones vagas sobre las formas y desde la mirada de la tradición.

Metodológicamente Bob aconsejaba comenzar a pintar directamente, sin plantear boceto alguno. Pero desde un trazo memorizado y directo, en torno a un repertorio, proponía saltar a instancias de construcción del dibujo y de manejo del color, haciendo creer a sus espectadores que podían ser pintores tan solo conociendo algunos secretillos técnicos. Y también operaba sobre los sentimientos del público porque entablaba un diálogo emocional con los materiales y elementos representados.

Su exitoso programa, disfrutado domingo a domingo por infinidad de espectadores que lo consideraban un buen y atinado pintor, ofrecía fórmulas de construcción de un universo plagado de paisajes perfectos y hermosos (ubicados en ninguna parte), y operaba sobre la base axiológica de enseñar convenciones de trazos con delimitación modulada y relativa pulcritud.

Aprovechando la poca experiencia de las personas en cuanto a conocer personalmente artistas y el arduo desarrollo de su trabajo dentro de un taller, esta media hora televisiva proponía brindar



Imagen tomada del libro *Histoire Mondiale de L'Éducation*

tips rápidos que subsanaran la imperiosa necesidad de “crear”, a fin de que el espectador creyera fervientemente que podía convertirse rápidamente en pintor de paisajes. La simple fórmula (misma que se repitió durante años y años) fue una suerte de “todo se ajusta en exceso a lo anticipado”, la cual resulta contraria al sentido del arte donde la obra no tiende a ser ni monótona ni aburrida. Pero las enseñanzas de Bob Ross insistían en que todo en la obra debe de seguir una guía —otorgada por él—, pues, de lo contrario, si no sigue lo anticipado se torna en confusa y desconcertante. Rematando ello, en reiteradas oportunidades, con una descalificación a toda experimentación mediante su comentario: “no somos como esos pintorzuelos abstractos”.

En sentido contrario, he de confesar que pasé varios domingos observando cómo se podía manipular a los espectadores con variados co-

mentarios “positivos” al resguardo de ese infalible método, si bien soy —quizá— una de las contadas televidentes que no logró convencerse. Al respecto, mi opinión consolidada es que únicamente el verdadero artista —una vez que logra aprehender las diversas formas de hacer e investigar imágenes— sabe cómo apartarse de las reglas e irrumpirlas de manera talentosa. Las normas, son, por lo tanto, solo un conjunto de hábitos. Las obras convencionales son transpiración anticipable, mientras que el arte es inspiración impredecible.

Asimismo un verdadero maestro de pintura debe ser un gran entusiasta que anima al público a utilizar variadas herramientas y a utilizar diferentes pinceladas y efectos en la tela. En algún momento utiliza espátulas y enseña cómo aplicar y deslizar color. Todo esto es digno de aprecio; el problema con Bob Ross radicaba en que ese “algo más” nunca lo enseñó.

Por otra parte, la pintura, como la poesía, es una actividad del espíritu, por lo que centrarse en la pulcritud de la ejecución en un dibujo es tan filisteo e inútil como juzgar las habilidades de un poeta por la hermosura de su caligrafía.

Y pese a todo lo aquí expresado, no es nuestra intención asumir un status de superioridad frente a Bob Ross. Si bien la animosidad surge al reflexionar sobre su labor, y esto porque el arte (el real y honesto) parte de ofrecer metáforas de la cotidianidad,

*Las obras convencionales son  
transpiración anticipable,  
mientras que el arte es  
inspiración impredecible*

explora nuevas experiencias de identidad, y el artista opera como contador de historias, o como alguien que recoge voces. Y ello, además, porque, como ya adelantábamos, las artes visuales contemporáneas (aun dada su breve pero acelerada trayectoria) no se mueven más por entre los valores cifrados por la modernidad, determinados estos por escuelas historicistas donde la cronología, la intención del artista y las características formales eran los valores preeminentes. Esto quiere decir que el estudio de la imagen actualmente no requiere de visiones formalistas, sino de estudiar y formarnos desde diversas teorías culturales y sociales.

Y ya para concluir, lamentablemente (o no sin pena ajena) no podemos dejar de recordar otros detalles altamente ridículos del tan afamado personaje, como el gran tamaño de su paleta, la calidad de pintura que usaba, sus apenas intuitivas

<http://bit.ly/1ik2mnf>





Robert Doisneau, *L'information scolaire*, 1952.

mezclas de colores, su tradicional caballete, la tela blanca en la que pintaba; su presencia, sus manos, sus gestos, sus es(forzadas) sonrisas, la textura de su peinado, su camisa, sus comentarios, sus irritantes sonidos, sus maneras de narrar, su timbre de voz en inglés tan fielmente imitado por el traductor al español... todo ello en complemento o como parte de los elementos escénicos, la iluminación y el uso de cámaras dentro del estudio televisivo, etcétera.

Todo lo anterior, quizá y solo quizá, con la finalidad –como nombrábamos al principio– de recordar o reconstruir escenarios televisivos rituales, apoyados por imágenes que engañosamente “ennoblecen” al arte, presuntamente para que el objeto pictórico deje de ser parte de un intercambio comercial y se convierta en objeto simbólico, adquiriendo una noción de espiritualidad...

### *The Joy of Painting, un logro de la cultura de masas para banalizar el quehacer del arte*

Como se verá, hemos analizado aquí no la obra pictórica de Bob Ross (ni sus por demás ingenuos cuadros) sino su manera de presentarse que es, desde nuestra humilde interpretación, otra “obra”, como fenómeno estético en su conjunto: un programa televisivo *The Joy of Painting*, ahora sí nuevamente descifrable, como uno de los tantos logros que practica la cultura de masas para banalizar una y mil veces el quehacer del arte. Y porque al respecto hemos de concluir –e insistir– en que producir imágenes no significa hacer arte.

Pretendemos dejar en claro que este estudio de caso que hemos presentado está inspirado en la idea de que maquilar imágenes agradables y plausibles, que calmen la ansiedad de los públicos con apenas un relativo conocimiento sobre el arte, está destinado a personas que no poseen voluntad intelectual ni sensible para adquirir gradual-

mente experiencias que promuevan el aprendizaje del arte visual; toda vez que este requiere concentración, contenidos, sensibilidad y tiempo, es decir es un proceso del todo alejado de dogmas y este tipo de fórmulas *express*, vacías y, sobre todo, aburridamente predecibles. 📖

### Bibliografía

Azara, P.(1992). *Imagen de lo invisible*, Barcelona: Anagrama

Bachelard, G.(1972). *El aire y los sueños*, México: Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica.

Eliade, M.(1982). *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*, Madrid: Alianza.

Freud, S.(1970). *Psicoanálisis del arte*, Madrid: Alianza.

Giedion, S. (1988). *El presente eterno: los comienzos del arte*, Madrid: Alianza Forma.

Gombrich, E.H. (1995). *La historia del arte, México*: Diana/ CONACULTA

Gombrich, E.H. (1968). *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona: Seix Barral.

Jiménez, José. (2002). *Teoría del arte*, México: Alianza.

Kris, E. (1964). *Psicoanálisis del arte y del artista*, Buenos Aires: Paidós.