



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

00261

9

2ej

El Collage y las Técnicas Mixtas

COMO UNA ALTERNATIVA PARA EL DIBUJO

FALLA DE ORIGEN

Tesis para optar por el grado de
MAESTRO EN ARTES VISUALES
presentada por:

Bela Gold Kohan

1995



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.

A Jorge mi compañero y esposo.

A Natalie e Ian, mis hijos, que comprendieron y cedieron su valioso tiempo para permitir mi constante desarrollo.

Agradezco a mis maestros de entonces y de siempre.

Vaya mi gesto de mayor admiración para aquellos que fueron ejemplo de creación y aprendizaje en esta tarea que, a veces cotidiana y a veces temporal y cíclica ha acompañado mi vida en estos años.

Al Mtro. Juan Acha in memoriam con quien tuve fructífero diálogo.

Al Mtro. Gilberto Aceves Navarro cuyas enseñanzas y guía en aquellos días fueron esenciales.

A la admirada escuela de pintura mexicana, razón por la cual decidí realizar los estudios de Maestría en México.

Al Mtro. Eduardo Chavez Silva: le doy las gracias por tan eficaz y generosa ayuda al haber alentado la realización y por haber dirigido esta tesis.

Gracias a todos aquellos que con su paciencia, amistad y diálogo creyeron en mí y me dedicaron parte de su preciado trabajo.

C O N T E N I D O

2	PREFACIO	
5	INTRODUCCIÓN	
	UN POCO DE HISTORIA	
13	CAPITULO 01.	
	EL LENGUAJE VISUAL.	
26	CAPITULO 02.	
	EL DIBUJO	
31	CAPITULO 03.	
	EL COLLAGE Y LAS TÉCNICAS	
	MIXTAS O ALTERNATIVAS.	
40	CAPITULO 04.	
	CÓDIGOS PERSONALES	
66	CAPITULO 05.	
	CITAS Y REFLEXIONES DE	
	ALGUNOS AUTORES	
96	CONCLUSION	
97	ANEXO I .	(TEXTOS)
130	ANEXO II.	(FOTOS)
170	BIBLIOGRAFIA	

PREFACIO

Todo el mundo quiere entender la pintura y las manifestaciones artísticas. ¿Por qué no tratan de entender el canto de los pájaros? ¿Por qué se ama una noche, una flor? Todo lo que rodea al hombre no es necesario entender. En cambio, en el caso de la pintura se quiere entender todo. Que comprendan que el artista trabaja por necesidad, que también él es un ínfimo elemento del mundo, al cual no habría que asignar más importancia que a tantas cosas de la naturaleza que nos encantan pero que no nos explicamos.¹

Paul Eluard en

La pasión de pintar

2

El dibujo está relacionado con todas las formas de experiencia visual: con las nuevas tradiciones de pintura y escultura, así como con las palabras impresas o escritas, números y signos, que actúan como vehículo directo de información conceptual.

En su esencia, el dibujo trabaja en un marco bidimensional y, a la vez que se acerca a la inmaterialidad de lo bidimensional (es per se un concepto), se experimenta su existencia de manera física.

Existe un universo de símbolos, de los cuales el artista se apropió y los transformó, dándoles un valor que resulta en una mezcla de motivación, preocupación y propuestas de alternativas de lucha; de hecho, el valor de dichos símbolos no

FALLA DE ORIGEN

P R E F A C I O

se modifica, sino que, se agregan a los elementos que propician la acción plástica y que a su vez justifican la actividad.

Estas manifestaciones pictóricas y dibujísticas tienen un proceso de sincretismo con la memoria. Hay en la vida misma una transformación argumental, que a su vez define el color, la forma y la composición. En estas consideraciones no existe la ortodoxia.

P R E F A C I O

4

NOTAS

¹ Eluard, Paul. *La pasión de pintar*. Antología de escritos sobre arte. pp 145

INTRODUCCION

UN POCO DE HISTORIA

¿Por qué revalorar el dibujo?

Hasta la llegada de este siglo, y ya adentrado éste, el dibujo era aceptado y practicado como intermediario, o una fase intermedia, de la creación, que asistía al artista como camino de realización y apoyo para argumentar sus ideas.

El producto terminado era el resultado de experimentos hechos en dibujo, usando el dibujo que eran traducidos a otros idiomas, también gráficos y/o artísticos: un medio final, un dibujo, una pintura, una escultura, una estructura, una instalación o un objeto.

Aquellos dibujos que no concluían en un objeto final, eran considerados como apuntes con cierto grado de intimidad, o diarios personales íntimos. Así lo comprobamos cuando nos acercamos a las referencias de los grandes artistas de los siglos XIX y XX, a pesar de que muchas veces los dibujos podían estar perfectamente terminados y tener su propia entereza y personalidad con valores intrínsecos muy válidos.

El advenimiento de nuevas técnicas y nuevos materiales de dibujo proviene de la falta de posibilidades que se sufría por el uso de materiales de trabajo antiguos y ortodoxos para renovar y producir nuevas calidades en la línea.

I N T R O D U C C I O N

Ésta, en manos de un dibujante o de un pintor, se transforma en un genial instrumento; realmente el único de importancia del quehacer dibujístico. La actitud de entender la línea como instrumento ciertamente aparece en la obra de algunos artistas.

Así se cambiaron la punta de plata por el gis o la tiza, el carboncillo por el grafito, la pluma o lapiceros de pluma de ave por la plumilla metálica, la tinta metálica por la tinta china y todos sus derivados.

El dibujo tradicional es un diálogo sobre la línea y el sustrato sobre el cual se dibuja, en este caso hablamos del papel, y a veces de otras superficies, cartones, maderas y preparados de aglomerados. No siempre resulta ser un diálogo justo y balanceado, pero la relación entre el dibujo y el papel resulta diferente al diálogo que se establece entre la pintura (los materiales que se usan para pintar: óleo, esmalte, acrílico, etc.) y la tela, y entre los objetos o papeles pegados al elemento que los recibe: cartón, papel, maderas y aglomerados.

La tela existe y sirve como base para esparcir los materiales de pintura y en la mayoría de los casos funge como soporte. En cambio, el papel es un componente tan fuerte como lo que carga encima, y en muchos casos su valor es equivalente a la misma línea, como en el caso que se pretende demostrar en este trabajo.

I N T R O D U C C I O N

También en el terreno de la fabricación del papel se hicieron a través del tiempo experimentos para variar y enriquecer, ampliar y diversificar la gama de papeles de los que el artista podía hechar mano (papeles hechos a mano, artesanales y todas sus variedades); y así poder adaptar los diferentes tipos de papel a los diferentes medios instrumentales de dibujo que serían usados sobre él. Todo esto fue implementado para conseguir una reacción o efecto mutuo entre los materiales que integran la hechura de una obra, que serían los participantes del hecho del dibujo, el evento del mismo diálogo. Este diálogo lo integran los materiales y el papel. El propósito era conseguir el máximo de integración entre los elementos participantes en él.

Los artistas que reconocieron la importancia del papel se adhirieron a esta revolución. Algunos optaron por elaborar su propio papel para darle continuidad a la experimentación.

Las tendencias analíticas de este siglo, mejor aún, de principios del siglo XX, estaban orientadas más bien hacia la forma como elemento crucial. Posteriormente ellos, los artistas, se orientaron hacia nuevas experimentaciones con otros materiales. El deseo de penetrar la esencia del material, quebrándolo, desarmándolo, analizando sus componentes, escapando de sus límites, explica el tipo de experimentación y la proliferación de su práctica entre los adeptos a tal concepto. Esta dualidad tiene que ver con acercarse y alejarse tomando distancia, penetración y separación. Dejo vislumbrar en esta experiencia que el dibujo moderno al cual

I N T R O D U C C I O N

hago referencia tiene que ver con los conocimientos y el aprendizaje de nuevas modalidades en toda mi formación. Fue como descubrir puntos de vista, filosofías y nuevas pautas en la indagación del porqué del trabajo.

Así vi los primeros ejemplos del uso de scratches en el papel, vi grabar el papel, perforarlo, doblarlo, rasgarlo, con la interacción de nuevas líneas y nuevas intenciones de dibujo por parte de los que fueran mis maestros en los 70's en Jerusalén, Israel: Moshe Guershoni, Ioshua Neustein, Bucky Schwartz, entre otros. Se trata de que esta línea creada sea parte del dibujo, que esté inmersa en el papel y que el papel esté inmerso en el dibujo, abandonando la idea tradicional de que la línea es un elemento sobrepuesto al papel. Entonces, la idea clara de formar una unidad forma parte del papel, sin negar que éste también reacciona a los diferentes experimentos generando así dos personalidades que interactúan: el dibujo propiamente dicho y el papel.

Hay artistas que hacen su propio papel. Yo lo uso y lo creo a voluntad siguiendo estas enseñanzas que a su vez coincidieron con mis inquietudes de investigación.

Se puede lijar el papel, rayarlo, se pueden introducir dentro del papel partículas de materiales (grafito, carboncillo y tinta, etc.), también se le puede cambiar la textura, técnica conocida como "grattage". Se coloca el papel encima de una superficie texturizada y rugosa, imprimiéndole al papel con diferentes movimientos

I N T R O D U C C I O N

el grafito, el lápiz y otros materiales.

Podemos también propiciar diferentes reacciones en el papel pues, al lijarlo y tallarlo la línea responde a diferentes condiciones.

*Explicaré a continuación una investigación realizada por el artista Moshe Guershoni, comentada en el catálogo *Beyond Drawing*¹, exposición de dibujo y alternativas presentada en el Museo Israel, de la ciudad de Jerusalén, en la primavera de 1974, y comentada por la curadora Meira Peeri, acerca de la relación del trabajo con la realidad (considerada en el pasado un estándar aceptado en la crítica de arte). La relación se realiza en este ejemplo desde diferentes puntos de vista: partir del dibujo y revisar sus indicaciones pues para Guershoni: el papel parece blanco pero en realidad en su interior es negro (para que las apariencias no engañen); o en otra visión: penetrar dentro del dibujo examinando las relaciones que están expresadas en él.¹*

9

(foto 1)

I N T R O D U C C I O N

Otro ejemplo que me parece importante traer a colación es el de las ideas del artista Schlomo Koren, del mismo catálogo¹ y de la misma exposición a la que asistí, en la que establece que para él es importante la línea del dibujo: "A través del dibujo consigo expresar con esta manifestación directa y exacta el proceso del pensamiento". En ese trabajo, en una primera etapa, el papel blanco hace las veces de superficie entre el cielo y la tierra, en cuyo centro aparece la idea dominante que une en forma armónica lo alto con lo bajo. También hace referencia al uso de la línea como una idea independiente que contiene en ocasiones cuestionamientos adicionales como: ¿cuál es el verdadero significado de la línea, será parte del papel que cubre?, ¿cual será importante, la parte cubierta por la línea o el espacio blanco y limpio que está a su lado? En mi trabajo hay una identidad absoluta con estos cuestionamientos y decidí integrarlos dentro de mi propia inquietud.

10

En el diálogo entre línea y el papel, la relación entre los dos componentes se modifica y en casos extremos cada componente busca y consigue su independencia. Esta independencia se da a expensas de las cualidades del material y su existencia se hace contingente a través de la necesaria definición de ser idea y acción al mismo tiempo. Daré algunos ejemplos para explicar tal situación, los cuales demuestran la ausencia de balance entre la línea y el papel en el dibujo moderno, en contraposición con el equilibrio que caracteriza al dibujo tradicional. En la mayoría de los casos la línea consigue separarse de papel y llegar a una existencia independiente como idea. Los nuevos experimentos sobre el papel continúan limitándose hacia el interior del material.

I N T R O D U C C I O N

Y nuevamente, aceptación y rechazo, inherentes a los cambios de la naturaleza, o a la condición establecida y natural, cambios dados.

Las mejores enseñanzas, las más cercanas a mi identidad fueron las de Ioshua Neustein y Bucky Schwartz: la bidimensionalidad del papel se transforma en tridimensionalidad cuando se inicia el uso de dobles y rasgados superpuestos; y la de mi maestro Moshe Guershoni en el examen que hace hacia el interior del papel.

La línea, el papel, la superficie, la relación con la realidad, éstos han sido siempre los componentes del dibujo. Creo que en parte de mi trabajo yo planteo preguntas concernientes a la esencia de esos componentes. Podemos dar muchas respuestas.

11

La conclusión más importante que extraigo de este sinnúmero de experiencias es que los componentes no son sólo herramientas, sino que a veces pueden presentarse como un fin en sí mismos.

I N T R O D U C C I O N

NOTAS

¹ Peeri, Meira, *Catálogo Beyond drawing*. Presentación -Curator Iona Fisher, 1974.

CAPITULO UNO

EL LENGUAJE VISUAL: Definición, elementos

El lenguaje visual no es como el lenguaje hablado o escrito cuyas leyes gramaticales están instituidas; el lenguaje visual carece de leyes manifiestas y evidentes, hay muchas formas de entender el lenguaje visual y cada teórico del diseño o del arte aporta un nuevo conjunto de descubrimientos al respecto en cuanto a definiciones. Puesto que cada uno de ellos conlleva una lógica, pueden ser parecidos o pueden ser absolutamente diferentes unos de otros.

Cuando hablamos de elementos visuales nos referimos a los elementos formales y a los elementos que forman la textura visual estrictamente bidimensional. Estos son elementos que pueden ser vistos por el ojo y en el caso de las texturas las que evocan también sensaciones táctiles, como son la textura decorativa, la espontánea y la mecánica.

13

El dibujo y la pintura en nuestro caso son los métodos más simples para producir texturas visuales.

El dibujo, el diseño, la pintura son un proceso de creación visual con un propósito. A veces podemos dividirlos cuando hablamos de la pintura y de la escultura en procesos de creación con visiones personales y con ideales que se relacionan directamente con un artista. El diseño propiamente dicho es una creación visual con exigencias prácticas, a diferencia del dibujo y de la pintura.

Cuando hablamos del lenguaje visual enfrentamos el hecho de que el diseño es un quehacer práctico, pero antes de que el diseñador esté preparado para confrontarse con problemas prácticos, al igual que el artista, debe dominar un lenguaje visual.

Traigo a colación esta referencia porque mi quehacer cotidiano en la práctica profesional y académica me confronta con ambas definiciones: el quehacer del artista, el del diseñador y sus terrenos en común. El lenguaje visual es la base de la creación en ambos casos y existen principios, reglas y conceptos en lo que se refiere a la organización visual. Tanto un diseñador como un artista pueden trabajar sin un conocimiento consciente de tales principios, reglas o conceptos, puesto que influyen en su gusto personal, su sensibilidad y su percepción de la realidad, y así apoyan su conocimiento incipiente. Sin embargo una pulcra organización y comprensión de estos conceptos hará que logren una capacidad definida para organizarse visualmente.

Texturas Visuales

La textura tiene aspectos singulares que son esenciales en ciertas situaciones de diseño y que no deben ser descuidados.

La textura visual es estrictamente bidimensional. Como dice la palabra, es la clase de textura que puede ser vista por el ojo, aunque pueda evocar también sensaciones táctiles. Se distinguen tres clases de textura visual:

***Textura decorativa.** Decora una superficie y queda subordinada a la figura. En otras palabras, la textura misma es sólo un agregado que puede ser quitado sin afectar mucho a las figuras y a sus interrelaciones en el diseño. Puede ser dibujada a mano u obtenida por recursos especiales y puede ser rigidamente regular o irregular, pero generalmente mantiene el grado de uniformidad.*

***Textura espontánea.** No decora una superficie, sino que es parte del proceso de creación. La figura y la textura no pueden ser separadas, porque las marcas de textura en una superficie son al mismo tiempo las figuras. Las formas dibujadas a mano y las accidentales contienen frecuentemente una textura espontánea.*

***Textura mecánica.** Es la textura producida por procesos de impresión, fotocopiado, frotado, tipografías y por computadora.*

C A P Í T U L O U N O

La pintura y el dibujo, así como diferentes acciones producidas para crear superficies bidimensionales, son los métodos más simples para producir una textura en las actividades plásticas.

REALIZACIÓN	DEFINICIÓN	EJEMP.
<i>Textura Espontánea.</i>	<i>Es la textura que se obtiene trazando líneas libremente y con pinceladas a mano alzada. Sin formación previa de estructuras compositivas.</i>	<i>foto2</i>
<i>Textura Planeada.</i>	<i>Superficie que se consigue con una composición planeada con ciertos métodos.</i>	<i>foto 3</i>
<i>Textura mecánica. Producida por procesos de impresión, o frotado y monoprint.</i>	<i>Impresión:</i> <i>Se entinta una superficie rugosa y luego se imprime sobre otra superficie para crear una textura visual, decorativa o no, planeada o casual. Según se implemente.</i>	<i>foto 4</i>

Monoprint: Imágen que se logra haciendo una transferencia a un papel de una pintura o textura húmeda.

foto 5

Frotado: Otro efecto de textura se produce al frotar un papel sobre una superficie rugosa con un lápiz o instrumento adecuado.

foto 6

**Manchado o teñido,
chorreado, salpicado**

Se puede chorrear, salpicar, teñir y manchar una superficie absorbente formando otro tipo de textura visual.

foto 7

**Quemado, ahumado al
fuego directo, en horno,
con la flama de una vela.**

Se producen marcas de quemaduras y ahumados que a su vez generan texturas ya sea sobre papeles lisos o rugosos con o sin preparación anterior.

foto 8

**Procesos fotográficos, de
fotomecánica y
electrográfica o
fotocopiado**

*Técnicas usadas en cuarto oscuro de
revelado y ampliado de fotografía y
fotocopias, permiten enriquecer con
texturas las diferentes imágenes
fotográficas.*

foto 9

**Raspado, rascado,
agrietado, calado y
bruñido.**

*Se puede raspar, agrietar, calar, bruñir
con diferentes utensilios una
superficie pintada.*

foto 10

18

Textura Mecánica (2).

*Es una textura que se obtiene por medios
mecánicos o impresos, organizados de
acuerdo a un esquema o patrón.
Puede no tener que ver con la
figura. Se crea mediante diversos métodos
repetitivos o no: ej. computadora, uso
de tipografía.*

foto 11

Textura Táctil o Real.

Se siente con la mano, puede a veces no ser visible al ojo. Se acerca a una estructura tridimensional, como relieve, pero trabaja en el nivel bidimensional.

foto 12

Wong, Wucius ¹ y Daucher, Hans ², sugieren entre otras clasificaciones las que defino a continuación en este cuadro sinóptico:

Espacio positivo y negativo.

Se crean en mi trabajo a menudo. El espacio positivo, no es siempre percibido como una forma positiva, a pesar que todas las formas positivas contienen un espacio positivo, sucede de la misma manera con la percepción del espacio y forma negativos espacio positivo -fondo para las formas negativas y viceversa-, pero no sucede así con los fondos, los que no suelen considerarse como formas.

foto 13

La Estructura de Contraste

¿Qué es una estructura de contraste?

El contraste ocurre siempre, aunque su presencia pueda no ser advertida: existe el contraste cuando una forma está rodeada de un espacio blanco; hay un contraste cuando una línea recta se cruza con una curva; lo hay cuando una forma es mucho mayor que otra; lo hay cuando coexisten direcciones verticales y horizontales.

El contraste es flexible: puede ser suave o severo, difuso u obvio, simple o complejo!

20

La oposición que surge entre los distintos elementos de relación en una obra (pintura, dibujo, diseño, otros) son fruto de las maniobras que se realizan para confrontarlos y derivan en la estructura de contraste.¹

Este tipo de configuración o estructura es absolutamente informal. Una estructura formal contiene elementos de repetición y gradación, generando un orden definido.

La estructura informal, carece de líneas estructurales. El equilibrio aparece y se mantiene tanto en uno como en otro caso y depende de la composición.

C A P I T U L O U N O

El contraste siempre está presente, aunque a veces su sutileza lo hace parecer desapercibido, pero aún así actúa.

Hay contraste cuando:

*Una línea recta cruza una curva
o viceversa. foto 14*

*Forma oscura está rodeada de
espacio claro. foto 15*

Forma oscura rodeada de espacio blanco. foto 16 21

Una forma es mayor o menor que otra. foto 17

*Verticales que coinciden con direcciones
horizontales y diagonales. foto 18*

Características del contraste

(fotos de la 19 a la 27)

Suave  *Fuerte*

Evidente  *Impreciso*

C A P Í T U L O U N O



Sencillo  *Complicado*

Figura geométrica  *figura orgánica*

blanca  *negra*

color primario  *color
complementario*

anguloso  *curva*

curvilínea  *rectilínea*

letra caligráfica  *letra mecánica*

simétrica  *asimétrica*

compleja  *simple*

concreta  *abstracta*

grande  *pequeño*

C A P I T U L O U N O

largo \longleftrightarrow *corto*

suave \longleftrightarrow *áspero*

liso \longleftrightarrow *rugoso*

satinado \longleftrightarrow *opaco*

abajo \longleftrightarrow *arriba*

central \longleftrightarrow *periférico*

atras \longleftrightarrow *adelante*

ocupado \longleftrightarrow *vacío*

comprimido \longleftrightarrow *expandido*

lejos \longleftrightarrow *cerca*

figuras van \longleftrightarrow *figuras viene*

paralelas \longleftrightarrow *convergentes*

C A P I T U L O U N O

estable ↔ *inestable*

pesado ↔ *ligero*
(en relación con el color, figura y tamaño).

verticalidad ↔ *horizontalidad*

NOTAS

¹ **Wong Wucius-** *Funadamentos del diseño bi y tridimensional*. pp. 11, 13, 20, 21, 19, 71, 73, 75, 85.

² **Daucher, Hans,** *Modos de dibujar*, Tomo I, pp. 10

CAPITULO DOS

EL DIBUJO

La punta metálica tiene las mismas propiedades que el grafito; cuando se pasa sobre el papel, sus partículas son arrancadas y retenidas en la red de fibras. La exposición a las impurezas de la atmósfera hace que los trazos se pongan más negros.

Los antiguos dibujaban con varillas metálicas; y aunque el grafito era ya conocido y se utilizaba para hacer lápices rudimentarios desde el siglo XVII, el lápiz moderno con mina de grafito encerrada en una varilla de madera se originó a principios del siglo XIX.

También se pueden expresar tonos con puntos, trazos cortos, sombreados y ashurados, líneas que se cruzan en todas direcciones. También se pueden obtener efectos sutiles mezclando varios grados de lápiz en el mismo dibujo, con minas más gruesas y/o delgadas.¹

26

El dibujo es la actividad más elemental de un artista visual; a través del dibujo damos formas visuales a los pensamientos, a través del dibujo podemos inventar y desarrollar formas y estructuras que cubran toda una concepción del mundo. Según algunos autores, es el modo más inmediato de expresar una idea o un sentimiento en términos bidimensionales: sólo son necesarios un instrumento que haga marcas, una superficie relativamente plana o, en nuestro caso específico, un collage que produce líneas y

FALLA DE ORIGEN

planos que se pueden considerar como dibujísticos. Unas cuantas líneas, cuidadosas o no, espontáneas o no, suelen bastar para los efectos de producir un símbolo complicado o para representar una forma natural. Por medio del dibujo podemos dar forma visual a los pensamientos, podemos inventar y desarrollar formas y estructuras.

Una función importante del dibujo puede ser, en los casos en que sea la infraestructura de un complejo visual construido a posteriori, la de ser un elemento de búsqueda, averiguación y exploración. Se transforma en un método objetivo con el cual es posible registrar impresiones y estudiar las propiedades visuales de los objetos. A veces, cuando el dibujo se transforma en el objeto final de un proceso que se define como artístico, se le puede utilizar para encontrar imágenes estéticamente eficaces y descubrir configuraciones significativas de formas, ya sean abstractas o figurativas.

27

Sin lugar a dudas, para cualquier artista plástico el dibujo se transforma sencillamente en un proceso continuo. Podemos arbitrariamente distribuir cada una de las actividades en el dibujo del investigador, en el del pintor, en el del escultor, en el del diseñador y en el dibujo como fin de sí mismo. No cabe duda que todas estas funciones se superponen y se apoyan entre sí. En la historia del arte y en la historia del diseño se han realizado y se realizarán millares de dibujos sin que se les pueda asignar una función específica, ya sea que sirvan para ejercitar la habilidad, la capacidad de percepción, el poder inventivo del artista, su curiosidad creativa y, finalmente, su práctica virtuosa o no, que tiene que ver con el talento del individuo.

Así como el aprender a escribir tiene su referencia directa en el conocimiento de signos y letras y en el conocimiento de la gramática de los diferentes grupos culturales, el aprender a dibujar tiene que ver con el empleo de signos y códigos más universales.

Según Hans Daucher² en su libro *Modos de dibujar*, cuanto más signos conoce una persona, mejor podrá expresarse por medio del dibujo. Cuanto mayor sea el repertorio gráfico tanto más variada será la expresión dibujística. De la misma forma que se pueden aprender los vocablos de un idioma, así también se podrán aprender las múltiples posibilidades de la comunicación gráfica.

28

Según información recopilada de la lectura de algunos autores^{1, 2, 3}, describiré a continuación algunos materiales básicos y convencionales:

Los lápices, de grafito de todos los grados de dureza y blandura

4H 3H 2H 1H HB 1B 2B 3B 4B 5B 6B

Para trabajos
de presión

Se logran tonos
oscuros, fuertes
brillantes

C A P I T U L O D O S

Medios secos: carboncillo, pasteles grasos y gises

De carbón mineral y vegetal

Lápices grasos o litográficos

Lápices de colores

Tizas de pasteles

Tizas grasas

Difuminos

Pigmentos en polvo. (Se usan en seco y húmedo)

Pluma y tinta

Medios húmedos

Tinta

Plumilla

Pluma fuente

Estilográfica

Plumones de agua

Plumones de aceite

Lápices de fieltro

NOTAS

- ¹ **Mayer Ralph**, *Materiales y técnicas del arte*. pp. 1 y 2
- ² **Daucher, Hans**, *Tomo I Modos de dibujar*. pp.7
- ³ **Magnus. Gunther Hugo**, *Manual para dibujantes e ilustradores*. pp. 12
- ⁴ **Saxton, Collins**, *Curso de arte*. pp. 27

CAPITULO TRES

EL COLLAGE Y LAS TÉCNICAS MIXTAS O LAS TÉCNICAS ALTERNATIVAS

Definiciones

Según un conglomerado de definiciones del collage podríamos decir que es una forma directa de usar una textura visual en la cual procedemos a adherir o pegar o encolar, fijando trozos de papel, tela o cualquier otro material plano sobre una superficie. Las imágenes pueden estar presentes o no, ser relevantes o no, en estos materiales. Entendemos por imagen las marcas o formas impresas en las superficies de los materiales, que pueden ser intencionales o accidentales, impresas previamente, pintadas o provenientes de trozos de fotografía.

31

En francés la palabra collage², quiere decir la técnica de adherir a una determinada superficie recortes de papel, telas o trozos de cartón, como elementos de una imagen que convocan a un diseño. Según Mayer Ralph¹, se deriva de un pasatiempo artesanal muy popular en el siglo XIX, denominado papier collé, que creaba este tipo de diseño por éste método. El découpage, es otra palabra usada para definir el proceso de pegar recortes u objetos sobre una superficie a manera de decoración, recubriendo así totalmente una superficie con objetos sólidos en assemblage, a diferencia del uso de recortes como formas, generando planos, actuando como generadores de línea e introduciendo nuevos elementos y patrones de diseño.

Los movimientos artísticos revolucionarios de principio del siglo XX dan cabida al collage como elemento de una forma artística importante, a través de los trabajos experimentales de Braque y Picasso. No se ha determinado con precisión quién de los dos ni cuándo lo aplicaron, puesto que, la mayor parte de las obras realizadas entre 1910 y 1914 están sin fechar ni firmar y la historia relata que los dos al mismo tiempo pretendían o insinuaban que el primer collage fue obra suya. El collage fue un elemento crítico y afianzador de la evolución del cubismo. Se le relaciona con las nuevas interpretaciones y el desarrollo que tuvo el arte moderno en el siglo XX. Entre las obras de Braque y Picasso no se acusan grandes diferencias estilísticas, e incluso se pueden llegar a confundir las autorías. Definitivamente (dependiendo de las razones del análisis) puede no tener gran importancia determinar si hubo una causa o motivos que llevaron por vez primera a uno y a otro (Braque y Picasso) a empastar, introducir o adherir un pedazo de material extraño en la superficie de una pintura o de un cuadro propiamente dicho. Ya los estudiosos e historiadores, al analizar las intenciones, se refieren a la necesidad de establecer una nueva noción de contacto con la realidad al estudiar el cubismo analítico y al tratar de determinar su creciente abstracción.

Citando nuevamente a Wong, Wocius³ hay una clasificación que se debe mencionar en el quehacer del collage.

Materiales sin imágenes Pueden ser de:
Textura uniforme, coloreados uniformemente.
Papel o tejido de colores lisos.
Hojas impresas con textura uniforme.
Sin contrastes o con un mínimo de contraste. *foto 28*

Materiales con imágenes

Se usan en el collage independientemente de su contenido literal o representativo

Textura espontánea.
Papel o tejido impresos con dibujos no parejos.
Contrastes fuertes de tono y color.
Hojas impresas con tipos grandes y pequeños. *foto 29*

**Materiales con imágenes
escenciales**

*Imágenes con un contenido
bien definido, útil y
representativo para la
identidad de la obra.*

*Fotografías cortadas con imágenes de
relevancia para la obra.*

foto 30

*Obra reciclada, donde lo representado
es importante.*

Según una definición personal, de acuerdo a la propia práctica, la superficie contigua, o sea la superficie que se genera al borde de un pedazo de material pegado, en este caso el papel o quizá también la superficie que se genera al borde de una superficie pinnada, genera, al mismo tiempo que dibuja, un nuevo concepto de línea que tornaría a formar esa superficie, aunque en algunos casos esa superficie podría ser interpretada como una forma gráfica de generar una forma, lo que nos ubicaría en el contexto de la creación de fondo y figura. Ópticamente se sugieren planos definidos que penetran en ese espacio real, intensificando así la oscilación entre superficie y fondo y generando un espacio ficticio que se ubicaría enfrente y atrás de dicha superficie. Subraya, crea, recrea y refuerza literal y dibujísticamente la representación. El collage y sus materiales tendrían que sintetizarse otorgando contornos planos mayores para preservar la planitud en su integridad. A veces se pueden generar planos independientes que se podrían transformar en nuevas siluetas. Estas siluetas coinciden con los contornos que en este caso particular

identifican al tema que origina el punto de partida de la obra. Hay aquí una reacción en cadena que se genera a partir de la creación del collage. El papel que se pega ejerce una acción de unidad de plano generando una forma, esa forma es dibujada otorgándole identidad a los objetos que se representan y volvemos en la interpretación a la evidencia de fondo y figura.

Un pinor como Klee fué, tal vez, el primero en concebir la superficie de una obra como un objeto capaz de reaccionar, no como algo inerte y vió en la pintura una cuestión de atrevimiento y estimulación, de hacer marcas no simplemente de inscripción o recubrimiento. Sugiero adoptar esa aproximación e incluso llevarla más lejos.

El collage como forma artística fue usado en sus aspectos estéticos y expresivos en las décadas que siguieron a los movimientos artísticos del siglo XX. Hay un elemento que resulta de particular importancia, el hecho de que aquellos que se interesaron por esta forma artística no tomaron en cuenta la supervivencia física de las obras, ya que gran parte del material empleado sugerentemente resultaba atractivo precisamente por sus cualidades frágiles o efímeras. Por eso me pregunto si estaremos aquí en presencia de un nuevo concepto que ya desde entonces se adheriría a la complejidad de nuestras preguntas actuales. Hoy en día el collage ya no es solamente un medio experimental o una forma técnica de desarrollar e incursionar en nuevos conceptos, hay quienes afirman que se ha convertido en una técnica artística más, convencional o no, preocupada o no por su supervivencia, por la que

podría utilizarse por sí sola o como técnica mixta para la creación de nuevos elementos en el dibujo.

*¿Como llegué a la rasgadura?** Llegué por dos caminos. La parte pintada es tan buena como la no pintada o dibujada. La parte pintada no es necesariamente mejor que la parte sin pintar o más débil, y ésta representa una rasgadura de una parte sobrante en el cuadro.

La rasgadura también adquiere función de línea. También pienso a veces en las orillas de una obra, las orillas son roturas, es una línea interesante dueña de posibilidades adicionales.

36

De acuerdo a mi experiencia personal, quisiera entrelazar a todos estos conceptos uno más que incide directamente en la obra que traigo a colación: Había en el collage o en mi particular forma de "hacer collage" un elemento "subversivo" que agrega y confiere a la obra otro punto de vista.

Ralph Mayer':

"El collage está relacionado con el concepto del "objeto encontrado", una forma artística en la que el artista encuentra o elige un objeto y lo monta de manera que exhiba sus cualidades estéticas de

C A P Í T U L O T R E S

forma, contorno, color, textura, etc., como si fuera una creación del artista mismo. Cuando los objetos son decididamente tridimensionales o están montados en combinación con otros objetos, especialmente si están erguidos, la obra se suele describir con la palabra francesa *assemblage*. Los objetos suelen ser naturales (conchas, piedras, plumas), pero también fabricados por el hombre, sobre todo si sus cualidades están realizadas por el envejecimiento o el desgaste."

Ralph Mayer¹ comenta que para designar distintas técnicas y procesos experimentales se ha utilizado en gran medida terminología francesa:

37

- | | | |
|--|---|-------------------|
| <i>Affiches lacérées.</i> | <i>Carteles rasgados.</i> | <i>foto 31-34</i> |
| <i>Brulage.</i> | <i>Quemado; obra quemada o chamuscada.</i> | <i>foto 32</i> |
| <i>Coulage</i>
<i>(literalmente goteras).</i> | <i>Aplicación de pintura a una superficie dejando caer gotas, dripping.</i> | <i>foto 33</i> |
| <i>Déchirage.</i> | <i>Papeles rotos o rasgados, empleados en collage.</i> | <i>foto 34</i> |

FALLA DE ORIGEN

C A P Í T U L O T R E S

- Décollage.** *Collage parcialmente despegado o roto.* *foto 35*
- Dépoilage.** *"Pelar" la pintura, arrancando tiras.* *foto 36*
- Ecaboussage.** *Pintura salpicada o arrojada sobre una superficie.* *foto 37*
- Frottage.** *La técnica de frotados. Es también la creación de un patrón sujetando un papel sobre una superficie texturada y frotándolo con un lápiz o un pastel. A menudo se ha utilizado como elemento de un collage, y a veces como representación pictórica de una zona.* *foto 38*
- Fumage.** *Patrones creados con humo.* *foto 39*
- Grattage.** *Zonas rayadas o raspadas.* *foto 40*
- Laceré anonyme.** *Cartel u otra obra o fragmento de papel, que se encuentra roto o deteriorado.* *foto 41*
- Papier déchiré.** *Collage a base de papeles rasgados.* *foto 42*

NOTAS

¹. **Meyer Ralph**, Materiales y técnicas del arte. pp. 385,386,387.

². **Atkins, Robert**. Art speaker, A guide of Contemporary ideas, movements and Buzzards.Traducción. pp.59 y60

³. **Wocius, Wong**. Fundamentos del diseño bi y tridimensional, pp. 85

** Ver códigos personales, Capítulo 4

CAPITULO CUATRO

CÓDIGOS PERSONALES.

a) De los códigos personales.

Universo de símbolos, valor del símbolo, proceso de sincretismo con la memoria ancestral, transformación argumental con procedencia cultural que define el color, forma y composición. Reencuentro con las tradiciones de los antepasados. La palabra prohibida, escrita y "pronunciada". La aceptación de la figura maldita, reverencia a los valores místicos¹, pero absolutamente cuestionados. ideas mágicas, aves maravillosas que dicen de la maldad y la bondad del eterno femenino², juegos y rejugos de números y letras que dan la presencia de la tesis cabalística de la creación¹. Volver la cara a los orígenes, reinención de la intuición¹, cambio de la norma por transgresión. Significado y oficio, signo y materia, color y alfabeto, raíces y destino, drama y diálogo¹: la tradición de lo nuevo. Explorar a los signos en cuanto a forma y en cuanto a equivalencias de referente de lejana estirpe². Meditaciones y reflexión en torno a Rotkho, Barnett Newman, Kandinsky. Encuentro con una nueva espiritualidad impedida por una época deslumbrada jamás soñada. Construir, destruir, reconstruir.²

40

Buscar el conjuro de las desgracias de los hombres: los amuletos, signos sagrados, omnipotentes, oscuros; reflexiones, la convicción moderna de hacer visible a través de lo visual, la intensidad del significado a través de la forma.²

Trabajar con una densidad especial del tiempo, estableciendo complicidad de tiempos²: es más vivo el pasado que el presente. ¿hay futuro? Tiempo. Todos los tiempos. Recortes de papel, ruptura, la ruptura y la divisibilidad humana. La ruptura es el caos¹ (biblico). La unidad de los fragmentos es la reconstrucción y la búsqueda de la unidad a través del equilibrio de la composición generando paz y orden cósmico.

Elementos simbólicos. Imaginería que corresponde a un profundo ejercicio introspectivo.

El Templo, Jerusalem racional y mística. la triple entrada al templo, las columnas salomónicas, el candelabro de siete brazos, los árboles de olivo, las letras cabalísticas, pájaros, ángeles protectores, talismanes protectores.⁴

ANÁLISIS DE OBRA.

b) Análisis de obra

Ejemplo 1. (foto 43)

Relación entre línea y mancha: elaboré un dibujo a partir de una mancha. Parece al principio una pintura abstracta, pero posteriormente aparece la relación entre

mancha y línea. En el centro, hay una mancha fuerte: tinta que escurre con aplicaciones de pincel, de spray comercial y pigmento en polvo. Esta mancha se generó propiciando una invitación expresa al espectador a penetrarla, porque descubrimos infinidad de idiomas. Es un mundo generado por el color. Luego aparece la línea. La línea tiene varias posibilidades de lectura: a veces la línea se une a la forma y remarca su volumen, y a veces la línea se aleja y marca su sombra. De esta forma, el papel blanco y plano se transforma en un elemento con amplitud y la forma allí representada en un cuerpo tridimensional. al final, para darle unidad se aplicó un collage de papel japonés.

También podemos entender esta misma línea independiente que se quiebra y resquebraja sobre el papel, agregando movimiento al ambiente rico y profundo generado por la mancha. El tema de este dibujo se puede conceptualizar en las diferentes interpretaciones formales mencionadas.

Este dibujo tiene como punto de partida: columnas arqueológicas encontradas en la literatura y mencionadas en los códigos personales: las columnas de Iachin y Boaz que significan la entrada al templo.

Ejemplo 2. (foto 44)

Análisis de las sombras, en este caso una fuente de luz, que se transforman en el tema principal de la obra. Aparece también el espacio vacío y cobra importancia fun-

damental. Algunas partes del papel fueron tratadas, lijadas y otras quedaron tal cual en el contexto del papel normal. Al cubrir una superficie de papel con grafito ésta adquiere una textura peculiar. La luz, la oscuridad, el hay y no hay, lo visible y lo invisible (objetos tomados de los códigos personales). Trabajo realizado en litografía.

Ejemplo 3. (foto 45)

De cuando decidí usar papel japonés: finas capas de este papel texturizado usado para dar unidad a la expresión ya emplazada. El dibujo ya se realizó. Se cortó, se eliminó la primera composición dándole lugar a una nueva. En el gran papel se produjo un nuevo montaje. Aparecen nuevos elementos, un nuevo dibujo se gesta al pegar los pedazos tomados del original primario y entonces comienza una nueva historia. Aparecen nuevos trozos los cuales se instalan alrededor del collage, complementando las imágenes anteriores. A veces recorro al color, puede ser froiado con un pigmento en polvo, puede ser adherido el polvo del pincel de aire o de spray convencional. Toque mágico que transforma, que imprime color, pero aún falta darle unidad, es aquí donde aparece el papel japonés, el cual es fino, translúcido y se adhiere bien. Cubre y une, genera textura y no oculta la verdadera infraestructura de la composición. Enfatiza los códigos personales.

43

Ejemplo 4. (foto 46)

Había un papel salpicado de esquirlas doradas. Lo usé para decir justo lo que el papel ya decía. Había una cruz marcada, ya hecha. ¿Cómo integrar los demás elementos?

¿Se podrá dar la sensación de un campo magnético? Aquí las esquilas ya están incrustadas en el papel. Vi después de realizar este trabajo un dibujo que poderosamente me llamó la atención y al cual me referiré teóricamente y con un ejemplo gráfico: se generó un campo magnético, el papel estaba montado sobre un fondo metálico imanado; las esquilas de acero flotaban adheridas al papel por el efecto magnético, y entonces, la línea del dibujo no era estática y fija y su ubicación no estaba fija sobre el papel. De una sola mirada entendí el mensaje: la línea es frágil, la línea no enraizó y me sugirió alegorías como: así es la vida de nómada, sin raíz, que no se estableció. Creo que tiene referencia directa con la vida del artista. Volviendo al dibujo sugiero que se crea una nueva tensión visual, cada nueva línea momentánea es generada por los imanes instalados atrás del papel que constantemente crean y generan nuevas líneas. Ioshua Neustein, en la exposición Beyond Drawing³, Israel Museum, Jerusalén, septiembre 1994. Me encontraba allí recientemente con motivo de la exhibición individual (Fragments of the Memory) donde yo ya exhibía una inquietud similar con la obra con la que comienzo este relato.

44

Las relaciones de atracción y rechazo que se producen entre las formas que se generan, crean una seria tensión visual.

La fuerza magnética crea realmente las nuevas formas que a su vez crean tensiones internas entre ellas. Creo que lo que podemos visualizar de este ejemplo de los imanes es que el papel usado para el dibujo es el campo de fuerza o acción artística que posee direcciones e intenciones intrínsecas, de él, y si lo relacionamos con la realidad, sugiere relación con la atracción y el rechazo.

Regresando a mi experiencia, el dibujo de las esquirlas, el dibujo estaba dado y el tema era contundente. Dibujé una serie de candelabros oscuros. Los corté en forma de cruz, los rasgue formalmente y conceptualmente para luego armar las figuras cual rompecabezas. Quedó integrada la obra: el papel blanco, el fondo que es tan importante en su participación como lo ya dibujado y reconstruido.

Ejemplo 5. (foto 47)

De cuando en la obra aparecen elementos contrastados.

Claro, muy claro en relación a lo oscuro, muy oscuro. Hueco, vacío al lado de un espacio lleno, completo. Estamos en presencia de un ambiente dramático. Piezas pequeñas flotan en el aire, al lado de elementos grandes que se aferran al papel (Cruces) (500 años de la Santa Inquisición)

45

Las líneas redondeadas, líneas con tensión y angulosas. Caída vertiginosa. Elementos que caen en contraste con elementos que flotan.

Si con interés seguimos una línea de dibujo gruesa, espesa, tosca, nos damos cuenta que su estado bruto acentúa el peso del cuerpo que está en el aire y agranda y exagera la percepción de que el cuerpo está cayendo en picada por el peso.

Ejemplo 6. (foto 48)

Para realizar esta obra usé pedazos de papel que ya existían. Había hecho un dibujo. Lo desheché. Lo rompí. Tomé lo que me interesó entonces, guardé el resto (junto

todos los pedazos en un canasto). Decidí retomarlos. Entonces el trabajo se realizó con dos elementos, aquel pedazo encontrado, casual; que iba a recibir un segundo uso, una nueva oportunidad. Procedí a pegarlo en una nueva composición. Dibujé encima de él. Entonces encontré que podía darle dos lecturas: la primera, ver la figura que pegué como si fuera una pieza adherida que a su vez generaba un contorno sobre el papel, o sea que sus orillas dibujaban, hacían a la vez un trabajo de fondo y figura. Otra lectura la daba el dibujo que se superponía al pedazo adherido y al mismo tiempo se conjugaba usando como base un elemento predeterminado.

Relato

En otra ocasión encontré una copia de un antiguo pergamino, y procedí como en el caso anterior, sugiriendo también una doble lectura. El antiguo pergamino indicaba un camino ya definido, imaginé tener en mis manos algo tomado de otra época, documento público, impreso en técnica masiva, que seguramente había sido distribuido públicamente y el cual con seguridad podría encontrarse en otros ámbitos. Fue casi como usar un pedazo de papel periódico que reporta hechos cotidianos, con la diferencia que el pergamino era una copia de un documento conocido en el ámbito religioso, sacro (Halaja, Talmud). El dibujo y la pintura que realicé en su superficie resultaba un hecho más íntimo, que tenían que ver con el interior de una experiencia mística y personal que expresaba hechos espirituales y del alma y describía procesos de la vida y la creación. Había mezclado el elemento cotidiano producido industrial-

mente con el elemento místico. Estamos en presencia de elementos que se pueden confundir, donde uno está dentro del otro, ¿que está dentro de qué?. Este hecho compromete, adentra el dibujo en otras realidades que bien pueden ser religiosas, místicas, literarias, políticas o simplemente otra realidad, otro mundo. Se transforma así este dibujo en una visión de totalidad, en un elemento que se conjuga y que se hace inseparable.

En el pedazo de papel periódico, en la fotografía tomada, o el documento tomado al azar encontramos la palabra impresa, la fotografía despersonalizada. El dibujo, la pintura, usan elementos libres: líneas, manchas, colores y formas independientes. Si profundizamos aún más, encontraremos en esta interpretación señales de construcción y destrucción. Construcción de formas elementales, una red tipográfica, una caja de diseño editorial, el dibujo que se realizó encima de todo esto y por encima de esto huellas de destrucción que le imprimirán los borrones, que se interpretan como intentos de encubrimientos y desnudamiento que sufre la imagen que eventualmente nos confrontan con la memoria y el olvido.

47

Ejemplo 7. (foto 49)

Cuántas veces he usado un chorro de barniz industrial sobre un pedazo de papel creando la expectativa de lo que iría a suceder y cuántas veces he esparcido con los dedos ese brillante pigmento en polvo sugiriendo acontecimientos desconocidos para mí en ese momento, creando una situación similar a la anterior.

Ejemplo 8. (foto 50)

Existe una gran mancha, una mancha explosiva de barniz. Inmediatamente a su lado está colocado un pedazo de dibujo encontrado al azar en aquel canasto, generando así un collage con sus consecuencias propias (dibujo, figura y fondo). Este elemento ofrece esa claridad que el dibujo puede ofrecer. Aparece una nueva relación, la mancha depende del dibujo y el dibujo depende de la mancha. No podrían sobrevivir el uno sin el otro. Si uno desapareciera el otro quedaría flotando en el espacio, sin alternativa. El elemento del collage es un pedazo de papel recubierto de color, y el dibujo fue casual. Podría ofrecer otro punto de vista que brota en el transcurso de la observación: aparece un candelabro, (yo dibujo muchos candelabros y conscientemente sé que son formas con significado). Este proceso del observador es paralelo al trabajo creativo, así está sugerido. En el caso el "ready made" está seleccionado para expresar contundentemente el sentimiento y la intención, está pegado por pedazos, cada pedazo genera en el hueco, en el vacío del papel que lo acoge, otro elemento formal que en el recorte desdobra la figura, induciendo así la complejidad del dibujo propiamente dicho.

48

Esta es una preocupación directa con lo que considero es la base del dibujo: la línea, la mancha, la superficie y los materiales de trabajo. Son puntos de vista conceptuales. Aparece aquí la combinación entre el sentir y el percibir. La línea espontánea, hecha y generada por el collage, el contacto perceptivo sobre la superficie, la calidad táctil de la línea y el fuerte colorido.

C A P Í T U L O C U A T R O

Las posibilidades que brinda la observación en este caso es una de las atracciones importantes de este trabajo.

Ejemplo 9. (foto 51)

El dibujo y el efecto del borrado.

Franz Kline, en sus dibujos, Larry Rivers en los suyos: se dibuja, se borra, se generan nuevas formas, se arrastra la línea y la mancha, se redibuja.

Estamos en presencia de composiciones formales que toman en cuenta el material habido. Aprovecho las propiedades intrínsecas del papel.

TESTIMONIOS Y ANÁLISIS DE OBRAS DE OTROS ARTISTAS.

c) Testimonios.

Análisis de algunas obras y conceptos de los que fueron mis maestros:

Pinchas Cohen Gan

Benni Efrat

Icheved Weinfeld

Moshe Guershoni

Moshe Kupferman

Bucky Schwartz

50

Según el catálogo de la exposición Beyond Drawing⁵ realizada en el Museo Israel de Jerusalén, traeré una breve reseña de los artistas arriba mencionados.

1.- Icheved Weinfeld (foto 52): puedo contar lo que vi, entre otras vivencias de las que fui espectadora. Esta artista, Icheved Weinfeld, una de los participantes de la exposición Beyond Drawing, maestra de la academia Bezalel, de la cual yo fui discípula, había presentado obras donde dibujaba con una costura. Al ser interrogada cuál era su referencia y antecedente contestó que sus razones eran

biográficas: esta artista vivió en Polonia durante la segunda guerra mundial, su infancia transcurrió durante la guerra, y textualmente dice: “Vi en mi infancia muchas heridas suturadas, muchas cicatrices, muchas costuras y muchas vidas que habían sido resueltas a través de la cirugía, y eso es lo que manifiesto en estos dibujos”.

La costura aparece en los dos lados del papel y satisface un deseo de línea involuntaria. “Trato a veces de trabajar del lado del revés como si fuera el derecho”. Esta artista, en sus costuras, dibujos, costidos manifiesta una presencia extraña y al mismo tiempo una cotidiana actividad femenina.

Modifica los factores de participación en el dibujo y en lugar de que los materiales usados generen la línea, éstos están inmersos en el papel, o sea que es el papel el que está embebido del material.

51

2: Ioshua Neustein (foto 53): Este artista refiere sus preguntas acerca del dibujo a una referencia cercana a la semántica. “Busco la conexión, la relación entre el material y su nomenclatura. El proceso es la palabra llave. Pero el proceso no como acción o verbo sino como sujeto, y si el proceso es el sujeto, ¿cuál sería el predicado?”

Este artista desde finales de los sesenta había ya experimentado con papeles doblados y problemas de superficie. “Dibujé, dice Neustein, en 1970 para la

exposición Mashkof, con un cuaderno, que contenía una serie de dibujos, y la sensación fué de que cada nueva página era diferente a la que había en la anterior."⁵

3. Bucky Shwartz (foto 54): Este artista, también participante de la exposición a la que me refiero, dice: "El dibujo, es un concepto bidimensional el cual a su vez se define como dibujo."⁵

Hace uso de una retícula a la que define como una estructura básica y molde elemental y que sugiere el inicio de una definición visual para entender orden y desorden.

52

Ya en 1970 Bucky Shwartz participa en una exhibición donde usa una red metálica y su mayor contribución era el considerar el color field (campo de color) como un conglomerado de líneas.

4. Shlomo Koren (foto 55): Este artista bien conocido como dibujante y conceptualista en los años setenta, en Amsterdam, hacía dibujos, intaglio y otros grabados y cubría con collage, o pedazos de papel algunos sectores de éstos. Usaba pergaminos, telas y algodón.

El cut-out entendido como una extensión de la forma, formas recortadas, colocadas no para crear y extender la forma, sino como evento estructural para ser reubicado en otra área. Rompía pedazos.

5. Benny Efrat: Este artista conceptualista ya hacia los años setenta, trabajaba en telas arrugadas y le preocupaban problemas de superficie. Éstas a su vez fueron presentadas como dibujos directos hechos sobre las paredes de las galerías. Se trataba de acciones políticas. El objetivo era darle continuidad al dibujo como si fuera una materia escultórica.

6. Morshe Guerzhoni (foto 57): Este artista de formación conceptual con la ayuda de manchas de mantequilla derretida y de aceite crea la ilusión de que las líneas están incrustadas en el papel, forman parte del mismo y no están encima del papel, sobre del papel.

7. Morshe Kupferman (foto 58): A veces decidimos atravesar el papel y que el compromiso sea de ambos lados. Esta sería la cancelación propiamente dicha del papel.

Estos ejemplos aunados a los que aparecen en la introducción son obras que enriquecieron mi formación.

COMENTARIOS DE CRÍTICOS E HISTORIADORES ACERCA DE LA OBRA

Lluvia de ideas.

En una serie de espacios cuidados y estructurados se construyen los dibujos, las obras apoyadas por elementos que auxilian y a su vez forman parte de su contenido, tales como collages y otras técnicas mixtas otorgándole una pluralidad de significados.

Con una iconografía importante que data del s.III, IV, V y VI d.C. de la historia y arqueología que refieren al pueblo judío, en la zona geográfica que corresponde a los países del Medio Oriente (Irán, Irak, Jordania, Siria e Israel o la Media Luna de las tierras fértiles), espacio en donde se dio la dispersión de este antiguo pueblo, (el pueblo judío), y donde a su vez echaron raíces y fundaron importantes centros culturales, sin dejar de fusionarse con las culturas locales, creando así un importante acervo cultural que fue legado a la humanidad.

Se registran en éstas obras el uso de simbología mística judía, en donde se refleja una gran esperanza de civilización, y en donde se manifiesta la preocupación acerca de la destrucción y la reconstrucción de la cultura.

Haciendo uso de la textura y el color a través de la línea de dibujo, a veces generada por el uso de otras técnicas del collage y mixtas resulta aparente una

formación en el terreno de la abstracción lírica con fuerte arraigo en el arte conceptual.

La Dra. antropóloga Beatriz Barba de Piña Chan¹ en un texto publicado con motivo de la exposición "Misterios" en la Galería Metropolitana, comenta que, ante la existencia de un universo de símbolos que se seleccionaron y transformaron para replantearse a su vez en otra obra, nota un proceso de sincretismo con la memoria, a veces con indiferencia a la forma pero con fuertes texturas que sugiere una transformación argumental con procedencia cultural que a su vez define el color, la forma y la composición. Se puede decir que a veces aparecen figuras sin volúmen y líneas sin precisión, pero que se encaminan entre "fines sobrecogedores hacia un reencuentro con sus tradiciones ancestrales".¹

55

Aparecen ideas mágicas, juegos y rejugos de números y letras que anuncian la presencia de la tesis cabalística que tiene que ver con la creación del universo.

Se reverencian los valores místicos pero al mismo tiempo se les cuestiona, la palabra prohibida es escrita y pronunciada. Hacen su aparición aves maravillosas que dicen de la bondad y la maldad del eterno femenino. "Volver la cara a los orígenes", sin que ésto signifique la aceptación ortodoxa de la religión y la magia.

La Mta. Rita Eder², en su aportación para el catálogo de la exposición "Misterios" presentado en la Galería Metropolitana, en septiembre de 1988 comenta: "Hay una reinención de la intuición y un cambio de la norma por la transgresión". Aparece en ésta pintura "una emoción líquida que envuelve el idioma de las reflexiones". En esta manifestación se sugiere la presencia de "significado y oficio, signo y materia, color y alfabeto, raíces y destino, drama y diálogo".

Los signos se exploran como si fueran formas y sin dejar de lado su valor dentro de una cultura que transporta a otras tradiciones culturales. Hay una convicción actual, moderna de hacer "visible a través de lo visual". Hay una conversión modificando el valor de uso en la intensidad del significado en la forma y la intensidad del significado.

56

Hay aquí meditaciones y reflexiones en torno a grandes maestros: Rothko, Klee, Barnett Newman, Kandinsky y Pollock. Según la Mtra. Eder² esta pintura es "una emoción líquida que envuelve el idioma de la reflexión".

La propuesta que conlleva este trabajo, esta obra "esta relacionada con la necesidad de ir al reencuentro de una nueva espiritualidad en un mundo encandilado por la tecnología".

El pintor, el artista, tiene la primacía y el privilegio de proponer a través de un mundo de formas, papeles, colores telas y otras técnicas la reconstrucción de un universo y un sinnúmero de visiones del mismo.

Estamos en presencia de amuletos con su representación formal que plantea el “conjuro de las desgracias de los hombres”.

Signos y símbolos sagrados, omnipotentes, piezas de una cultura de “lejana estirpe”, sugieren una interpretación del enigma de la humanidad.

Hay una preocupación por “volver al tiempo de la tradición”, se lee una “densidad especial del tiempo. Hay fragmentos y hay memoria. Hay complicidad de tiempos”. El pasado, el presente, forman parte de la memoria: “Es el transcurrir de todos los tiempos”¹.

Según la historiadora Laura Levinson⁴ fragmentos y memoria son parte de todos los tiempos. Hay en estos recortes de papel, en estos papeles rotos una ruptura, ruptura que tiene que ver con la divisibilidad humana. Aparece en este lenguaje la idea tratada en los terrenos conceptuales. El papel es tratado de manera tal que se examinan los límites del mismo como si fuera un objeto y se otorga a ese papel el significado que corresponde al contexto iconográfico.

57

Laura Levinson⁴, redondea una idea: “La ruptura es el caos (también bíblico). La divisibilidad es el constante sufrimiento del ser humano. La unidad de los fragmentos es la reconstrucción y la búsqueda de la unidad a través del equilibrio de la composición sugieren paz y orden”.

Elementos Simbólicos.

Aparecen como elementos importantes el Templo de Jerusalén, de una Jerusalén racional y mística, símbolo del Primer Templo destruido por los babilonios, del Segundo Templo erigido en el mismo lugar y destruido por los romanos, y de un tercer Templo al cual se llora en la pared única que se conserva y que significa la destrucción y la dispersión. Es la triple entrada al Templo, las columnas salomónicas, los pájaros-angeles protectores y otros talismanes.

Otros símbolos recurrentes son el candelabro de siete brazos, los árboles de olivo, los amuletos, las letras cabalísticas. Es ésta una iconografía que se usa como barrera protectora contra lo "concreto cruel". Es una defensa espiritual y "sugiere el advenimiento de una paz mesiánica".

58

¿Será esta pintura testigo de una época de cambio? Esta obra está situada en una base abstracta pero legible buscando el equilibrio y la estética.

Es la reconstrucción de un rompimiento ya perpetuado.

Regresando a la composición de la obra, hay motivos dibujísticos que siempre se distribuyen en un primer plano en medio de una gran gama de definiciones lineales y de elementos gráficos. Hay un exhaustivo manejo de interrelación entre figura y fondo y viceversa. En cuanto a los contrastes, aparecen figuras grandes y

pequeñas, luces y sombras, colores brillantes y opacos, se dice de ellas que son obras con "tensión espiritual".⁴

Estamos en presencia de símbolos que operan como elementos plásticos en una totalidad artística. Se trata de una pintura que obedece al deseo mágico de actuar sobre la realidad mediante signos. Colores que imparten sensaciones y a los cuales adjudicamos significados. Estamos en presencia de signos y símbolos dibujados sobre la pintura que juega como elemento de color y viceversa, hay pintura y color que se establece sobre los dibujos y los símbolos que tienen ese significado. Algunas veces los signos invaden la superficie y atraen al observador, hay signos que tienen que ver con los orígenes de la cultura, son reminiscencias de una vieja cultura, a veces forman palabras y a veces juegan gráficamente sobre la superficie, sin otro significado. A veces tienen la función de grafismos. "Muchas veces se presentan en espacios muy cuidados y estructurados otorgando pluralidad de significados a través de la textura y el color".

La historiadora Laura Levinson⁴ del Centro de Arte Judío de la Universidad Hebrea de Jerusalén analiza así la reiterada presencia de columnas tanto en los grandes dibujos-collage como en la pintura.

Este símbolo está manejado emblemáticamente con "una gran esperanza de liberación", así como de ruptura-destrucción-reconstrucción.

FALLA DE ORIGEN

“Esta es una importante iconografía que data del siglo III, IV, V y VI d.c. y que, al consolidarse, se mantiene hasta nuestros días”.

En éstos dibujos con recortes de papel aparecen símbolos judíos legibles desde épocas remotas. A pesar de que la formación del artista está influida significativamente por la abstracción lírica como alternativa subjetiva, estamos en presencia de una transformación en el terreno de las ideas hacia otro movimiento influyente llamado arte conceptual.

Forma y contenido se unen en un lenguaje pictórico que conjuga el arte conceptual con el proceso pictórico. Se hace presente la necesidad de indagar la esencia del conocimiento y esto se manifiesta en la búsqueda documental antes del proceso creativo y en la utilización del oficio durante el proceso creativo.

60

“Las columnas de Yakin y Boaz (libro primero de Reyes 7:21) son elementos iconográficos frecuentes. Otro elemento iconográfico importante es el árbol de la vida y sus diferentes variantes. El uso de las letras hebreas, los caracteres arameos, el arca de la alianza son elementos que se traen a colación para enfatizar la idea de la esperanza de la reconstrucción. Se mantiene vivo el lenguaje simbólico e ideológico que caracterizó a Jerusalén en los periodos de sus caídas y constantes destierros. El uso de las letras hebreas cuyo significado es Sacro, Sagrado, Santificado, Santo, aparecen en hebreo en un juego caligráfico y de significado. Hay fragmentos de papel que juegan en el espacio como si fueran estructuras de un templo destruido.”

Re-unidas, re-unificadas, re-organizadas como si fueran dirigidas hacia una “paz mesiánica”.

Otro elemento que aparece, la rama del olivo, sin que necesariamente su significado tenga relación con el pensamiento religioso, significa un mensaje de paz y justicia que traería el Mesías.

*Más personajes, los pájaros del bien y del mal: Sanui, Sansanui, Samengaluf son máximos emblemas de magia y superstición, ofrecen la contraparte del Lilith (la mujer que interpone sus malas artes entre Adán y Eva)”. Aparecen en las diferente obras como talismanes protectores. Funcionan como criaturas semi-divinas que pueden proteger en este mundo de ruptura y que a su vez “aspira a una paz Mesiánica”.*⁴

61

Los fragmentos mantienen viva la memoria de la zarza que no se consume. Se universaliza la salvación haciendo a los símbolos pertenecer a una realidad presente. Es una evocación fragmentada que sugiere rupturas y deja entrever la aparición del deseo de unificación.

La Dra. Elia Espinosa⁶; historiadora del arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, en su texto para el catálogo de la UAM publicado en 1993, decía:

“Nos introduce a una referencia de densa ideología histórica, religiosa, mística y existencial, contraria a una ideología indivi-

dual y que se hace presente desde el fondo de su pintura, su dibujo y su gráfica con la iconografía que presenta”.

Hay un proceso de reflexión, de esperanza y de fe, fundamentada en una paradoja inevitable de lógica y creencia, de sufrimiento y de triunfo. Juego de contradicciones de una educación ortodoxa de una moral establecida con la búsqueda de la libertad entre la vida y la creación.”

Hacer y romper, fragmentar con violencia, penetrar y romper, construir y destruir, partir, ir más allá, juego de contradicciones, intensa dinámica. Contradicciones de fe y de incredulidad.

62

El trozo, el pedazo, el fragmento poseen vida y estética propios. Intelecto y pasión, lirismo y conceptualización. Fragmentar para luego construir y enriquecer el espacio. Enriquecimiento matérico. Las rupturas del papel y las rupturas en los conceptos del arte son preocupaciones generacionales: “Joshua Neustein, Avigdor Arich” ; comparaciones que sugiere en su escrito la Dra. Espinosa.

El fragmento es drástico, marca separaciones e indica bifurcaciones. Transformación y traducción a otros reinos de signos y espacios.

“Grabado, pintado, recortado o arrancado del papel y pegado”⁶, el fragmento se quita el nombre y “sale al mundo del espacio con ropajes de herida,

de división, de distancia, cuarteaduras que se ensanchan o estrechan". *División, distancia, cuarteaduras que se ensanchan y estrechan. Romper, unir, seguir rompiendo, rayar, pegar, dibujar, pintar, salpicar y propiciar* **“contrastes de rapidez y lentitud; delicadeza y aspereza”** *pueden a veces resumirse en insospechados acertijos gráficos y pictóricos.*

Fragmento, herida, disección, roturas, aberturas, hendiduras, rasguños y la devoción a un ícono, símbolo, imagen sagrada.

"Se arremete contra la materia con trazo veloz, dejando el papel herido con negros arañazos" *6* *Atravesarán las metáforas del saber secreto, penetran amuletos y talismanes, se enfrentan a las columnas sagradas.*

63

Se abren heridas horizontales, verticales y diagonales y heridas en espiral que contrastan con los símbolos que con devoción icónica son dibujados con temblorosa delicadeza."*6*

"Esos fragmentos y rasguños producen heridas de dolor en el papel."*6* *Al ser pegados al papel, los fragmentos configuran otros espacios blancos y desiertos y a su vez relacionados con la "furia del fragmento". A veces aparecen marcas de color entre los pedazos de papel que surgen "trágicamente al rasgar un papel".*

C A P I T U L O C U A T R O

A veces, "una obra vivía ya en ese papel y ha muerto para renacer en otro".

Hay "fragmentos que son heridas", rasguños que duelen. Hay "fragmentos solitarios".

Se sugiere así una búsqueda de innovación, nuevas versiones que establecerán puentes de comunicación entre la escritura, los grafismos sin palabras y con palabras y las imágenes.

NOTAS

- ¹. Barba de Piña Chan, Beatriz. Revista Casa del Tiempo, UAM, 1988. vol. VIII. pp. 55
- ². Eder, Rita. Catálogo Exposición Misterios. Galería Metropolitana. UAM, 1988.
- ³. Samperio, Guillermo. Catálogo, Exposición Fragmentos de la Memoria, U de las Américas-Galería del Sur, 1992.
- ⁴. Levinson, Laura. *Fragmentos de la memoria*. Cat. UAM, pp.9, 1993.
- ⁵. Peeri, Meira, *Beyond drawing*. Catálogo No. 119, Israel Museum, Jerusalén. pp s/n, 1974.
- ⁶. Espinosa, Elia, Catálogo *Bela Gold*, UAM. pp. 17 y 18, 1993.

CAPITULO CINCO

CITAS Y REFLEXIONES DE ALGUNOS AUTORES EN TORNO AL DIBUJO Y A LA CREACION PLASTICA

A continuación, cito lecturas que orientaron mi trabajo por mucho tiempo, despertando inquietudes.

EL VALOR DE CAMBIO

Parece también demostrable que, por lo menos en el estadio fundacional de los objetos, éstos no tuvieron ningún valor de cambio. Ciertamente es que mucho antes de la fase inventiva con la que se abre la edad moderna, las sociedades organizadas, a partir de los egipcios, los sumerios y los acadios por lo menos, conocieron ya un sistema de intercambio de algunos objetos determinados, precisamente aquellos en los que permanece vivo todavía un evidente valor de cambio: las joyas, por ejemplo, o la plata entre los sumerios y los acadios. A nadie se le escapa que el valor de cambio que pudieran haber tenido ciertos objetos o materiales en tales sociedades antiguas (y tal vez también en las que llamamos primitivas) culminó en un tipo de objeto muy peculiar, que hoy ya no nos parece "objeto", que es la moneda, y ésta derivó en algo que nos parece ya una verdadera entelequia artificiosa, por no decir mágica: el capital, que es el elemento más abstracto de la economía moderna.¹

Encarar el valor de signo y el valor de cambio en este texto tiene una razón. Hay un trueque que propongo: cambiar lo habitual por lo otro. Como en la introducción, se sugiere una nueva situación, aquí hay una propuesta de cambio que tiene que ver con demostrar la ausencia del balance entre la línea y el papel. En el dibujo moderno, en contraste con el equilibrio que caracteriza al dibujo tradicional. Entonces hablaré de trueque o de valor de cambio. En mi experiencia personal opté por un cambio y significación de materiales. Cada material tiene su valor de uso.

El trueque y el cambio, tienen que ver con el uso de materiales convencionales y el uso de materiales tomados de otros universos. Cada material tiene su valor, de uso de cambio y de significación.

67

Mi trabajo de signos y códigos, encuentra apoyo en estos textos:

EL VALOR DE SIGNO

Tomamos este término de Jean Baudrillard, quien en su *Crítica de la Economía Política del Signo* estableció la diferencia y la dialéctica valor de uso/valor de signo, usando esos términos en este sentidos: el valor de uso de un objeto equivaldría a su valor funcional, y el valor de signo -a veces denominado por Baudrillard valor de cambio-signo- sería aquel valor incorporado a un objeto, por el cual dicho objeto pasa a tener un valor de significación (connotador de

status, definidor de gusto, etc.) de un orden distinto del valor de uso, aunque no menos "funcional" que éste, como aquí opinamos. Incluimos aquí la pertinencia que tal valor de signo pudiera tener en los proyectos primitivos, porque pensamos que ciertos "objetos" y "diseños" de estas sociedades tuvieron también las características (funcionales) propias del valor de signo, aunque esto tuviera lugar en aquellas sociedades de una manera muy distinta de la manera como el valor de signo toma cuerpo en nuestros objetos actuales. Si pensamos, por ejemplo, en la cultura megalítica europea del neolítico -la gran cultura del nacimiento simultáneo de la arquitectura y de la agricultura, primer "ordenamiento" racional de lo natural- deberemos aceptar que aquellos "objetos" arquitectónicos -también los pictóricos-, aquellos "diseños", no tenían el mismo valor de uso que los utensilios de caza o de labranza. Conocemos la "significación" aproximada de aquellos monumentos: se trataba de edificios a menudo funerarios, a los que hoy atribuimos -con poco margen de error- un significado aproximadamente religioso. Suponiendo que algunos de estos dólmenes, menhires, navetes o taules tuvieran el valor de uso de servir como tumba de un difunto notable, parece evidente que debieron tener algún otro valor, puesto que, según la lógica funcional con que hemos caracterizado a esas culturas primitivas, habría bastado con sepultar al muerto bajo tierra, cosa que deberían hacer con los finados menos notables a

juzgar por los relativamente escasos hallazgos arqueológicos que poseemos.

Ciertamente, no parece arriesgado pensar que esa arquitectura tuvo, además de un valor de uso-funcional (sepultura), un valor "añadido", una plusvalía, que podríamos calificar como "valor estético".

En la misma línea se hallan los tótemes indios, o los brazaletes de la Edad del bronce o, evidentemente, antiquísimas esculturas como la Venus de Willendorf. ¿Vamos a pensar en éste último caso, que el valor de uso no era su característica predominante, puesto que no servían propiamente para nada, sino que formaban parte de los aspectos "ornamentales", "estéticos" o "religiosos" de aquellas culturas.

Ahí es donde conviene precisar la diferencia fundamental que habría existido entre el valor de signo que hoy posee una villa-en-la-Costa-Azul-proyectada-por-un-famoso-arquitecto-de-moda-, y el valor de signo que suponemos (pues no es de cambio, ni es sólo de uso) en aquellos ejemplos aducidos.

La diferencia estriba posiblemente en algo muy elemental: el "valor estético" de un objeto no ha sido siempre un valor de cambio-signo

en el sentido que define Baudrillard. Como veremos, esto es más bien propio de los objetos de la fase consumista. En la fase naturalista los objetos aparentemente provistos de valor de signo (amuletos, tótemes, arquitectura megalítica) pueden ser considerados, sencillamente (en los códigos personales, parte del uso signico, refiere no solo objetos con valor de uso estético, sino que tienen valor de signo) como objetos con valor de uso estético. Esa es una variante sutil del valor de uso, pero de importancia capital para entender la diferencia cultural, antropológica y social que existe entre un monumento megalítico y la Basílica de San Pedro en Roma o las casas de F. Lloyd Wright.

70

Efectivamente, el hombre primitivo debió considerar tan importante defenderse de los animales peligrosos, como asegurarse una eternidad placentera o conseguir mujer para satisfacer las exigencias sexuales y de reproducción de la tribu. En este sentido, diseñó un utensilio que servía para matar animales; y de acuerdo con la misma lógica erigió un monumento que servía para tranquilizar su temor ante la muerte, y se ciñó unos brazaletes que servían para atraer a una mujer o señalar la familia sexual a la que él pertenecía. (Códigos personales).

Es decir, no podemos imaginar en aquellas sociedades, una diferencia clara entre la utilidad de un mazo y la utilidad de un menhir, no

podemos imaginar que los primitivos pensarán tener edificios funcionales y edificios simbólicos. Pensarlo así hasta hoy puede haber sido una deformación típicamente romántica, tal vez heredera de la "suntuosidad gratuita" y estetizante de buena parte de la arquitectura postrenacentista. La antropología moderna nos ofrece hoy esta solución otra, mucho más adecuada al esquema organizativo y los "límites culturales" de aquellas sociedades: en ellas todo funcionaba para un uso determinado; en esta línea debieron hallarse los monumentos que hoy consideramos como manifestación de un espíritu religioso elevado, aunque tosco en sus signos externos. En otros términos: la "esteticidad" (o excedencia del valor de uso, como hoy definiría Kant) que descubrimos en ciertos elementos de aquellas culturas no es un valor de signo añadido a un valor de uso, sino, sencillamente, el aspecto que ofrecen los "artefactos" destinados a cubrir las necesidades -no por metafísicas menos fundamentales en aquellos tiempos- de tipo no-material.

Es posible que la distinción funcionalidad/esteticidad no fuera pertinente en aquellas sociedades, del mismo modo que cierto funcionalismo moderno no ha tenido nunca la impresión de estar reñido con la esteticidad: evidentemente, las sillas de Breuer y los edificios de Aalto o la afeitadora Braun son tan funcionales como bellos.

Esta articulación, que sólo algunos diseñadores modernos han sabido llevar al papel y a la síntesis de la forma, que borra las fronteras entre los utensilios funcionales y los artefactos-bellos-pero-inútiles, es algo muy naturalmente practicado, todavía, por felices reductos de civilizaciones antiguas.

Los habitantes de una tribu de la isla de Bali quedaron muy sorprendidos cuando un antropólogo, admirado por el hecho de que los cacharros de cocina de esa tribu fueran tan bellós como la decoración de su vestidos o la ornamentación de sus casas o de sus templos, inquirió acerca de esta inflación de lo estético en todas las áreas del "diseño" en aquel lugar, y pidió a los balineses que establecieran una delimitación entre lo artístico y lo utilitario. "No tenemos arte, respondieron los balineses. Todo lo que hacemos, lo hacemos tan bien como podemos." Los balineses no veían porque un utensilio-cacharro tenía que ser tratado con descuido o indiferencia, en contraposición con el utensilio-vivienda o el utensilio-templo. Al fin y al cabo -habrían argumentado los diseñadores balineses en un congreso internacional-, el puchero sirve para cocinar, del mismo modo que la vivienda sirve para vivir, y el templo para prepararse un rincón en la vida eterna.

He aquí, por cierto, una manera muy razonable de resolver el problema función/ornamentación. Por un lado, a los balineses no se les

podía ocurrir que un cacharro pudiera ser tosco o “mal hecho”, y por otro lado consideraban “utilitaria” la ornamentación de la casa o del recinto sagrado.

La antropología ha demostrado sólidamente que los llamados “pueblos primitivos actuales” presentan todavía esta constante: no deslindan su campo o sistema objetual entre objetos suntuarios y objetos utilitarios: un bastón ricamente adornado en manos de un miembro tribal sirve para saber quién manda allá, y un cuenco con bellas entalladuras sirve, “a pesar de todo”, para beber.

Algo debió pasar entre ese estado de civilización y la Grecia del siglo de Pericles para que Sócrates planteara como problema la distinción entre utilidad y esteticidad.

Como relata Platón en el Hippias Mayor, Sócrates preguntó en una ocasión a sus interlocutores si les parecía más bella la cuchara de madera de higuera o la cuchara de oro. La mayoría de los presentes consideraron más bella una cuchara de oro. Pero Sócrates les convenció de lo contrario, es decir, que era más bella la cuchara de palo, puesto que tenía atributos que no poseía la de oro: daba buen gusto al caldo y no rompía la cazuela de barro. Como vemos Sócrates estaba ya del lado de los “hiperfuncionalistas”, propugna-

ba ya un extremismo (belleza=utilidad) que nunca se plantearon los diseñadores de la fase naturalista, para quienes podemos suponer no existía incompatibilidad alguna entre ambos factores.

En resumen, digamos que la fase naturalista del diseño -de la que, repetimos, encontraríamos huellas en todos los momentos de la historia del diseño- se caracterizaría por la dominante del valor de uso, por la ausencia casi absoluta del criterio del valor de cambio (grado cero de "comercialización" del diseño) y por la incorporación del valor de signo (de orden estético) a las dimensiones del valor de uso de un objeto.

74

Evidentes variaciones de estos factores tuvieron lugar en las civilizaciones clásicas altamente intelectualizadas, especialmente en las culturas griega y latina, así como en la civilización románica que se extendió por Europa desde la expansión del imperio Romano hasta el final de la Edad Media, dejando una huella que persiste claramente en el zócalo cristiano de la Europa moderna.

No menos interesante resultaría un análisis concreto de lo que significó el Renacimiento europeo al respecto, no ya a los objetos o su teoría (que se inicia entonces) sino a la concepción de la arquitectura o la pintura. Tenemos que dar un salto hasta otro estadio sustantivamente

heterogéneo respecto a la fase naturalista estudiada: un estadio revolucionario en muchos sentidos, púrtico de la revolución industrial y crisol de una fase muy característica en la evolución de la dialéctica de todos los factores que concurren en la operación de diseñar. Se trata de la fase denominada “inventiva.”¹

DIBUJAR POR DIBUJAR

Colin Saxton, en su libro Curso de Arte, ha influido en la elaboración de mis formas de trabajo y en los cursos de dibujo que imparto:

75

Poco sabemos del dibujo como forma artística independiente antes del Renacimiento. Sin embargo, durante el Renacimiento, los artistas empezaron a componer cuadros utilizando técnicas de dibujo. “Los arqueros tirando al blanco” de Miguel Ángel es un perfecto ejemplo de la insuperable calidad del artista, en donde revela las sutilezas anatómicas, sin disminuir la sensación de energía física y espiritual. Este proceso nos demuestra que el dibujo es un proceso tan válido como cualquier otro para expresar las ideas del artista.

El dibujo es un vehículo perfecto para transmitir ideas con pasión e intensidad.

Finalmente, para cualquier pintor, el dibujo es simplemente un proceso continuo. La división en dibujo investigador, dibujo para pintar y dibujo como fin en sí mismo, es inevitablemente arbitraria. Todas estas funciones se superponen y se apoyan entre sí. Muchos miles de dibujos se hacen sin asignarles una función específica: aparte de ejercitar la habilidad, poder de percepción e inventiva del artista, su curiosidad visual y su entrega al arte.²

Hans Daucher en su libro: Modos de Dibujar menciona que:

Aprender a escribir se basa en el conocimiento de signos, de letras, a las que, en un grupo cultural, se convino en dar un determinado significado. El aprender a dibujar tiene lugar mediante el empleo de signos comprensibles por todos. Cuantos más signos conoce una persona, tanto mejor podrá expresarse por medio del dibujo. Cuanto mayor sea el "repertorio gráfico", tanto más variada será la expresión dibujística. Al igual que se pueden aprender los vocablos de un idioma, así también se pueden aprender las múltiples posibilidades de la comunicación gráfica.

76

En este tomo aprenderemos lo más importante: el juicio propio, la valoración y la visión artística:

una visión que siempre abarca todo el dibujo,

una visión sensible,
una visión que sente placer en mirar

El manejo de experiencias visuales se caracteriza por una peculiaridad: no le corresponde un aprendizaje racional, lineal y progresivo como camino de lo sencillo a lo complicado; lo importante es siempre el conjunto.

Sin embargo, lo más importante es el conjunto del plano dibujístico. Evidentemente, los adultos necesitan esta indicación en mayor grado que los menores. Pero las influencias escolares también les limitan a éstos la capacidad de abarcar con la vista el conjunto: la educación escolar tiende al pensamiento analítico, al pensamiento numérico y a una verbalización conceptual.

El aprendizaje es una aventura y comienza con la exploración de las posibilidades. Ello se refiere en primer lugar a las herramientas y al material empleado. La creación gráfica comienza logrando que el material disponible se transforme y "mejore" cualitativamente; es decir, una hoja de papel para máquina de escribir no debería resultara simplemente un papel usado después de un proceso de dibujo, sino tener más valor. Este proceso refleja la forma de contacto de una persona con un entorno objetivo.

Las enseñanzas artísticas básicas abstraen los problemas de representación a los reducidos conceptos de los fenómenos visuales: color, forma, proporción; luz, situación, orientación, etc. Pero, en realidad estos conceptos, que representan conceptos básicos elementales dentro de un esquema racional, pasan a segundo plano con respecto a la inmediatez sensorial, o son tan acentuados por conceptos didácticos racionales, que reprimen la inmediatez de la experiencia sensorial, haciéndola desaparecer casi por completo.¹

De Fiore Gaspare dice en su libro Curso autodidáctico de dibujo y pintura:

78

Lo primero que hemos de tener en cuenta en relación con cualquier dibujo es que la imagen que percibimos al mirar al modelo es unitaria: el resultado que esperamos será, por lo tanto, la interpretación de esa impresión unitaria que perciben nuestros ojos.

Sintetizar, cuando se dibuja, no significa reducir a unos pocos trazos la imagen y su representación; significa también alcanzar mediante el dibujo el significado esencial de lo que vemos o de lo que pensamos, en una relación directa e inmediata entre la visión, real o inventada, y nosotros mismos.

Lograr la síntesis de la imagen o de la idea significa encontrar el secreto del dibujo, vislumbrar la relación entre nosotros y el mundo que nos rodea para transmitirla a quien nos observa.

La síntesis, por tanto, se configura como el resultado al que tiene toda búsqueda de la forma o del claroscuro, de la luz o de la atmósfera, con independencia de la técnica empleada.

Cada elemento, cada detalle se enfoca en relación con el resto del entorno, del claroscuro, en el conjunto del encuadre. El modelo, que analiza en sus detalles, es visto y dibujado en todo momento en su conjunto conforme a una cadena de relaciones que une y da proporción, permitiendo encaminar continuamente lo relativo hacia una representación correcta. 79

Hans Daucher, en su colección editada por Gustavo Gili, dice:

EL DIBUJO: UNA SÍNTESIS DE SENSACIONES

“Un dibujo”, escribe Matisse, “¿no es quizá la síntesis, el resultado de una serie de sensaciones seleccionadas, reunidas por el cerebro, que luego se disparan merced de una última sensación, de tal forma que el dibujo se ejecuta casi con la irresponsabilidad de un autómatas?”

ESTA TESIS HA DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Para Henri Matisse, el dibujo es la traducción directa y más pura de su emoción, precisamente porque “es la simplificación del medio que lo permite. Con todo, estos dibujos son más completos de lo que pueda parecer a quien sólo ve en ellos una especie de esbozo. Son generadores de luz: contienen, además del sabor y de la sensibilidad de la línea, la luminosidad y las diferencias de los valores que corresponden al color, y ello de un modo evidente”.

Matisse considera sus dibujos de trazos como los más sintéticos, e incluso los más completos y expresivos.

“Estas cualidades... se derivan del hecho de que los dibujos van precedidos siempre por estudios realizados con un medio adecuado para el trazo, como el carboncillo, por ejemplo, o el difumino, que permite abordar simultáneamente el carácter del modelo, su expresión humana, la calidad de la luz que lo rodea, el ambiente y todo lo que sólo cabe expresar con el dibujo”.

Además de la importancia de los espacios en blanco de la hoja, Matisse señala la importancia definitiva de la línea trazada: “El dibujo contiene, agrupados conforme a mis posibilidades de síntesis, los diferentes puntos de vista que he podido asimilar más o menos mediante el estudio preliminar”.³

A continuación cito a Paul Eluard, en su libro *Antologías de escritos de Arte*:

“..! el dibujo no existe! !No rías, jovencito! Por singular que te parezca esta frase, entenderás algún día las razones que tengo para afirmarlo. La línea es el medio por el cual el hombre se da cuenta del efecto de la luz sobre los objetos; pero no existen líneas en la naturaleza, en la cual todo es pleno: se dibuja al modelar, es decir, se separan las cosas del medio en que se encuentran; ¡pero solo la distribución de la luz de la apariencia al cuerpo! Por consiguiente, no fijé los lineamientos, difundí en los contornos una nube de medios tintos rubios y cálidos, lo cual hace que no se pueda poner con exactitud el dedo en el lugar en que los contornos se encuentran con los fondos. De cerca, el trabajo parece algo denso y carente de precisión, pero a dos pasos todo se reafirma, se detiene y se destaca; el cuerpo gira, las formas se vuelven sobresalientes, se siente circular el aire. Sin embargo, todavía no estoy satisfecho, tengo dudas. Quizá sea necesario no dibujar un solo rasgo, y es posible que resulte mejor atacar una figura por el medio, dedicándose ante todo a los salientes más iluminados, para pasar luego a las partes más convenientes: ¿No es así como trabaja el sol, ese divino pintor del universo? ¡Oh naturaleza, naturaleza, quién te ha sorprendido jamás en tus huidas! Fijate, el exceso de ciencia, lo mismo que la ignorancia, llega a una negación. ¡Dudo de mi obra!”

El anciano hizo una pausa, y luego continuó:

“Hace diez años, joven, que trabajo: ¿pero qué son diez pequeños años cuando se trata de luchar con la naturaleza? ¡No conocemos el tiempo que empleó el señor Pígmalión para hacer la única estatua que tuvo movimiento!

...llegó a dudar del objeto mismo de su búsqueda. En sus momentos de desesperación, afirma que el dibujo no existe y que con las líneas sólo es posible expresar figuras geométricas; cosa que está más allá de la verdad, pues con el rasgo y el negro, que no es un color, se puede hacer una figura; lo cual demuestra que nuestro arte está, como la naturaleza, compuesto por una infinidad de elementos: el dibujo da un esqueleto, el color es la vida. Por último, hay algo más verdadero que todo esto, y es que la práctica y la observación lo son todo en un pintor, y que si el razonamiento y la poesía disputan con los pinceles, se llega a la duda, como el buen hombre que es tan loco como pintor.

82

“-¿Sabe que vemos en él a un muy gran pintor -respondió Poussin con gravedad.

-Ahí -continuó Porbus tocando la tela- termina nuestro arte sobre la tierra.

-Y desde ahí se pierde en los cielos -dijo Poussin.

-¡Cuántos goces en ese trozo de tela! -exclamó Porbus.

El anciano, absorto, no los escuchaba, y sonreía a esa mujer imaginaria.
-Pero, tarde o temprano, advertirán que no hay nada en su tela -
rorrumpió Poussin.”

Balzac.

“No, Zola no había entendido de qué se trataban, pero Balzac
presintió que cuando se pinta, se puede desembocar, de repente, ante
una cosa tan desmesurada, que nadie llegará jamás a culminar.”

Rainer-María Rilke

83

“La creación artística tiene problemas para imponerse límites: se
encuentra en un perpetuo devenir, y sólo en su elemento voluntario se
hallan sus más raras cualidades, pero en el momento que la ha detenido
en un punto dado de su trayectoria. Una obra de arte sólo puede ser
una aproximación, y su éxito se encuentra con frecuencia lejos del
objetivo que el artista había imaginado; su éxito en opinión de los
demás. Para Vinci, la Gioconda era una obra inconclusa.”

Pierre Marois.³

FALLA DE ORIGEN

Según Clement Greenberg, en su libro *Ensayos críticos. Arte y Cultura*:

“El collage fue un factor crítico en la evolución del cubismo y, por lo tanto, en la evolución general del arte moderno de este siglo. Todavía no se ha determinado con precisión quien lo inventó, si Braque o Picasso, ni cuando. Ambos artistas se abstuvieron de fechar y firmar la mayor parte de las obras que hicieron entre 1907 y 1914, y ambos pretenden, o insinúan, que el primer collage fue obra suya. La dificultad aumenta por el hecho de que Picasso data el suyo, retrospectivamente, casi un año antes que Braque. Tampoco ayuda mucho la evidencia interna o estilística, pues la interpretación del cubismo está todavía en un nivel muy rudimentario.

84

Sin embargo, esta cuestión de la prioridad es mucho menos importante que la de los motivos que indujeron por primera vez a uno u otro artista a empastar o embutir un trozo de material extraño en la superficie de un cuadro. Respecto a esto, ni Braque ni Picasso lo han dejado muy claro. Los autores que han intentado explicar sus intenciones hablan, con unanimidad sospechosa, de la necesidad de un contacto nuevo con la realidad frente a la creciente abstracción del cubismo analítico. Pero el término realidad, siempre ambiguo cuando se utiliza en la relación con el arte, nunca ha tenido más ambigüedad que en este caso. Un trozo de papel de pared que imita la textura de la madera no es más real bajo

ningún concepto, ni está más cerca de la naturaleza, que una simulación pintada de esa misma madera; y tampoco el papel de la pared, el hule, el papel de periódico o la madera son más reales o están más cerca de la naturaleza que la pintura sobre lienzo. Y aunque estos materiales fuesen más reales, el problema seguirá en pie, pues tal realidad apenas si nos explicaría algo sobre la apariencia concreta del collage cubista.

El único problema real es la preocupación de Braque y Picasso, en el cubismo, por aferrarse a la pintura como arte de representación y de ilusión. Pero al principio se preocupaban por obtener con su cubismo resultados esculturales con medios estrictamente no escultóricos: o sea, encontrar un equivalente explícitamente bidimensional para todo aspecto de la visión tridimensional, sin consideración a lo mucho que podría sufrir la verosimilitud del resultado de este proceso. La pintura había de proclamar el hecho físico de que era plana, en lugar de pretender negarlo, a pesar incluso de que, al mismo tiempo, había de superar como hecho estético esa planitud proclamada y continuar informando sobre la naturaleza.

Ni Braque ni Picasso se plantearon de antemano este programa. Más bien surgió como algo implícito e inevitable en el transcurso de su esfuerzo conjunto por desarrollar esa visión de un arte pictórico más puro que habían atisbado en Cézanne, del que también tomaron los

medios. Estos medios, y esa visión, impusieron su lógica; y la dirección de tal lógica se puso claramente de manifiesto en 1911, cuarto año del cubismo de Picasso y Braque, junto con ciertas contradicciones latentes ya en la propia visión de Cézanne.

Por esas fechas, la planitud no sólo había invadido el cuadro cubista, sino que estaba amenazando con anegarlo. Los pequeños planos-facetos con que Braque y Picasso efectuaban la disección de todo lo visible se situaban ahora todos paralelos al plano del cuadro. Ya no eran controlados, ni en dibujo ni en situación, por la perspectiva lineal y ni siquiera por la escalar. Además, cada faceta tendía a configurarse como una unidad independiente sin pasajes ligados ni trazos interrumpidos de valor gradativo en su lado abierto, para unirlo a las facetos contiguas. Al mismo tiempo, el sombreado se había atomizado en manchas de luz y sombra que ya no se podían concentrar en los bordes de los contornos con un modelado suficiente que las obligase a situarse convincentemente en profundidad. En general, luz y sombra habían comenzado a actuar, de modo inmediato, más como cadencias de diseño que como una descripción o definición plástica. El problema principal en esta situación era impedir que el interior del cuadro -su contenido- se fundiera con el exterior, con su superficie literal. La planitud representada -o sea, los planos-faceta- había de mantenerse lo bastante separada de la planitud literal para permitir que sobreviviera entre ambas una ilusión mínima de espacio tridimensional.

Braque ya se había sentido inquieto ante la contracción del espacio ilusionista en sus cuadros de 1910. Entonces había recurrido al expediente de insertar una sugerencia *trompe-l'oeil* convencional de espacio profundo encima de la planitud cubista, entre los planos representados y el ojo del espectador. La misma sombra, como sembrada de tachuelas, de un grafismo anticubista, que aparece traspassando la parte superior de un cuadro de 1910, *Bodegón con violín y jarro*, sugiere profundidad de un modo simbólico. Las formas cubistas se transforman en la ilusión de un cuadro dentro de un cuadro. En *Hombre con guitarra*, de principios de 1911 (hoy en el Museo de Arte Moderno), las borlas y tachones dibujados a línea del margen superior izquierdo constituyen un símbolo parecido. En ambos casos el efecto, que no debe confundirse con la significación, es muy directo e imperceptible. Plástica y espacialmente, ni el tachón ni la borla actúan sobre el cuadro; ambos sugieren una ilusión sin hacerla realmente presente.

87

Al comienzo de 1911, Braque ya estaba ensayando procedimientos para reforzar, o mejor, suplementar esta sugestión, pero todavía sin introducir nada que pudiera ser otra cosa que un símbolo. Al parecer entonces descubrió que el *trompe-l'oeil* podía usarse tanto para engañar al ojo como para desengañarlo. O sea, que podía usarse tanto para afirmar como para negar la superficie real. Si se podía indicar con suficiente

claridad en determinados lugares la realidad de esa superficie -su plenitud física- se distinguiría y separaría de todo aquello que contuviera. Una vez explicada la naturaleza literal del soporte, todo lo que hubiese sobre él que no estuviera concebido literalmente vería realzada su no literalidad. Odiciéndolo de otro modo, la planitud representada mostraría al menos la semejanza de una semejanza de espacio tridimensional siempre que se señalara con claridad que la plenitud no representada de la superficie literal era aún más plana.

El primer artificio importante que descubrió Braque, hasta la llegada del papel engomado, para indicar y separar la superficie, fue la imitación de los impresos, que evocan automáticamente una plenitud literal. Se ven letras de imprenta en una de sus pinturas de 1910, *El mechero*; pero al ser bastante esquemáticas y estar sesgadas en profundidad a lo largo de la superficie representada que las sostiene, esas letras aluden meramente a la superficie literal. En el año siguiente introduce mayúsculas de imprenta, junto con letras y números de tipo menor, en una simulación exacta de la impresión y la rotulación con una frontalidad absoluta y fuera del contexto representacional del cuadro.

En los collages posteriores de ambos maestros se usa una gran variedad de materiales extraños, a veces en la misma obra, y casi siempre en conjunción con todos los demás artificios engañosos y esengañadores

que conocían. La zona contigua a un borde de un trozo de material pegado -o simplemente de una forma pintada- se sombrea para alejar ese borde de la superficie, al tiempo que se dibuja, pinta o incluso se pega algo encima de otra parte del mismo contorno para llevarlo hacia el fondo. Planos definidos paralelos a la superficie penetran también en el espacio real, y se sugieren ópticamente. Todo esto intensifica la oscilación entre superficie y fondo para abarcar un espacio ficticio enfrente y detrás de la superficie. Ahora, la planitud puede monopolizar lo todo, pero es una planitud literal no representada; pero al mismo tiempo reacciona y transforma en gran medida la no representada, consiguiéndolo además sin privar por ello a esta última de su literalidad: en lugar de ello, subraya y refuerza esa literalidad, la recrea.

Esta estética repudiaba el acabado, el pulido, la elegancia superficial, y de ahí que la torpeza inicial de Chagall se convirtiese en este período en un factor a capitalizar. Y de hecho, la exhibición franca y despreocupada de su *gaucherie* fue un elemento indispensable para lograr la fuerza que tienen las pinturas de su mejor época. Superficies toscas, pintura cuajada, diseño crudo a base de líneas cruzadas y rombos, contrastes estrepitosos de lo áspero y lo sedoso, de tonos negros y ocre complementarios, todo esto coadyuvaba a la virtud del cuadro, del mismo modo que una tosquedad similar aunque menor era la base de la elegancia de Juan Gris, en el mismo tiempo y lugar.

[...] incluso después de que su inspiración fuese ya totalmente abstracta, evocando durante cierto tiempo temas paisajísticos e incluso florales, y sus alusiones a la naturaleza son uno de los factores decisivos para asegurar la unidad y la coherencia de cada cuadro. Formas ligeramente modeladas aletean dentro de una ilusión de espacio tridimensional, por el que circulan también motivos puramente lineales, espacio que es casi preimpresionista salvo en su poca profundidad. Hay una nota cubista en ese juego de dibujo "duro" contra pincelada "blanda".

La contribución excepcional de Kandinsky fue mantener disociados durante un tiempo algo mayor la planitud y lo no figurativo. La planitud cubista imponía un dibujo y un diseño geoméricamente orientados a una pintura ambiciosa, pero Miró, el último cubista, fue capaz de aflojar ese nudo con la ayuda de los contornos "libres" de Kandinsky y su profundidad pequeña e indeterminada; en América, Gorky y Pollock supieron hacer otro tanto en su propia época.

Para él, el plano del cuadro seguía siendo algo negativamente dado e inerte, no algo que controlase y actuase sobre el dibujo, la situación, el color y el tamaño de una forma o una línea, y cuya planitud fuera recreada por las configuraciones que se le impusieran, o al menos reinvocada (como en los viejos maestros).

[...]la superficie seguía siendo un mero receptáculo, y la pintura misma una aglomeración arbitraria de formas, masas y líneas carentes incluso de coherencia decorativa.

La diversidad de maneras e incluso estilos en que trabaja contribuye a privar, aun a su público más entusiasta, de una idea clara de por dónde va. Al mismo tiempo esa diversidad nos hace sospechar que se deja absorber excesivamente por los problemas, llevado de un exclusivo afán de superarlos; o también que este artista sigue siempre de un modo demasiado implícito su fertilidad inventiva en lugar de colocar esa fertilidad al servicio de sus concepciones. Y la inventiva de Hofmann es verdaderamente enorme, hasta el punto de que se le podría calificar de virtuoso de la invención, como sólo el Klee de los años treinta supo serlo antes que él.

91

Se ha abusado mucho de la idea de experimento en relación con el arte moderno, pero la pintura de Hofman sí parece justificar su uso. Probablemente es el artista vivo más difícil, de captar y de apreciar. Pero por la misma razón es un artista inmensamente interesante, original y remunerador, y los problemas que plantea la interpretación de su arte nacen en buena medida de que tiene muchas cosas que decir. Aunque pertenezca al mismo momento que Pollock dentro de la evolu

ción de la pintura de caballete, resulta aún menos clasificable. Se le ha llamado "expresionista alemán", pero en todo lo que se conoce como expresionismo, aparte del torbellino Kandinsky, hay muy poco que nos lo anuncie. Su color y sus texturas cromáticas tal vez sean "nórdicas", pero uno trata desesperadamente de que no se le escape este adjetivo ante la decidida originalidad con que se sabe asimilar también lo "mediterráneo". Opino que el único modo de comenzar a situar el arte de Hofmann es tener en cuenta el carácter único de su vida, que ha atravesado tantos movimientos artísticos como fronteras nacionales, llevándole a diferentes centros del arte justo en el momento de su actividad más fecunda. Y además de eso, su carrera artística se ha desarrollado a lo largo de, al menos, tres generaciones de artistas."⁶

Clement Greenberg, en sus Ensayos críticos (pp. 177 y 178), de su libro Arte y Cultura, haciendo mención a Hans Hoffman, pintor que considero un maestro y cuya influencia asimilé, comenta que hay un poder pictórico, derivado de un período abstracto (Pollock, André Masson, Clyfford Still) en su dripping: derramar y salpicar pour and spatter. La razón para traerlo a este texto corresponde a la identificación que logro con el análisis que Greenberg hace de esas obras en los que aparece, ya en 1944 y 1945 (Cataclismo, Cuento de hadas) una especie de insatisfacción acerca de los bordes fáciles y manuscritos, que deja el pincel, el lápiz o el cuchillo, y que llegan

hasta mí en el proceso de elaboración de mi trabajo como ideas ya procesadas de los que adquiero conciencia hoy, de aquella observación.

Aparecen formas de caligrafía abierta (uso de letras, números) y libre que se relacionan al expresionismo abstracto (1940-1950). Aquí la pintura se chorrea, se esparce y menosprecia la construcción.

Estas manifestaciones animan a los pintores más radicales de las últimas décadas.

Se trata de un estilo no lineal y de impacto. Hans Hoffman en sus gouaches y acuarelas más conocidos, desde 1948 hace gala de su libertad con lo no convencional de práctica matérica y la riqueza de la técnica libre. Hace jugar al color un papel fundamental, que determina la forma desde adentro. Aparecen gruesos borrones, ribetes, manchas y girones, chorreados de pintura en la tela y el papel desde que se depositan en la superficie: hay también un dibujo y un diseño que surgen de la abundancia del color.

¿Será posible no tomar en cuenta esta rica experiencia de Hoffman en su traducción al collage y a otras alternativas de uso de materiales para enriquecer una obra?

La fertilidad inventiva de Hans Hoffman es verdaderamente enorme, y se le podría comparar de virtuoso de la innovación como solo Klee en los años treinta pudo y supo serlo.

Diversidad y dispersión, acota Greenberg. Sin falsas modalidades de pretensión, me identifican con la problemática. A veces resulta difícil, y lo he vivido, poner esta fertilidad al servicio de las propias concepciones. Esto es con referencia a que en el arte moderno se ha abusado mucho de la idea del experimento, pero hay casos, como el de Hoffman y otros ... en que los resultados parecen justificar este exceso.

Hay muchas cosas que decir, pero Hoffman es un artista original e interesante. Se le puede considerar, según Greenberg, igual que a Pollock en cuanto a su evolución, pero es todavía menos clasificable.

En cuanto a ismos se le ha catalogado como expresionista alemán por su color y texturas, tal vez sean nórdicas, sin dejar escapar ese adjetivo cuando queremos catalogarlo de mediterráneo. Hoffman tiene un carácter único, en su vida atravesó muchas fronteras nacionales y muchos movimientos artísticos.

94

¿Será falta de unidad, habrá tal acusación? Cuando una causa artística se desarrolla a lo largo de varias generaciones, es perdonable que esto ocurra, opina Clement Greenberg y opina, humildemente, la autora de este trabajo.

NOTAS

¹ *Saxton Colin. Curso de Arte. pp. 106, 111, 112.*

² *Llovet, Jordi. Ideología y metodología del diseño. pp. 27 a 55, 58, 59.*

³ *Daucher, Hans. Modos de dibujar. Tomo 1 pp. 7a 12.*

⁴ *De Fiore, Gaspare. Curso autodidáctico de dibujo y pintura. pp. 5, 6.*

⁵ *Éluard, Paul. La pasión de pintar. Antología de escritos sobre arte. pp. 20a 25.*

⁶ *Geenberg, Clement. Ensayos críticos. Arte y cultura. pp. 69 a 71, 75, 889, 107, 108, 174.*

CONCLUSION

C O N C L U S I O N

Ofrezco como conclusión de este trabajo escrito la presentación de mi obra plástica.

ANEXO UNO

Del catálogo

Bela Gold

de la exposición

Pinturas

en la Sala 1 de la ENAP-UNAM, 1978.

Utilizar símbolos que operen como elementos plásticos en una totalidad artística de formas y colores, es el propósito de Bela Gold. Propiamente, predomina el uso de los signos prehispánicos de fertilidad que aquí valen por sus grafías, como valieron por su pictografía para los hombres que los crearon como representaciones del concepto «fertilidad», una vez que los derivaron de aquellos mitos o símbolos que promovían gráficamente la fertilidad; esto es, cuando los signos actuaban sobre la realidad natural. Si bien hoy estos símbolos distan mucho de evocarnos la realidad designada, conservan todavía su cascarón y retienen algo de su enigma y del inmarcesible deseo humano de actuar sobre la realidad mediante signos. Porque de alguna manera la pintura obedece a este deseo mágico.

Los símbolos de fertilidad no están aquí solo, aparecen otros más universales: las imágenes de una realidad visible que por analogía o convención connotan otra realidad: fertilidad, fertilidad que es invisible,

aunque lo son sus síntomas y sus resultados. En las obras de Bela Gold, todos estos símbolos se entrecruzan con colores expresivos que a ratos se encienden con lirismo o se ensombrecen angustiosamente. Si los colores nos imparten sensaciones, o les adjudicamos significaciones, entonces, los signos insertados reclamarán también significaciones. Las reclamarán mediante ese vacío succionador que ha dejado el contenido o el tiempo transcurrido y no únicamente por contigüedad: porque una yuxtaposición de signos, ninguno puede dejar de decirnos algo. En realidad, les inyectamos nueva vida. Los actualizamos, ya que es la única manera de revivirlos; de que vivan para nosotros, mientras nos traslada al pasado el primitivismo de las formas, colores y signos.

Del catálogo

Bela Gold

de la exposición

Misterios

(Técnicas mixtas)

en la Galería Metropolitana

de la Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.

El arte moderno reinventó la intuición y cambió la norma por la transgresión. En ese proceso brillante e ingenioso todo pasaba de prisa. La franca veneración por lo nuevo y la presión de imaginar formas para sorprender al público y al mercado, enriquecieron la vida del arte de nuestro tiempo y también lo depauperaron.

99

Durante casi veinte años (1958-1978) la pintura se convirtió en la mejor expresión de aquel viejo augurio que anunciaba la muerte del arte. En su lugar entraron proposiciones que aspiraban a hacer pronunciamientos totales e indisciplinarios como es el caso de las ambientaciones, de los happenings, el performance y distintas proposiciones gestuales y conceptuales. Es un hecho que estas actitudes radicales se han cambiado o sofocado, dados nuevos fenómenos sociales. Pasamos a otro tipo de mirada crítica en torno a la tradición del arte moderno. Se trata de una contribución al amplio proceso de reflexión y de ajuste de cuentas que

FALLA DE ORIGEN

hoy vive la sociedad occidental, desde los sistemas políticos, las ideologías, las bases de la ciencia y finalmente aquellas expresiones artísticas inscritas en *La tradición de lo nuevo*, que dieron mucho en poco tiempo.

La pintura de Bela Gold, artista argentina radicada en México, se inscribe en este proceso. Para Bela el arte es significado y oficio, signo y materia, color y alfabeto, raíces y destino, drama y diálogo. Podríamos invocar en su sólido oficio sus meditaciones sobre Klee y Jackson Pollock, Kandinsky y Marc Rothko, así la tela es para ella el lugar o *la arena*, donde la pintura como emoción líquida envuelve el idioma de sus reflexiones.

100

Bela intenta explorar la fuerza de los signos en cuanto a formas y al mismo tiempo esos signos son equivalencias de un referente cultural de lejana estirpe. En esto coincide con una búsqueda de sentido que ha emprendido el hombre contemporáneo en su afán por encontrar una nueva espiritualidad severamente impedida por una época deslumbrada ante una tecnología jamás soñada.

El privilegio del pintor está en la construcción de un universo único de telas y colores, de formas y estructura en el que puede reconstruir cuantas visiones del hombre le hagan falta. Bela ha recurrido en este sentido a las expresiones visuales de la *Cábala* o *Saber Secreto*. Esta ciencia de los misterios se encuentra en los diversos significados de la

lengua hebrea. En las formas de sus caracteres, puede leerse, según los cabalistas, el enigma del ser. En el dibujo expresionista de sus letras, el hebreo guarda una vasta ciencia en la que confluyen la sustancia geométrica del universo y el sagrado acto de nombrar; ello establece un sistema de equivalencias entre los números y los signos del lenguaje. Las fuerzas que rigen el destino, pueden ser modificadas por la adecuada combinación de signos de los que surgen los distintos nombres de Dios. Los amuletos, que conjuran las desgracias de los hombres, son del especial agrado de Bela y estos objetos también obtienen su poder del lenguaje. Estos signos sagrados, omnipotentes, oscuros, entran en sus variantes caligráficas al paisaje de fuego que la pintora ha preparado con reverencia. Sus telas son el escenario matérico de la vida en el que los signos establecen el equilibrio del espacio.

La artista ha logrado acercar dos proposiciones y hacer una síntesis: por un lado su convicción moderna de hacer visible a través de lo visual y por el otro convertir la intensidad del significado en forma. Este trabajo que presenta Bela Gold es un reto para ella y significa, por su inmensa riqueza, un proyecto de largo alcance. También es un reto para el espectador, quien encontrará en el rico colorido de estas telas, elementos visuales que le permitirán desarrollar su curiosidad por la pintura como subjetividad y como pensamiento.

Rita Eder.

Del catálogo

Bela Gold

de la exposición

Fragmentos de la memoria

en la Galería del Sur, UAM-Universidad de las Américas, 1993.

Catálogo

Bela Gold-UAM-1993

Fragmentaria

102

En Bela Gold, la intuición lleva a cabo su actividad fundamental. Recupera figuras de entre el magma del pretérito. Surgen trozos. En el quebrantamiento del transcurrir. Son fragmentos portadores de un universo. Lo señalan y lo niegan. En su fragmentariedad, aparecen los más significativos. Los claros del bosque así llamados por María Zambrano. La sustancia viva de lo desaparecido. Pedazos de tiempo acumulado. Bela Gold los organiza. Les otorga un sitio en el presente. Los reincorpora. Pero en ese acto ella misma se reincorpora a la memoria de la que forma parte.

Ella vuelve al tiempo de la tradición. Se hace un solo momento con la memoria. Ella está siendo sus fragmentos. Tal vez los colores son la totalidad. Sobre el papel blanco de la remembranza. Quiero decir que un trozo de color es color. Es el sueño de la coloración en un acto amoroso. El espectador completa el recuerdo. Lo revive y lo incluye en su memoria peculiar. Tenemos una densidad especial del tiempo. Lo pasado está más vivo que el presente. O que el futuro. Así lo diría Tarkovski. Eso nos sugiere la obra de Bela Gold. Una complicidad de tiempos. Un camino de incertidumbres, apenas algunos riesgos. Apenas los fragmentos de la memoria, para que armemos la conjetura visual. Apenas hilachos de la velación, estamos invitados a tal apuesta novedosa. ¿Será ésta señal de un nuevo vanguardismo?

103

(Entre tanto: la breve prosa anterior tuvo como disparadores la observación de la obra de Bela y mi preocupación por entender el asunto de la fragmentariedad, sin embargo, en la prosa apunto ideas que esa preciso ampliar para que se me hicieran más claras. Este intento de claridad es el que a continuación se encontrará. Busqué los argumentos detrás de lo dicho sobre Bela Gold, de ahí que los próximos fragmentos no se refieren ya a sus cuadros).

Hablar de fragmentos implica orillarse hacia una retórica. La que lo deba definir. Esta implicación atenta contra el espíritu de fragmento, que

es vivir en un campo indefinido, ser un no-campo, existir en controversia con el campo y con otros fragmentos. Se presenta así como inasible. O se puede acceder a él entrando en su trozo de ser. Se impone sólo en el hecho del contacto. En todo caso, encontrar un fragmento de definición, o varios. Colindantes o disímbolos. O comprenderlo fragmentariamente. O renunciar a su comprensión. Pero ¿qué hacer con la angustia de lo indefinido, si estamos en la costumbre del tomar? Finalmente, hasta ahora ha sido imposible la total comprensión. Cuando la teníamos cercada, la cosa se ha extraviado. Las pretensiones absolutistas han pasado a ser eso: pretensiones. Una persecución implacable hasta el último aliento. Corresponde a la zona ética de las teorías. A sus deseos teleológicos. Apuntar hacia la totalidad no es dar en el blanco. En manos de la ciencia y, en especial, de las técnicas, las pretensiones levantan una especie de tiranía. Fue reversible cuando empezaron a llevarse ciencias humanas. Es la parte vergonzosa de este asunto.

104

La memoria parece proceder de otra manera. Sin avergonzarse. Es provocada y emergen fragmentos. En su natural inevitabilidad. Se revive una época a través de sus fragmentos. Se dice lo contrario porque se trata de una figuración. El tiempo que se condensa es parcial. Hay una buena parte que se diluye. Se extravía para siempre. No forma pasado. Nunca la recuperaremos. La historiografía ha sido, en principio, la historia de las guerras. De las decadencias y las recuperaciones. El

movimiento de la cultura imanta cierto tiempo. El que logra asir en su expansión fragmentaria. De las cosas que van quedando podemos suponer el tiempo perdido. Se trata de otra figuración. El tiempo condensado que no se revive también se pierde. La pura vida es muerte pura. La nostalgia tiene un aspecto erótico. Hay formas de revivir fatales para los demás. Lo que constantemente se recuerda es un vicio. Se opone a lo porvenir. Aunque hay frutos preñados de decadencia. El anhelo enfático por la novedad es la otra casa del vicio. Entre ambos hacen una alianza con los abismos. Entre un instante y otro van cayendo. Pueden arrastrar a una sociedad hacia los bordes. La memoria es entonces olvido. No existe dilema entre fragmento y totalidad en estos ancestrales vicios.

105

En el duelo de una época, se la revive y se mira en el espejo de la propia muerte. Se guardan algunos fragmentos insignificantes. Los perdurables se convierten en un arma, o en el gesto de nobleza.

La escritura y el habla son ordenadores. Trabajan al servicio de las figuraciones, con el dibujo y el grabado. Van delante del pensamiento y la intuición. Antes de las expresiones, el pensamiento es aleatorio. Cobra coherencia por el discurso. Conformo su narcisismo, para atentar contra la asociación en general. La figura principal del discurso es la totalidad. No importa que resulten pequeñas totalidades. Es la vieja

costumbre de unificar. Pero el pensamiento es fragmentario. Los impulsos, las condiciones del pensamiento son fragmentarias. No tienen referente, o lo han perdido. O son fragmentariedad misma. Fragmento es un fragmento. Herencia no es suficiente contrariedad. Yace en sinnúmero.

Apenas herramientas de la voluntad. Como las otras razones éticas. Como el ángulo de media vuelta. La mejor posibilidad ha fallecido con la intuición.

El fragmento es angustia. Su borde impreciso altera. Se diría que es una alteración. Por eso es difícil asirlo. La angustia fragmenta. El fragmento habla de sí. Pero habla de su pérdida. Ridiculiza la obra. El fragmento está en la añoranza. Es la presencia traicionera de lo ausente. Añora por todos sus bordes. Elude la síntesis. Ningunea la referencia. No aparece en el análisis. Es el fragmento de un sueño realizado. Que no se recuerda. No sueña porque ya lo hizo. Su sustancia se involucra con lo vivido. Nada más. Por ello es enigmático.

Del catálogo

Bela Gold

de la exposición

Fragmentos de la memoria

en la Galería del Sur, UAM-Universidad de las Américas, 1993.

Catálogo

Bela Gold-UAM-1993

La ruptura y la re-construcción

107

La conformación de los momentos estéticos en la obra de Bela Gold se apoya sobre la base de dos constantes: la fragmentación formal, y la ruptura de motivos iconográficos.

Ambos procedimientos—fragmentados e inseparables a la vez—se conjugan durante el proceso de creación. Sin embargo, la imagen del símbolo iconográfico antecede al medio formal. La artista no parte de una mancha abstracta sino que necesita remitirse a símbolos concretos cuyo pensamiento pueda identificar.

El primer momento de creación se hace palpable. Los comienzos del judaísmo, desde el Exodo hasta la destrucción del Segundo Templo, fueron testigos del génesis del lenguaje simbólico e ideológico expresado a través del arte. Las primeras imágenes creadas oscilaban entre el Tabernáculo del Desierto, el Arca de la Alianza, el Templo de Salomón, La Menorah (Candelabro de siete brazos), y diversos implementos utilizados en el ritual religioso.

En muchas ocasiones, la elección de los motivos era reflejo de la situación imperante en la época, de tal manera que uno de los mismos era objeto de mayor consideración, sobresaliendo en importancia sobre los demás.

108

Luego de la caída de Jerusalén en el año 587 (a. C.), con el consiguiente destierro de Babilonia, y la destrucción del Segundo Templo por las legiones bajo el mando del general romano Tito Vespaciano en el año 70 de la Era, que trajo aparejado el segundo exilio, se creó y consolidó la esperanza de liberación futura de la ciudad sagrada. Así, la imagen del Tabernáculo del Desierto conjugada con la del Templo, y sus respectivos implementos, comenzaron a ser frecuentes en las artes, apareciendo en diversos objetos, como monedas de la época de Bar-Kojba (132-135), pinturas murales de la Sinagoga de Dura Europos en Siria (245-246), en vidrios de oro de los siglos III y IV, y en diferentes

mosaicos de la Galilea del siglo VI. Estos ejemplos tempranos, fueron los que consolidaron la importantísima iconografía del arte judío, mantenida hasta nuestros días.

La pintora Bela Gold ha incursionado en la simbología místico-judía desde los años 80, convirtiéndose en un eslabón en la cadena de la iconografía judía. Luego de estudiar Arquitectura y Urbanismo en Argentina, Dibujo, Pintura e Historia del Arte en Brasil, llegó a Israel, donde completó su licenciatura en Artes Plásticas en la Academia de Arte y Diseño «Bezalel», y el posgrado en el Área de Grabado de la misma Institución.

109

Su formación plástica nos trae a colación la de los artistas israelíes a partir de los años 60, cuando tenía sentados sus reales la «abstracción lírica», que llegaría a finales de la década a una alternativa subjetiva, cuya base fue el movimiento conceptual, proveniente de los Estados Unidos.

La obra de la pintora se conforma de símbolos judíos legibles desde épocas remotas, y de recortes de papel en la técnica mixta: de tal manera se evoca una ruptura a través de la fragmentación del papel, como en los componentes iconográficos que hacen a la dualidad de la condición humana. Forma y contenido se unen en un lenguaje pictórico que

conjuga el arte conceptual con el proceso artístico: por un lado se elimina la distinción sujeto-objeto, alcanzando una idea o acto dentro de una estructura, y por el otro se indaga la esencia del conocimiento, antes y durante la creación artística. Ambas actitudes, difíciles de congeniar, surgieron como producto de la Guerra de los Seis Días, y la del Día del Perdón, cuyas consecuencias resonaron y fueron reflejadas en la Academia Bezalel.

Veamos como se desenvuelve la obra de la pintora dentro del proceso artístico. «Friso columnata» de 1989 presenta una composición construida con dos recortes de papel: el de la parte posterior contiene tres columnas, y el de la superior una colonada de arcos sobre la que se lee la palabra hebrea que da título a la obra: «Mikdash» («Templo»). El conjunto posee una técnica mixta de dibujo, pastel, tinta, acuarela y collage sobre papel.

Esta breve descripción formal nos introduce al segundo momento de creación, donde los límites del papel son examinados como si fueran un objeto, ubicado en su propio contexto y, a su vez, cargado de significado. La idea se va formando: la ruptura refleja el caos, mientras que el intento de unidad de las partes—a través del equilibrio—es la búsqueda de paz y orden.

El Templo era representado, desde la época de Bar-Kojba, por medio de dos columnas de bronce que se alzaban en el atrio del Templo salomónico a ambos lados de la entrada (Libro Primero de Reyes 7:21).

La composición de la artista contemporánea presenta tres columnas que, según los comentarios bíblicos, especifican los tres pilares erigidos en el atrio del Templo para la iluminación nocturna.¹

Estos pilares conllevan una asociación simbólica de «vida eterna» o de «luz perpetua» que se relaciona directamente con la idea de esperanza futura de reconstrucción, así como de salvación.

111

La colonada con arcos, descrita también desde el siglo II, reafirma la representación del Templo. En ocasiones describe su interior (como el hall de antiguas sinagogas con nave central y filas de columnas a los lados) o bien parte de la fachada.

Así, por medio de las columnas y la palabra hebrea Templo, la obra moderna continúa la expresión de esperanzas de re-construcción del

¹ Clair A.St., God's House of peace in paradise: the feast of tabernacles on a Jewish Gold Glass, in *Journal of Jewish Art*, vol. 11, 1985, Center for Jewish Art of the Hebrew University, Jerusalem, p.10, n.68

recinto sagrado, a la vez que sigue manteniendo vivo el lenguaje simbólico e ideológico que caracterizó a Jerusalén, desde sus caídas y consecuentes destierros. En este punto del proceso, logramos captar el *tercer momento de creación* de la obra, en la que forma y contenido se unen en la ruptura: los fragmentos de papel y las estructuras destruidas del Templo proponen una re-unificación o re-organización futura.

El motivo de la rama de olivo, en otras obras, enfatiza la misma aspiración de paz y justicia que, según el judaísmo, traerá el Mesías «como fruto de la tierra», comparado a un árbol del suelo de la Tierra de Israel (Isaías 4:2) brotado del tronco davidico.

112

Desde los años 80's, los «pájaros del bien y el mal» acompañan la obra de Bela Gold. «Sanvi», «Sansavi», y «Semangelof» representan, para la magia y la superstición judía, la contraparte de Lilit, la mujer que se interpuso con sus malas artes entre Adán y Eva. Se les utiliza como talismanes protectores en el momento que nace una criatura y se cuelgan sus representaciones del cuello del recién nacido, o bien sobre una pared, en la puerta o en las cuatro esquinas de la casa. El amuleto va acompañado, en ocasiones, de los nombres de los ángeles-pájaros, adquiriendo mayor fuerza mágica, así como de textos. Generalmente se utiliza el cántico de Salmos 120, que recuerda la protección de Dios sobre los fieles.

Bela Gold necesita de creaturas semi-divinas que la puedan proteger de este mundo de ruptura, que a su vez aspira a una paz mesiánica. Los peligros reales e imaginarios deben ser enfrentados por medio de amuletos que, en el caso de los «pájaros», ayudan a alcanzar el equilibrio del hogar.

La obra de la artista nos remonta, por un lado, a espacios y tiempos ajenos al presente concreto, construye su iconografía con símbolos judíos que se describen fragmentados para lograr una re-construcción y, paralelamente, se elevan a modo de defensa espiritual, protegiéndonos de la realidad. Los fragmentos mantienen viva la memoria de la zarza que no se consume. No se trata de espiritualizar los objetos sagrados ni los amuletos, sino de una selección cuidadosa aunque libre. Esta libertad de elección es la que ofrece a la obra de la artista contemporánea, una multiplicidad de lecturas. El motivo de las armas, mencionado en el Libro del Profeta Isaías, y retomado por la pintora a raíz de la guerra del Golfo, conduce a la obra a una realidad desgarradora cuyo mensaje conlleva una gran carga de denuncia. Podríamos calificar este momento como el *cuarto*, ya no dentro del proceso de creación sino de desgarrar. El aparente desfasaje temporal se derrumba, ni el Templo ni las armas se perciben tan lejanos: necesitamos de muchos pájaros.

Los símbolos utilizados pertenecen a una realidad presente, cuya

A N E X O U N O

salvación se universaliza, La evocación fragmentada evoca rupturas,
aunque por detrás se esconda el gran deseo de unificación.

Laura Levinson.

Del catálogo

Beta Gold-UAM-1993

Antiguas heridas nuevos espacios

Otra vez se asedia lo inexpugnable desde afuera. El ojo y la mano, afiebrados, acosan lo contrario de uno mismo. Por la mano, ello cambia sin cesar al ojo... Atrás y adelante; la mirada fija, castiga lo invisible y lo irrealizable, una tregua y las señas de lo que ha de ser y será frente a ello. Señas profundas tienen que ser mostradas.

115

Samuel Beckett al pintor
Avigdor Arikha, 1967.

En su ensayo «Tres tipos de piedad judía», al hablar del origen y destino de la verdad en el judaísmo, Gershom Scholem escribió: «El judaísmo, igual que otras religiones basadas en el principio de la Revelación, tiene un canon, una colección fija de escritos sagrados, y la Sagrada Escritura contiene la verdad sobre la vida humana... La presunción básica de una constitución religiosa basada en la Revelación y la tradición —como

obviamente es el judaísmo histórico— puede formularse por una vía sencilla aunque de largo alcance.

La verdad es dada y conocida de una vez por todas. No hay que descubrirla. Ha sido entregada. El objetivo consiste en transferirla, en aclarar su significado a las generaciones venideras.»¹

Las reflexiones de Scholem son luces que nos ayudan en la construcción de una hipotética nave, a la vez de misterio y un poco de certeza, para adentrarse en la fuerza filosófica y artística que anima la obra de la artista judía Bela Gold. Su producción no puede ser vista como la de otros artistas de nuestro medio, por coincidente que le pueda ser en el desgarramiento o instauración de formas y en las fuerzas que maneja. Una densa ideología histórica, religiosa y existencial, versus individual, grita desde el fondo de su gráfica, su pintura e, insistentemente, la iconografía que las puebla.

116

Al ser dada y conocida una Verdad que se supone de la naturaleza y de la vida toda, en un acto de Revelación, como afirma Scholem, la tarea de transferirla, develar su esencia, esclarecerla a los que están y a los que vendrán, implica un esfuerzo de construcción a futuro infinito que de tal magnitud de responsabilidad se vive en un presente intenso de refle-

1 Gershom Scholem, «Tres tipos de piedad judía», en Ariel, Revista de Artes y Letras de Israel, Jerusalén no. 26, 1973, pp 7-28 (9)

xión, espera y fe. Se funda en una inevitable paradoja de lógica y fe, un sufrimiento —por el peso del Absoluto a las espaldas— paralelo al triunfo moral de la etnia o colectividad, que por su tradición milenaria ha recibido la Revelación de esa Verdad.

Pero a esa dimensión dogmática brillante, aunque impuesta y autoritaria, se ha opuesto la realidad de la historia humana, que ha alterado y contradicho su pureza, autoridad y esplendor máximos: creando altas tensiones en cuyo centro germinan contradicciones, rompimientos, colisiones, caídas al rebelarse el individuo contra sí mismo por ser el portador y, a la vez, el demolidor de una gran sabiduría secreta.

117

Surge así una dialéctica basada en la fijación y la huida, un estado psicológico cimentado en la urgencia de perpetrar y romper, partir, ir más allá, acabar con algo y empezar otra cosa.

La dinámica intensa de ese juego de contradicciones morales, religiosas y de una búsqueda de libertad entre vida y creación, anima la obra de Bela, artista itinerante (Argentina, Israel, México) a quien ha tocado desarrollar su quehacer en la segunda mitad de nuestro siglo, lapso en que el trozo, el pedazo, el pedazo, el fragmento en una palabra, ha sido instituido en su totalidad con vida y estética propias. La totalidad como concepto que implica la contención definitiva y hegemónica de las

partes ya no es suficiente ante la vastedad de o llamados «posibles» que hoy manejan las ciencias y que, para nuestro regocijo, siempre han sido principio y fin del arte y en el arte.

No es difícil explicarse por qué histórica, social e individualmente la tendencia a la fragmentación es una consecuencia natural en Bela pero, según lo muestran sus trabajos, la suya es del rango de los que fragmentan con violencia desde el grito que, sonoro o en silencio, sube al corazón y estalla en sensaciones, sentimientos, arrebatos entre el intelecto y la pasión. Asuntos que se resuelven más en la impronta de la emoción que en la sola conceptualización.

118

Bela no fragmenta para luego construir y enriquecer de manera neutra el espacio, como hiciera Braque y Picasso en su época cubista clásica, o como el cartel al complicar su superficie para incidir más en su mensaje, o aun como los informalismos españoles contemporáneos que buscan un enriquecimiento matérico y de texturas. Los métodos de Bela tampoco guardan relación esencial con Marcel Duchamp y su arte conceptual, las austeras composiciones de Mondrián y toda la secuela del geometrismo, que han hecho uso oracional del fragmento. En Occidente, la artista coincidiría, en todo caso, con Henry Matisse, Wassily Kandinsky, Franz Marc, Emil Nolde y Pierre Soulages, entre otros, si bien íntima, auténticamente, sus rupturas de papel y sus rupturas en la plástica misma

forman filas con algunos grandes pintores trágicos israelíes de los últimos treinta años: Avigdor Arikha y Shlomit Haber Schaim, sin descartar la limpia influencia que hay en ella de Neustein, rasgador mayor del papel. Como en los de estos artistas, en los dibujos, pinturas y collages-grafo-pinturas de Bela, el fragmento es drástico. Marca separaciones, bifurcaciones lejanas de una alegría que no sea la de su transformación y traducción a otros reinos de signos y espacios.

Grabado, pintado, recortado o arrancado del papel y pegado, en su obra el fragmento se desviste de su nombre de concepto y sale al espacio con ropajes de herida, división, distancia, cuarteaduras que se ensanchan o estrechan. La tarea de romper y unir, romper, seguir rompiendo, rayar, pegar, propicia contrastes de rapidez y lentitud, delicadeza y aspereza, derivaciones e insospechados logros gráficos pictóricos.

119

Los primeros intentos de abstracción de esta artista, que datan de los años-70's, desembocan ya hacia el fragmento-herida en serigrafías plenas de disecciones, aberturas, hendiduras, a veces rasguños que denotan la veneración que se profesaría a un icono, o a una fijación del misterio de lo que está haciendo. A esas épocas pertenecen aguatinas en las que el espacio está cuarteado horizontal y verticalmente, cubierto por velos negros o sorprendido por brotes de figura humana integrados hábilmente al conjunto de líneas apresuradas.

Los trabajos maduros cuyos elementos nacen esa primera etapa, comienzan en los 80's, cuando Bela ya no tantea sino afirma, arremete contra la materia. Crea obras afines en decisión y fuerza al «Pájaro primigenio», serigrafía de 1973 que marcó puente del trazo veloz a las primeras rasgaduras. Ese pájaro fue fragmentado y pegado sobre otro papel en 1988.

De la misma década son las tormentas de trazos a lápiz, arañazos negros que parecen invadir el blanco del papel y no haber nacido allí. Violentos rodean candelabros, amuletos, pájaros del bien y del mal, caracteres del hebreo y de la cábala y su saber secreto. Abren heridas horizontales, verticales, diagonales o espirales que se multiplican velozmente al infinito. Contrastan con la temblorosa delicadeza del dibujo de los símbolos. Denotan en carne viva la fuerza expresiva de la artista.

120

En el mismo período florecen con apogeo, hasta llegar a la producción actual, los fragmentos-herida de papel que remiten, por su afanosa irregularidad, a instrumentos primitivos, prontos a excavar estratos del inconsciente y del tiempo, o sugieren extrañas estelas milenarias.

Al ser pegados sobre papel, los fragmentos configuran contra-espacios blancos, desiertos o grietas pasmosas, rayos fijos que ascienden por la superficie serpenteando entre islas negras con grabados de imágenes

reconocibles o signos abstractos acompañados de su solo sentido, que equilibran las imprevisibles composiciones. Por momentos se introducen en esos conjuntos algunas manchas de color, como la hermosa obra «Árbol candelabro», de 1991. Otras veces, los fragmentos son pedazos trágicos que resultan de haber roto a tirones una hoja de papel grande donde ya vivía una pintura que ha muerto para renacer en otra. También los fragmentos-heridas o los fragmentos-isla son creados expreso, destinados a rompecabezas de impulso y necesidad de excavar la materia, «exigirle todo», según afirma Bela.

Los medios y técnicas que no se prestan a sus métodos vertiginosos de rompimiento, como el óleo sobre tela, solemne y delicado señor de la pintura, fructifican en trabajos experimentales en los que la herida o el arañazo están más simulados que vividos en la tela, material que la artista no se atreve a romper aún. En algunos de sus óleos, el color es arrastrado hacia la majestad de la sombra, sometido a una actualización librada con calidad, sí, pero menos honda y arrasadora que sus trabajos en blanco y negro. El tiempo pesará en Bela por sus violentas líneas y pedazos negros, sus deltas blancos que trastornan el espacio en la suave o abrupta nobleza del papel, hasta llevarlo a una especie de locura gráfica.

Los trabajos recientes de Bela constituyen un llegar, o estar llegando, a la serenidad de la maestría. Ahora, el fragmento, aún herido, porta una

frescura que antes no tuvo. Guarda secretas amapolas, templos, manchas de color con ritmo marino, o limita otros elementos pintados directamente en la superficie. Se desplazan rotundos los rojos, amarillos, los verdeazules en decididas y enérgicas pero más gozosas y fluidas abstracciones.

La obra de Bela Gold, obra poética del tiempo en términos de infinito ancestral y futuro en el arte de nuestros días, que la crítica Laura Levinson sintetiza con acierto al llamar «artista de todos los tiempos», es ejemplo de búsqueda plástica y de una razón tenaz entre moral y arte.

A Bela se deberá ser creadora de versiones plásticas de los vasos comunicantes entre la escritura sin palabras y la imagen, y del desdoblamiento escritural, simbólico e intensivo del espacio, tendiente a lo escultórico en varios momentos.

Su obra también responde magníficamente al proyecto de esclarecimiento de la Verdad revelada al que alude Scholem, y a un problema humano presente inmediato: la pérdida de pistas y sistemas duraderos para enfrentar el caos que nos desborda y arrastra. No extraña que su producción, más una ética que una estética solamente, en las ideas y las fuerzas que la animan, nazca del nudo difícil de lo que se establece y, a la vez, tiene que partir, fijación del signo, pero instauración de un len-

A N E X O U N O

guaje que le oponga los resultados de una búsqueda íntima, rebelde, antiodgámica, en la cual no queda más que asirse a la pequeña gran potencia del fragmento:

Elia Espinosa

Del catálogo

Identity and belonging vestiges of a former time.

de la exposición

Identity and belonging vestiges of a former time.

en la Casa del Artista en Jerusalén, Israel, 1994:

Hay fragmentos y fragmentos, pues todo depende de la relación con la totalidad: perdida, olvidada o deseada. El gusto del romanticismo por las ruinas, por ejemplo, es nada más que la nostalgia de una unidad perdida para siempre, perteneciendo al pasado. Al contrario, la escritura fragmentaria, aforística, de Nietzsche es tal vez el fruto de un rechazo de la totalidad, a una ascensión feliz de la revelación de que: «Dios ha muerto».

124

En la obra de Bela Gold, el fragmento tiene otro significado. Cabe señalar, primero, que el fragmento, ligado al trabajo sobre papel, no aparece en sus pinturas. Luego, el fragmento nunca es punto de partida, sino que interviene como proceso, en una segunda etapa, una vez hecha la obra: el principio (en todos sus sentidos) es la totalidad. Después, el papel está desgarrado, y luego, la totalidad reconstruida. En la mayoría de los casos, no falta un pedazo, no hay que reconstruir por la ima-

ginación lo que falta, o resignarse a la idea de que algo faltará para siempre. Cada pedazo está presente, y presente en su lugar, de tal suerte que espacio blanco, el vacío, entre dos pedazos, es lo que indica al mismo tiempo la totalidad pasada, la ruptura, y el deseo de la reconstrucción: De ahí, el papel retórico del fragmento, frecuentemente utilizado en la serie *500 años, la Santa Inquisición*. El hecho de que el elemento fragmentado por excelencia sea el Templo nos da una clave para entender el papel de la fragmentación (del papel): la unidad está perdida, desmembrada, y hay que reconstruirla. Quizás es el fragmento una metáfora de la diáspora: una dispersión, sí pero provisional, en vista de una futura re-uniión...

Georges Roque

125

FALLA DE ORIGEN

ginación lo que falta, o resignarse a la idea de que algo faltará para siempre. Cada pedazo está presente, y presente en su lugar, de tal suerte que espacio blanco, el vacío, entre dos pedazos, es lo que indica al mismo tiempo la totalidad pasada, la ruptura, y el deseo de la reconstrucción. De ahí, el papel retórico del fragmento, frecuentemente utilizado en la serie *500 años, la Santa Inquisición*. El hecho de que el elemento fragmentado por excelencia sea el Templo nos da una clave para entender el papel de la fragmentación (del papel): la unidad está perdida, desmembrada, y hay que reconstruirla. Quizás es el fragmento una metáfora de la diáspora: una dispersión, sí pero provisional, en vista de una futura re-uniión...

Georges Roque 125

FALLA DE ORIGEN

Del catálogo

Identity and belonging vestiges of a former time.

de la exposición

Identity and belonging vestiges of a former time.

en la Casa del Artista en Jerusalén, Israel, 1994:

La tensión en un espacio de libertad.

La intuición, el azar y el aspecto lúdico de la creatividad no dudo que sean factores importantes en la obra de Bela Gold. Sin embargo, basta con mirar su producción de los últimos años para percatarnos de otras dimensiones presentes en las pinturas, los grabados, los dibujos y los collages, elementos que de hecho definen a su estilo imprimiéndole un indudable sello personal y de originalidad. Me refiero a las reflexiones, preguntas y búsquedas perseverantes que abarcan a dos campos de la creación; la vida de las formas, el cromatismo y la espacialidad, por un lado; por el otro, la inteligencia de estas formas y el contenido que se presenta ante nosotros con un carácter ancestral pero siempre de actualidad social e individual; que cambia continuamente y le otorga a la obra frescura y vivacidad.

Los signos icónicos a los que recurre Bela son de una significación compleja y extremadamente rica; formalmente se caracterizan por su rigidez y hieratismo: la cruz latina o la griega, la menorah, las columnas y los templos. La imponente estabilidad formal de densos contenidos preestablecidos culturalmente están ahí para no cambiar nunca. Pero, el tiempo los ha hecho coincidir en lugares diversos y su encuentro sobre los cartones y telas de Bela produce una tensión traducida plásticamente en quiebres, rupturas y heridas. La paradoja es que justamente estos desgarres fungen como elemento base para el equilibrio de la totalidad del cuadro. Estructuran la composición dejando asomar desde el fondo de la obra un juego de formas positivo-negativas.

127

El efecto fantasmal de la fragmentación hace emerger una cruz vibrante que se sobrepone a la menorah o al templo. El dinamismo de esta tensión establece un movimiento de adelante hacia atrás y da la profundidad a un cuadro cuya aparente intención era la de una espacialidad bidimensional.

El viejo problema del arte moderno que cuestiona la relación de la forma y el fondo está presente aquí. El «fondo», lejos de asumir un papel de soporte, actúa sobre la forma; la envuelve a veces y subraya su propia importancia con juegos de texturas rugosas de un cartón o con las capas superpuestas del fino papel de arroz. A menudo una angosta franja

enmarca estas superposiciones subrayando el papel que les es asignado: una espacialidad llena de movimiento, de libertad y de tensión.

Por otra parte, el cúmulo de fragmentos —elementos rotos alguna vez y en algún lugar— refieren a un proceso de trabajo de la pintora que nos presenta en la superficie última la versión final de esta construcción de ideas y de formas. La fase acabada, superficie última de su trabajo es para nosotros la lectura primera. Luego, introducimos nuestra mirada al interior del cuadro, desandando el camino de la creación, hasta llegar a la fase inicial de la obra. Nuestro ojo y nuestro pensamiento perforan la tela y la desgarran una vez más en pos de una lectura atinada.

128

De regreso a la superficie, encontramos otro diálogo, y de las formas y la cromía. Hay una manifiesta correspondencia entre ellos; cada uno lleva su propio ritmo haciendo unas veces caso omiso del otro, otras veces «arrebatiéndose las palabras». Pero, finalmente, ambos obedecen a la misma lógica del conjunto del cuadro: no sin producir una muy sutil vibración que suaviza aquellas formas hieráticas y matiza la violencia del encuentro o la superposición.

En muchas ocasiones, la búsqueda de soluciones formales es una autocomplacencia y se asume como tal. Algunos recuadros nos hacen pensar en las tareas y ejercicios que se realizaban en los cursos de la

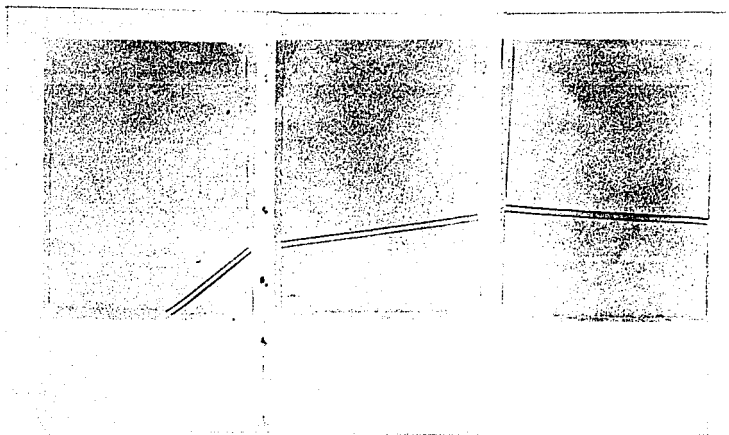
FALLA DE ORIGEN

Bauhaus impartidos por Itten o por Klee. («El Templo» de 1989). El cromatismo de carácter saturado que prefiere Bela forma un tapiz suave, cálido y a veces terciopelado y sensual.

Para que la riqueza de la obra de Bela llegue hacia nosotros hay que mirarla con calma. Así, descubriremos las formas que denuncian un conflicto social y cultural a la vez que revelan una sensibilidad individual envuelta en este conflicto y partícipe de él. El carácter de la denuncia de las tensiones socio culturales —y formales— a pesar de la aparente reiteratividad es una reflexión continua: es una denuncia que a veces emite un sonido de lamento doloroso pero siempre controlado, dueño de sus emociones y en búsqueda de una armonía de las partes desgarradas, separadas y vueltas a unir en una composición equilibrada.

ANEXO DOS

EJEMPLOS DE DETALLE



130

foto 1



foto 2

foto 3 131

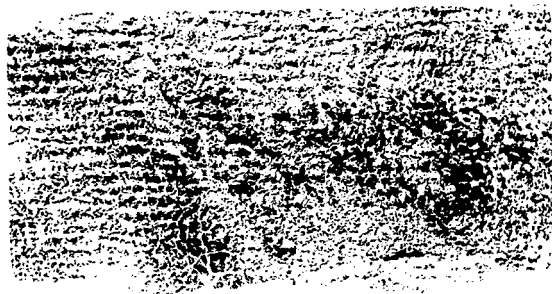


foto 4



132



foto 5

foto 6

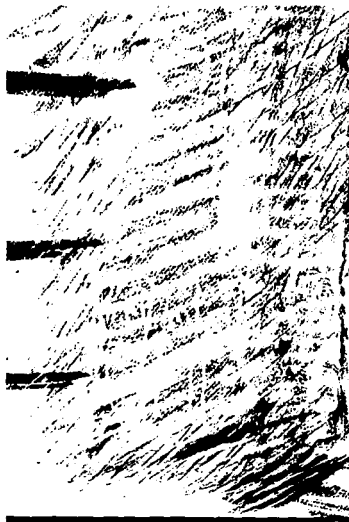


foto 7



foto 8



134



foto 9

A N E X O D O S



foto 10



135

foto 11

foto 12



foto 13

A N E X O D O S

foto 14



137



foto 15

foto 16



138



foto 17



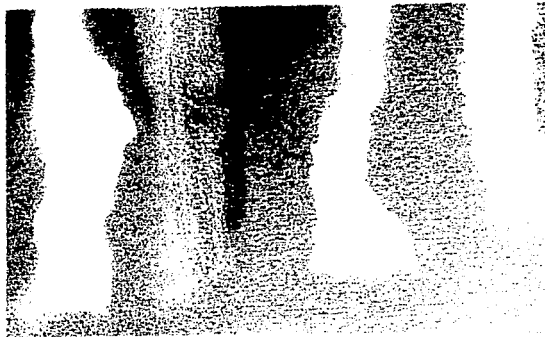
foto 18



foto 19



foto 20



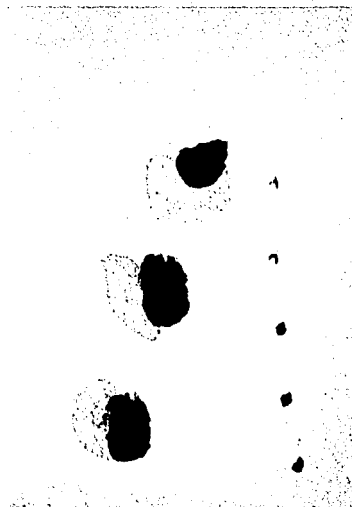
140



foto 21



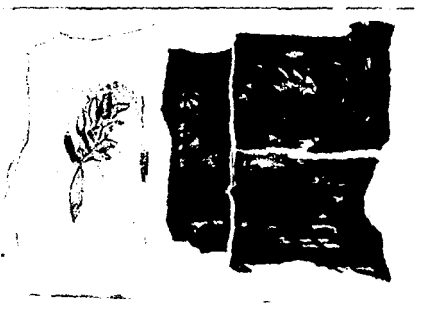
foto 22



141

foto 23

foto 24



142

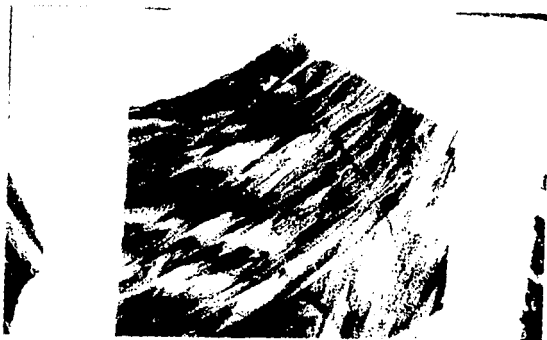


foto 25

foto 26

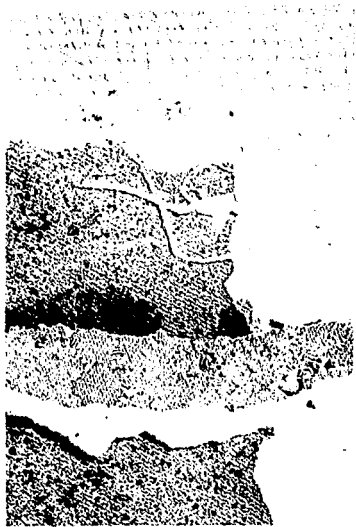


143

foto 27

PAGINA DUPLICADA

foto 28



143

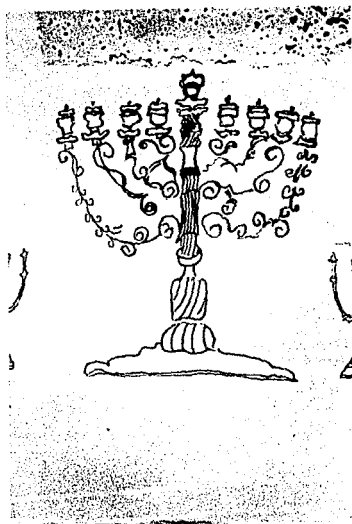


foto 29

foto 30



foto 31



foto 32



foto 33

foto 34 (ver foto 31)

foto 35

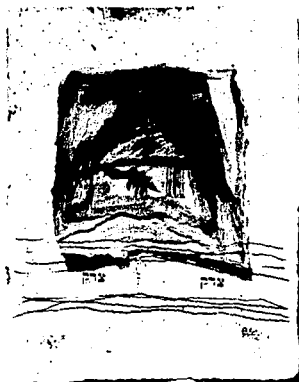
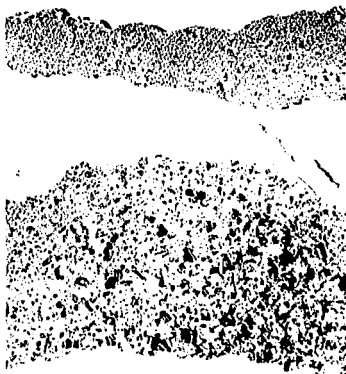


foto 36

A N E X O S

foto 37



147

foto 38



foto 39



foto 40

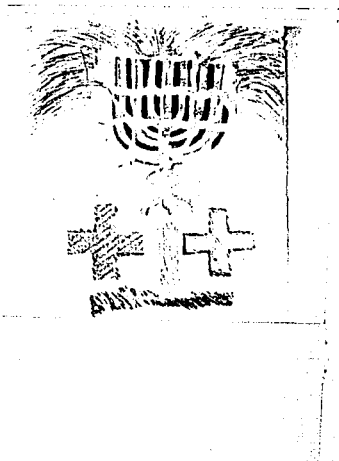
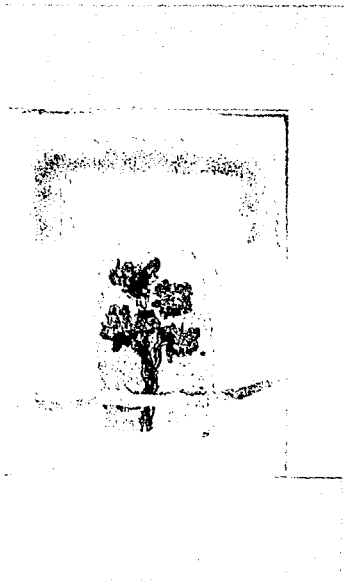




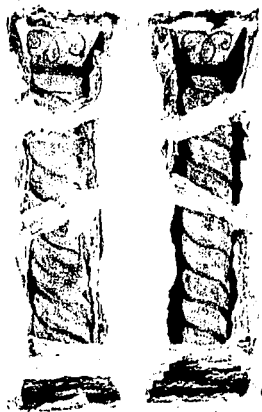
foto 41



149

foto 42

ANALISIS DE OBRA



150

foto 43

"VESTIGIOS"

Dibujo y collage con papel japonés

110x120cm.



foto 44

"LA JUSTICIA"

1994

Tríptico en litografía y collage con técnica mixta

180x80 cm.

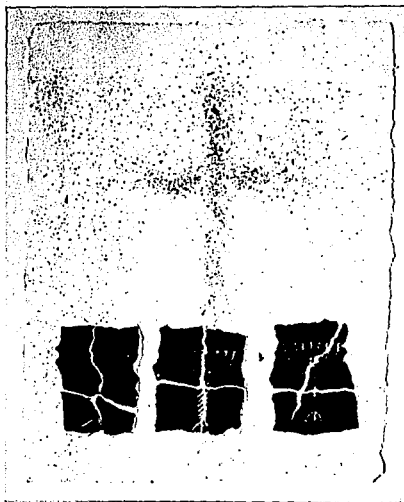


foto 45

"FRAGMENTOS DE UN MENSAJE" 1991

Dibujo y collage sobre papel

60x80 cm.



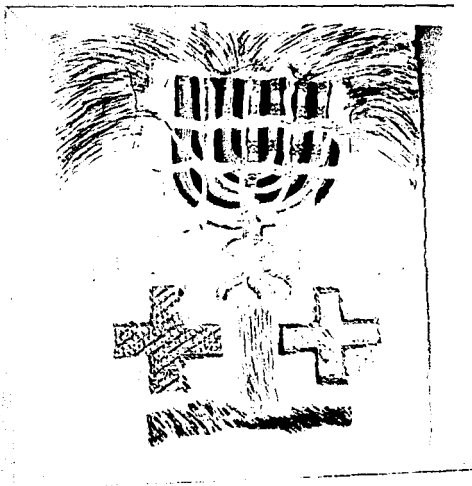
153

foto 46

"POR EL SANTO OFICIO" 1994

Dibujo y collage sobre papel

60x80cm.



154

foto 47

"500 AÑOS, LA SANTA INQUISICION II" 1992

Seleccionado V Bienal Diego Rivera 1992

Dibujo y collage sobre papel

120x130cm.



155

foto 48

"JUSTICIA"

1989

Tinta, dibujo y collage sobre papel

60x80 cm.



156

foto 49

"TEMPLO II"

1994

Pigmento, dibujo y collage sobre papel

120x130 cm.

A N E X O S



157

foto 50

"500 AÑOS, LA SANTA INQUISICION" 1994

Dibujo y collage sobre papel

120x130cm.



158

foto 51

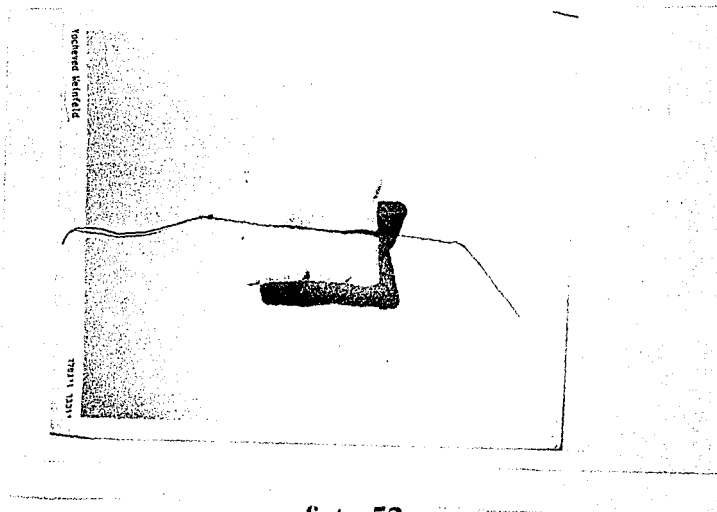
LA SERIE DE LOS POEMAS DE EFRAIN HUERTA" 1990

Dibujo y collage sobre papel

60x80 cm.

A N E X O S

ANALISIS DE OBRAS DE OTROS ARTISTAS



159

foto 52

Referencia catálogo **Beyond Drawing** 1994

Exposición de dibujo experimental

Jerusalem, Spring



160

foto 53

Referencia catálogo **Beyond Drawing** 1994
Exposición de dibujo experimental
Jerusalem, Spring

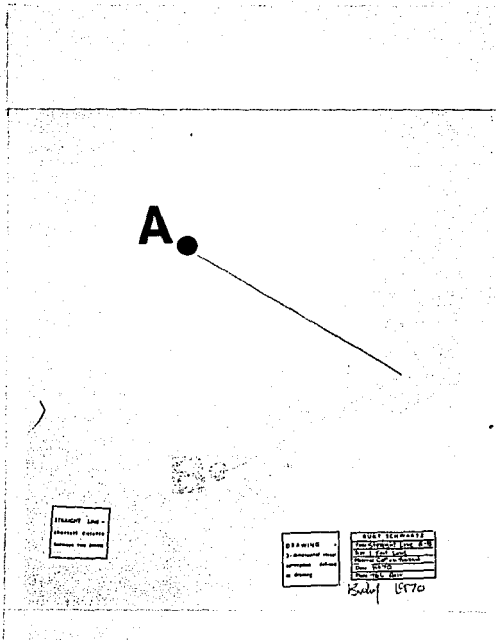


foto 54

Referencia catálogo **Beyond Drawing** 1994

Exposición de dibujo experimental

Jerusalem, Spring

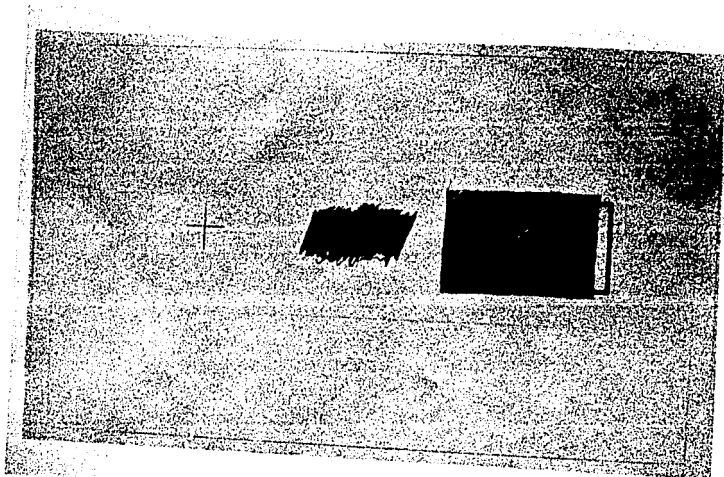
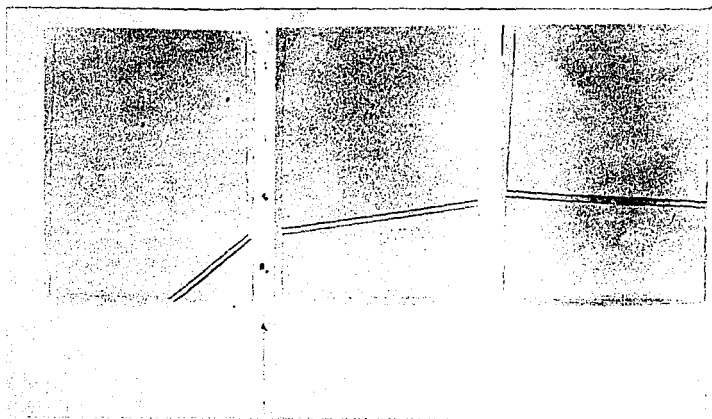


foto 55

Referencia catálogo **Beyond Drawing** 1994
Exposición de dibujo experimental
Jerusalem, Spring



163

foto 56

Referencia catálogo **Beyond Drawing** 1994

Exposición de dibujo experimental

Jerusalem, Spring



foto 57

Referencia catálogo **Beyond Drawing**

1994

Exposición de dibujo experimental

Jerusalem, Spring

CONCLUSIONES EN OBRA PLASTICA



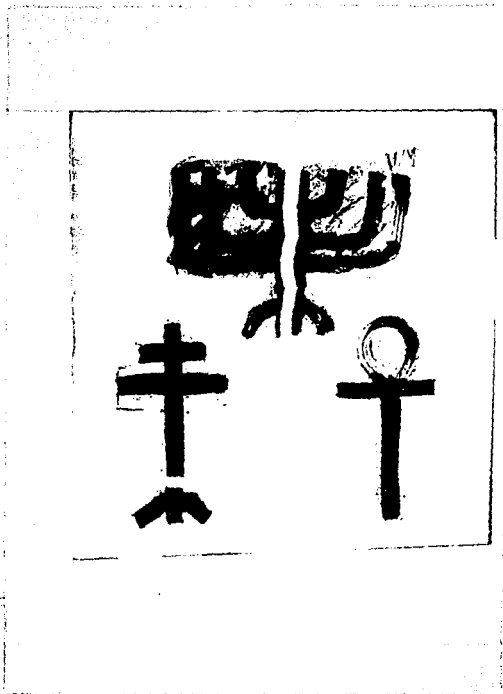
165

"HOMENAJE AL DIBUJO II"

1991

Dibujo sobre masonite

110x106 cm.



"500 AÑOS, LA SANTA INQUISICION I" 1992

Dibujo y collage sobre papel

120x110 cm.



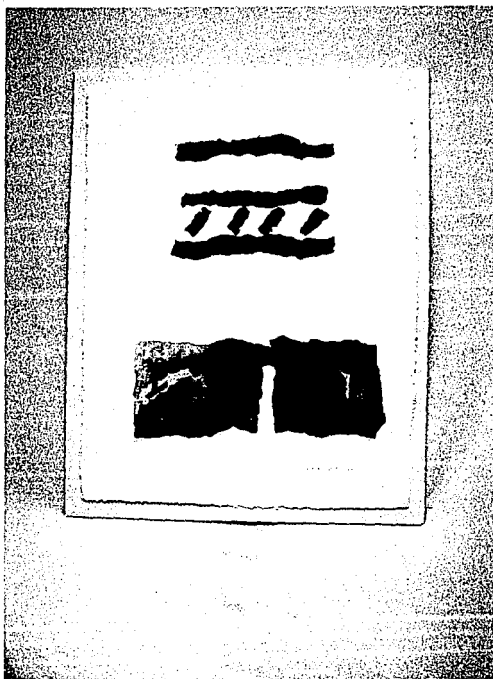
"TEMPLO"

1989

Seleccionada Sección Anual de Pintura del Salón
Nacional de Artes Plásticas 1989

Oleo y mixta sobre masonite

122x122 cm.



"OBJETOS RITUALES DEL TEMPLO I" 1992

Dibujo, tinta y collage sobre papel
60x80 cm.



169

. Y TE PROTEGERAN DE LA MALIGNA *LILITH*" 1992

Oleo y mixta sobre masonite

122x122 cm.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía

Atkins, Robert

Art speak. A guide to contemporary ideas, movements and buzzwords.

Abberville Press

Publishers New York, 1990

Daucher, Hans

Modos de dibujar

Libros I, II, III, IV, V y VI

Editorial Gustavo Gili

Barcelona, España 1984

170

De Fiore, Gaspare

Curso autodidáctico de dibujo y pintura.

Un método práctico, ilustrado paso a paso, técnicas, materiales, estilos y ejemplos de los grandes maestros.

Edición española

Editorial Promexa

Querétaro, México 1986

Eluard, Paul

La pasión de pintar

Antología de escritos sobre el arte.

Editorial Proteo

Buenos Aires, Argentina 1967.

Greenberg, Clement
Colección punto y línea
Arte y cultura. Ensayos críticos
Editorial Gustavo Gili
Barcelona, España 1979

Hertz, Richard
New theories in contemporary art.
Prentice Hall
New Jersey 1985

Hayes, Colin
Guía completa de dibujo y pintura
4ª edición
Hermann Blume Editores
Madrid, España 1986

Kimon, Nocolaides
The natural way to draw. A working plan for art study
Houghton Mifflin Co.
Boston, 1941

Llovet, Jordi
Ideología y metodología del diseño
Editorial Gustavo Gili, S.A.
Barcelona, España 1981.

Magnus, Gunther Hugo
Manual para dibujantes e ilustradores
Editorial Gustavo Gili, S.A.
Barcelona, España 1992

Mayer, Ralph
Materiales y técnicas del arte
1ª edición español
Hermann Blume Editores
Madrid, España 1988

Saxton, Colin
Curso de arte
Hermann Blume Editores
Madrid, España 1984

Wong, Wucius
Fundamentos del diseño bi y tri dimensional
Editorial Gustavo Gili
Barcelona, España 1981

Catálogo UAM
Bela Gold
Universidad Autónoma Metropolitana
México, D.F. 1993

Catálogo Exposición Frágenos de la memoria.
Galería del Sur-UAM/Galería Universidad de las Américas 1992

Catálogo de la Galería Metropolitana
Exposición Misterios. Bela Gold
Universidad Autónoma Metropolitana
México, D.F. 1988

Catálogo Israel Museum
Along new lines. Israel drawing today.
Beyond drawing
Jerusalem, Summer 1994

Catálogo Israel Museum
Exposición de dibujo experimental
Beyond drawing
Jerusalem, Spring 1974

Catálogo Exposición de pinturas
Exposición Bela Gold
Sala I ENAP-UNAM 1978