

6
2ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS



RECEBIDA EN LA SECRETARIA DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

ARTE TEXTURAL

TESIS

Que en opción al grado de :

LICENCIADA EN ARTES VISUALES

PRESENTA

MARIA DEL CARMEN MARTINEZ BENITEZ



DIRECCION
ESCUELA NACIONAL DE
ARTES PLASTICAS
Av. Constitución # 600
Xochimilco, D. F.
C. P. 06210

Director de tesis :

Prof. IGNACIO SALAZAR ARROYO

México, D. F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1991.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCION	1
I.- PERCEPCION VISUAL Y TACTIL	2
1. Aspecto perceptivo y artistico de la visi3n	2
2. Aspecto perceptivo y artistico del tacto	4
3. La textura y sus interacciones con otros elementos	5
3.1 Formato	5
3.2 Forma	8
3.3 Espacio	9
3.4 Color	11
3.5 Movimiento	13
3.6 Luz	14
II.- LA TEXTURA	16
1. Definici3n de textura	17
2. Clasificaci3n de la textura	17
2.1 Textura visual	19
2.1.1 Textura decorativa	19
2.1.2 Textura natural, espontanea o libre	20
2.1.3 Textura mecánica	21
2.2 Textura táctil	23
2.2.1 Textura natural asequible	23
2.2.2 Textura natural modificada o transformada	24
2.2.3 Textura organizada	25
3. Importancia de la textura	26
4. Usos de la textura	27
4.1 Delimitaci3n de figura-fondo	27
4.2 Dimensi3n de profundidad	28
4.3 Luminosidad	30
4.4 Movimiento	33
4.5 Fuerza o violencia expresiva	34

III.-	ARTE TEXTURAL	35
1.	Materiales heteróclitos empleados en la pintura Informalista	39
2.	Materiales seleccionados	40
2.1	Papel engomado	40
2.2	Manta y yute	41
2.3	Arena de mar y de río	41
2.4	Mica y plástico	41
2.5	Madera	42
2.6	Pinturas	42
3.	Principales representantes de la pintura matérica	42
3.1	Antonio Tápies	45
3.2	Jean Dubuffet	47
3.3	Alberto Burri	49
4.	Propuesta personal	51
4.1	Trabajos realizados	51
4.1.1	Obra personal	52
4.1.2	Texto "Texturas"	55
	CONCLUSION	56
	NOTAS	59
	BIBLIOGRAFIA	60

INTRODUCCION

..." el texturalismo es, sin duda, el menos subjetivista de los informalismos, gracias a evocar realidades visibles. Busca la expresividad como si quisiera implantar una estética de la materia que reemplace a la de las formas, y que demanda hipersensibilidad al receptor "...

Juan Acha V.

La presente investigación tiene como tema el análisis del elemento la textura, esencial en la creación y percepción de una obra de arte; el cual ofrece amplias posibilidades plásticas y cuyo manejo propicia la detección y experimentación de recursos materiales y de efectos propios de la textura: espacios planos, relieves, sensaciones, enriqueciendo el repertorio visual y táctil dentro de la compleja trama de relaciones visuales y estructurales que constituyen la totalidad de una obra de arte.

A lo largo de su desarrollo, la presente investigación revela su objetivo de analizar la textura a partir de su valor áptico y de señalar la falta de consciencia sensorial del tacto, lo cual repercute como problema cultural, puesto que no se toma como parte de la existencia (medio de conocimiento), así también como problema de educación visual que simplifica la percepción y que en la pintura limita la manipulación de materiales impidiendo que esta se modele, se esculpa, se provoque. Esta necesidad de sentir la pintura nos conduce a visualizarla en su aspecto formal como una diversidad de texturas que van desde las suaves, tersas, transparentes; hasta las burdas, gruesas y empastadas. Concibiendo la diversidad de texturas en virtud de la variedad de sensaciones que ofrece, subrayando su importancia material, que deviene en el uso de materiales heteróclitos en el arte, cuya manipulación a partir de su aspecto material nos sugiere técnicas y herramientas necesarias para transformar o violentar un material que clama su necesidad o presencia sensitiva en nuestra vida cotidiana y que demanda una valoración artística de la materia que anule el simple atributo de soporte y portador de una imagen para constituirse como propiedad pictórica.

El proceso para valorar las necesidades expresivas, las búsquedas formales y las casualidades materiales y técnicas de la textura lo inicio con:

1) En el aspecto teórico: con una información general de la textura que me permite ubicarla dentro de la corriente informalista y particularmente de la pintura matérica por exaltar y extremar texturas y materiales añadidos a la superficie pictórica. Retomando al mismo tiempo aspectos de la obra de artistas matéricos como Tapiés, Burri y Dubuffet; artistas que contribuyeron al cambio del concepto tradicional de la pintura europea después de la segunda guerra mundial.

2) En el aspecto práctico y como justificación de esta investigación: presento varios trabajos que hacen evidente la búsqueda de mi propio lenguaje plástico. Lenguaje que antes de esta investigación y experimentación, era de tendencia tanto geométrica como del dibujo lineal y estilización de figuras que ahora se amplía y enriquece con esta investigación del texturalismo informalista, que me descubre una mayor potencialidad en sus medios de expresión a través de formas libres y espontáneas, espacios, huellas y sensaciones táctiles a modo de nuevos valores plásticos que se equilibran con los anteriores y que conjuntamente me permiten evocar nuevas posibilidades plásticas de ver y sentir.



***Si una manifestación artística
renueva nuestra capacidad
de ver, de sentir,
ha cumplido cabalmente
con su cometido.***

Armando Torres Michúa.

El conocimiento sensible implica una serie de operaciones perceptuales, algunas como: la exploración activa, la captación de lo esencial, la abstracción, el completamiento, la comparación, la puesta en un contexto, entre otras. Estas operaciones constituyen la manera como el hombre organiza la información que recibe de la realidad para llegar al conocimiento del mundo exterior e interior.

Desde el campo del arte ¿cómo experimentamos el mundo que nos rodea? ¿cuáles son los fundamentos perceptuales que nos ayudan a comprender nuestro entorno, para reaccionar ante él y de esta manera traducir nuestra respuesta en una obra de arte?

En primer lugar tenemos que en el arte interactúan dos realidades:

1) La objetiva o existencia material de los objetos artísticos que reflejan una forma ordenada, equilibrada y concentrada a partir de sus elementos estructurales y sus relaciones compositivas.

2) La subjetiva que implica la expresión y comunicación de experiencias emocionales propias con connotaciones polisémicas entre el creador y el espectador; es decir, los artistas cómo piensan, sienten, imaginan, tienen ideas, cómo las elaboran mentalmente y cómo las plasman en un medio artístico. De la misma manera cómo los espectadores perciben, entienden, reaccionan, usan, disfrutan y juzgan las obras de arte.

En cuanto a la percepción tenemos qué es el conocimiento aparente de lo que está ahí afuera, en ello tenemos consciencia de dos aspectos del mismo hecho, que soy (sujeto percceptor) y que algo diferente a mí existe (realidad externa). Esta consciencia del entorno implica a su vez una asimilación individual y subjetiva ya que depende de nuestras sensaciones y nuestra mente, de nuestros intereses particulares, estado de ánimo, experiencias de la vida, del trabajo, del ambiente y finalmente, de condicionamientos culturales. Sin embargo también implica una interpretación universal ya que por muy distintos que seamos los individuos, existe un sistema perceptivo básico que todos los seres humanos compartimos, de ahí nuestras reacciones comunes; sistema que actúa bajo los siguientes postulados: principio de la forma, tendencia a la simplicidad, relación automática por similitudes, necesidad de equilibrio, unión de unidades por proximidad, preponderancia de la izquierda sobre la derecha y parte inferior sobre la superior.

Esta base biológica del hombre junto con su conducta social lo posibilita a la elaboración de un lenguaje sensible en el cual establece relaciones entre elementos básicos de la percepción tales como el color, la forma, textura, tonos, proporciones, composición y significado para producir una experiencia estética connotativa, determinada por diversas soluciones visuales -realista, abstracta, simbólica- emitidas por el creador y modificadas por el observador, entablandose una comunicación particular que nos lleva a redescubrirnos a nosotros mismos y a nuestro mundo.

1. Aspecto perceptivo y artístico de la visión =====

Ahondando en el tema de la percepción Rudolf Arnheim nos dice: "La percepción no es el registro mecánico de elementos sino la captación de estructuras significativas" (1). Es decir, que todo acto de percepción es un proceso que se inicia cuando un estímulo (por ejemplo la luz) activa las células de un receptor u órgano sensorial (los ojos) el cual trasmite los impulsos nerviosos al cerebro, ocasionando una sensación, un mensaje (registro mental de la visión expresada por tamaños, distancia y luminosidad), mensaje que adquiere significado a través de fuerzas psíquicas que tienen una



aplicación, una dirección y una intensidad y que someten a todo objeto en relación con su medio (sistema de relaciones visuales), proceso que concluye con el acto mental de la percepción; en donde su expresión y significado emana de estas fuerzas que tienen lugar en los objetos externos y nos enfrentan a situaciones que tienen sus -- propias características de apariencia, organización y constancia.

Por último, si el simple acto de la visión es la captación de estructuras significantes; la imagen, representación o creación artística del mundo no puede ser la --- transcripción de apariencias sino la capacidad de representar constelaciones de fuerzas que reflejan la dinámica de la experiencia humana y nos proponen nuevas maneras de ver y sentir. Esto mismo lo constatamos con otra cita de Arnheim; "La representación artística de imágenes de la realidad podía seguir siendo válida aunque se aleja ra mucho de la apariencia realista". (2)

En el campo del arte, contamos con un lenguaje de formas y símbolos visuales que son objetivados y actúan en un espacio en el que manifestamos verdades acerca de --- nuestras experiencias internas y externas del mundo. Este lenguaje podemos captarlo a través de las características de cada elemento, pero su funcionalidad, depende de su interacción mutua dentro de una totalidad o composición; esto ha sido definido -- por R. Arnheim como: "Distribución de elementos visuales que crean un todo autónomo, equilibrado y estructurado de manera tal que la configuración de fuerzas refleja el sentido del enunciado artístico". (3) Es decir, que la síntesis emotiva no es el re sultado de un análisis de las diferentes partes, sino la reacción que lleva a una -- consideración rápida del todo. Esta misma posición la manifiesta D.A. Dondis señalando que para la comprensión de la estructura total de un lenguaje es útil centrarse en los elementos visuales uno por uno, a fin de comprender mejor sus cualidades - específicas; partiendo de la convicción de que todo sistema debe tomarse como un todo constituido por partes interactuantes que pueden aislarse y observarse en completa independencia para después recomponerse en un todo, determinando qué elementos vi suales están presentes y con qué énfasis en la obra (4)

Por lo tanto, la manera de percibir los elementos visuales de forma, color, espacio, luz, textura, movimiento y expresión es por sus características preponderantes o innatas y que constituyen la esencia de lo que vemos; mientras que su valoración - artística está determinada por el uso e interacción que hacemos de estos elementos - para crear y proyectar una imagen sensible; comunicar algo concreto o algo abstracto, como la expresión de un sentimiento o una idea. De tal manera que para plasmar una imagen es necesario llegar a la esencia de esos elementos tanto en forma intuitiva - como razonada.

El hecho de mencionar de manera subjetiva y poco profunda las características --- esenciales de algunos elementos plásticos; es con la intención de mostrar una visión general de estos elementos y poder detenerme en uno sólo que es la textura, ahondar específicamente en ella y posteriormente establecer las relaciones sintácticas que - mantiene con los demás.

De la forma: vislumbremos tanto su apariencia como su estructura o contenido in-- terno y en el momento de plasmar cualquier objeto visual logremos la identidad de -- ese objeto.

Del color: observemos su armonía en base a su escala tonal y sus timbres de valor, matiz e intensidad.

Del espacio: logremos a través de su profundidad y volumen bidimensional una ubi-- cación, un tamaño, una atmósfera.

De la textura: palpemos su transparencia o pastosidad, su suavidad o aspereza, su placer táctil.

De la luz: apreciemos su grado de claridad u oscuridad del que emerge la vida co-- mo sucesión de apariencias y desapariciones y también un medio de organización espacial.

Del movimiento: ejerzamos una dirección dinámica o estática que aumente, disminuya o equilibre la atracción de una imagen.

De la expresión: vivamos su fuerza vital que se experimenta en imágenes que trasciendan lo visible hasta llegar a lo tangible.

2. Aspecto perceptivo y artístico del tacto =====

El conocimiento sensible como vimos al principio del capítulo implica una serie de operaciones perceptuales efectuadas por los diversos sentidos para obtener información sobre lo que acontece en la realidad. Sin embargo, la complejidad, precisión y organización del sentido visual supera a los otros sentidos provocando una intensa dependencia respecto a lo que vemos. Lo importante es aprender a hacer uso de los distintos sentidos, a relacionarlos unos con otros y a interpretar sus manifestaciones, evitando con esto que la percepción quede limitada a un solo sentido. De esta manera, la vista se complementa y recibe ayuda del tacto para corroborar determinadas sensaciones. ¿Es una muesca o una marca realizada?

La piel constituye el órgano sensorial para el tacto, los elementos sensitivos de este sentido se denominan puntos de presión y puntos de calor y frío. Estos puntos se encuentran repartidos por toda la piel del cuerpo humano, variando de densidad y precisión. Localizándose la zona de mayor sensación en las manos y dedos. La sensibilidad de estos órganos permite la percepción de cualidades texturales muy diversas. De esta manera nos es posible averiguar si el cuerpo que ejerce una presión sobre nuestra piel es liso, duro, blando, líquido o gaseoso. Por otro lado, los puntos para el calor y el frío nos permiten percibir la temperatura corporal y del mundo. Por ejemplo, el aspecto del papel de lija y la sensación que produce tiene el mismo significado textural, pero no el mismo calor.

En el caso de la textura, ésta es percibida principalmente por su característica táctil, y la manera de valorarla es tanto por su gradiente matérico; cuya percepción va desde la pincelada visible, hasta llegar a constituir un bajorrelieve o incluso un altorrelieve, como por su gradiente óptico-táctil cuya sensación textural puede ser tanto bidimensional o visual, como tridimensional o táctil.

Por otro lado la valoración artística que hacemos de la textura esta en base al uso que de ella hacemos para provocar una sensación, ligada a la emisión de un significado que no se encuentra en la sustancia física de la pintura (lienzo pigmentado) sino en la composición, que a su vez integra una forma significativa; como observa Susanne Langer "... como ha dicho un psicólogo que es al mismo tiempo músico, la música suena como sentimientos que se palpan y lo mismo ocurre en la buena pintura, es cultura o arquitectura, donde los contornos y los colores equilibrados, las líneas y masas parecen emociones, tensiones vitales y resoluciones que se palpan".(5) Es decir, que en el arte el contenido es lo que esta expresado directa o indirectamente, haciendo notar que la expresión es la capacidad de la dinámica visual para representar la dinámica de los estados del ser mediante los atributos de forma, color y movimiento, por lo tanto, gracias a la expresión pueden actuar las obras de arte como enunciados o proposiciones.

Lo anterior nos lleva a reflexionar sobre los estados potenciales del sentimiento a partir del arte que se definen no por mediciones, como sucede en el pensamiento científico, sino por la dinámica de su apariencia: "Lo que ves es lo que consigues" (6) Por ejemplo una frazada arrojada sobre una silla es retorcida, triste, cansada, etc., su expresión no es el resultado de un eco de nuestros propios sentimientos, sino de la configuración de fuerzas que subyacen en todo ser, incluso en objetos inanimados. Fuerzas orientadas en extremos polares que los psicólogos llaman estados --- opuestos de nivelación y aguzamiento; tales como elevación y caída, dominio y sumisión, debilidad y fuerza, armonía y discordia, lucha y conformidad que subyacen en toda existencia y que se manifiesta en nuestra propia mente y en la relación que mantenemos con otros hombres, en la comunidad humana y en los acontecimientos de la naturaleza, puesto que las fuerzas que se agitan en nosotros son tan solo partes aisladas



das de las mismas fuerzas que actúan en todo el universo: Polaridades que intensifican el significado y sin el cual sería imposible concebir el calor del frío, lo alto sin lo bajo, lo dulce con lo amargo, la alegría sin la tristeza, el amor y el odio, la vida y la muerte, etc. Polaridades que en el campo del arte radican en la interacción de parejas de opuestos o contrastes que pueden asociarse y expresarse mediante elementos visuales por ejemplo: "el amor" se sugiere mediante curvas, contornos - circulares, colores cálidos, texturas blandas, proporciones similares; mientras que su opuesto "el odio", se reforzaría mediante ángulos, contornos rectos, colores agresivos, texturas rugosas, proporciones disímiles. Sobre esto mismo Susanne Langer -- nos dice: "Una obra de arte es una composición de tensiones y resoluciones, de equilibrios y desequilibrios, de coherencia rítmica en una unidad precaria pero continua. La vida es un proceso natural compuesto por estas tensiones, estos equilibrios y estos ritmos; eso es lo que sentimos en la serenidad o en la emoción, como pulso de -- nuestra propia vida". (7)

Volviendo a la textura tenemos que su significado se intensifica al oponer texturas disímiles; por ejemplo, si tocamos algo rugoso y granulento y a continuación algo liso, esto último parece más liso aún. La dramatización del significado va más -- allá de sus opuestos para llegar a la esencial, eliminando lo superficial e innecesario. Subrayando que la textura pastosa, burda, rugosa, áspera, agrietada, proporcio -- no a la pintura una vibración nueva, una actividad frenética que caracteriza el arte de los siglos XIX y XX, como un arte de un mundo nuevo, devastado y frenético.

3. La textura y sus interacciones con otros elementos plásticos =====

Antes de iniciar el análisis particular de la textura quiero marcar en forma glo -- bal las relaciones que mantiene la textura con los demás elementos plásticos, con la idea de introducirme en el proceso de confección de un cuadro.

3.1 Formato

En la pintura tradicional tenemos que los elementos visuales se materializan so -- bre una superficie que a su vez está limitada por un formato que define la zona dentro de la cual funcionan los elementos creados y espacios ilusorios, es decir, el -- formato nos invita a que la mirada penetre en su interior y que oscile entre la su -- perficie y la profundidad ilusoria.

El formato contiene un espacio bidimensional que posee una dirección, una posi -- ción y distintas dimensiones, es decir, una dirección horizontal si se trata de un -- formato rectangular y su dimensión mayor esta colocada horizontalmente y cuya posi -- ción sugiere una lectura de derecha a izquierda. Una dirección vertical igualmente si se trata de un formato rectangular pero cuya dimensión mayor esta colocada verti -- calmente y su colocación por lo tanto implica una lectura de arriba a abajo. Final -- mente una dirección radial si se trata de un formato triangular, cuadrado, hexagonal, etc., y que sugiere una atención central. La forma y colocación del formato determi -- na a su vez un orden, tensión o estructura interna para provocar o controlar un re -- sultado dinámico en función de generar una armonía o una cohesión visual. Por últi -- mo el formato genera también un espacio en base a sus dimensiones que pueden ser tra -- dicionales en tanto pequeño y grande o monumental si rebasa una escala humana.

Sin embargo, aunque las propiedades del formato en tanto dimensión, dirección y -- posición son importantes y correspondían anteriormente a determinados géneros de pin -- tura ya sea de paisaje, marinas, retratos, etc. En la actualidad el formato es sim -- plemente un delimitante de nuestro espacio pictórico cuya configuración y tamaño im -- plican normas que pueden ser aprovechadas o ignoradas según el tipo de pintura que -- realicemos. Aquí es importante destacar los niveles de ordenamiento espacial: jerar -- quico, coordinado y homogéneo; y que en el momento de observar un cuadro nos enfren -- tan hacia el significado preciso del cuadro.



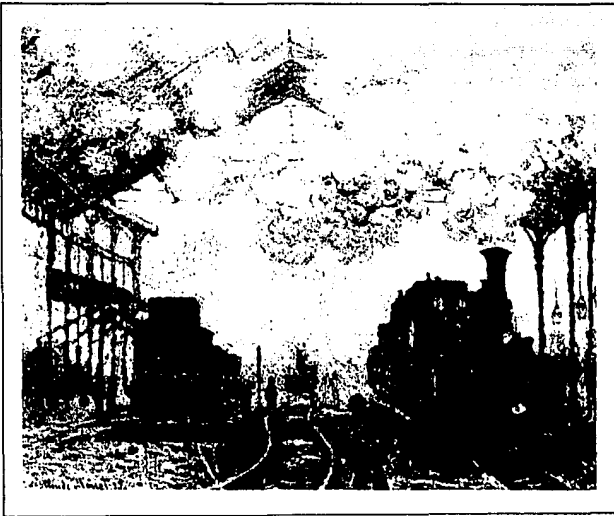
Al nivel jerárquico corresponde una distribución central como clave para explicar la más alta jerarquía, el poder divino, o alguna otra elevada potestad, el personaje principal; esto es porque en el centro se localiza la zona de mayor reposo, seriedad y fuerza que se pretende introducir en la composición. En algunos casos también el centro es ocupado por algún objeto con la idea de dividir y conectar, como vehículo que enlaza dos personajes o aspectos de un mismo tema. Como un ejemplo de orden jerárquico tenemos la obra:

"El violinista y la muchacha"
autor: Edgar Degas.
(1870-1872)



La función del libro abierto que hay entre el violinista y la joven; sirve de barrera visual entre estos dos personajes distraídos por un asunto de común interés -- ajeno al espacio que comparten. Sin embargo, su interrelación está limitada al paralelismo de sus respuestas.

En cuanto al nivel coordinado tenemos que la composición suele estar dominada por un punto principal excéntrico en relación con el todo del que forma parte. El cuadro obliga al espectador a coordinarse con su propio sistema de referencias estructurales, presuponiendo la unificación del espacio pictórico y espacio del espectador. El punto excéntrico jala al espectador y lo aparta del centro del cuadro, sin querer decir con esto que el punto excéntrico sea el centro del equilibrio de la obra, sino que es el foco dominante, el de mayor peso visual, el cual debe ser contrapesado con el resto de la composición. Por lo tanto, el sitio del espectador es un prerrequisito para la existencia del cuadro, el espectador actúa como centro de anclaje de la situación perceptual, pero en cuanto al contenido del enunciado artístico no es parte activa de ese campo de fuerzas, sino su meta final. Asimismo el espectador no puede centrar todo el significado del cuadro en torno al punto excéntrico, sino que parte de este para concebir el contexto general del asunto y se da una comunicación adecuada. Tomamos como ejemplo de orden coordinado la obra:

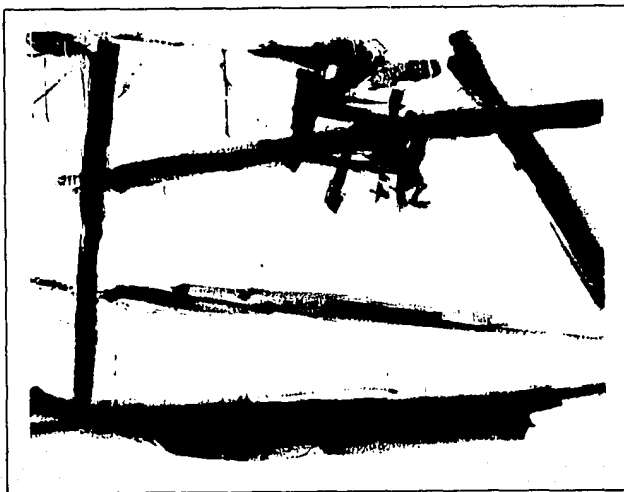


"Estación Saint-Lazare"
autor: Claude Monet
(1877)

El cuadro está construido sobre dos acentos espaciales principales, el punto de mayor peso y excéntrico lo ocupa una gran locomotora situada en la esquina inferior derecha; el contrapeso de la composición lo ocupa la vertical del caballete del tejado situado en el eje central del lienzo, lo cual le confiere una simetría de manera que el cuadro sigue centrado en la zona media del lienzo. Lo importante de este orden es que a partir de un punto excéntrico se deduce el significado y que en este caso el punto de mayor peso, la locomotora, junto con la perspectiva apunte a una movilidad potencial.

Finalmente el orden homogéneo se da ante obras abstractas no miméticas (no representativas), en donde el asunto depende de la configuración de formas y colores que aparecen en estado puro y parecen distribuidas por todo el cuadro, moviéndose y entrecruzándose en diferentes direcciones. En estas obras es necesario averiguar cómo se unifican y equilibran en torno al centro de la composición y que generalmente no está explícitamente, sino que se sitúa en la interacción circundante de sus elementos para percibir el sentido de la obra, ya que el centro de equilibrio de cualquier obra existe esté o no señalado. En el orden homogéneo el espacio está ocupado por igual en toda la obra y apenas está presente el equilibrio del todo y su importancia se ve disminuida. Por ejemplo, en cuadros de textura de los expresionistas abstractos, los vectores o fuerzas creadas en tales pinturas se compensan localmente en vez de conjuntarse en un esquema concéntrico. Como un ejemplo de orden homogéneo tenemos la obra: "Pintura # 2", autor Franz Kline (1954). En este cuadro, el centro se determina intuitivamente por la interacción de formas que delimitan un arriba y un abajo, una zona izquierda y una derecha, formas pequeñas que se autodefinen como microcosmos, el sentido total del cuadro se unifica a partir de fuerzas o tensiones distribuidas alternadamente con lo cual aumenta el vaivén del movimiento y subraya o infravalora la estabilidad reposada del todo.

"Pintura # 2"
autor: Franz Kline
(1954)



La referencia o importancia del formato de una obra es delimitar su espacio físico y desde ahí penetrar en su espacio imaginario que posee sus propias leyes las que genera ese mundo aparte, ese encuadre, como vimos anteriormente en los niveles de ordenamiento espacial. El formato, repito, contiene un soporte o superficie plana que registra una composición bidimensional. Esta superficie de tela, papel, madera, metal, etc., presenta sus características texturales propias que podemos aprovechar o alterar según la necesidad de la obra. Sin embargo, lo que ahora nos ocupa es cómo funcionan los elementos visuales como la forma, el espacio, el color, la luz y el movimiento, en relación con la textura y dentro de una superficie bidimensional, en donde la textura enfatice la importancia de algún elemento o por el contrario lo anule o sirva de recurso nuevo.

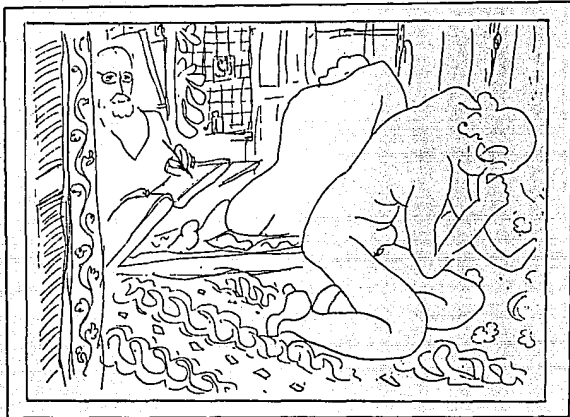
3.2 Forma

La forma en sentido estricto, es la delimitación o apariencia exterior de un objeto o figura que a su vez encierra un contenido interno. La percepción de la forma va desde el punto más pequeño hasta la forma total del cuadro, ya que un punto sobre una superficie por pequeño que sea tiene una apariencia, un tamaño, un color, una textura, una ubicación, asimismo una forma que cubre todo el lienzo tiene una apariencia, un tamaño, un color y una textura, como en la obra de Jackson Pollock.

El problema que se nos plantea es la función de la textura en relación con la forma, y puesto que toda forma posee una textura, tenemos que ésta es parte de la configuración de un cuerpo. En relación a formas planas tenemos que la textura nos permite diferenciar por medio de contraste textural una forma positiva de una forma negativa; forma positiva es la ocupante de un espacio, forma negativa es un espacio en blanco o vacío, rodeada de un espacio ocupado. El efecto de textura es ser uno entre varios factores que influyen en las relaciones de figura-fondo, en donde generalmente identificamos como figura a los objetos texturados mientras que el fondo lo construimos con los espacios o zonas que no poseen una textura. Esta idea viene del postulado de la teoría Gestalt que establece: "que la figura está colocada hacia adelante del campo o fondo, el cual está hacia atrás, la figura está estructurada, tiene una apariencia firme, con significado, el fondo no está estructurado, tiene una -

apariciencia nebulosa, sin significado". Sin embargo, en una expresión plástica no necesariamente recurrimos a lo que percibimos en la realidad; por lo tanto, este postulado perceptual es un elemento manipulable plásticamente por el artista. Invertiendo la relación, el fondo se satura con textura mientras que la forma parece un hueco, o una imagen de gran luminosidad con textura lisa, sin interrupciones y que resaltan a la figura que parece flotar o estar recortada sobre ese denso fondo. Como ejemplo de este efecto lo encontramos en algunos dibujos o estampas de Matisse.

Dibujo de contorno
autor: Henri Matisse



En este dibujo la relación de figura-fondo, se establece mediante el cuerpo relativamente vacío de la mujer en contraposición con un fondo texturado que circunda a la figura, obteniéndose una clara distinción entre la figura y el fondo, aunque la primera carezca de una estructuración firme.

3.3 Espacio

La visualización del espacio en la pintura la tenemos desde el espacio físico de la tela, como espacio plano o bidimensional así como atemporal; espacio ilusorio que se articula en razón de las formas, tonos y movimientos, que juegan en él y cuya disposición contribuye a darnos la idea de tres relaciones: bidimensional, tridimensional y de sucesión temporal. En ninguna de estas existe un volumen real, sino que está implícito y de acuerdo al nivel representacional que se quiere alcanzar.

En el nivel bidimensional el espacio está indicado por formas planas o bordes unidimensionales como la línea. Tomemos por ejemplo la obra: "Retrato de Manuel de Falla", autor: Picasso. Esta obra consiste en un dibujo de contorno en donde la línea define dos espacios; el que rodea las figuras y el que está dentro de las figuras, - en este caso la disposición formal articula un espacio ocupado, otro vacío y ambos a la vez son espacios planos. (fig. 1)

En el nivel tridimensional se articula un espacio indicado por superficies bidimensionales que intentan representar el volumen mediante la sugestión de largo, ancho y espesor, reafirmando la representación de volumen con el uso del claroscuro y la perspectiva. Tomemos por ejemplo la obra: "Naturaleza muerta", autor: André Dunoyer de Segonzac. La pintura trata sobre un dibujo de mancha cuya distribución de grises le da un peso y tamaño hipotético a la superficie pictórica. En este caso -- los tonos grises y su equivalente cromático se articula para intentar una representación tridimensional mediante un espacio atmosférico. (fig. 2)

En el nivel de sucesión temporal; tenemos que el espacio se amplia con la introducción de la cuarta dimensión; la del espacio-tiempo, con esto se modifica el tradicional concepto de la representación pictórica; aquí la realidad del objeto representado no se agota en las tres dimensiones de la perspectiva, sino que se requiere un sinfín de puntos de vista para la representación del espacio por sucesión temporal. Observemos por ejemplo un dibujo de Picasso para "Guernica"; el espacio está señalado por la articulación del movimiento hipotético realizado por un itinerario entre el primer y último punto del objeto y en el que entra el elemento "tiempo", para representar las cosas no como se ven, sino como se sabe que son y que en esta obra el espacio-tiempo se indica a partir de representaciones simultáneas de los objetos y personajes reconocibles más que por su apariencia por su significado. (fig. 3)

Existen otros recursos para representar el espacio pictórico, éstos a su vez se ajustan a alguna de estas relaciones espaciales. Algunos de estos recursos son: contraste y gradación de tamaños, proyección diagonal, superposición, transparencia, perspectiva atmosférica, etc.

En lo referente a la relación entre textura y espacio; la primera tiene la capacidad de alterar la apariencia de formas lisas, planas y bidimensionales hasta convertirlas en formas tridimensionales dentro de ese espacio ilusorio por medio de la sugestión a un grosor o de una textura en gradación que pueda provocar la idea de brillos que refuerzan la sensación espacial de volumen o cercanía espacial.



(fig.1)



(fig.2)



(fig.3)

3.4 Color

El color tanto de la luz como el del pigmento se comportan en tres dimensiones: - valor, matiz e intensidad. Valor: es el color mismo, con características propias y no puede ser obtenido por la mezcla de otros (rojo, amarillo, azul). Matiz: color - modificado por la mezcla con otro color (amarillo anaranjado, verde azulado, rojo -- violáceo, etc.) Intensidad: alteración de un color según se le agregue blanco o negro, modificando su saturación no su color (azul claro, azul oscuro, etc.) Sin embargo, la composición del color en la pintura es en base a relaciones sintácticas de semejanza, complementariedad y contraste, así como en las relaciones entre los matices primarios y secundarios.

Semejanza; factor de unión entre colores parecidos, su aplicación más simple se - basa en la ley de repetición, crear similitudes, repetir y repartir por el cuadro -- esas semejanzas, como timbres que prolongan las dominantes de color, forma y estilo. Como un ejemplo de semejanza tenemos la obra: "Autorretrato de Vincent Van Gogh". - La similitud del color en esta obra esta concebida bajo la dominante del color verde claro que encontramos tanto en el fondo, partes del cabello y barba e incluso en los labios pintados de verde. (fig. 4)

Complementariedad: es el justo equilibrio entre dos colores diferentes, que al si tuarse uno al lado del otro absorben de la luz un matiz que no contienen, son los -- opuestos en el círculo cromático, que si se suman en tanto luz producen luz blanca; mientras que si se mezclan en tanto pigmento producen un gris pardo. Por ejemplo; - un amarillo junto a un azul, se compensan al absorber un matiz rojo, transformando - su apariencia, el amarillo cambia a un matiz anaranjado y el azul cambia a un matiz violáceo. Este efecto se utilizó ampliamente en la pintura Impresionista y Puntillista a través de contrastes y relaciones de los complementarios, aplicando los colores en forma directa, sin mezcla y en pequeñas pinceladas o puntos para producir un cromatismo óptico que va desde los más sutiles grises, hasta los más intensos colores y que podemos apreciar en las obras de George Seurat. (fig. 5)

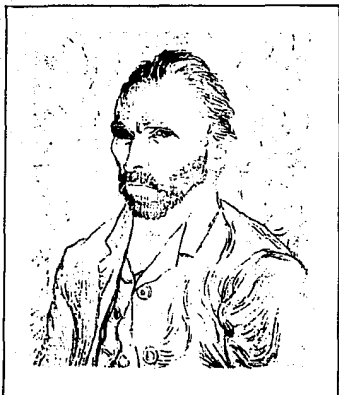
Contraste: se da entre valores opuestos que al entrar en contacto directo provo-- can una contradicción que intensifica las diferencias entre ambos, por ejemplo; un - tono cálido en contraste con un tono frío, como observamos en la obra: "Niño en el - mar", de Joaquín Sorolla. En esta obra se nos muestra un extraordinario contraste - entre el color carne naranja de la figura y el color azul fuerte del mar, acentuando se este contraste en el juego de luces y colores reflejados en el agua, notándose -- que el equilibrio de este contraste está en la subordinación de uno de los dos tonos para que el otro predomine. (fig. 6)

Aparte de las dimensiones del color, así como de su manipulación artística, tene-- mos que la sensación del color es la más directa y emotiva del proceso visual y por lo tanto, impresiona más nuestro sentido de la vista que cualquier otro elemento visual. El caso de la textura es diferente y aunque es también un elemento visual ti ne la virtud de ser percibida tanto por el sentido de la visión como por el sentido del tacto que pueden o no sugerir una a la otra, o corroborarnos el juicio del ojo - con el de la mano.

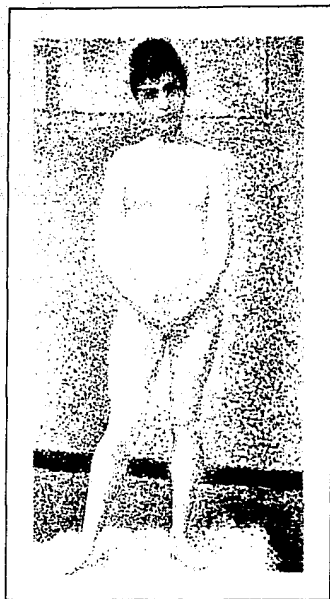
La conexión que puede darse entre color y textura estriba en que ambos elementos comparten un carácter visual, este enlace sin embargo, puede ser aprovechado, altera do e incluso anulado si partimos de que estos elementos perceptuales impresionan órganos sensitivos diferentes: el color impresiona el sentido de la vista; la textura impresiona el sentido de la vista pero esencialmente el sentido del tacto. Los efec tos tanto del color como de la textura, en la pintura tradicional dependen de la re presentación realista explotando únicamente el carácter visual de ambos elementos, - que se interactúan y refuerzan mutuamente para intentar una fiel reproducción de la realidad. Mientras que en algunos tipos de pintura no representacional se busca la



sensación directa del color y la textura, a partir de su correspondiente carácter visual (Op-Art) o táctil (P. Matérica). Actuando como elementos que se contraponen y en caso de incurrir ambos en una expresión plástica, necesariamente alguno de ellos tiene que quedar subordinado para enfatizar la importancia del otro.



(fig. 4)



(fig. 5)

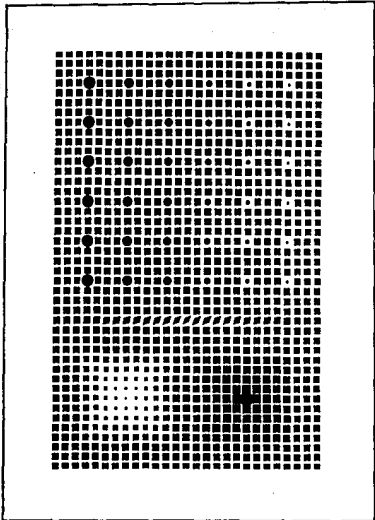


(fig.6)

3.5 Movimiento

En una composición bidimensional hablar de movimiento es aludir a una vibración, a un ritmo, a un equilibrio, a un dinamismo; es sentir y ver el movimiento de manera subjetiva, potencial y virtualmente, nunca real o físicamente. Referirse al movimiento implica un recurso y una expresión de la forma, del color y de la textura; por ejemplo en la corriente Futurista tenemos que la superposición de imágenes estáticas es un recurso para representar el movimiento, mientras que en el Arte Cinético se introduce el movimiento virtual en la pintura por las vibraciones debidas a las interacciones del color y que apreciamos en la obra de Vasarely y Soto.

Obra: "Supernovae"
autor: Victor Vasarely



La relación entre textura y movimiento consiste en que todo elemento visual es potencialmente dinámico y aunque no se represente el movimiento, las fuerzas perceptuales no están ausentes sino que se encuentran en equilibrio. Por otro lado la percepción del movimiento implica un cambio, por lo tanto es aceptable la regla general de que todo gradiente perceptual representa movimiento y dado que la textura se percibe por su gradiente óptico o táctil, tenemos que la textura denota movilidad a un espacio bidimensional a partir de una tensión dirigida y donde el movimiento se propaga por toda la composición. Por ejemplo, la textura dinámica que percibimos en las pinceladas violentas y retorcidas de las obras de Van Gogh, cuya textura gruesa enfatiza la dinámica del tema. Asimismo la dinámica de la textura está en función de un orden dado por asociación (tensión dirigida-pinceladas oblicuas), por semejanza y diferenciación (continuidad o variación), y por agrupación (regular o aleatoria). Por otro lado, la textura táctil de un relieve bajo los efectos de luz y sombra producen un movimiento virtual.

Tenemos que la luz es la manifestación de energía radiante que impresiona el sentido de la vista para permitir la visibilidad de los objetos. En la pintura también se recurre a la luz a través del clarooscuro con sus variantes de luz y sombra para la trascripción fiel de un volúmen y de profundidad en un medio bidimensional.

La presencia de la luz en la pintura no sólo esta dada implícita o indicadamente, sino real y materialmente, partiendo de que un pigmento es un cuerpo con la capacidad de absorción y reflexión de la luz al incidir sobre éste. El artista aprovecha estas características de la luz sobre el pigmento para la obtención de veladuras y empastes, cuyas propiedades determinan su grado de luminosidad, es decir, mediante veladuras obtiene una pintura por transparencia, con luz en profundidad ya que deja penetrar tanta luz como es posible hasta el fondo y se refleja en el, y se reenvía la luz. En el caso del empaste se obtiene una pintura cubriente, de luminosidad reducida y algo opaca; ya que la luz no es reflejada, sino absorbida, es decir, deja pasar muy poca luz al fondo del cuadro. De esta manera la función de la luz en la pintura tradicional es tanto física como estética, es decir, que la luz se transforma en un elemento plástico manipulable tanto como la forma, el color y la textura según la intención del artista, sirviéndose de estos recursos para obtener el volúmen o clarooscuro en el sentido tradicional que apreciamos en las técnicas de los grandes maestros como Rubens; que aplicaba lo opaco en las luces y las transparencias en las sombras, superponiendo barnices, veladuras y colores cubrientes, logrando una amplia gama tonal y un acabado tanto liso y brillante por las veladuras como de efectos texturales por los empastes.

En la pintura académica los problemas de luz y sombra tenían una importancia decisiva, la cual cambia con la pintura impresionista que también se interesa por la luz, el color y la mancha y cuyas investigaciones los llevaron a buscar los fugaces efectos de la luz, representando las sombras no como tonos más oscuros de un color sino como zonas de color positivo influido por los objetos circundantes y por la reflexión de la luz, desarrollando una técnica más directa y espontánea que el antiguo método de sobreposición de capas pictóricas; el nuevo estilo de pintar le permitió al artista producir rápidamente los efectos de la luz y el color en una sola aplicación; al utilizar en vez de las mezclas que dan un aspecto turbio, utilizar yuxtaposición de colores puros cuya reflexión o proyección de la luz, producen un máximo de luminosidad en los colores; con esto tenemos que la luz sigue siendo un elemento básico en pintura, pero que está puede ser inventada o nacer en nuestra pintura y que incluso la sensación de volúmen puede ser dado por color sin recurrir a la perspectiva y un cuadro es igualmente bueno aunque sea plano, sin sombras.

Finalmente la presencia o ausencia de la luz en la pintura moderna y su cambio decisivo de prescindir de la ilusión de realidad para presentar la realidad misma o estar por encima de esta, con la consecuente total libertad sobre lo que se consideraba la manera "correcta" de pintar. De tal manera que la luz o se ignora o se transforma en un recurso nuevo, a partir de los materiales que emplee el artista y que accidentalmente refleje o absorba la luz, pues la nueva pintura y particularmente dentro del Informalismo; se enfatiza más que nada las superficies pastosas, los colores vivos y un resultado imprevisible en donde lo que importa es el proceso más que el resultado, lo cual lleva a una exploración de diversos materiales entre estos los acrílicos que pueden trabajarse en forma cubriente o de veladura, mezclados con polvos, granos o diversas texturas a manera de cargas matéricas, así como lavados a manera de acuarelas y cuyos efectos varían desde pinturas planas, de grueso empaste, -- así como pinturas brillantes o mates, lisas, por los materiales acrílicos empleados. Por ejemplo; Pollock utilizó pintura acrílica sin diluir para conseguir texturas espesas, mientras que Morris Louis diluye con agua las pinturas acrílicas para producir telas "teñidas" más que pintadas; o como David Hockney que explota las propiedades brillantes de los acrílicos, utilizando el método tradicional de veladura y em-

paste pero con un medio distinto, aplicando capas sucesivas de pintura que funde a pesar de su secado rápido rociando la superficie con agua, para mantenerla húmeda, finalmente cubre el cuadro con un barniz acrílico brillante que satura los colores dando a la superficie un brillo uniforme.

De lo anterior se deduce que la relación entre la textura y el efecto físico de la luz esta por un lado en la constante de que cada material tiene un índice de refracción, por lo tanto, la pintura como cualquier otra superficie trasmite, absorbe y refleja la luz a partir del grado de rugosidad de su superficie y que determina su reflexión.

La relación entre la textura y el efecto plástico de la luz como elementos visuales depende de la intención del artista para evocar tanto la luz como la textura sin corresponder necesariamente al fenómeno físico de la luz reflejada en una superficie determinada, sino llegando más bien a una manipulación plástica de estos elementos, como es; el simbolismo de la luz que puede ser representado como propiedad inherente a los mismos objetos. Tomemos por ejemplo la obra:



"El pintor y la modelo"
autor: George Braque

En esta obra la luz se representa como la lucha entre la claridad y la oscuridad, que constituyen elementos antagónicos de las figuras que simbolizan su "yo" oscuro y su "yo" luminoso como fuerzas contrastantes de la conducta humana.

A través de este análisis de las interrelaciones de la textura con los otros elementos visuales e incluso en relación con el formato, hemos visto que la textura ofrece amplias variaciones, contrastes, extensiones, etc., que ayudan a enfatizar algún elemento, subrayar una posición, dinamizar una imagen, donde lo importante es que todos estos elementos visuales se corporicen y produzcan un universo de estímulos sensoriales, donde cada color, cada forma, cada textura, cada solución espacial, cada proyección, nos lleven a una constante experimentación, nos lleve a unas ilimitadas posibilidades que devienen de la selección, permutación, interacción y azar de los distintos factores en juego a partir de ese repertorio de recursos cuyos resultados insólitos nos adentran en las posibilidades expresivas del lenguaje visual. Como ocurre con experimentaciones plásticas en donde la pintura se libera de sus límites rígidos y pasa a ser una especie de escultura en tela que puede ser colgada de techos o apoyarse sobre el piso.

***Toda obra de arte creativa
convierte en artístico
algo que hasta entonces
no era considerado artístico.***

Juan Acha.

II.- LA TEXTURA

Existen algunas definiciones como: disposición y orden de los volúmenes masivos - de una obra. Acabado, volúmen, peso, cualidad táctil. (8)

Al observar cualquier superficie, no debemos pasar por alto su acabado o textura. Sin embargo y pese al constante contacto con ella, la ignoramos y no la diferenciamos o sentimos, a pesar de que se manifiesta desde nuestra propia piel, la ropa que vestimos, el suelo que pisamos, el entorno que nos envuelve y que constituyen una amplia gama de texturas que no diferenciamos al llamarnos la atención preponderantemente otros elementos perceptuales que impresionan nuestra visión y cuya capacidad supera y limita la importancia de los demás sentidos; olfato, oído, gusto y tacto, que conjuntamente nos proporcionan una información más amplia del mundo. En el caso del sentido del tacto, este nos suministra una información directa sobre la naturaleza material del mundo que se corrobora y complementa con la visión, por lo tanto, es aburdo organizar el conocimiento que tenemos del mundo a partir de la simple dependencia respecto a lo que vemos, por lo tanto, yo pondero en mi trabajo la necesidad del desarrollo de una conciencia táctil en nuestro bagaje perceptual, por las siguientes razones:

No sólo por medio de la visión percibimos la profundidad, el volúmen y el equilibrio, sino también con todo nuestro cuerpo mediante sensaciones kinestésicas (fuerza, movimiento y energía muscular) y sensaciones táctiles; que nos ponen en contacto con los mismos objetos y con el espacio tridimensional; la experiencia kinestésica nos enseña por ejemplo que el aire es una sustancia material; un medio que no sólo transporta cuerpos pesados, sino que los impele con fuerza y contra el cual se puede chocar como contra una roca. También mediante las sensaciones kinestésicas en armonía con el órgano del equilibrio localizado en el oído interno, nos dan la posición de nuestro cuerpo en relación a la fuerza de gravedad en un mundo que en su conjunto es vertical; manifestándose una de las necesidades más elementales del hombre de mantener el equilibrio corporal. Por todo esto tenemos que percibimos el mundo externo principalmente por experiencias combinadas; ya que tanto por experiencias kinestésicas, táctiles y visuales recibimos información de "primera mano", que registran la profundidad, el volúmen y el equilibrio en sus dimensiones correctas en un mundo corporeo y volumétrico, puesto que caminamos a través del espacio y asimos objetos con la mano, auxiliados por nuestro sentido visual que también registra el espacio a partir de formas, tamaños, orientaciones y colores en nuestro mundo físico y de apariciones. Estas consideraciones son validas y nos conectan con el mundo, pero de manera diferente, complementaria y corrigiéndose mutuamente. Por ejemplo a través del sentido del tacto se controla la orientación visual especialmente durante las primeras fases de nuestro desarrollo, "... un niño no se conforma con mirar los objetos sino que aprovecha cualquier ocasión para tenerlos en la mano o metérselos en la boca, experimentándolos de esta manera por segunda vez tomando una idea más completa ..." (9) Sin embargo las sensaciones táctiles, olfativas, auditivas y gustativas se ven superadas por la sensación visual respondiendo a una conducta social que nos condiciona a no tocar las cosas, utilizando el apoyo visual para obtener una información general pero que nos aleja de la proximidad a la experiencia real. Independientemente de la preponderancia visual considero que el resultado es un agotamiento de uno de nuestros sentidos olvidando que el sentido del tacto puede corroborarse con el visual dandonos una idea más completa, por ejemplo descubrir si un objeto es realmente suave o sólo lo parece, si es caliente o frío, áspero o liso, duro o blando, líquido o gaseoso. Así mismo tenemos que nuestra realidad física posee una textura que es per-

cibida óptica y táctilmente, también en nuestra realidad pictórica tenemos una textura que el artista manipula para representarla o presentarla realmente, como valor --plástico que enriquece nuestra experiencia sensitiva y artística.

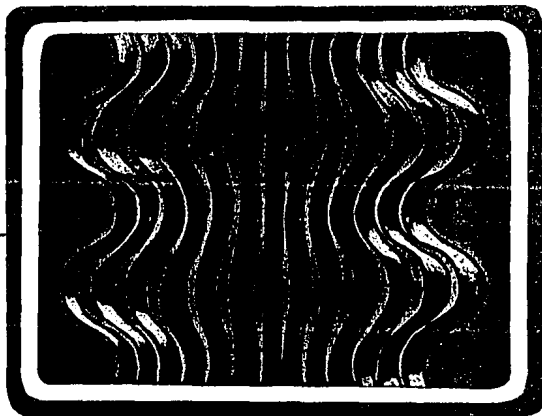
1. Definición de textura =====

Por todo lo mencionado, podemos definir la textura; como una propiedad de toda su superficie que tiene la facultad de estimular nuestra percepción óptica, táctil e imaginativa. Esta particularidad textural inherente a nosotros mismos y a todo lo que nos rodea, a través de sus características específicas que pueden ser descritas como: suave, áspera, lisa, rugosa, blanda, dura, accidentada, pulida, burda, gruesa, empastada, fina, delgada, traslúcida, agrietada, profunda, rasgada, restregada, uniforme, irregular, dinámica, monotonía, porosa, graneada, etc., provocan el desarrollo de una consciencia sensitiva; que nos posibilita para reaccionar ante nuestro universo corporeo y táctil, invitándonos a buscar una respuesta plástica que estimule nuestra --imaginación, enriqueciéndose con el goce de sentir y plasmar una expresión estética.

2. Clasificación de la textura =====

Puesto que la textura existe en todo tipo de superficie, es necesario hacer una distinción entre la textura visual y la textura táctil. Antes es necesario tener en cuenta que aunque existan estos dos grupos, está por encima de ellos o implícita en ellos, la textura táctil que yo llamo textura real; la cual existe físicamente y es propia de la capa de pintura o tinta por delgada que sea, aunado a la textura del material sobre el que se crea una imagen. Ya que en todos los casos nos apoyamos en --una superficie que conserva sus características específicas de superficie y que van desde el grano del papel, el hilo o trama de la tela, la dirección o resistencia de la madera, la porosidad de la piedra, lo pulido de un metal, etc.

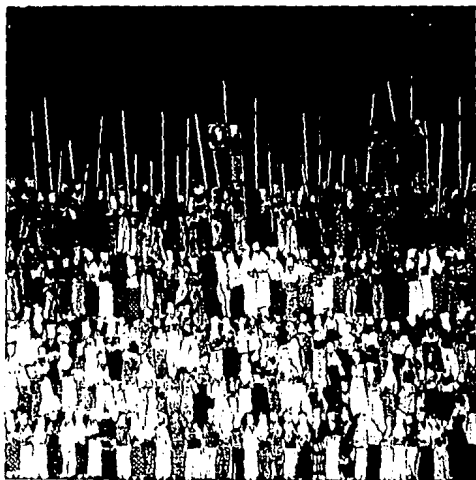
Ambas texturas guardan una estrecha relación, de manera que cuando percibimos la textura visual, la identificamos con sensaciones que provienen del sentido del tacto y viceversa con la textura táctil. Por ejemplo en la obra:



Obra : "Modulaciones"
autor: Julio Le Parc.

En esta obra describimos su textura con sensaciones táctiles que evocan cualidades de suavidad a través de la técnica del sfumado. Por lo tanto, podemos decir --que en este caso la descripción es a partir de la intención o contenido del mensaje que emite el artista, a través de su obra como medio de cualidades expresivas y que el receptor modifica e interpreta puesto que el significado está tanto en el ojo del observador como en el talento técnico del creador, cuya sensación en este caso proviene del sentido del tacto, aunque corresponda a una textura visual.

Por otro lado, la textura táctil se describe a su vez con sensaciones visuales; - por ejemplo en la obra: "Las lanzas", de Oswaldo Viteri. Su textura se concibe en base a nuestro sentido visual y hablamos en esta obra de texturas tanto brillantes como apagadas, aunque la textura real de esta obra sea táctil, por su técnica de collage, pero la mejor manera de captarla es a partir de nuestra sensación visual.



"Las lanzas"
autor: Oswaldo Viteri
(1986)

Recordando lo anterior la textura física y real está en toda superficie y a su vez comprende dos tipos de textura: la visual, -la que vemos- y la táctil, -la que sentimos-. Aunque para describirlas a veces evocamos sensaciones opuestas, es decir, lo que vemos lo describimos como si lo palpáramos y lo que sentimos lo captamos como si sólo fuera para verse. Esto es percibir, sentir un cúmulo de experiencias combinadas; táctil-visual, auditivo-visual, etc., mecanismo en el que actúan dos sentidos en la percepción de un mismo fenómeno y que en el caso de descartar uno de estos sentidos, la percepción será incompleta, insegura.

La textura visual por la aplicación que hacemos de ella la subdividimos en tres grupos: a) la decorativa; adorna una superficie, b) la espontánea; surge como accidente o como huella de una superficie y c) la mecánica; se produce por medios mecánicos.

La textura táctil también por el uso que hacemos de ella se subdivide en tres grupos: a) la natural asequible; la encontramos en la textura propia o natural de cualquier material por ejemplo la textura de los árboles. b) la natural modificada; en donde transformamos su naturaleza textural por ejemplo la textura de la madera pulida. c) la organizada; en donde transformamos el material de tal manera que formemos una nueva superficie con otras características texturales, por ejemplo la madera trabajada con la artesanía de taracea o marquetería.

Como podemos darnos cuenta existen varios tipos de textura ya sea por su particularidad de ser visual o táctil, así como por la manipulación que hagamos de ella. Para ejemplificar lo anterior haré un breve análisis de estas texturas auxiliándome de obras de diferentes artistas.

2.1 Textura visual =====

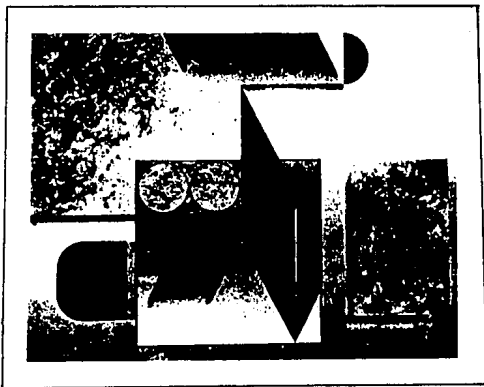
Es la que se percibe por los ojos, aunque pueda evocar sensaciones táctiles y estrictamente bi-dimensional. Por ejemplo pinturas, impresos, fotografías, etc., ampliándose al campo de textura visual las registradas mediante la fotografía; en donde la textura táctil es transformada en textura visual, presentándonos una textura que no esta realmente allí, pero que nos da una convincente experiencia táctil mediante datos visuales. (10)

2.1.1 Textura decorativa =====

La textura queda subordinada a la figura y es sólo un agregado que puede ser quitado sin afectar mucho a las figuras y a sus interrelaciones con el dibujo, sirve como elemento dinámico y generalmente mantiene cierto grado de uniformidad. (11)

Este tipo de textura es más bien aplicable a trabajos de diseño y artesanales, -- que a obras de arte propiamente, (excluyendo los estilos decorativos) Aclarando que la clasificación de textura decorativa aplicada a una obra de arte, no denota un sentido superficial o despectivo, sino que debe ser tomado en el sentido de orquestar, -- enriquecer una obra de arte a manera de elemento de compensación de la misma, es decir, jerarquizar los elementos constitutivos de la obra, dándole la importancia que le corresponde al elemento esencial del enunciado artístico.

En toda obra coexisten los elementos plásticos de forma, color, espacio, textura, luz, movimiento y expresión. Sin embargo, ocurre que no todos ocupan el mismo grado de importancia, según la intención del artista que resalta alguno de ellos, sin que con esto perjudique a la imagen total. En algunos casos tanto el color como la textura cumplen una función decorativa como ya vimos, en el sentido de "orquestar", o -- agudizar algún motivo sin que se altere el sentido total de la obra, sino como variaciones que no alteran la esencia de la configuración. Esto lo apreciamos en el siguiente ejemplo.



Obra"Zona intermedia"
autor ...Manuel Felguerez
técnica ..óleo/tela
(1972)

En esta obra coexisten todas las categorías visuales, pero el artista pone énfasis en la forma que ha desarrollado al grado de poseer un sistema formal, basado en el círculo, el cuadrado y el triángulo, desarrollando así un lenguaje geométrico que a su vez es resultado de teorías matemáticas y del uso de la computadora. De esto es-

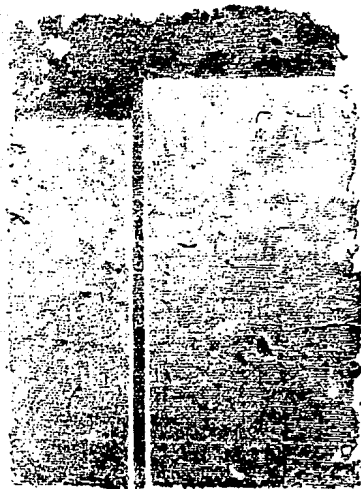
tablecemos que lo primordial de esta obra es su lenguaje geométrico y los demás elementos pueden variar; como el color, el cual puede cambiar de valor, matiz e intensidad, sin que con esto se altere esencialmente la estructura formal de esta obra, incluso el cambio de color representaría una variación dentro de sus infinitas propuestas. En el caso de la textura ocurre lo mismo que con el color, asume una importancia relativa y tanto sus texturas pulidas como pastosas pueden alterarse ya que sólo cumplen una función de agregados que contrastan, que compensan alguna zona, sin que con esto le resten relevancia a lo formal, es decir, la textura en este caso no afecta al diseño total, sino que lo enriquece, lo dinamiza.

2.1.2 Textura natural, espontánea o libre =====

Textura y forma son una misma cosa, no pueden separarse puesto que las marcas de la textura conforman la imagen. Las formas dibujadas a mano y las accidentales contienen frecuentemente una textura espontánea. (12)

Como he mencionado, todos los elementos plásticos coexisten en la obra de arte y el artista destaca aquel elemento que se convierte en la sustancia fundamental de su obra.

Obra "Collage No. 1"
autor Francisco Gallardo
técnica .. acrílico/papel
(1987)



En esta obra de lirismo visual se conjugan formas geométricas simples con transparencias cromáticas que junto con la luminosidad del color crea zonas difuminadas, -- dentro de una imagen plana pero de superficies diferentes que crean diversos espacios cuya simpleza nos conduce a un silencio que alude totalmente a lo visible, a lo imaginario en el sentido sartriano, libre de asociaciones e ideas para convertirse como un irreal, ya que una cosa es el objeto material y otra el objeto pintado. Lo que es real es el resultado del color, del collage de papel, su textura desgarrada y el barniz que se ha pasado sobre la superficie, pero esto no es el objeto de apreciación sino el irreal, la forma o fantasía visual que no existe en ninguna parte del mundo, pero que se manifiesta a través de la tela y se ha apoderado de ella por una especie de posesión; cada textura no se ha dado para sí misma ni siquiera para constituir un conjunto real coherente, sino para constituir un conjunto de texturas reales que permitan manifestar a este irreal que es precisamente la superación hacia una conciencia imaginante de la textura, un irreal aprehendido, poseído, detenido en el lienzo. (13) En esta obra todos los elementos plásticos se relacionan, sin embargo el elemento primordial que completa esta obra y que forma una superficie delicada y a la -

vez dinámica está lograda por sus texturas accidentales y desgarradas, producto de la manipulación que hace el artista del material, (papel hecho a mano) para que conjuntamente con los otros elementos logre una imagen plástica de riqueza textural y que se convierta en la sustancia fundamental de su obra, en donde las formas accidentales logradas por la textura del papel desgarrado son una misma cosa, no pueden separarse.

2.1.3 Textura mecánica =====

Esta textura no esta subordinada a la figura, ni tampoco constituye las formas de un diseño, sino más bien es el soporte sobre el que se imprime o registra una imagen. Es obtenida por medios mecánicos especiales como el granulado fotográfico, la retícula de impresos, gráficos de computadora, etc.



Obra "Fotografía"
autor Anibal Angulo
técnica .. téc. de laboratorio
(1981)

La obra de este artista es interesante tanto por su estilo como por su técnica. - Por su estilo en tanto proyección del erotismo a través del cuerpo femenino, captado en sus desnudos de cámara. Por su técnica en cuanto a su preciso trabajo de laboratorio fotográfico.

El propósito de incluir esta obra de tipo fotográfico, es analizar el soporte o registro de la misma, para valorar un medio de textura mecánico; y que en la fotografía es obtenida por procesos físico-químicos. En donde la calidad textural esta dada por la emulsión o revestimiento tanto de la película como del papel sensible.

Teniendo por lo tanto que las películas fotográficas generalmente estan fabricadas de un soporte de acetato o de poliéster, revestido con una emulsión de haluros de plata suspendidos en gelatina. Este revestimiento puede estar compuesto por una o varias capas de diferente sensibilidad espectral para obtener en películas en blanco y negro un contraste selectivo, mientras que para películas en color es necesario la adición de colorantes que extiendan la sensibilidad espectral. La sensibilidad de la película depende del tamaño de los cristales de haluros de plata; de tal manera que existen películas de velocidad lenta, normal, rápida y superrápida, es decir, que durante el proceso de precipitado de millones de cristales diminutos que se disuelven y se redepositan sobre otros formando cristales de diversos tamaños que de--

terminan el grano de la emulsión (textura) e incrementan la sensibilidad de la misma a medida que aumenta el tamaño de los cristales.

En la actualidad se producen una gran cantidad de películas que varían según la marca del fabricante pero en general son parecidas a las siguientes:

Películas en blanco y negro (15)

- a) Plus X-ASA 125, velocidad normal, grano extremadamente fino y muy alta definición.
- b) Tri X-ASA 400, alta velocidad, grano ordinario, adecuado para exposiciones nocturnas.
- c) Panatomic X-ASA 32, para ampliaciones de grandes formatos y con alta definición.
- d) High contrast copy ASA 64, para obtener blancos y negros sin grises.
- e) Recording ASA 1000, con gran cantidad de grano que permite la obtención de una extensa gama de grises y pocos blancos.

Películas en color

- f) Ektachrome X-ASA 100
- g) Ektachrome high speed ASA 400
- h) Infrarroja ASA 100, con filtro amarillo o anaranjado, o ambos conserva los blancos.

La exposición de la película a la luz provoca la formación de una imagen latente-invisible, que el proceso químico de revelado transforma en una imagen visible compuesta por plata metálica negra. (negativo)

Papel fotográfico (16)

En lo referente al papel fotográfico tenemos que consta básicamente de:

- a) Un soporte o base de papel hecho con fibras de madera, que pueden variar de peso, es decir, de grosor y generalmente se clasifican en fino, sencillo, medio y doble.
- b) El revestimiento o emulsión que también es una suspensión de haluros de plata en gelatina. Su composición química, su conformación y la adición de componentes especiales determinan su sensibilidad a la luz y al color, contraste y tonalidad de la imagen y su granularidad o textura.

Teniendo en cuenta que dentro de la gama de papeles kodak existen varias combinaciones de superficies de diferentes texturas, así como de diversos grados de brillo mencionó los siguientes:

- 1) Suave brillo (F), su superficie es de brillo elevado, proporciona los negros más densos y una escala de densidad la más amplia posible en una copia fotográfica.
- 2) Suave muy brillante (J), esta superficie no tiene textura apreciable y proporciona una escala de densidad más baja que la superficie (F)
- 3) Semimate (A y N), aunque esta superficie no tiene textura apreciable, posee menos brillo que el papel suave muy brillante. La letra (A) indica un soporte fino que puede doblarse, mientras que la letra (N) corresponde a una superficie especial que permite el retoque con lápiz.



- 4) Brillante de grano fino (E y G) superficies ligeramente granulosas que afectan muy poco al detalle fino. Los papeles (E) se fabrican con soporte blanco, mientras que los papeles (G) poseen color crema.
- 5) Muy brillante de grano fino (K), esta superficie es ligeramente granulosa - pero con un brillo superior al papel anterior, proporciona una escala de densidad elevada para efectos luminosos y bien marcados.
- 6) Brillante tela (R), esta superficie tiene una textura algo rugosa que disimula los detalles finos y realza las masas.
- 7) Muy brillante seda (Y) esta superficie posee una textura con aspecto de lona

La proyección del negativo sobre el papel sensible a la luz se somete a un proceso de revelado y fijado que revela la imagen (positivo).

Hasta aquí observamos que la obtención y registro de una imagen fotográfica depende; de procesos físico-químicos, resaltando que las características de la película y del papel fotográfico proporcionan el acabado o textura mecánica de una impresión fotográfica, es decir, textura dada por los materiales empleados. En este caso, se trata de una obra fotográfica realizada con una película Tri X-ASA 120, en papel Ektalure (G) y un proceso de revelado con dictol 20% diluido 1 a 1% y virador cepia toner, celenio.

2.2 Textura táctil =====

Se percibe tanto visualmente como por medio del tacto. Se eleva sobre la superficie de un diseño bidimensional y se acerca a un relieve tridimensional. Por ejemplo; un mosaico de semillas, diversos aplanados de muros arquitectónicos, etc. (17) Esta textura por su manipulación, permutación y tratamiento especial provoca diversas sensaciones, posibilitando al artista para desarrollar diversas técnicas experimentales.

2.2.1 Textura natural asequible =====

Se mantiene la textura propia de los materiales, sin ocultar la índole de los mismos; papel, tejidos, ramas, arena, hilos, etc., ya sea cortados, engomados o fijados a una superficie.

Obra..... "Sofisma 1"
 autor ... Josep Grau Garriga
 técnica . mixta
 (1984)



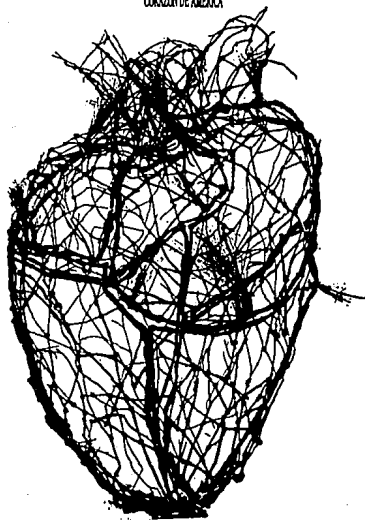
Josep Grau Garriga; ha incursionado en diversos medios plásticos como la pintura de caballete, pintura mural, litografía, grabado, vitrales, collages, pintura-objeto, enviroenmet, entre otros, hasta llegar al arte textil que revoluciona al proponer al ternativas materiales, técnicas y formales, influenciado por el Informalismo y Arte-Matérico. En su polifacética producción logra el desplazamiento de su concepción -- plástica hacia medios diversos que domina y en los que hace referencia a una dimen-- sión anímica, que acentúa el carácter testimonial de sentimientos, experiencias y si tuaciones personales.

En su producción textil sus conceptos toman forma sobre nuevas texturas visuales- y táctiles en donde los hilos, las fibras y los textiles, a manera de trazos y volú- menes logrados mediante torceduras, urdimbres, nudos, adhesiones, ensamblajes, super posiciones, conforman una extensa gama de texturas y relieves que promueven efectos- visuales y táctiles sobre los que construye su mundo simbólico; como se aprecia en - esta su obra "Sofisma 1"; en la que se reconocen sus materiales textiles.

2.2.2 Textura natural modificada o transformada =====

Los materiales son alterados y quedan ligeramente transformados, pero son recono- cibles. Por ejemplo: papel arrugado o ajado, graneado, quemado. Hoja metálica do-- blada, martillada, perforada, abollada. Madera tallada, quemada, pintada, (19).

CORAZON DE AMERICA



Obra "Corazón de América"
autor Juan Francisco Elso
técnica .. mixta
(1989)

En sus obras plemas de misticismo prehispánico y afroantillano se condensa una re flexión íntima sobre la personalidad del hombre y el diálogo con sus creencias; obra de extraordinaria fuerza expresiva que sintetizan una compleja trama de influjos con ceptuales y del Arte Povera, mezclados con una actitud poética de los signos religio sos, mágicos y políticos de la cultura de América.

En su producción emplea materiales en bruto de la naturaleza, como son: ramas, a- rena volcánica, cera, yute, tela, entre otras, alterandolos con procedimientos y téc nicas rudimentarias y populares como es el caso de las ramas amarradas con cordón y- yute y pegadas con cera.

3. Importancia de la textura =====

La importancia de los valores texturales reside en que estimulan nuestra imaginación.

El concepto de imaginación podemos abordarlo desde el sentido literal de la palabra; como actividad de convertir cosas en imágenes, (trascricpción) o partiendo no -- del deseo de ofrecer algo nuevo, sino de la necesidad de revivir lo viejo, (reminbranza) o como una forma de conciencia; concepto desarrollado entre otros por Jean-Paul Sartre : como reflexión de la imagen como imagen; en el que la mirada se desvía del objeto y se dirige a la manera de estar dado ese objeto, tratando de determinar y de situar sus características distintivas. Conciencia imaginante en nosotros que nos da un objeto en su esencia, no su mera descripción; sino un saber total e inmediato del objeto que se da por entero y en el cual se entra en posesión, sintiendo su espacio, volúmen, la fuerza o resistencia de cualquiera de sus superficies, su sensación textural, etc. Esta posesión absoluta del objeto imaginado es calificada de irreal o mágica ya que nos acerca a la sustancia de los objetos, nos permite tocar, caminar a su alrededor, acariciar, reconociendo su existencia irreal en la que están presentes, pero al mismo tiempo fuera de alcance, como conciencia trascendente un saber intencionado que alcanza al objeto y cuyo valor o sentido está ahí, se da sin que sea necesario descifrarlo.

Particularmente en el ámbito de las artes plásticas la textura es valorada como categoría visual que en forma independiente provoca sensaciones óptico-táctiles de rugosidad, aspereza, dureza, suavidad, etc. Este elemento textural junto con los demás elementos visuales determinan la apariencia definitiva y el contenido de una obra de arte, que sólo se manifiesta en lo irreal y en el cual adquieren su verdadero sentido, es decir, en lo imaginario como conciencia de una realidad absoluta-abstracta.

Puesto que la textura es importante como elemento visual así como provocador de sensaciones, ¿qué sucede entonces con nuestra percepción de la textura y la realidad que nos rodea? En la actualidad tenemos por un lado que la saturación de imágenes y señales perceptuales que recibimos del exterior y que constantemente nos rodean, no convierte en seres indiferentes, desinteresados de percibir un objeto en su totalidad, en respuesta inconsciente o como defensa al caos externo. Esto no sucede en el campo de la creación, ya que en el arte se selecciona de un objeto o imagen únicamente sus rasgos preponderantes o esenciales como parte del proceso perceptual para enfrentar la realidad no en forma caótica, sino a partir de una percepción activa que implica una selección que va deductivamente de lo global a lo particular, de lo simple a lo complejo, suministrando lo esencial de lo que se quiere captar; emitiendo un juicio visual para comprender un objeto en relación con su medio. En consecuencia el objeto o imagen se puede reducir a un simple signo, a una cifra, a una mancha transmitiendo no sólo una visión del objeto, sino descubriendo la dinámica de los perceptos y encontrando significado en lo que vemos. Como menciona R. Arnheim: "a través del arte el hombre reconoce la plena riqueza de la apariencia particular, busca en ellas formas captables y responde con ellas ante lo que ve". (21) Su validez no esta en suministrar información sobre el tema comotal, sino la configuración de fuerzas más genéricas que reflejan lo particular.

Reflexionando sobre los elementos visuales, tenemos que, aparte de ser provocadores de sensaciones, su valor reside principalmente en que todos se interactúan para conformar una realidad imaginada y viva que nace del simple acto de ver y de la dinámica de los perceptos que hacen evidente una realidad imaginativa, inventiva, aguda y significativa.

En conclusión tenemos que la textura no puede ser excluida de los otros elementos pues pertenece a la misma categoría, ya que en toda expresión artística coexisten la forma aunque ésta se encuentre mimimamente definida, el color ya sea el natural del-

del material o el color del pigmento aplicado, la textura que existe en toda superficie, etc. Ninguno de estos elementos puede funcionar en forma independiente.

En el caso de la textura como provocador de sensaciones óptico-táctiles tanto para el que crea como para el observar, esto nos afecta quierase o no, al ser atraídos por ella o repelidos en esta dialéctica en el que se crea un lenguaje, donde la textura forma parte de la sintaxis de la imagen. Entre otros autores D. A. Dondis (22) trata de establecer los principios de una gramática de las imágenes que aclaren las relaciones y la semántica de los elementos básicos de la comunicación visual; para saber hasta que punto se transgrede esta gramática, o hasta que punto es creativa y generadora de nuevas relaciones que enriquezcan el campo del conocimiento sensible y también donde el significado del mensaje visual estribe tanto en la comprensión y orquestación de los elementos básicos como en el mecanismo perceptivo que comparte universalmente el ser humano.

4. Usos de la textura =====

La textura, aparte de su valor como elemento básico de la comunicación visual, la textura cumple otras funciones entre estas; constituirse como uno de los factores perceptuales que influyen en el fenómeno visual para contribuir a equilibrar los diversos elementos compositivos para preservar la unidad de la imagen.

4.1 Delimitación de figura-fondo =====

La diferencia entre figura y fondo se establece a partir del postulado perceptual de constancia, en el que se organiza un material de acuerdo con la configuración más simple, se determina que superficie u objeto asume el carácter de figura o de fondo. Asimismo se percibe la figura como un conjunto estructurado, con apariencia firme o sólides material y con significado, percibiéndose a su vez el fondo como un conjunto continuo, homogéneo, indefinido y sin significado. De acuerdo con esto el fondo en un contexto espacial; como en una superficie plana, se continúa por debajo, para mantener su integridad homogénea y simple, mientras que los objetos o formas se sitúan a diferentes niveles de profundidad. Tomemos por ejemplo la obra: "La escritura", de Paul Klee; los trazos se ven sobre el plano manteniendo intacta la superficie del fondo que se continúa sin interrupción por debajo, mientras que los trazos se sitúan y se separan por un nivel de profundidad más cercanos al observador.

Partiendo de esta situación tenemos que el efecto de textura es uno de los factores que influyen en el fenómeno de figura-fondo, definiéndose el carácter de alguno de los dos dependiendo de la simplicidad relativa de la estructura según la intención del artista, que manipula este postulado perceptual de constancia utilizando la textura para que funcione como fondo o como figura; como fondo si resalta el carácter de contorno haciendo que las figuras parezcan huecas, vacías o como una abertura en un tejido o sobrepuestas a un fondo texturado homogéneo y continuo. Como figura, dotando a las formas de una sólides material, de una textura, apareciendo estas con un cierto grado de densidad.

Tenemos como ejemplo de la relación figura-fondo, la obra: "Entrando la noche", - de Francisco Toledo ; cuyo universo pictórico nos conduce a un mundo pleno de connotaciones mágico-fantásticas ; de relaciones reinventadas, de hombres y mujeres, animales, de densa flora, mitos, de imágenes del aire, del agua, de la noche, que trascienden una interpretación de la vida con una poderosa sugestión sexual y erótica, - pero con fuerte prioridad anímica (el alma como principio de acción de los fenómenos vitales). En esta obra; nos adentramos a su mundo mágico, misterioso, donde la textura a manera de trazos discontinuos marcan los contornos y es empleada para destacar las figuras de ese denso fondo textural.



Obra "Entrando la noche"
autor Francisco Toledo
técnica .. acuarela
(1973)

4.2 Dimensión de profundidad =====

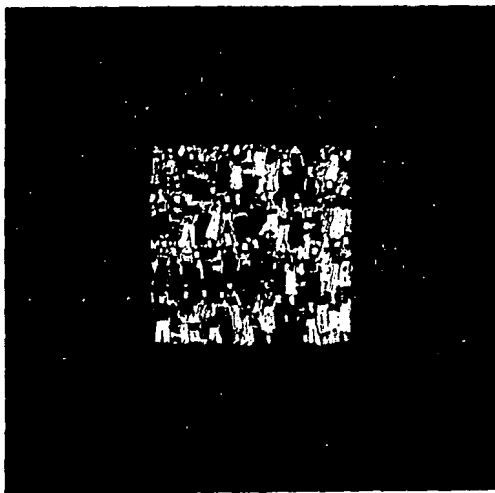
Los diferentes niveles de profundidad se perciben a partir del mismo principio perceptual de constancia o preservación de la forma que nos hace ver los objetos texturados en primer plano y por lo tanto como figura, donde los subsiguientes planos van decreciendo su intensidad, decreciendo su apariencia textural, hasta llegar a un fondo simple, homogéneo y carente de textura. Por ejemplo: un paisaje; la casa semi detallada constituye el fondo para el personaje bien detallado que está delante de ella; grupo de árboles insinuados sin detalles es el fondo para la casa; el cielo borroso lo es para los árboles. Es decir, que los objetos más densamente texturados producen cercanía espacial al presentar una apariencia, o sólidez material, dejando ver los detalles, textura o cubierta externa de los objetos o de un primer plano, -- mientras que los planos sucesivos van perdiendo nitidez y textura y se alejan del espectador. Sin embargo, este principio perceptual es alterado según la intención del artista; los antiguos maestros seguían este principio y destacaban el espacio por -- planos sucesivos que iban perdiendo nitidez según se alejaban del primer plano, mientras que los modernos no se basan en este principio, puesto que intentan desmaterializar los objetos, remarcando la superficie en que se originan como fragmentos vacíos de una superficie de papel.

Juan Francisco Elso; utiliza materiales y técnicas sencillas pero con los que expresa su gran riqueza simbólica que observamos en su obra "Corazón de América", hecha con ramas, cera y arena volcánica, que le dan a su obra una textura táctil natural, con leves modificaciones y en la que se reconocen sus materiales simples pero con los que logra una variedad textural y expresiva.

2.2.3 Textura organizada -----

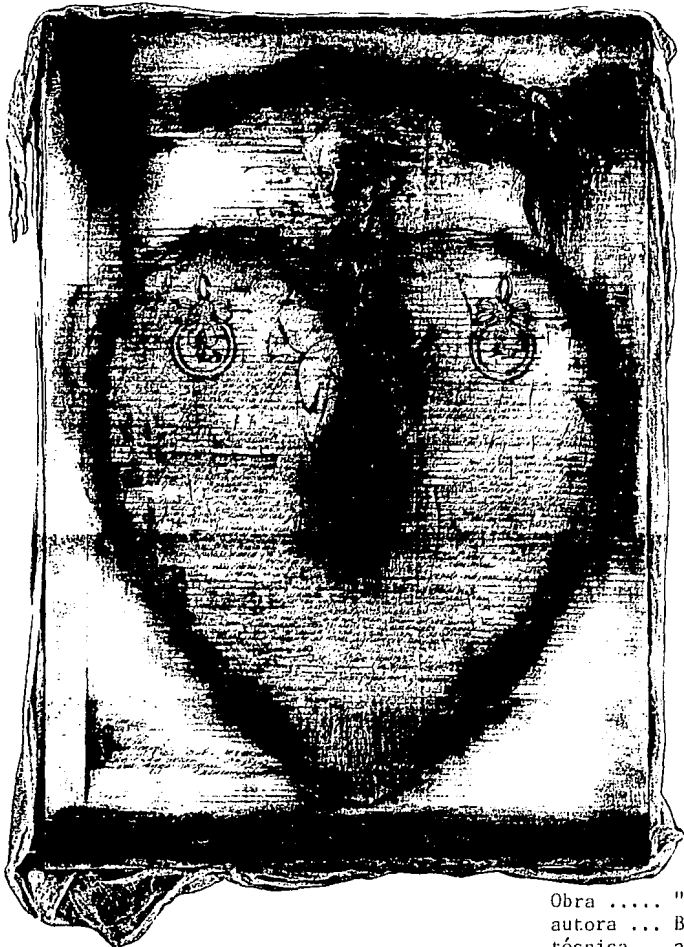
Los materiales se ordenan en un esquema que forme una nueva superficie con sus propias características táctiles. Los materiales empleados pueden ser identificados o no según se desee, sin embargo, la nueva sensación de superficie es mucho más dominante. Los materiales deben ser pequeños, seccionados o con un tamaño proporcional, por ejemplo: semillas, granos de arena, astillas de madera, alfileres, botones, cordeles, hilos retorcidos, etc. (20)

Obra "Retazo de luz"
autor Oswaldo Viteri
técnica .. collage
(1985)



Esta obra es de connotaciones mítico-mágicas que nacen de sus raíces culturales - ecuatorianas, que postulan la defensa y necesidad del mestizaje en la América hispana. Elevando desde ese contexto sus propuestas plásticas, utilizando diversos materiales como arpilleras, maderas, telas y sobretodo muñecos de trapo -símbolos de un antiguo ancestro indígena- en tanto fetiches de fertilidad que con el tiempo han devenido en juguetes populares. Viteri reemplaza las pinceladas por estos muñecos, ordenando esta multitud de pequeños personajes textiles para crear un nuevo espacio plástico en el que redescubre el valor de lo popular y en el que expresa el sincretismo religioso y cultural. Esto lo logra mediante el manejo de los lenguajes con los que ha trabajado como el Expresionismo, Informalismo, Realismo, entre otros. En este caso, mediante el collage logra un lenguaje de brillante colorido acentuado por campos contrastantes y por la organización serialista en que coloca los muñecos. Así tenemos por resultado final un nuevo acabado, una nueva textura, una nueva superficie con sus propias características óptico-táctiles y que definimos como textura organizada, brillante, delicada, uniforme, vibrante.

Tomamos la obra: "El mapa de los afectos", de Begoña Zorrilla; para ejemplificar una de las formas de obtener la dimensión de profundidad a partir de efectos texturales. En esta obra de Begoña; encontramos una puerta de acceso a un mundo intemporal lleno de alegorías que despiertan la eterna pregunta callada de los impulsos femeninos del amor noble y permitido o de la decepción y pesadumbre por un amor lujurioso. En su serie: "Historias del corazón", ella nos narra a través de representaciones mitológicas las represiones del alma causadas por las costumbres, los mitos, la moral, la religión, etc. A manera de apariciones o imágenes semicultas tras una textura -traslúcida en la que se adhieren trozos desgarrados de telas que forman varias capas para aumentar la sensación de espacios corroídos por un tiempo simbólico. Begoña trabaja la textura a manera de piel tersa que deja adivinar formas y colores superpuestos, así como detalles en miniatura que revelan las emociones silenciadas que no tienen principio ni fin.



Obra "El mapa de los afectos"
autora ... Begoña Zorrilla
técnica .. acrílico/madera cubierta
con manta.

(1989)

4.3 Luminosidad =====

Percibimos la luz no como fenómeno físico emitido por una fuente distante, el sol, cuya incidencia sobre los objetos provoca una transmisión, absorción y reflexión de rayos luminosos que son los responsables de todo lo que vemos. En el caso de la reflexión ésta es de dos tipos: reflexión difusa; en donde la luz incide y sale de distintos ángulos y nos informan entre otras cosas del grado de rugosidad de una superficie, reflexión regular; cuya incidencia de luz sale o se refleja bajo el mismo ángulo y no vemos su superficie, sino objetos que se reflejan en él, por ejemplo un metal pulimentado o un espejo.

Sin embargo, la percepción que tenemos de la luz se basa sobre el testimonio de la vista como fenómeno autosuficiente o cualidad intrínseca de los objetos. Esta concepción también parte del postulado perceptual de constancia o invariabilidad de apariencia, que a pesar de la variedad de formas, tamaños, brillantez y color, el organismo ignora tanto como es posible para mantener un mundo estable poblado por objetos estables, es decir, que la imagen que tenemos del mundo está dictada por condiciones perceptuales que prevalecen siempre y en todo lugar. A pesar de todos los adelantos y descubrimientos acerca de nuestro sistema solar, el hombre aún no se "acostumbra" a tomar conciencia de que el universo y con el nuestro planeta son mundos oscuros iluminados por el sol inmóvil, sino que en apariencia el sol sigue moviéndose a lo largo del cielo, que sale por el este y se oculta por el oeste para dar paso a la oscuridad; por lo tanto la luminosidad se concibe como una sustancia transparente que revela la claridad u oscuridad inherentes de los objetos y la oscuridad no como ausencia de luz, sino como una capa de color oscuro que reemplaza o cubre el día. Psicológicamente percibimos la luz como un estímulo compuesto que no nos permite diferenciar entre poder de reflexión e iluminación, sólo la intensidad resultante de la luz, es decir, el tono o intensidad de oscuridad o claridad del entorno por la distribución de valores de claridad que se observan en un momento dado.

La concepción artística de la luz se aparta de la concepción física; la existencia de valores de claridad, oscuridad y color pertenecen al objeto. La luminosidad no se refiere necesariamente a una fuente luminosa presente, sino a que la concepción general de la luz se divide y se construye a partir de dos niveles: el nivel inferior que constituye la claridad y color del objeto; y el nivel superior que constituye la iluminación compuesta por una película transparente de claridad u oscuridad a través de la cual resplandecen los objetos.

Esta concepción se refleja en la práctica pictórica tradicional, en la creación de espacio por luz a través de la técnica del clarooscuro (distribución de valores de claridad) que da al objeto un color y claridad local uniforme, envueltos por una película de densidad gradual que se aplica sobre él, para conseguir el efecto de luz y sombra.

Sin embargo, aún en el arte de representar la iluminación realista, el artista es libre de utilizar estas reglas perceptuales de iluminación o contradecirlas aplicando el sombreado y la claridad como Ticiano y Cezanne que separaban los planos en el espacio aclarando u oscureciendo planos para destacar entre sí los objetos que se superponen.

Por otro lado, la concepción artística de la luz, en algunos estilos, responde al simbolismo de la dualidad de poderes antagónicos del bien y del mal, donde la oscuridad ya no se muestra como la simple ausencia de la luz, sino como un contraprinipio activo. Este simbolismo fue representado artísticamente en la Edad Media, para significar la luz divina que proviene de lo alto. Esta misma concepción en la pintura de los siglos XV y XVI pero sin significado simbólico llevó al arte a representar correctamente el fenómeno de la luz; como emanación de una energía radiante y distante que alcanzaba y descubría a los objetos por su impacto sobre ellos. Un ejemplo de -

este tipo lo encontramos, en los cuadros de Rembrandt; en los que se ve que los objetos reciben el impacto de la luz y al mismo tiempo ellos irradian la energía, lo cual corresponde al planteamiento físico de que la claridad de una superficie está determinada por su poder de reflexión y por la cantidad de luz que incide sobre dicha superficie. En este tipo de pintura la luminosidad se asocia con la ausencia de textura al adquirir el objeto la función de fuente luminosa; tomando un color de película, más que un color de superficie, la luz parece originarse dentro del objeto; su claridad, en comparación con el medio que le rodea, parece intensificarse y tiende a eclipsar la textura de la superficie; de esta manera los objetos pierden su capacidad de aparecer opacos y sólidos por su cubierta exterior o textura; esta indefinición de la superficie exterior le da a los objetos luminosos de Rembrandt una apariencia transfigurada e inmaterial.

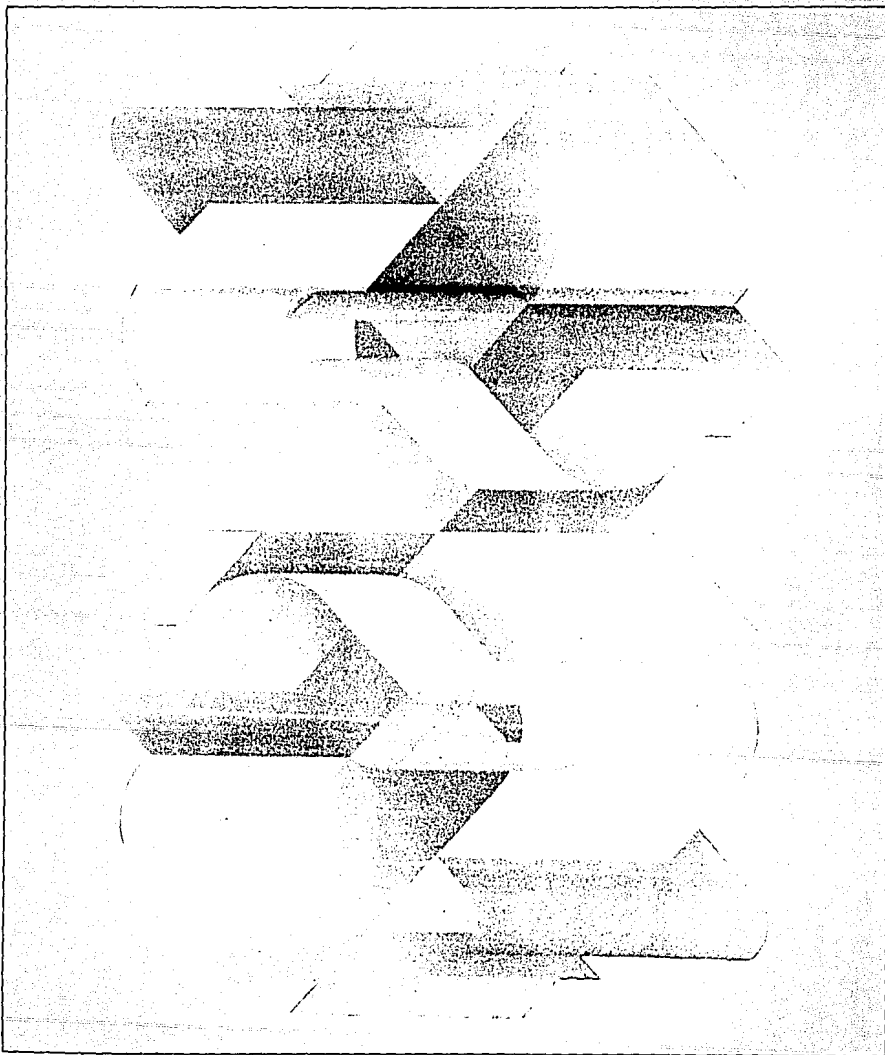
La pintura Impresionista hace un nuevo planteamiento artístico de la luz, basando se en el simple estímulo óptico que llega a la retina como estímulo compuesto e indiferenciado del valor de claridad y color unitario, la luz baña a los objetos y los hace maravillosamente irreales, desinteresándose del aspecto de las cosas, es decir, que ya no estudian ni resuelven la forma parte por parte, considerándola por sus cualidades táctiles y materiales; sino presentando los objetos borrosos y sin trazar -- ningún contorno, ni superficies determinadas por textura alguna, la única textura es la de todo el cuadro producida por las pinceladas sobre la tela. El interés de los impresionistas se centra en representar las variaciones cambiantes de la luz, los reflejos que se entremezclan y las irisaciones, captando de manera inmediata las variaciones cromáticas que crea la luz y la relación de las cosas según estén más o menos iluminadas con el ambiente. El pintor le da a cada punto del cuadro un valor de claridad y color que cree adecuado, sin embargo su visión no es objetiva sino subjetiva, transcribe sus sensaciones visuales de manera nerviosa y hasta frenética por toques ágiles y rápidos para registrar las transformaciones más fugaces y más sutiles proyecciones de la luz, obteniendo una imagen algo desenfocada y como si quedase detenida por el aura atmosférica que circunda al objeto.

Finalmente, vemos que la pintura moderna carece de sombras y los problemas de luz y sombra ya no son tan importantes, o se resuelven de otra manera; la luz puede ser simplemente frontal y plana como en algunas obras de Matisse o Modigliani, lo que cuenta esencialmente es el color y la mancha, a excepción de las obras surrealistas. Los objetos se representan mediante dos o más áreas homogéneas, planos y carentes de textura; la distribución de los tonos oscuros y claros reproducen los efectos de luz y sombra tal y como se le entiende, sin embargo no vemos iluminación. La luz y la sombra aparecen como elementos de las mismas figuras; la tridimensionalidad en el sentido clásico se destruye en vez de acentuarse, no se reconocen colores locales por que todos ellos adquieren el mismo derecho a representar el objeto, la tridimensionalidad se obtiene en algunos casos, tanto por agrupación de superficies paralelas o por orientación espacial, reforzada visualmente por medio de su similar claridad.

Tomamos como ejemplo la obra: "Espacialidad reciproca en tridimensionalidad virtual", autor: Ignacio Salazar Arroyo. Téc., acrílico/algodón. (1981)

La producción plástica de Ignacio Salazar parte de una tendencia geométrica, búsquedas a partir de un interés constante por el espacio en relación directa con el color y actualmente con la textura visual y táctil, manteniendo cierto contacto con sus períodos anteriores siempre a partir de reflexiones espaciales. Su pintura es de lectura simple y directa a nivel formal, pero a la vez de importantes efectos sensoriales provocados por el dominio de su técnica y la compleja elaboración de sus propuestas que son variaciones cromáticas, ambigüedades de planos y volúmenes, simetrías rotatorias, acabados tersos, uniformes y traslúcidos. Ubicándose su producción en la Nueva Abstracción; genero esteticista que engloba la sencillez de la forma a través de simetrías y repeticiones, la claridad compositiva con la búsqueda de tersas superficies y exaltación colorística, donde las relaciones son necesarias pero lo que cuenta es el conjunto; movimiento que no va más allá del puro fenómeno visual, --

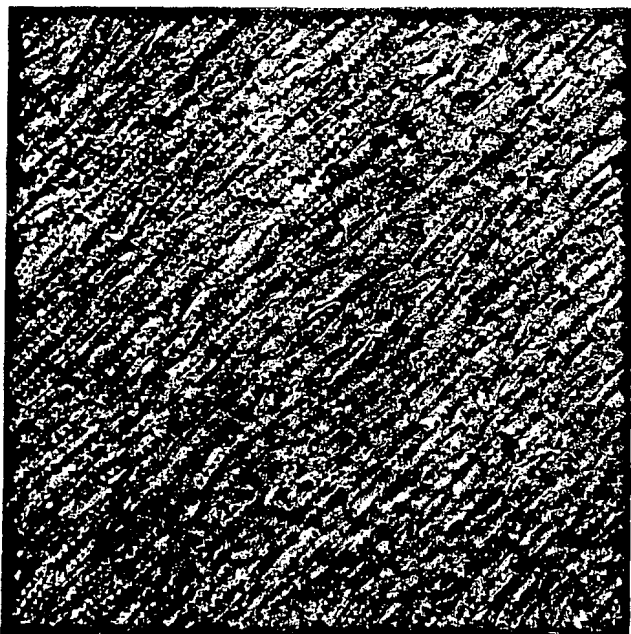
desligándose de todo compromiso social, político, etc. Como podemos observar en esta su obra "Espacialidad recíproca en tridimensionalidad virtual", su configuración espacial-cromática crea rompimientos o uniones espaciales, cambiando estos en volúmenes sólidos o transparentes de gran nitidez, acentuado por su acabado o textura lisa que favorece a sus formas planas, homogéneas e iridicentes. Obra que me sirve para ejemplificar un tratamiento del espacio logrado no por concepciones físicas, ni psicológicas de la luz, sino por la claridad cromática que se enfatiza con el uso de textura lisa, que le da un acabado traslúcido.



4.4 Movimiento =====

Cuando la textura esta ordenada mediante pinceladas o líneas oblicuamente dirigidas, se adquiere en algunas zonas o imágenes gran dinamismo debido a que por medio de la orientación oblicua se suministra en forma elemental y efectiva una tensión dirigida que esta en constante movimiento, oscilando entre buscar reposo y tender al impulso; de esta manera la textura con tensión dirigida se transforma en recurso dinámico de una imagen.

Como ejemplo de esto, tenemos la pintura de Vicent Van Gogh, cuya expresión de la realidad logró mediante la observación aguda de algún elemento o esencia de la naturaleza, lo cual le llevó a ciertas deformaciones llenas de sugerencias nuevas, obtenidas por sus colores contrastantes y sobretodo, por la variedad textural de sus pinceladas fuertes, cruzadas, curvadas, ritmicas, etc., que le confiere a su obra un gran dinamismo y una frenética vibración. (exaltación impetuosa, conmovida) Median-te un tratamiento diferente, pero con un efecto similar de movimiento; tomamos como ejemplo la obra de Vicente Rojo.



"México bajo la lluvia", autor: Vicente Rojo. Téc. mixta.

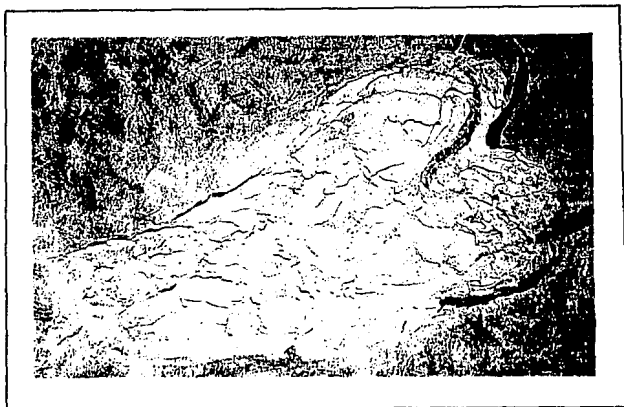
La producción de este artista principia con obras figurativas, pero no realistas; deforma la imagen externa con el fin de alcanzar su interioridad o esencia; continuando su desarrollo hasta poseer un lenguaje propio que lo cataloga como pintor abstracto geométrico, signico y gestual, en función del concepto particular y subjetivo que tiene del mundo y la realidad pictórica; "alcanzar la transparencia del mundo a través del arte", no imitando lo conocido, sino reconociendo existencias que permanecen desconocidas a partir de incitaciones, experiencias y vivencias del mundo que el artista hace visible por su empeño de anular los símbolos, de eliminar toda intención y aún toda posibilidad narrativa para hacer del cuadro un signo propio, cerrado, autónomo, así como también de que lo creado sea un gesto, no un espacio neutro que contenga una mera voluntad formal, sino el encuentro de fuerzas que objetivan la subje-

tividad del artista y lo creado sea expresión de un sentido. Bajo este estilo desarrolla sus series: "Los presagios", "Señales", "Negaciones", "Recuerdos", y "México - bajo la lluvia"; series que originan signos abstractos carentes de significación -- precisa, pero al mismo tiempo son la síntesis de imágenes internas de una totalidad mayor que parten de una vivencia particular y su necesidad expresiva. Por ejemplo, - en esta su obra "México bajo la lluvia" nos encontramos con toda una exploración del esquema básico de la lluvia que inicia con dibujos diagonales y que lleva hasta sus últimas consecuencias para llegar a la esencia de una vivencia que no intenta describir, sino que denota su visión de un aguacero donde la expresividad del cuadro se -- desprende de la posición oblicua de la textura como trazo o signo dinámico y repetitivo como medio de acción en que la materia pierde su carácter mudo y obtiene el que el pintor impone.

4.5. Fuerza o violencia expresiva =====

Uso de textura en cuanto actitud de retorno o búsqueda de una nueva figuración no naturalista y fotográfica, sino "emblemática"; símbolo de una realidad material, basada en una voluntad táctil que se manifiesta en un proceso metamórfico de la materia bruta en materia sublimada, punto culminante de elevación de la materia y catartizada; purificada de toda significación y configuración racional.

En este punto vemos que la textura adquiere una expresividad intensa (superficies lisas, onduladas, ásperas, etc.) originando una modalidad compositiva en donde el material físico usado y manipulado se transforma en la razón única del cuadro. "Conformando una de las características del arte actual en cuanto -- que explota y trata de penetrar en el secreto de los elementos que forman la base de su arte". (23)



Obra: "La Judia", autor Jean Fautrier; técnica mixta.(1945)

La obra de Fautrier confirma la capacidad expresiva de la materia, su disponibilidad ilimitada que se sitúa más allá de lo que corresponde al dibujo, al color, y a la forma. Esta emoción ambigua y diferente lo logra a través de la manipulación que hace de la materia para explotar su gran extensión y posibilidades, aunque carezca de estructura formal, ya que se transforma en una completa imagen informe nunca vacía, sino llena de sentido; de manera que la materia asume una carga humana que se vislumbra en sus obras de la serie "Les Otages" (Los Rehenes) pintada durante la segunda guerra mundial y que proyectan una meditación sobre la condición humana de existir, más no de vivir, como reflejo de esa realidad que predominaba durante la ocupación alemana. Esta desesperación, esta presencia, la concretiza Fautrier en las imágenes táctiles de sus relieves de grueso empaste y que contrasta con la sutileza y transparencia de los trazos de color con los que cubre la materia para darle un aspecto flotante, en donde la expresividad y ambigüedad de la materia se humaniza.



***Si se impide el nacimiento
de nuevas formas expresivas,
se cierra el camino,
la imagen desaparece.***

Sonia Ravadloff.

III.- ARTE TEXTURAL

El término de arte textural lo derivó del Informalismo máterico, como una subtendencia o línea derivada de esta corriente, con implicaciones análogas en cuanto al interés basado en parte en la introducción de materiales heteróclitos en la obra de arte, pero principalmente en el manejo del material. Diferenciándose la pintura máterica, de la pintura textural en cuanto que la primera; centra su interés en la materia pura y cuya consecuencia textural reside en una manipulación accidental y espontánea, liberando la materia para que actúe a partir de su propia expresividad y no represente nada, sino que denote las energías inherentes a ella mediante materiales pastosos de superficies sumamente texturadas, mientras que la segunda; se ocupa preponderantemente de la textura manipulandola, atrapandola, transformandola, tomandola como su objetivo o personaje a través del cual descubre su carácter, clasificación, uso y expresión como valor artístico, tanto por su naturaleza sensorial como por su valor de elemento básico de la obra de arte. Definiendo el término de arte textural como uso y creación de efectos texturales óptico-táctiles en el que se concretan algunas de nuestras vivencias internas y externas del mundo, como un elemento intensificador de la vida; textura que se goza, atrapa, envuelve; como una emanación de huellas, movimientos, trazos organizados o libres, pero cuyo efecto sea la expresión de algo que se ve y se siente; elemento que se transforma en valor artístico al renovar nuestra capacidad de ver y de sentir.

El hecho de ubicar el arte textural como subtendencia de la corriente Informalista y particularmente de la pintura máterica, reclama que se confirme su adición dentro de la misma, no como una repetición, sino como una consecuencia técnica y material que se corrobora a partir de la siguiente visión general del Informalismo que presento; para comprender globalmente sus implicaciones.

El movimiento es conocido con diferentes designaciones como: Abstracción Lírica, Tachismo, Expresionismo Abstracto, Action Painting, Pintura Gestual, Art Autre, entre otros; pero los términos generalizados de la corriente son: en Estados Unidos- Expresionismo Abstracto, mientras que en Europa es reconocido como Informalismo.

Esta tendencia es no figurativa, ni geométrica, sino de estética casual cuya base es la intuición y la espontaneidad, emanación del azar y el accidente, retorno a lo elemental, a lo primario y en contra de toda organización intelectual o control de la razón o de la estética dogmática, ausencia de la preexistencia de formas, exploración esteticista de la simple materia, etc. Es un lenguaje basado en el desencadenamiento de la autonomía afectiva del individuo, la libertad de la escritura y el espontaneísmo del vocabulario pictórico, que puede ser expresión de una difusión del ser en el cosmos; donde el ser absorbe el universo y se disuelve en él. Este constante paso del yo individual a normas universales se encuentra en la obra de Wols que expresa la actividad creadora como un movimiento del espacio en el que se preguntaba: "¿Soy un recipiente o un verdadero manantial o soy una nulidad?" Manantial cuando se proyectaba sobre sí mismo, recipiente cuando abrazaba, formaba lo que le apuntaban sus visiones interiores. En su obra no se encuentra ningún retoque, sino únicamente la transposición de lo visto. Expresión que puede ser también una proyec

ción de impulsos de la vida inconsciente y orgánica, como la que encontramos en la obra de Pollock, una pulsación del principio vital para llegar al acto de pintar en forma espontánea e irracional, basándose en la vehemencia afectiva; donde lo que cuenta es el acto mismo y lo que se realiza en la tela no es un cuadro, sino un acontecimiento.

El movimiento Expresionista Abstracto surge hacia la década de los cuarenta, como reacción a la vertiente abstracto geométrica que hasta la Segunda Guerra Mundial había sido conducida por el racionalismo y una lógica próxima a la de la ciencia. Es un cambio simultáneo que aparece en Europa y en Estados Unidos como un rescate por un lado de teorías subjetivistas, reveladas en parte por:

- Surrealismo.- Que reconoce el subconsciente como una de las fuentes del arte, revelando una apertura hacia la intuición alcanzada por la exploración introspectiva. Lo cual implica un cambio radical en la esencia del acto de pintar, que se convierte en puro automatismo psíquico, como espontaneidad inmediata y expresión de sí, sin control de la razón.
- Concepto de Einfühlung.- (proyección sentimental) Representa al subjetivismo estético que parte del comportamiento del sujeto que contempla el objeto, un autogoceno en un objeto sensible diferente al sujeto mismo, pero en el que se proyecta, penetra en él con su sentimiento. Lo que proyecta a él como sentimiento es vida, vigor, trabajo, aspiración y realización interior, lo decisivo se muestra como la vida interior, convirtiéndolo al objeto en propiedad personal, "la forma de un objeto es siempre un ser formado por mí, por mi actividad interior," (24) es decir, -- que cuando se observa una forma, se está en el interior de esa forma y si la sensación es completa se está por completo dentro de la forma que se observa.
- Ideas de Kandinsky.- (1910-1914) Concepción mística del arte como una presencia espiritual que sirve de enlace con un plano superior de la realidad, esforzándose en conseguir un arte abstracto de intensidad emocional y espiritual derivado de la fusión de formas y colores; igualmente la música y el arte deben ser expresión del alma del artista y de las leyes del universo, surgiendo la obra de un modo similar a como se formó el cosmos; por medio de catástrofes, pero que a partir de su sonido y vibraciones tanto el cosmos como la obra de arte terminan por crear una sinfonía. (25)

El movimiento abstracto de posguerra (1945) retoma esas ideas, definiendo su posición como un arte :

- Informal.- Arte de intensidad pura; manchas, trazos, gestos, etc.
- Neodadaísta.- Retomando una actitud nihilista del arte que rechaza todo principio artístico.
- Postsurrealista.- Liberándose de todo control de la razón, donde surge como factor importante de esta corriente el elemento del azar.
- Existencialista.- Apoyado en la filosofía de la crisis, elaborada en aquellos años (1946) por Jean Paul Sartre, como exaltación del individuo que debe esforzarse para ser hombre hasta los últimos límites, hasta el absurdo y la afirmación de la angustia del ser y la nada que provoca un drama, una inseguridad y sobretodo el sentimiento generalizado de que el hombre estaba solo en el mundo y que liberado de todos los sistemas de creencias debía encontrar su salvación en el arte, -- reinventando todo desde el comienzo, partiendo prácticamente de cero.

Con estas características el movimiento se extiende paralelamente en Estados Unidos y Europa pero con un matiz diferente: manifestándose en el arte abstracto americano como una potencia o energía vital, como una necesidad orgánica que no se encarna en ninguna imagen ni asociación mental, convirtiéndose en proyección pura. El artista marca el énfasis en la acción y no en la pintura, va llenando su existencia y-

construyendo su obra por la eventura o azar de gesticular (hacer gestos), lo que importa es la descarga psíquica de su personalidad, la afirmación de su yo en el momento de embarrar o gesticular ante el lienzo; el automatismo, la intuición, la espontaneidad, la libertad total, el mundo interior constituye el drama único y valioso -- "... una obra de arte de este tipo no se puede juzgar, o se acepta o se rechaza, no hay términos medios, ya que se está ante la presencia de un ser al desnudo que no aspira sino a que se reconozca su ser, su existencia." (26)

Mientras que el arte informal europeo es más bien de tipo esteticista y cuyas causas provienen en parte del entusiasmo por una nueva era que exigía una actitud estética rotunda, que parte de cero para poder mirar el origen de lo que existe. De esta manera la pintura al estar constituida por una materia y un gesto pictórico que es la anima; esta materia se desposara, se unirá con las cosas en estado bruto, lo mismo ese gesto y ambos encontrarán su naturaleza instintiva y naciente. Esta estética se enriquece con el goce de la materia y su extensión, aprovechando materiales despreciables pero en los que establece una relación de identificación que le dan una carga humana, es decir, que bajo esa apariencia esteticista aparece la angustia del tiempo, las trágicas guerras mundiales, un mundo nuevo devastado, vacío que sólo ofrece una alternativa; la afirmación de su miseria para reconocerse en una vocación negativa cuyo descenso lleva al descubrimiento de otra realidad cargada de una cólera negativa que se concibe como una escala de antivalores manifestados como la antibelleza, lo antirreal, la antirazón, la antimoral, el antioficio, etc., la pasión de eliminar para volver a un punto original que va desde modulaciones imprecisas, destrucción de materia y búsqueda de imágenes primordiales, es en el fondo una lucha contra el mundo moderno y sus amenazas. Se busca una compensación en el arte, que sustente que esta negación de valores responde a ese afán de demostrar que todo incluso lo peor puede ser valorado por el artista. (27)

El Informalismo comprende varias líneas que obligan a determinadas subdivisiones, sin embargo esta clasificación es sólo una guía y no un esquema para encasillar a los artistas, ya que la mayoría usa mecanismos combinados. Desarrollándose cuatro modalidades pictóricas: pintura gestual, signica, espacial y matérica. Esta libertad de acción frente a la obra de arte tuvo consecuencias técnicas y estéticas, en especial las dos últimas provocando un cambio del concepto de objeto artístico.

Pintura Gestual : niega toda tentativa de organización, se asocia a la búsqueda de las energías primordiales, su trazo tiene el valor expresivo de la mímica, del ademán que da origen y expresión de vitalidad pura a través de su brusca extensión y cuya trayectoria registra y expresa la velocidad de su ejecución; en un estado de vacuidad previa, es decir, sin plan premeditado. Como el producto de ese movimiento es el trazo, este puede tomar a veces un aspecto caligráfico, sugerir una escritura; sin embargo, el trazo dice pero no significa, es un trazo automático, vinculado al inconsciente; otras veces puede ser un trazo maquinal, es decir, que corresponde a mecanismos de repetición. Pintura gestual que podemos ver en el caso de las obras de Jackson Pollock, para él, el proceso de pintar tiene prioridad sobre los resultados finales declarando en 1948: que la pintura tiene vida propia y él sólo deja que esta se manifieste a través de un método directo (el drip), en donde la técnica es sólo el medio para alcanzar una auto-expresión donde no hay accidentes, ni principio, ni fin, sino sólo el deseo de agotar el acto de pintar, el gesto físico, sintiendo al máximo la mística del azar, resultando un espacio en el que se ordena una red inextricable de manchas, salpicaduras y de chorreados, notables por su cohesión y ritmo.

Pintura de Signo : lo que importa es el signo que sustituye a la forma, ya sea como un universo de microsignos por la multiplicidad de signos que pululan la superficie, o como un solo signo que domina la estructura del cuadro y constituya un macro-signo; empleando formas tan automáticas y expresivas como una firma o un ideograma a manera de emblemas, pero sin significado; como podemos ver en el caso de Mark Tobey

que aísla los signos de su contexto lingüístico para construir conjuntos caligráficos por la repetición de un mismo signo para formar un verdadero tejido; en sus series "Escrituras blancas", profundiza en ese aislamiento para anular su contenido -- originario como si se propusiera, a la manera de los sacerdotes Zen, concebir sus -- textos y pinturas como expresiones directas del alma, en el caso de Tobey esa acumulación de signos expresan un universo de silencio, secreto y meditación que provoca efectos de cohesión, de densidad y energía. En el caso de Franz Kline (gestual y -- signico) nos encontramos en el polo opuesto con sus caligrafías gigantes, con un macrosigno que ocupa la superficie íntegra del cuadro y cuyas tensiones constituyen -- una síntesis del gesto intenso, vibrante y expresionista de su trazo y la escritura-japonesa. Su obra simboliza el aspecto amorfo del expresionismo, efecto logrado por sus severas, ásperas y fuertes pinceladas negras sobre un campo blanco.

Pintura Espacial : búsqueda de un espacio "otro", distinto al tradicional; el cuadro deja de ser un mero soporte en el que todo sucede y se condensa en un espacio bi dimensional. Espacio revelado de una manera inusual mediante tajos, perforaciones, -- agrediendo la integridad de la tela para incorporar el espacio físico en la obra de arte, como observamos en la producción de Lucio Fontana que por medio de orificios -- logra expresar determinadas configuraciones en las que la noción espacial es lo prio ritario, consiguiendo que la tercera dimensión no sea de carácter ilusorio sino real. Mientras que en las series "Quanta", deja de realizar orificios para efectuar rajaso cortes que son comparados con ciertas obras gestuales, en las que el corte se convierte en un gesto que interrumpe la superficie del cuadro. Este nuevo tratamiento de la superficie pictórica provocó un cambio del concepto tradicional de la pintura, proponiendo alternativas diferentes, señalando insólitas vías de experimentación y -- que en este caso es la búsqueda de la autonomía del espacio físico de la obra de arte sobrepasando sus límites.

Pintura Matérica : basada en la acción predominante de la materia, manipulada en primer término por el grosor del empaste, con el agregado o sin el de polvos o sustancias que corporizan su expresión burda, tosca, agresiva, corroida, etc. y que descubren sensaciones fundamentalmente táctiles de la estructura de la materia, presentando generalmente superficies muy texturadas; como podemos ver en el caso de Modesto Cuijart, que realiza sus obras por el procedimiento de yuxtaposición de materiales y objetos heteróclitos: telas plegadas, cuerdas, trozos de plomo o de materiales plásticos, etc. utilizando también el pirógrafo para agujerear los soportes, alcanzando una emotividad profunda profunda mediante signos sumidos en el espacio informal. La pintura matérica, así como la espacial, provocó también un cambio en el concepto tradicional de la pintura, rebasando sus límites y situándose en un punto impreciso entre la pintura y la escultura, señalando nuevas vías de experimentación, -- definiéndose este tipo de pintura como un medio mixto o de transición, cuyas consecuencias fueron el desarrollo del arte del ensamblado y del arte povera (el material en sí no hace la diferencia; sino su tratamiento, si se añaden materiales a la superficie del cuadro, exaltando los materiales y sus texturas se tratara de pintura matérica, si por el contrario los nuevos materiales forman un objeto bidimensional o tridimensional o son puros y simples objetos fuera de contexto se estará en presencia -- del ensamblado. Mientras que el arte povera se liga a la estética del desperdicio.

Finalmente tenemos que tanto el Informalismo Europeo como el Expresionismo Abstracto Americano, se desarrollaron paralelamente a mediados de la década de los cuarenta adquiriendo su pleno reconocimiento a principios de los cincuenta, culminando su producción a principios de los sesenta, para dar paso a nuevos movimientos como son el arte del ensamblado, el pop-art, el op-art, el arte cinético, el arte mínimo, el arte conceptual, el hiperrealismo, etc. Movimientos que representan a su vez una reevaluación de las ideas que ya se conocían antes de la guerra; resurgimientos estilísticos que difieren de los originales y que se desarrollan exagerando lo tomado en -- préstamo o expulsando totalmente el contenido.

En conclusión tenemos que el Informalismo apareció como una nueva poética de la materia pictórica y del acto de creación, en donde el artista estableció un diálogo eminentemente emotivo que quizás el tiempo ya borró pero lo que queda son sus innovaciones pictóricas que atañen a las vibraciones de la materia, el trazo de las grafías, el coloreado de las manchas y la organización de la superficie total, innovaciones que trascienden y se insertan en las nuevas corrientes y que ahora son usadas tanto por los figurativistas, abstraccionistas, geométristas, etc.

1. Materiales heteróclitos empleados en la pintura Informalista =====

El término heteróclito indica la introducción de conceptos, procedimientos y materiales de un campo a otro totalmente ajeno, es decir, de elementos inusitados, extraños, nunca antes adoptados, no tradicionales y que se apartan de las reglas normales de determinada actividad.

En el campo del arte el uso de materiales heteróclitos se inicia en la obra de Picasso; "Naturaleza muerta con rejilla" (1912). Aquí el uso de objetos reales en vez de objetos pintados, es algo totalmente opuesto a la idea tradicional de pintura, -- que nos lleva no sólo a cuestionar la ilusión óptica sino que es una revolución en cuanto a la naturaleza misma del arte. "El arte no necesita ser copia de nada, sino que debe tener existencia propia." (28) Con el recurso del collage, Picasso inicia una nueva etapa en la pintura, violando la tradición en beneficio de un contacto mayor o diferente con el mundo exterior.

El uso del collage propicia nuevas búsquedas de recursos y materiales inventados, hallados o transformados, como el caso del collage del objeto-trouve (recuperación y reelaboración mediante materiales hallados y empleados por los Cubistas, Futuristas y Dadaístas). Hasta llegar a una nueva dimensión en la pintura, recurriendo al auxilio de materiales inusitados, destacando su importancia como razón única de un cuadro, es decir, el cuadro-objeto (el material es el tema con todas sus propiedades inatas y sublimadas a obras de arte), realizadas por los matéricos y arte del ensamblado.

La introducción de materiales extraños en la pintura propicia el desarrollo de -- nuevas vías de experimentación, resaltando su importancia en la transformación del -- espacio pictórico y sus efectos sensitivos; la extensión tan amplia que ha tenido este recurso, tan sólo en la pintura informalista impide abarcarlo completamente, por lo que a continuación menciono algunos casos para tener una idea de las infinitas posibilidades técnicas y materiales que han aprovechado algunos artistas.

- Cortezas Schumacher y Crippa
- Arpilleras empastadas sobre tela Manolo Millares
- Trapos Alberto Burri
- telas matálicas Rivera, Lippold
- Telas de tapicería Baj
- Chapas viejas Marotta
- Telas superpuestas y cocidas Scarpitta, Nuvólo
- Jirones de tejido cocido con armazón metálica Bontecon
- Arenas cuarcíferas, aserrín empastado, con esmaltes, barnices, etc. ... Prampolini
- Papel machacado y estopa Donati
- Superposiciones y estratificaciones de superficies de papel encolado con temple y cola hasta lograr una consistencia de cartilago Fautrier
- Duco alterado con polvos y tintas, esmalte opaco y barniz de aluminio ... Pollock



2. Materiales seleccionados =====

El método de selección de materiales en mi obra personal considera su uso específico (función o uso cotidiano) y la expresión de los mismos (características propias) intentando comprender la naturaleza del material para encontrar nuevos modos de usarlos (provocando sensaciones) utilizando los medios y las técnicas adecuadas que permitan una mejor manipulación del material, obteniendo una solución visual y táctil - que aumente la expresividad de materiales sencillos que todos podemos tener a nuestro alcance, y en mi caso que respondan a mi búsqueda de texturas moderadas, leves, visuales y táctiles.

Tomando en cuenta la existencia ya tan amplia de materiales heteróclitos introducidos en la pintura, la selección fué también de índole práctica, empleando un mínimo de materiales simples que a su vez me proporcionaran varias alternativas en base a tratamientos diferentes. Mientras que introducir demasiados materiales podría conducirme a un mero engolosinamiento en el juego de ellos, al grado de perder la claridad del objetivo a perseguir; que antes que los materiales es la búsqueda de efectos texturales.

Partiendo de la valoración de la textura y de las posibilidades del material según el tipo de ordenamiento y forma que se obtiene, escogí materiales altamente moldeables, como el papel entre otros. Materiales ya adoptados en pintura aunque con diversos fines, pero que en este caso tiene como principal meta permitir diversas -- texturas que se sitúan en algún punto intermedio entre el extremo de texturas lisas, pulidas, delgadas, hasta texturas burdas, gruesas y toscas. Por tal motivo los materiales que uso son tan sencillos como el papel engomado, manta y yute, arena de mar y de río, plásticos y trozos de madera, materiales de origen natural y sintético, -- tan comunes, conocidos, que aparentemente sabemos todo lo referente a ellos, usándolos de diversas maneras. Sin embargo, el contacto directo con estos materiales en forma empírica nos acercan a ellos estimulando nuestra imaginación con un mínimo de planeamiento y de control, dando prioridad al proceso creador y una relativa indiferencia por un resultado preciso. El interés se centró más que nada en el logro de un resultado textural libre que al ser explorado posibilitará una mayor profundización a partir de etapas sucesivas en las que pudiera introducir un nuevo motivo, una nueva técnica, o una nueva disposición, para obtener alternativas texturales.

2.1 Papel engomado =====

Material sintético de uso comercial cuya presentación viene en rollos de diferentes medidas, utilizado generalmente para sellar envolturas o cajas de cartón, caracterizado por tener una cara engomada y otra cara mate de color café.

En la manipulación de este material encontré la ventaja de su fácil adhesión a superficies de papel o de madera, así como la capacidad de absorción como la de cualquier tipo de papel sobre el cual se puede pintar con tintas, acuarelas, acrílicos, ceras, etc. es decir, que sus propiedades me permitieron conocer su estabilidad y -- fragilidad, como papel común que no requiere para su manipulación ninguna técnica de corte especial, ni ninguna herramienta en particular, pues puede ser cortado, rasgado, perforado, etc. Lo importante es que al conocer sus características intrínsecas, su manipulación permite tratamientos diferentes para encontrar resultados visuales y táctiles según el modo en que es pegado u ordenado para obtener texturas como la organizada, produciendo una nueva sensación de superficie.

2.2 Manta y yute =====

Materiales textiles de uso común en la pintura como soportes flexibles, así como agregados que transforman el espacio pictórico, caracterizados por sus propiedades texturales que pueden ser conservadas o alteradas y cuyo conocimiento permite una amplia manipulación de medios y técnicas como la obtención de efectos por el método de restregado; en donde el color se adhiere sólo en la capa superficial de la textura, es decir, en los granos de la tela, o como en el método de frotado; en el que la pintura queda sólo en los huecos de la textura. El conocimiento de sus propiedades y de su trama, junto con los medios y aglutinantes adecuados a cada técnica; proporcionan ventajas que influyen en el aspecto o acabado final de una pintura que puede ser desde lisa y pulida hasta gruesa y empastada. Su flexibilidad permite manipularlos a nivel de agregados que violentan su propia naturaleza en función de una mayor expresividad a través de realizar cortes, tajos, laceraciones, superposición de tejido cocido, engrapados o pegados, desgarrados, doblados, deshilachados, etc. cuya variedad de tratamientos se aprovechan para conseguir diversos efectos texturales.

2.3 Arena de mar y de río =====

Materiales de origen natural, utilizados tanto en pintura mural para la aplicación del mortero y del revoque, como en la pintura matérica para la obtención de superficies rugosas, usando la arena como carga, es decir, como relleno para aumentar el volumen de un material colorante. Estas arenas se caracterizan por la finura de su grano, (permite la obtención de superficies discretamente granuladas) porosidad, (posibilitan la absorción de pinturas diluidas) y su color natural, (va de un pardo oscuro hasta un blanco crema); aspectos que pueden ser aprovechados directamente o mezclados con otros materiales para alterar esas mismas características; por ejemplo su grano se altera añadiendo polvo de mármol o cambiando su color aplicándole pintura diluida, barniz o incluso chapopote. La manipulación de estas arenas presenta la ventaja de poderse trabajar con distintos procedimientos, mezclándolas con algún aglutinante manipulándolas antes de que se sequen, para realizar incisiones, marcas, raspaduras, etc. Por otro lado conociendo la ventaja de su grano que permite un buen amarre, hice algunas mixturas de arena con astillas de madera, aglutinándolas con resina acrílica (mowilith) obteniendo una gama más amplia de efectos texturales que modifican la apariencia de la pintura, provocando diversas sensaciones táctiles.

2.4 Mica y plástico =====

Materiales sintéticos, de uso comercial utilizados para la confección de una amplia gama de artículos que van desde una simple bolsa, hasta artículos para el hogar, para la industria, etc. Caracterizados por su transparencia, resistencia al agua, amplitud de flexibilidad y dureza según su grosor, así como su capacidad de ser moldeables en caliente. La ventaja de conocer sus propiedades sirve para aplicar recursos y técnicas que permitan una manipulación directa que altere su apariencia con el simple recurso del calor en ambos materiales, o con incisiones hechas con instrumentos punzantes como la punta de acero para esgrafiar sobre la superficie rígida y resistente de la mica. Las alteraciones que permiten estos materiales son técnicamente experimentales, sin embargo lo que importa son los resultados que se extrapolan a técnicas propias para producir texturas accidentales por medio de cortes, perforaciones, incisiones y quemaduras que sufren los materiales en función de una mayor expresividad en cuanto a efectos texturales.

2.5 Madera =====

Material de origen natural, ampliamente utilizado en el arte, caracterizado por - su dirección, resistencia, vetas, manchas, nudos y texturas. La comprensión de sus propiedades lo hacen un material altamente manipulable; en el campo de la escultura, pintura y grabado, aprovechando en cada medio alguna de sus cualidades intrínsecas, -trabajándola con las herramientas y técnicas adecuadas a cada medio artístico. Por ejemplo; en la escultura en madera se puede conservar el "acabado integral", aprovechando su esencia natural e incluso puliendo el material; o transformando su "acabado superficial añadido", es decir, pintando o barnizando la madera. Estas ventajas ofrecen efectos texturales comunes, sin embargo, su manipulación a nivel experimental ofrece otras alternativas texturales al agredir el material quemándolo, cepillándolo, ensamblándolo, etc., ampliando con esto su expresividad textural. .

2.6 Pinturas =====

El término "pintura" definido por Max Doerner en su libro: los materiales de pintura y su empleo en el arte, implica el uso de colores para pintar, así como materia les que no tienen color pero que se aplican con pincel, muñeca, u otros útiles sobre superficies en las que quedan extendidos entre estos algunos aceites, disoluciones - de resinas naturales y artificiales. Basándome en este principio técnico-pictórico, - las pinturas que utilice fueron: pintura de cera, pintura acrílica, pintura en esmalte y tintas para tipografía, utilizándolas en forma tradicional con técnica directa o con técnica mixta; por ejemplo de graso sobre magro, es decir, una capa de cera aplicada por frotado o por fundido sobre soporte de papel y otra capa de pintura acrílica o también invirtiendo de magro sobre graso; aplicando una primera capa de pintura acrílica, cubierta en algunas zonas por una segunda capa de pintura de cera, de óleo o de tinta de tipografía. Este carácter manipulable de la pintura invita a una experimentación en la búsqueda de otros acabados; por ejemplo pintar con los materiales señalados, con barnices, colas, que abrillanten u oscurezcan la superficie y también según sus diluyentes para hacer una pintura espesa, aguada, opaca o translúcida. En mi trabajo experimenté tanto con las pinturas mencionadas, así como con otras sustancias consideradas también como pinturas, aunque no tan comunes en la pintura como es pintar con chapopote, nescafé, goma laca, incluso quemando algunos materiales como - la madera para obtener una gama de ocre claro, gris pardo, hasta negro quemado, como recursos pictóricos improvisados pero que ofrecen diversos efectos texturales.

3. Principales representantes de la pintura matérica =====

La elección de artistas tales como Antonio Tápies, Jean Dubuffet y Alberto Burri; se debe a la importancia de sus obras que constituyeron el más poderoso impulso de - la Abstracción Informalista en Europa, así como por los puntos de contacto que se -- dan entre ellos al tomar como antecedentes directos, la obra de Klee, Wols y Fautrier, los dos últimos marcaron precisamente el paso hacia el Informalismo con sus genuinas innovaciones sobre lo palpable de los materiales, las cualidades evocativas de la -- propia superficie y una forma nueva y más libremente abstracta de ver las cosas ; -- identificándose en algunos casos con la concepción que tenían del mundo y del arte, -- algunos incluso con experiencias traumáticas de las guerras mundiales, la guerra civil española, etc., pero sobretodo por la fascinación que todos comparten por la sim ple materia de que está hecho el cuadro y cuya manipulación permite que sea rayada, - tallada, lacerada, corroída, quemada, ensuciada, etc. pero que se impregna de una in tensa significación humana como mudo testigo que no describe, pero que expresa la -- destrucción total del mundo.

En el caso de Tápies, su temática del fango nos muestra la influencia de la concepción artística de Klee; según la cual el arte revela la realidad que hay detrás de cada cosa. Influenciado también por Fautrier, el cual manifiesta en su arte la condición humana de existir más no de vivir como reflejo exacto de la desesperante realidad de los años de la ocupación alemana. Tápies a su vez coincide en que el artista no hace un arte político, sino que éste revela la auténtica naturaleza de las cosas, el auténtico funcionamiento de la realidad en la cual esta incluida la realidad social y política. Tanto Fautrier, en la segunda guerra mundial, como Tápies, en la guerra civil española, experimentaron sus desastres que dejaron huellas indelebiles en ambos; la reacción artística de Fautrier es precisamente esa degradación, la ceración, agresión que infringe a la materia y en la que revela esa condición humana degradante. Mientras que en Tápies algunas de sus obras se transforman en muros, en obstáculos indefensos y abiertos al ataque; muros también que ocultan, protegen y -- que se asocian con la idea hacia la libertad o como el resultado de esa agresión que registra lo sombrío, lo trágico e incluso el muro implacable de una cárcel; superficies heridas que tienen un paralelismo con las que sufre el hombre infringidas por la violencia humana. Por último Tápies se inspira al igual que Dubuffet en las alteraciones que presentan las paredes, pero Tápies busca o descubre en ellas espacios -- corroídos, agrietados, despellejados, alterados que transmiten a su obra un sentido de estratificaciones que evocan lo antiguo, lo gastado, así como el trato que han sufrido por parte de la lluvia, los terremotos, las guerras, los amanten que dejan sus nombres grabados en las piedras, en una palabra busca las huellas del tiempo, mientras que Dubuffet; busca en las superficies las alteraciones provocadas por inscripciones agresivas que evocan un sentido descaradamente claro o indescifables sobre -- conductas antisociales del ser humano.

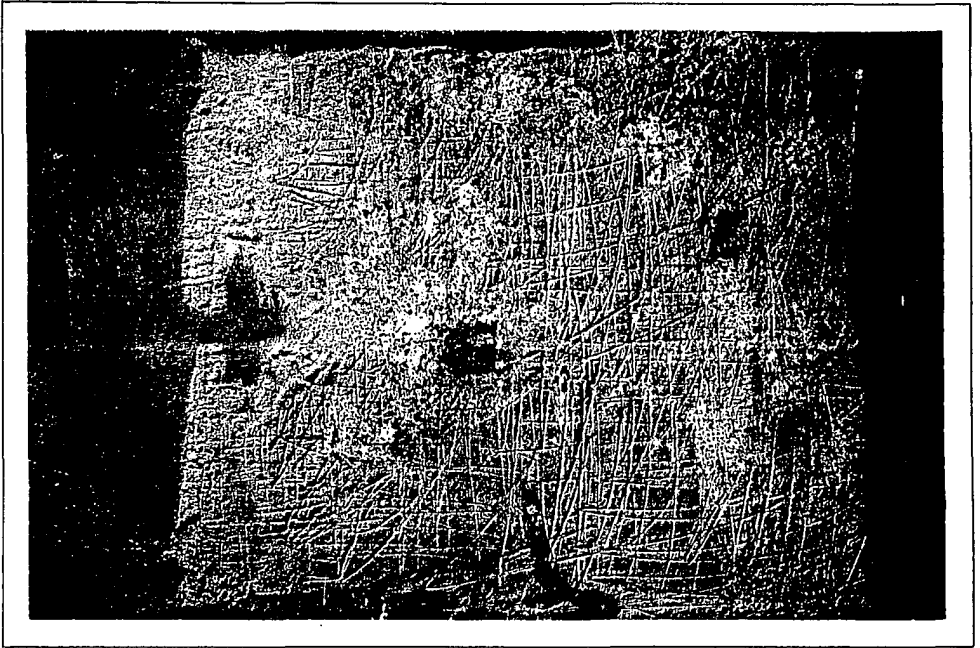
En lo referente a Dubuffet encontramos que su obra se relaciona con la concepción de Wols, pues ambos dan prioridad al mundo interior del artista, sólo que en Dubuffet además se impregna con la idea del absurdo, como broma o humor exasperado, diabólico, donde la razón vaciló y se hunda en la demencia, manifestandose en su obra a través de personajes que se apartan de la caricatura por su violencia expresiva y deformante, por ejemplo, en su serie "cuerpos de Damas", muestra cuerpos toscos, monstruosos, exaltando lo grotescamente trivial. Dubuffet se inspira al igual que Tápies en las alteraciones provocadas en muros y pavimentos, sólo que su manejo de estas superficies lo llevaron a descubrir conductas antisociales y anormales del hombre, que pueden ser entre otras de opresión racial o de agresión sexual.

Finalmente Burri, consigue un contacto directo con Wols y Fautrier al desarrollar su obra dentro de un estilo no figurativo, así como de la búsqueda de la materia que lleva al extremo de una denuncia de la escoria a través de lo sucio, lo quemado, lo roto, las heridas que constituyen las huellas del hombre destruido y al igual que -- Wols, Fautrier y Tápies, él también experimentó los trastornos de la guerra y en sus obras todos en alguna medida reflejan los gritos, el dolor y la destrucción.

Los antecedentes de los artistas mencionados me llevaron a incursionar en su obra para identificar, valorar y confirmar ciertos aspectos vitales de mi investigación, que se centra en las cualidades evocativas de la materia, las cuales más que describir o expresar un sentimiento provoquen una sensación táctil. El retomar aspectos de sus obras no indican una repetición, sino llegar a una consciencia, a una vivencia, a una experimentación, a una libertad como los antecedentes necesarios para la formulación de mi propio lenguaje plástico. Al mismo tiempo es necesario aclarar -- que dejo al margen algunos aspectos generales de las obras de los artistas mencionados, así como sus biografías y sólo me intereso por aquellas particularidades que in-- ciden en mi búsqueda plástica.

***" En un trozo insignificante de fango
puede verse todo el universo ".***

Antonio Tápies



Obra : "Pintura", autor Antonio Tápies. (1955)

De Tápies retomo la importancia de sus materiales que está en la elección de los más simples, comunes y triviales y cuyo manejo e identificación lo llevaron posteriormente al desarrollo del Arte Povera; caracterizado éste por el uso de materiales considerados tecnológicamente pobres en un mundo tecnológicamente rico.

- Materiales ===== Arenas, cenizas, cordeles, cartón, telas, papel, polvos de mármol, tinta china, pigmentos en polvo, óleos, etc.
- Técnicas y procedimientos ===== Mezclas, collages, grattage, decollage. - Manejando los materiales mediante incisiones, rascados, frotados, modelados e incluso violentando el material con estructuras que introduce y después arranca para obtener un material dramáticamente lacerado.
- Resultado ===== Gama extensa de texturas obtenidas por las características de la propia materia, manipulada con diversos procedimientos para obtener superficies corroídas, despellejadas, agrietadas, con fisuras, erosiones, relieves, arrugas, etc., que evocan una estratificación del correr del tiempo.

La etapa informalista de Tápies se inicia a finales de 1952, él se adentra en las posibilidades de la pintura matérica, resaltando la calidad textural de la materia por múltiples procedimientos, principalmente por el de la mezcla que predomina en su producción de 1953 a 1963. Cerca de la década de los sesenta, Tápies vuelve a emplear la técnica del collage e introduce cuerdas adheridas al soporte. Las realizaciones de mediados de los sesenta hasta fines de la década se conectan con ciertas formas antropomórficas que por lo menos evocan los elementos a los que alude el título de la obra, pero dejando siempre patente que se trata de materias. A principios de los setenta su obra evoluciona hacia un abandono de lo puro y estrictamente informal.

Durante su etapa informalista, Tápies retoma el manejo de materiales diversos, -- con una clara resolución introspectiva de asociarse con la materia, a fin de penetrar en su sentido y en su significado fundamental. Esta búsqueda de Tápies se establece por un lado en la interrogante de la realidad, en la naturaleza misma de las cosas - materiales y en la filosofía ZEN y su principio TAO-TE-KING ; confundirse con el polo, es decir, la identificación o profundidad interna entre el hombre y la naturaleza. Para Tápies la unidad de espíritu y de materia se demuestra de modo directo y elocuente volviendo a su condición más primitiva, cuyo sentido se hace explícito por sí mismo. De manera que en estos materiales están ocultas revelaciones inesperadas que nos llevan a algún conocimiento de la estructura de la realidad. Para Tápies , lo inanimado y lo animado, la materia y el espíritu se compenetran de modo misterioso e inseparable y constituyen las vías o canales de su deseo de acercarse a una imagen desconocida, Tápies se aparta de la imagen en el sentido representativo, lo que pretende no es excluir la imagen, sino darle una nueva dimensión, otra presencia.

***Quiero revelar cosas
que se creían feas,
que se han olvidado de mirar;
son también altas maravillas.***

Jean Dubuffet



Obra : "El peregrino". (1953)

De Dubuffet me interesa su principio de ruptura, según el cual lo que importa es llevar las cosas a su extremo límite. Así una pintura tiene que estar en el límite de ya no ser pintura.

- Materiales ===== Mezcla de albayalde, (carbonato de plomo)- polvo de carbón, guijarros, trozos de vidrio, de papel y de tela, alas de mariposa, hojas, etc.
- Procedimiento ===== Recurre siempre a un método invariable que consiste en hacer una delineación de los objetos representados, encajados o dependiendo de un medio que parezca extraño, -- ajeno, como necesidad para lograr un carácter inapropiado y torpe del material utilizado, mediante la manipulación inadecuada de herramientas, realizando trazos hechos con varillas, cuchillos, cucharas y hasta con los dedos.
- Tematica ===== Trabaja por series sucesivas y estructuralmente distintas para evitar la estancación en una idea, en una fórmula, así la materia lisa de sus paisajes mentales sigue a la espesa de sus obras primeras y las "materilogies" espesas a sus "texturologies" lisas, elaborando un lenguaje sacado de las manifestaciones marginales del arte figurativo; como son el dibujo infantil, pintura de locos, pinturas de primitivos, inspirándose también en las inscripciones en paredes y pavimentos (grafitis populares) y en las marcas y manchas que se encuentran sobre estas superficies; obras cuyo resultado más que una descripción o evocación es una exégesis o interpretación de la ancestral espontaneidad de la mano humana cuando se empeña en trazar su signo, exégesis también en tanto explicación de que una lógica ha dirigido el acto de pintarlo produciendo la figuración deseada.

La concepción artística que maneja Dubuffet está en su principio de ruptura, atacando las nociones tradicionales de belleza, buen gusto, organización y coherencia, - él se manifiesta por la anticultura, lo instintivo y el azar. Busca las expresiones directas, los impulsos, la espontaneidad del trazo y el sentido humorístico del arte como fuerza emotiva, delirante de todo hombre; plantea así una teoría de la recuperación del mundo mediante el arte, es decir, la rehabilitación de valores desacreditados, la recuperación total de las cosas, rehabilitando objetos tenidos por despreciables sin desechar mundos que parecían hostiles al hombre, de manera que abre la posibilidad de transformar en bella una cosa que antes horrorizaba y se rechazaba. Su actividad se desarrolla en grandes series como: Pinture de la vie moderne, Los paesaggi grotteschi, Los corps des dames, así como Assemblages; que realiza en 1953, con alas de mariposas, y sus Texturologias que realiza con texturas pintadas sobre papel y tela que posteriormente recorta utilizando los fragmentos en formas de collages. Aprovechando todas las texturas, las manchas, las huellas, las cualidades de la materia y en los que reconoce los derechos inalienables de los objetos y que tienen la fortuna de convertirse en pintura.

***¿ Por que no creer que el artista
desea presentar en sus obras
el cuadro opuesto de una civilización
donde las cualidades espirituales
pueden persistir también en ausencia
de toda perfección mecánica y científica ?***

Dorfles sobre la obra de Alberto Burri



Obra : "Combustión y plástico". (1958)

El equilibrio entre la tosquedad del material y el severo esquema compositivo casi geométrico que establece Burri; tiene una gran repercusión en mi búsqueda de lograr una totalidad expresiva y coherente a partir de la experimentación tanto de lo formal como de lo informal como conocimiento necesario para trascender esas mismas bases.

- Materiales =====
 Emplea materiales de desecho como sacos o bolsas de tela y de papel, plásticos, -- fragmentos de chapa de latón, hierro, etc.

- Procedimiento =====
 Utiliza los materiales como materia bruta, puramente, muy rara vez los disimula, pero en cambio hace muchas alteraciones con herramientas como el soplete para quemar plásticos, telas, papeles, maderas, etc., utilizando diversos procedimientos para cocer, remendar, desgarrar, perforar o -- fragmentar los materiales que utiliza.

- Resultado =====
 Se sirve de un esquema compositivo rígido que reduce los materiales a formas elementales muy puras aprovechando las texturas o alteraciones provocadas para incorporar las a una composición coherente, equilibrada, en la que los materiales pierden -- su significado, se vuelven indiferentes -- subordinándose a la estructura para que -- su valor dependa no tanto de su función y sencillez, sino de su posición, anulando con esto su tosquedad y carácter antiartístico del material que en vez de ser -- agresivo se vuelve de gran lirismo controlado.

La producción no figurativa de Alberto Burri se inicia en 1948, polarizándose hacia la búsqueda sobre la materia, intentando una denuncia de la escoria y de las huellas del hombre destruido a través de materiales quemados, rotos, sucios, lacerados, como símbolos de esa condición y que traslada al lenguaje artístico por medio de un esquema compositivo de carácter casi geométrico que ejerce un control sobre los materiales y sólo a través de este actuén en su pureza óptica al quedar reducidos a formas simples, uniendo de este modo lo burdo del material con una construcción sólida que sobresale en sus cuadros.

***Tengo necesidad
de sentir la vida ante mi,
y de asirla toda,
tal que penetre por los ojos y la piel.***

Nicolas de Staël.

4. Propuesta personal

La propuesta práctica que presento es el resultado del análisis e información recabada sobre la textura, su aplicación y exaltación dentro del contexto de la pintura informalista y de las experiencias matéricas de Antonio Tápies, Jean Dubuffet y Alberto Burri, experiencias que me aportaron posibilidades expresivas, opciones de trabajo, formas de evidenciar una imagen a través del planteamiento de un nuevo orden de valores, de materiales, de efectos texturales y medios compositivos.

Resumiendo a continuación algún aspecto que considero esencial en cada uno de ellos y que influyen en mis búsquedas plásticas, concluyendo con la presentación de algunos de mis trabajos realizados a partir de las experiencias y bases anteriormente señaladas.

El aspecto que intenté retomar de la obra de Tápies es la de descubrir en la sencillez de un material la realidad circundante que me envuelve con materiales puros o transformados por el hombre y que a cada instante nos hablan de ese transitar del tiempo, de esas huellas, texturas, marcas, desgastes, reparaciones, del hombre que muestra incluso en su tez una textura jovial o cansada en rostros desconocidos, que encontramos en todos los lugares. Todo ese mundo con marcas me absorbe dentro de la realidad cotidiana que me provoca y me empuja a trasladar ese cúmulo de sensaciones en la pintura.

De Jean Dubuffet, pretendo apropiarme de esa libertad con que concibe el arte, de esa libertad de procedimientos, de esa libertad para incursionar en mundos aparentemente ajenos al arte, pero en los que rescata esa inagotable imaginación que todo niño posee, todo loco alucina, todo joven rebelde reclama, todo hombre; artista o no posee, como fuente inagotable que da sentido a la existencia. La libertad que yo busco no la puedo concebir sin esta creatividad innata de todo ser para modificar cuanto le rodea; ignorarla sería reducir la capacidad del hombre, vivir sin derecho a manifestar una consciencia y una voluntad. Libertad que intento manifestar en la pintura a través de búsquedas constantes, de innovaciones que lleven a acierto y fracasos, imaginación que despierte formas reconocidas y formas ignoradas.

En cuanto a la obra de Burri me identifico con su esquema compositivo de máxima simpleza, el cual retomo como una entre las muy variadas técnicas compositivas (equilibrio, simetría, regularidad, unidad, economía, etc.) que nos permiten construir y analizar una expresión visual y cuya simpleza contribuye a una síntesis visual que impone un carácter directo y simple de la forma elemental pero cuya rigidez contrasta con la obra de Burri, sirviéndose de la imperfección y el accidente como acentos o anomalías para aliviar la monotonía dentro de un conjunto uniforme. Aspecto que también está presente en nuestra vida cotidiana, por ejemplo una grieta en una pared lisa, una vieja construcción entre modernos edificios, etc., aspectos que se me revelan como parte de un mundo de constantes cambios y que en la pintura de Burri es el medio de narrar una imagen, una situación, una experiencia plástica, que repercute en mi trabajo como una alternativa o juego de posibilidades en el que tanto el orden y rigidez como la espontaneidad y flexibilidad se complementan mutuamente.

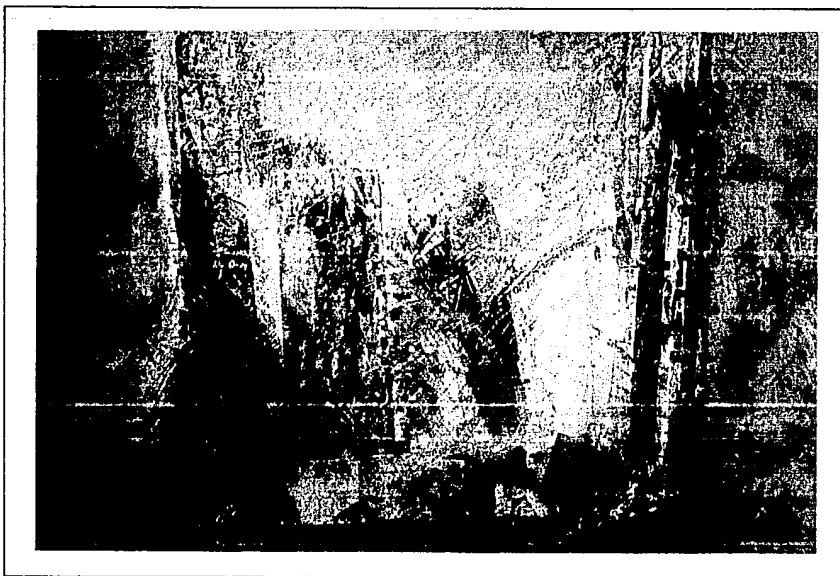
4.1 Trabajos realizados

Mi trabajo surge de la necesidad de trasladar las provocaciones texturales óptico-táctiles de mi entorno hacia una experiencia pictórica, la cual implica esencialmente enriquecer, ampliar y renovar nuestra capacidad sensitiva visual, táctil y significativa de la textura y cuya configuración final es el resultado de la libertad en el proceso de elaboración basado en una dirección tanto consciente como intuitiva

ra entablar un contacto directo con los materiales que van sugiriéndome tratamientos y herramientas que mantengan su integridad o por el contrario que violenten su naturaleza, pero que me instigan a proseguir hasta dar una sensación táctil que no imaginé y cuyos efectos y accidentes texturales surgen de las mismas propiedades de los materiales, respondiendo a una síntesis emotiva visual y táctil que se revela y se transfigura como una consciencia imaginante de la textura, como un eco detenido, poseído en el lienzo, como una marca indeleble y absoluta de la existencia.

El pretexto o causa esencial de este trabajo es el ejercicio de uno de tantos posibles caminos de encuentro con el lenguaje y la expresión plástica, concibiéndose como una especie de poesía visual y táctil a partir de la textura como elemento principal de manifestación.

4.1.1 Obra personal =====



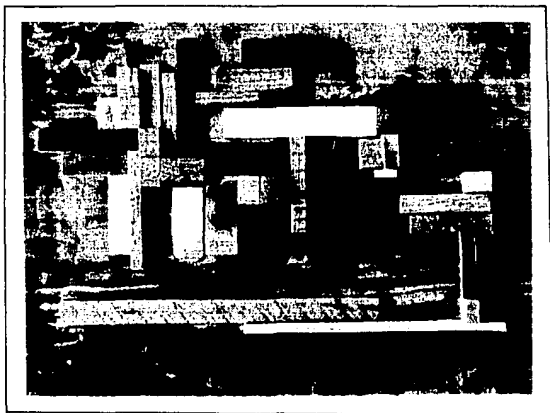
"Luz matinal"
collage de papel engomado/cartón
(65 x 50 cms)
textura natural modificada



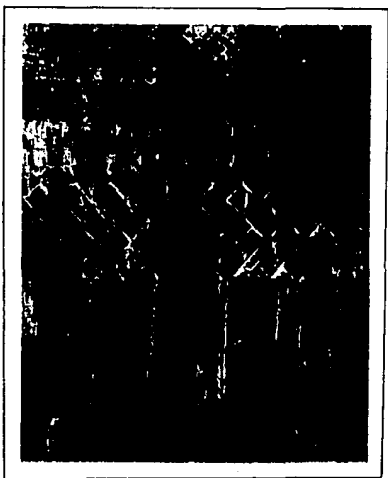
"Eneficiada de un día vacío"
Téc. mixta/cartón.
(65 x 50 cms)
Textura espontánea.



"Presentimiento en azul"
Collage de tela, arena, óleo/tela.
(80 x 55 cms)
Textura natural modificada.



"Espejismo liberado"
Relieve de madera.
(80 x 60 cms)
Textura natural modificada.



"Tiempo viejo"
Collage de papel engomado/cartón.
(65 x 50 cms)
Textura organizada.

"Caminos entrelazados de cenizas"
Téc. mixto/plástico.
(75 x 50 cms)
Textura espontánea.



"Busquedas"
Mistura de arena y astillas/madera.
(75 x 50 cms)
Textura espontánea.



4.1.2 Texto "Texturas" =====

El resultado de mis trabajos no implica una simple textura que recuerde sensaciones cotidianas, sino una interpretación subjetiva de la misma, en donde extraigo de su naturaleza visible y táctil ciertos ritmos, contrastes, armonías, huellas, movimientos en base a un método aleatorio del que surgen formas caóticas, libres y accidentadas, que me permiten dar un mensaje emotivo; expresado en un acto voluntario de llegar a la forma amorfa, libre, pero llena de vitalidad sobre lo visto y lo sentido y cuyas imágenes plasmadas son interpretadas por Victor M. Lerma (*), jugando e inspirándose con los títulos de las mismas, para expresar con palabras el espíritu de mi trabajo sobre la textura y la creación pictórica, texto que a continuación transcribo.

" T E X T U R A S "

I

El pintar es siempre una búsqueda que nuestra imaginación nos exige. Es llorar-pintura, es reír con el pincel, es sentir como todas las evocaciones de nuestra vida nos siegan como si fuéramos paja. Todo artista viaja dentro de un mundo propio liberando sus espejismos para compartirlos con el espectador. Pero el pintor vive un viaje donde guía al observador a través de un espacio, lo lleva de la mano por colores vivos y caminos entrelazados de cenizas lo imbuje de sus momentos, se comparte abriendo el umbral que mira directamente a su interior, aunque pocos puedan verlo realmente.

II

Es el pintar un huir, una aventura evasiva, de nosotros mismos; es el decir que nuestros sueños vacíos no lo están, contradictoriamente. Eso es ser artista : mostrar una armonía dislocada desde que uno toma el pincel y se transporta uno, sangre la pintura, carne el lienzo, a los ojos de otro.

III

Si hoy empiezas un cuadro por la mañana y piensas terminarlo pronto, notarás muchos interludios, verás como ese tiempo dedicado se vuelve un tiempo viejo que, calladamente oscurece todo, a tí, al cuadro, al mundo y ese ocaso prematuro es la señal de que vas por buen camino. Siente los colores, déjate guiar por ese presentimiento en azul, por aquel rojo total o por lo opaco; sólo tu interior podrá decir de qué manera dejarás tu presencia en el cuadro. Al paso del tiempo verás cómo se ilumina tu percepción y sentirás cómo te golpea esa luz matinal y sin piedad, cuando ya le infundiste todo lo que has podido, se te exige más. Tu obra dejará de pertenecer te ¿ a quién puede pertenecerle brizna de pasto ? Te dejará solo.

IV

Ahora preguntémosnos ¿ somos creadores ? ¿ cómo podemos decirlo si al enfrentarnos al lienzo nuestra imaginación se nos escapa ? Esta es la encrucijada de un día vacío, de uno cualquiera cuando no podemos dejar que nuestros sufrimientos nos lleven a lograr lo que nos proponemos. ¿ Que buscamos ? ¿ La fama o a nosotros mismos ? ¿ Estar al borde del destino o sobre un abismo de nostalgia ? ¿ Ser para otros o para nosotros mismos eso, un vacío callado donde nada queda ? Lo cierto a todas estas preguntas es que todos nos las hemos hecho, pero nunca se ha sabido de alguien que las haya contestado.

Victor M. Lerma.

(*) Víctor M. Lerma - Pasante de la licenciatura de Humanidades. U.A.M.

CONCLUSION

El elegir la textura como elemento primordial para el desarrollo de mi propio lenguaje fue sólo un camino para alcanzar una propuesta plástica que se apoya en una percepción visual y táctil del mundo que nos rodea y del cual es posible extraer su esencia como provocador de sensaciones y desde este nivel elevar a la textura como valor estético.

Mi trabajo en la pintura me condujo a la búsqueda de posibles configuraciones artísticas que respondieran a mi necesidad de conocer y sentir algunos elementos y materiales de los que se compone el lenguaje de la pintura. La opción fue el Informalismo, corriente de índole abstracto-expresionista que posibilita al pintor a plasmar lo que siente proyectando subjetivamente lo que piensa, como una de tantas maneras de descubrir, conocer y acercarse a una de las infinitas verdades acerca de la realidad. En este caso, el diálogo con la realidad es una mezcla entre porciones expresionistas y abstraccionistas. Cuando hablo de "expresionista" me refiero al brote de las tensiones, angustias, vivencias y fuerzas kinestésicas que no pueden expresarse en palabras, ni en imágenes precisas, sino en trazos surgidos de reacciones imprevistas, accidentales, impulsos, manipulación libre, incidencia, agresión, etc., todo dentro de un contacto directo con los materiales de la pintura; mientras que al hablar de "abstracción", me refiero a la eliminación de toda relación representativa de objetos, para detenerse en la sustancia interna que constituyen los objetos, reflexionando sobre ellos, asimilándolos a través de formas, colores y texturas que sugieren imágenes, sensaciones y conocimientos, revelados a partir de lo que se ve, se siente, se conoce del mundo y que el artista articula en un mensaje subjetivo y general de la realidad.

El Informalismo me sirvió de guía en la experimentación de algunos de sus postulados como la acción automática, directa y sensitiva de utilizar los elementos del lenguaje pictórico. Su libertad y tratamiento, me llevó a una revaloración personal de la actividad artística, que no se reduce a la obtención de conocimientos, sino fundamentalmente se orienta a la asimilación personal de nuevas experiencias en función de experiencias ya digeridas que generan otras alternativas, es decir, que todo aquel que aspire a ser artista debe partir, para el desarrollo de su actividad, ya sea del reconocimiento de valores o de la negación de los mismos, propuestos por generaciones anteriores, valores que debe intentar trascender como uno de los modos de ser realmente creativo y original, donde el artista no anula los logros alcanzados, sino que provoca cambios que significan un estado de vitalidad como señala Aldo Pellegrini: "cada estilo lleva en sí el germen de su propia negación y en esa negación reside el cambio y la posibilidad de que el arte no muera" (29). Cambios que se logran a través de los mismos elementos pero que se ordenan en una nueva situación, transformando su interés, sus funciones, asignándoles nuevos significados, en el que se descubren nuevas relaciones y todo esto con objeto de lograr otras soluciones que le permitan al artista penetrar en los problemas de la existencia, como especifica la maestra Begoña Zorrilla: "entrar en la vida a partir de la pintura" (*), penetrar en ella por medio de imágenes que inventa, juzga y emplea en las que el artista se esfuerza por esclarecer, revelar su concepción de la vida y en la que él mismo escoge su destino y en la que sitúa todas sus potencialidades, inclinándose por lo expresivo, lo racional o equilibrando ambos, lo que importa es que en su obra; como un --

(*) Begoña Zorrilla - Maestra de pintura en la E.N.A.P.

conjunto de tensiones y resoluciones, de equilibrios y desequilibrios, de coherencia rítmica, revele el pulso mismo de la vida como un proceso natural de tales tensiones, equilibrios y ritmos.

En resumen, el análisis sobre la textura me reveló diversos aspectos fundamentales para la elaboración de un lenguaje plástico, sacando las siguientes conclusiones:

- 1.- Puede iniciarse a partir de una idea, una propuesta técnica o como en este caso; a partir de un elemento básico de la comunicación visual.
- 2.- El proceso de trabajo puede ser exclusivamente teórico, eminentemente práctico o parcialmente teórico-práctico. Debe ajustarse a la temática a desarrollar; por ejemplo, en mi trabajo personal el elemento elegido imponía por un lado, un breve estudio teórico que fundamentara su importancia como elemento básico de la sintaxis visual, la definición de su carácter visual y táctil y la ubicación estilística de qué corriente y cuales artistas la habían utilizado más ampliamente. Por otro lado la naturaleza material de mi elemento elegido implicaba una experimentación directa que provocó la identificación y el compromiso sensitivo y práctico con este elemento; sensitivo en tanto el despertar de una consciencia perceptiva y plástico como valor expresivo a través del cual se manifiesta una concepción artística de la realidad; el descubrimiento de las maravillas del mundo aún en su aspecto más simple, puro y cotidiano, elevada a categoría artística.
- 3.- Importancia de la elaboración del lenguaje pictórico mediante la sintaxis (composición) de los elementos básicos de la comunicación visual, entre ellos la textura, lenguaje expresivo que no prescribe reglas absolutas sino diversos grados de estructuración (representacional, abstracto, simbólico) y cuyo significado de connotaciones multilaterales estriba en : disposición de los elementos básicos, universalidad del mecanismo perceptivo que comparte el organismo humano e interpretación personal según los criterios subjetivos del artista y del espectador. El mensaje y el método de expresarlo gravitan hacia un contenido emocional que comunica la dinámica de la experiencia humana; la obra de arte presenta el sentimiento haciéndolo visible, audible o perceptible a través de formas artísticas congruentes con las formas de nuestra vida sensorial, mental y emocional, dicha congruencia es tan notable que aparecen como una sola realidad. Como enfatiza el maestro Luis Rene Alba en su obra (**), corroborando el concepto de que el arte es una constelación de fuerzas que reflejan los estados potenciales del sentimiento, es decir, que para él, el arte se transfigura en vida, pasión, misterio, drama, emoción, protesta, entusiasmo; sentimiento que renueva y es espíritu que reacciona frente a la sistematización que devora al hombre.

En mi caso la elaboración de un lenguaje plástico a partir de la textura como elemento natural del hombre y su entorno, así como elemento de la comunicación visual me revela una consciencia perceptual, una sensación táctil cuyos atributos, tensiones y dinamismo en interacción con los demás elementos visuales integran un mensaje artístico, elaborado en base a una estructuración abstracto-expressionista y mediante el método del azar; mensaje que expresa una experiencia sensitiva directa, que renueva la capacidad de ver y sentir con el manejo de texturas visuales y táctiles como provocadoras de sensaciones congruentes con un aspecto de la vida y del mundo corporeo, como huellas, texturas que expresan el devenir del tiempo y de la vida.

- 4.- Trascendencia del mensaje artístico, cuyo objetivo primordial es informar al hombre respecto de sí mismo y su propio mundo, comunicando no el registro ni -

(**) Luis Rene Alba - Maestro de pintura en la E.N.A.P.

el almacenamiento de datos mecánicos, tampoco la copia fiel de la naturaleza, ni el dominio de una técnica, menos la visión externa y objetiva, sino la interpretación interna, subjetiva y universal del hombre y su entorno. Autocreación que revela por un lado su naturaleza finita e inconforme, condición que le impulsa a rebasar el universo e ir más allá de sus límites, siendo el camino del arte uno de los caminos por donde transita el hombre y en el que busca su autoafirmación y la transformación del mundo como una apertura hacia el infinito, cuyas huellas y devenir se encarnan en su obra; que nos hace participar en los acontecimientos de la humanidad entera, puesto que el artista al indagar sobre sí y la realidad no lo hace en el vacío, sino como un encuentro con los demás, como menciona Mirko Basaldella: "Cada persona es una vasija cerrada; un organismo finito y complejo en sí mismo; por eso, sólo podemos captar directamente nuestras propias experiencias; pero por transferencia podemos participar de las vivencias, alegrías y tristezas de otros". (30)

5.- Esencia del mensaje artístico que connota a través de la experiencia subjetiva la pauta de vitalidad de la naturaleza humana, como marca indeleble de la conciencia, la libertad y la creatividad inherentes al hombre. Como destaca el maestro Ignacio Salazar al señalar: "el arte sirve para humanizar y desenajenar al hombre". (***) Es decir, ser un hombre con conciencia de sí, libre para desarrollar el tipo de existencia que escoja, e invención de sí mismo. Por lo tanto, la pintura y el arte en general se conciben como el despliegue de potencialidades sensitivas y en las que el artista actúa a través de materiales, organizando sus elementos en forma perceptible que expresan la vida y la naturaleza propia del hombre.

Finalmente esta investigación, los comentarios de maestros, la asimilación de la corriente Informalista, las concepciones artísticas de Kandinsky, Tápies y Nicolas de Staël, entre otros y sobretodo la experimentación con la propia textura, me impulsan a un compromiso constante con la búsqueda de mi propio lenguaje plástico y del cual este trabajo es sólo una primicia.

(***) Ignacio Salazar - Maestro de pintura en la E.N.A.P.

NOTAS

CAPITULO I :

1. Rudolf Arnheim, Arte y Percepción Visual, Buenos Aires, Eudeba, 410 págs., pág. X
2. Ibidem., pág. XI
3. Rudolf Arnheim, El Poder del Centro, España, Alianza Forma, 250 págs., pág. 239
4. D.A. Dondis, La sintaxis de la imagen, España, Gustavo Gili, S.A., 211 págs., pág. 54
5. Ibidem., pág. 126
6. Ibidem., pág. 126
7. Ibidem., pág. 114

CAPITULO II :

8. Omar Gasca, Artes Visuales, México, CUDECH, 172 págs., pág. 166
9. Heinz Dirks, La Psicología, Enciclopedia General de la Ciencia, 376 págs., pág. 74
10. Wucius Wong, Fundamentos del Diseño bi-tridimensional, España, Gustavo Gili, S.A., 204 págs., pág. 83
11. Ibidem., pág. 83
12. Ibidem., pág. 83
13. Jean-Paul Sartre, Lo Imaginario, Buenos Aires, Lozada, 252 págs., pág. 241
14. Wucius Wong, Op. Cit., pág. 83
15. Juan Salvat, Enciclopedia Práctica de Fotografía, España, Salvat, tomo 10, págs. 1005 a 1012
16. Ibidem., tomo 21, págs., 2065 a 2073
17. Wucius Wong, Op. Cit., pág. 85
18. Ibidem., pág. 86
19. Ibidem., pág. 86
20. Ibidem., pág. 86
21. Rudolf Arnheim, El Pensamiento Visual, Paidós, 363 págs., pág. 312
22. D. A. Dondis, Op. Cit., pág. 5
23. Aldo Pellegrini, Nuevas Tendencias en la Pintura, Buenos Aires, Munchnik, 321 - págs., pág. 17
24. W. Worringer, Abstracción y Naturaleza, México, Fondo de Cultura Económica, 137 págs., pág. 21
25. Waldemar Januszczak, Técnicas de los Grandes Pintores, España, Blume, 191 págs. pág. 140
26. Pierre Restany, Historia del Arte, México, Salvat, tomo 12, pág. 48
27. René Huyghe, El Arte y el Mundo Moderno, Barcelona, Ed. Planeta, 432 págs., pág. 219

CAPITULO III :

28. Aldo Pellegrini, Op. Cit., pág. 5

CONCLUSION :

29. Aldo Pellegrini, Op. Cit., pág. 9
30. Gyorgy Kepes, La Educación Visual, Nueva York, S.A., 233 págs., pág. 177

BIBLIOGRAFIA

1. Arnheim, Rudolf, Arte y Percepción Visual, Buenos Aires, Eudeba, 1976, 410 -- fotos, ils.
2. Arnheim, Rudolf,, El poder del centro, España, Alianza Forma, 1984, 250 págs., fotos, ils.
3. Arnheim, Rudolf, El Pensamiento Visual, España, Paidós, 363 págs., fotos, ils.
4. Berenson, Bernard, Estética e Historia en las Artes Visuales, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, 261 págs.
5. Doerner, Max, Los Materiales de Pintura y su Empleo en el Arte, Barcelona, Reverté, 1975, 476 págs., ils.
6. Donis A. Dondis, La sintaxis de la imagen, Barcelona, Gustavo Gili, S.A., 211 págs., fotos, ils.
7. Dorfles, Gillo, Ultimas tendencias del arte de hoy, Barcelona, Labor, 1976, -- 225 págs., ils.
8. Gasca, Omar, Artes Visuales, México, CUDECH, 1981, 172 págs., ils.
9. Hogg y otros Autores, Psicología y Artes Visuales, Barcelona, Gustavo Gili, - 1969, 385 págs., fotos, ils.
10. Huyghe, Rene, ELArte y el Mundo Moderno, España, Planeta, 1972, Tomos 1, 2., - fotos, ils.
11. Januszczak, Waldemar, Técnicas de los Grandes Pintores, España, Blume, 1980, - 191 págs., fotos, ils.
12. Kepes, Gyorgy, La Educación Visual, Nueva York, Novaro, S. A., 1968, 233 págs., fotos, ils.
13. Marchan, Simon, Del Arte Objetual al Arte de Concepto, Madrid, Alberto Corazón, 1974, 353 págs., (Comunicación, serie B, No. 17).
14. Pellegrini, Aldo, Nuevas Tendencias en la Pintura, Buenos Aires, Muchnik Editores, 321 págs., fotos, ils.
15. Penrose, Roland, Tápies, España, Poligrafa, 1977, 312 págs., ils.
16. Rodriguez Prampolini, Ida, Una Década de Critica de Arte, México, SEP, 1974, - 157 págs., ils.
17. Sartre, Jean-Paul, Lo Imaginario, Buenos Aires, Lozada, 1964, 253 págs., ils.
18. Westheim, Paul, El Pensamiento Artístico Moderno, México, SEP, 1976, 110 págs.
19. Worringer, Wilhelm, Abstracción y Naturaleza, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, 137 págs.
20. Wong, Wucius, Fundamentos del diseño bi-tridimensional, España, Gustavo Gili, 1979, 204 págs., ils.

21. Galeria Juan Martín, Manuel Felguerez, Dickens 33-B, Polanco, México D.F., -- Junio, 1982.
22. Galeria Juan Martín, Francisco Gallardo, Dickens 33-B, Polanco, México D.F., Julio, 1990.
23. Galeria Juan Martín, Begoña Zorrilla, Dickens 33-B, Polanco, México D.F., -- Julio/Agosto, 1990.
24. Galeria Proteus, Anibal Angulo, Estocolmo 16, México D.F., Julio, 1981.
25. Museo de Arte Moderno, Ignacio Salazar, Bosque de Chapultepec, México D.F., - Febrero/Marzo, 1981.
26. Museo Carrillo Gil, Juan Francisco Elso, Av. Revolución No. 1608, San Angel, México D.F., Marzo, 1990.
27. Museo Rufino Tamayo, Viteri, Reforma y Gandhi, México D.F., Abril/Junio, 1988.
28. Publicaciones biográficas del Museo Rufino Tamayo, Arte textil, Reforma y Gandhi, México D.F., s/f.
29. Ricardo Martín, El gran arte en la pintura, España, Salvat Editores, S.A., Junio, 1987, fascículo No. 88.