

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

00261
1



ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**DIVISIÓN DE ESTUDIOS
DE POSGRADO**

***La palabra pintada
Texto e imagen en la pintura contemporánea
Análisis de la obra pictórica personal***

**Tesis para obtener el grado
de Maestra en Artes visuales
Especialidad Pintura**

**Presentada por :
LESLIE HELENA FERNÁNDEZ BARRERA**

**Director de tesis
Mtro. Jesús Felipe Mejía Rodríguez**

México. D. F. , Julio de 2003.

A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta 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 Keko, Nena y al Mtro. Chacón por haberme acompañado en este viaje.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso
el contenido de mi trabajo recepcionado.

NOMBRE: _____

FECHA: _____

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

B

ÍNDICE

Agradecimientos

Introducción

1. La línea	
1.1 La línea y el dibujo	6
1.2 El dibujo y la escritura	8
1.3 La escritura y la pintura	13
2. La palabra pintada en el arte contemporáneo	
2.1 Las vanguardias	19
2.2 La poesía visual	26
2.3 La pintura y el grafiti	32
2.3.1 J. M. Basquiat	37
2.4 La pintura gráfica	40
2.4.1 Keith Haring y A. R. Penck.....	41
3. La palabra pintada: Obra pictórica personal	46
3.1 Serie "Personajes y la ciudad"	
3.1.1 <i>Hablantes callejeros</i>	49
3.1.2 <i>Paseante urbano</i>	53
3.2 Serie "Ciudad y palimpsestos"	
3.2.1 <i>Inscripciones</i>	57
3.2.2 <i>Abeja</i>	62
3.3 <i>Paisaje</i>	67
Conclusión	72
Fuentes	76

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

INTRODUCCIÓN

El trabajo de tesis que a continuación presento, tiene como objetivo principal analizar desde un punto de vista formal y de contenido, el diálogo producido entre el signo lingüístico y el pictórico al encontrarse compartiendo un mismo espacio. Esta es la razón por la cual he decidido titularlo *La palabra pintada*, tomando prestado el título de un libro de Tom Wolfe que, sin embargo, trata una temática distinta como es la relación entre la teoría y la práctica artística en la segunda mitad del siglo XX. El nombre que he escogido es sugerente, si se quiere metafórico, el cual permite referirme a la palabra cuando ha entrado en el espacio de lo plástico. Si bien el tema ha sido abordado en numerosas ocasiones, considero que el enfoque que he dado es distinto, puesto que está orientado por mi visión como artista, con la cual he escogido tanto a pintores como teóricos que representaban un referente importante hacia el desarrollo del tema.

Para la concreción de este documento comencé en primer lugar a revisar obras pertenecientes al periodo contemporáneo partiendo desde principios del siglo XX que es cuando la palabra se comienza a liberar de la obligación de significar. En esta revisión me di cuenta que la presencia del texto en la pintura era un fenómeno bastante común y utilizado con distintos fines, por lo que era necesario tomar un criterio tanto en la selección de las obras como en la orientación del trabajo. Me interesé, entonces por revisar los casos en donde la palabra tuviera una presencia plástica fuerte, más como imagen que como texto, en lo que también consideré las opiniones de los propios artistas al referirse sobre la presencia de lo escrito en las imágenes.

Es así como consideré necesario empezar con una definición básica de los conceptos que iba a abordar, la pintura y escritura. El primer capítulo se trató entonces de definir los aspectos formales de estos, lo que significó abordar la línea como el elemento básico, podemos decir causante, tanto como para el dibujo, la escritura y la pintura, considerando además la escritura como un tipo de dibujo. Se definió lo gráfico y lo pictórico, dando pie a los apartados: *línea-dibujo, dibujo-escritura y pintura-escritura*.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Luego, en el segundo capítulo, de corte histórico, abordé la relación de las vanguardias con el tema de la investigación. Aquí fueron mencionados los artistas más representativos en la integración de texto e imagen o al menos los que representaban un mayor interés para mí, tanto los que consideré claves, para ejemplificar el asunto, como también aquellos que se vinculaban con mi trabajo, de modo que en esa elección hay un interés concreto y un juicio de valor.

El capítulo continúa con la *poesía visual*, una instancia de cruce entre lo verbal y lo visual, que pese a no ser exclusiva de este periodo tuvo gran desarrollo en ese momento, en parte producto de las relaciones interartísticas entre pintura y poesía, propiciadas por las vanguardias. Mi interés sobre ella se debió fundamentalmente a que representaba el encuentro entre estos dos lenguajes, pero visto del lado de la poesía y por lo tanto significaba un enriquecimiento para la visión del tema.

Posteriormente, consciente de que los estímulos de los que se ha nutrido la pintura contemporánea han ido evolucionando, quise hablar del *grafiti* como uno de los nuevos aportes a la plástica. Me interesó abordar este tema, ya que habitar hoy en el espacio urbano significa que nuestra visión se va conformando con los elementos y acontecimientos que en ella vemos. Además es un fenómeno que se encuentra presente en la mayoría de las ciudades e implica una problemática social muy interesante, como la necesidad de algunos individuos de expresarse, de dejar un registro, aunque sea anónimamente. Pero ante todo esta manifestación, muy diversa por lo demás, ha sido móvil de inspiración para numerosos artistas, quienes seducidos por su expresividad y espontaneidad hemos querido tomar algunas de sus soluciones para llevarlas a las pinturas.

El último apartado de este capítulo fue llamado *pintura gráfica* y en él se explica el encuentro entre lo lineal y lo pictórico, considerando las diferencias entre estos lenguajes las cuales aparecen definidas claramente por Wölfflin en los *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Lo aquí revisado nos permite decir que al encontrarse texto en una pintura, lo veremos como un conjunto de líneas con diversas formas y direcciones, de modo que desde el punto de vista formal la escritura es dibujo de letras sobre el plano difuso de la pintura. Fue mencionado en un apartado distinto, ya que no se refiere solamente a la presencia de texto, sino que cualquier tipo de dibujo y, como veremos, en la pintura contemporánea existe una tendencia a ser gráfica.

Si bien, la idea era separar el contenido del primer y segundo capítulos, es decir, lo formal y lo histórico, esto no fue del todo posible, ya que muchas veces para ilustrar un asunto formal, resulta más clara la referencia de un ejemplo concreto, que nos remite a un momento histórico.

La revisión llevada a cabo en los dos capítulos anteriores fue el antecedente para acercarme a mi producción, realizada durante los dos años y algo más de permanencia en México y en la Academia

de San Carlos. Aunque el trabajo práctico fue anterior al análisis pormenorizado que expongo en este trabajo, las diversas herramientas teóricas y la información aprehendida durante la Maestría, junto con los experiencias vividas en este nuevo contexto, fueron planteando nuevas interrogantes con respecto a mi propia obra.

Esta revisión es una integración de aspectos formales e históricos, considerando estos últimos como las influencias y la relación que considero existe con diferentes artistas, tanto de un pasado cercano como de uno más distante. Para el análisis fue utilizado el método que establece Gubern en el libro *La mirada opulenta*, a su vez fundamentado en la iconología de Panofsky, al que este autor agregó el concepto de “grado cero” o “primario”. Si bien el método no se siguió en un orden riguroso en cuanto al orden, fue considerado como modelo inicial, al que quise enriquecer con motivaciones personales y a la experiencia que significó exponer algunas de las obras. Realicé un ejercicio de adecuación, según lo que me interesaba destacar pero, por sobre todo, atendiendo a las características de la obra.

De este modo, en la aplicación inicial se privilegiaron los primeros niveles del modelo, dejando en segundo plano los aspectos interpretativos o iconológicos. Esto sucedió debido a que los *códigos dominantes* en mi obra se encuentran principalmente en los dos primeros niveles, lo que me llevó a pensar que esto no era suficiente para llegar a una lectura de ellas, intentando además ser objetiva. Posteriormente en una segunda instancia intenté profundizar más en este aspecto, aunque seguramente un espectador más preocupado de los aspectos simbólicos y su significado cultural, pudiese encontrar más.

Las cinco obras sometidas a análisis tienen la característica de ser gráficas. El texto, presente en cuatro de ellas, plantea problemas distintos, razón por la cual fueron escogidas. Pero, además, considero fueron las mejores logradas dentro de las series realizadas. Se encuentran en el orden cronológico de su creación, por lo que podemos ver diferencias importantes en la evolución del tema. De esto pude darme cuenta al tomar distancia de ellas, de analizarlas luego de haber dejado pasar un tiempo. Esto me permitió constatar que el encuentro con la Ciudad de México tuvo una influencia positiva en mi producción.

Las herramientas teóricas aprehendidas fueron de gran utilidad en este sentido, pero también la convivencia con maestros y compañeros, quienes con observaciones y comentarios contribuyeron a salir del cascarón en el habitualmente trabaja un pintor. Pero también la obligación de hacer este documento que para quienes decidimos integrar nuestra obra, significa disciplina y autoevaluación; en ese sentido un gran aporte a nuestro desarrollo conceptual y pictórico.

Por otro lado, los artistas a los que me referí con mayor profundidad fueron elegidos por otras razones aparte de la presencia de texto, lo cual no había notado en el comienzo. Esto es por el lenguaje primitivista y además por la referencia al contexto o la temática de lo urbano. Al observar la presencia de estas constantes también en mi pintura, me di cuenta que el interés radicaba principalmente en poder encontrar una conexión formal y conceptual con mi propio trabajo.

El tema de lo urbano con el que trabajo desde hace unos años, tiene relación íntima con el traslado de Concepción a Santiago de Chile, es decir, de la provincia hacia la capital de mi país. En este sentido hay muchos aspectos que se relacionan con el Distrito Federal como por ejemplo: la saturación de información en las calles, la gran congestión de vehículos y la cantidad de habitantes que se desplazan en ella, por lo cual el cambio escénico no fue tan violento para mí, si bien aquí se vive en todos los aspectos una mayor intensidad. En este cambio de lugar, comencé a ver a la ciudad como una enorme exposición de palabras y de imágenes: letreros, anuncios, pantallas y muchos otros elementos que fueron modificando el concepto que tenía de la ciudad. Por otro lado, los largos trayectos para poder desplazarme por ella, se transformaban en tiempo de sobra para hacer reflexiones, apuntarlas y sentirme así como una espectadora pero además integrante del nuevo espacio que comenzaba a formar parte.

La primera obra con presencia de imagen y texto fue realizada sobre un muestrario de papel mural, con formato de libro que encontré en la calle. Las hojas fueron pobladas con imágenes y textos, que compartían una misma estructura lineal. Fue aquí donde tomé mayor conciencia de la materialidad de las letras, ya que fueron tratadas como elementos que debían componer un espacio y que en muchos casos perdían su legibilidad debido al grosor del pincel o al exceso de pintura, lo cual las transformaba en manchas o borrones sobre un papel que ya venía estampado. Los textos en ese caso fueron extraídos de un cuaderno donde iba apuntando ideas y frases generalmente cortas, en relación a este nuevo lugar y lo que iba viviendo. Este libro fue exhibido con la posibilidad de que los espectadores lo manipularan, de manera que se iban encontrando con imágenes dibujadas y pintadas como quien ve un libro de historias. Esto representó mi primer acercamiento con lo lingüístico desde el lenguaje plástico.

Luego el asunto de imagen y texto se planteó nuevamente a mi llegada a México al encontrarme con los exvotos (por lo visto de habitual interés para los extranjeros), los que me interesaron en primer lugar el lenguaje ingenuo y primitivista que manejaban, pero además por la conjugación que se hacía entre lo escrito y la imagen. Si bien no empecé a hacer exvotos, esto me hizo recordar el vínculo que había en mi obra entre estos dos lenguajes, de manera que fue el punto de partida para retomar en mi trabajo “La palabra pintada” e iniciar el trabajo de investigación que ahora presento.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Esperamos que el documento que viene a continuación sea de utilidad para quienes buscan una referencia de cómo abordar un trabajo de tesis, donde se pretenda hacer referencia a la producción personal. Sin lugar a dudas, son muchos los caminos que se podrían haber tomado para llevar a cabo esta tarea, sin embargo, el empleado fue el que consideré mas apropiado según las características de mi trabajo y lo que, como autora, quería decir.

Ciudad de México, julio, 2003.

1. La línea

1.1 *La línea y el dibujo*

En la línea se revela la verdad de la forma

Heinrich Wölfflin

(Conceptos Fundamentales en la historia del arte)

En el transcurso de este capítulo, haré una revisión sobre la línea como elemento primario y generador del lenguaje visual. Pasaremos por sus productos: el dibujo, la escritura y la pintura, atendiendo a un orden cronológico. Pero no serán abordadas de manera individual sino que como parejas; es decir, la línea y el dibujo, el dibujo y la escritura, para llegar a la escritura y la pintura, esto último como el eje central del presente trabajo. Si bien la intención es abordar principalmente aspectos formales, resulta muy difícil, casi imposible, apartar a estos aspectos de los históricos, por tanto están en estrecho vínculo y sirven para matizar la exposición. Partiremos entonces con la línea y su primer producto: el dibujo.

Como sabemos, en la naturaleza la línea delimitadora de los objetos no existe, por lo tanto es posible afirmar que es creación del hombre. Como creación y como elemento plástico, la línea puede presentar distintas cualidades formales: “una línea se caracteriza por su forma (recta, quebrada, curva) que puede estar determinada sobre una superficie o en un espacio, y por su dirección (horizontal, vertical, oblicua)”. (Souriau, 1990; 742) A estas cualidades podemos añadir otra, la del grosor, ya que la variedad que puede tener este elemento es, sin duda, muy importante en la apreciación de un dibujo por cuanto otorga una cualidad expresiva determinada.

Pero además la línea puede ser calificada según su comportamiento en el plano. Para esto resultan apropiadas las palabras de Paul Klee, quien afirma que la línea puede ser activa (cuando supera al plano), mediana (cuando se equipara con el plano) y pasiva (cuando predomina el plano). De esta manera podemos decir que los distintos tipos de líneas existentes servirán para componer una infinitud de formas, con cargas expresivas distintas y con diferentes funciones en relación con el plano.

Un dibujo es esencialmente línea, es decir se caracteriza por su linearidad.* Con ella se define la forma de los objetos representados, a veces determinando de manera concreta sus límites o

* Entendiendo por linearidad la cualidad lineal y gráfica del trazo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

contornos y en otros sólo insinuándolos. De igual forma, nos ayuda a determinar la situación espacial de éstos dentro de un plano, ya que por medio de ella se separa y se distingue del resto de los elementos. Como ejemplo podemos ver un dibujo realizado por Klee, donde existe una variada presencia de líneas: curvas, rectas, verticales y diagonales, las que componen figuras humanas muy sintéticas y con cierta deformación, aunque reconocible. (Fig. 1) La línea presenta continuidad, es decir parece haberse desplazado por la hoja dibujando ambos cuerpos, como un puente que establece unión entre las figuras.

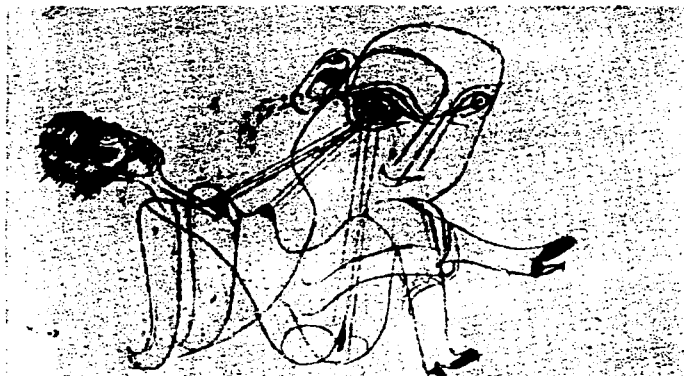


Fig. 1 Klee, *El ojo de eros*, 1919.

Esta representación requiere un procesamiento de la información visual, lo que se traduce en una interpretación personal del individuo. Así podemos ver un mismo objeto representado de diversas maneras por distintos dibujantes e incluso por el mismo dibujante en tiempos diferentes. Por mimético que nos pueda parecer, un dibujo no escapa a la fantasía o a la invención. Como dice Acha, imitar es también fantasear. (Acha, 1999: 118)

De esta manera se produce una fusión entre lo visible y lo invisible que aporta el dibujante con su imaginación. El individuo construye su dibujo con innovaciones expresivas y espontáneas, convirtiéndolo en una realidad psíquica del dibujante que pasa por lo interno y no simplemente de los ojos a las manos.

En cuanto a la naturaleza del dibujo podemos decir que es “lingüística”, ya que surge como un deseo de registrar algo por medio de signos visuales, como si fuese un derivado y complemento visual del habla. Estos signos se pueden clasificar en icónicos y anicónicos; es decir, figurativos

o abstractos. Refiriéndonos al primer caso podemos mencionar, por ejemplo, los dibujos de tribus norteamericanas como los navajos y los cheyennes, quienes utilizaron figuras para registrar hechos o narrar un acontecimiento y del segundo caso los signos o letras que utilizamos en nuestro abecedario. Esta naturaleza "lingüística" hace que el dibujo sea indispensable para muchas actividades humanas, tanto profesionales como cotidianas, por lo que existe una variedad de ellos según su función y uso.

No todos los productos del dibujo son artísticos, pero como hemos dicho el primer trazo fue el embrión que originó a las artes visuales y también a las literarias. La relación entre dibujo y escritura es lo que veremos a continuación.

1. 2 *El dibujo y la escritura*

El dibujo aparece con un trazo y luego una figura y ésta es un germen de la que brotan diversos productos, cada uno de una larga trayectoria, como son la imagen con sus variaciones icónicas en cantidad y en calidad de informaciones, y las diferentes clases de dibujos, de escrituras, de pinturas y de idiomas, ligadas todas y cada una con una determinada comunicabilidad o sociabilidad.

Roman Gubern
(La mirada opulenta)

El dibujo fue la etapa inicial del proceso formativo tanto de la escritura como de las diversas imágenes utilizadas con distintos fines. (Gubern, 1986; 50) Como una de las evoluciones del primer trazo, la escritura, fue consecuencia de la síntesis de la imagen pasando por la pictografía, el ideograma hasta llegar al signo de escritura o letra.

La escritura, como un tipo de dibujo, está compuesta esencialmente de línea ya sea en su representación abstracta o figurativa. Los distintos tipos de línea dan origen a formas, las cuales configuran una apariencia determinada que nos hace verla en un comienzo como un lenguaje espacial (lectura estética), aunque inevitablemente nuestra segunda revisión buscará encontrar un contenido al ir estableciendo relaciones con el resto de los elementos (lectura idiomática).

A lo largo de la historia de la escritura, siempre se han codeado lo figurativo y lo abstracto como podemos ver, por ejemplo, en las preescrituras llamadas pictográficas o jeroglíficos de culturas de Medio Oriente, Extremo Oriente y en las mesoamericanas. En estos casos se da la más íntima relación entre lo icónico y la palabra escrita y aunque los signos icónicos son reconocidos fácilmente, los anicónicos requieren aprendizaje para su decodificación. (Gubern, 1986; 56) Aquí

la presencia de la imagen de un objeto determinado servía para representarlo y hablar de él en su ausencia, misma función que posteriormente tendrían los signos abstractos. La imagen de la cosa se identifica con la cosa misma y por eso Jean Bottéro ha podido afirmar que la pictografía es “escritura de cosas”, en oposición a la “escritura de palabras”. (Gubern, 1986; 58) Una de las ventajas de los pictogramas era que podían ser leídos fácilmente, al contener imágenes reconocibles y de mucha síntesis. (Fig. 2)



Fig. 2 Pictogramas sumerios, 3500 a. C.

La pictografía representaba con facilidad objetos o elementos de la realidad, pero se vio complicada cuando necesitó representar conceptos y objetos desconocidos que carecían de imágenes estereotipadas. En este sentido, la escritura a la que evolucionó el alfabeto constituye un sistema lingüístico de óptima comunicabilidad gracias a la economía de medios y esfuerzos comparados con la ideografía y la pictografía que demandaban miles de imágenes y signos. La aparición de la escritura, toma sobre sí la mayor parte de la comunicación utilitaria, aliviando a la imagen de sus tareas triviales de comunicación y de ser sólo complementaria de la herramienta lingüística, permitiéndole vivir su “vida de adulto”; es decir, que desde ese momento pasa a estar disponible para las funciones representativas y sobre todo expresivas. Así, el hombre tuvo la necesidad de esperar al desarrollo de sistema de la escritura, para ir más allá de lo idiomático y poder percibir lo caligráfico o la belleza y lo grafológico o lo gestual del manuscrito.

La conversión de la imagen en un signo de escritura fue un hallazgo importante, mucho más evolucionado y posterior del invento paleolítico de las representaciones icónicas, en el que se comenzó a dar una transmisión de sentido entre la fonación y la grafía, entre el par rostro-mano. El hombre va articulando sonidos y dibujando trazos como dos operaciones complementarias. Desde esta perspectiva podemos entender la definición del dibujo que hace Leroi-Gourhan como “La mano que habla”. (Gubern, 1986; 56)

Pero pese a esta importante evolución, la escritura continuó siendo dibujo, tal como lo demuestra la palabra *grafein* con la que los griegos nombraban las actividades de dibujar, pintar y escribir. (Gubern, 1986; 59) Recordemos que en la cultura griega se descubrió el signo de escritura como elemento plástico y se utilizó como medio de expresión figurativa. (Fig. 3) En otro contexto, también existió el *tlacuil* mexicano, término que en náhuatl designaba a la vez al escriba y al dibujante de códices. (Acha, 1999; 61)

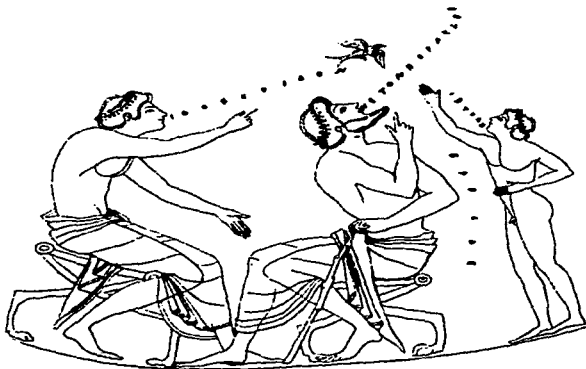


Fig. 3. Dibujos griegos, 500 a. C.

Una vez convertidos en signos, adquieren el estatuto de la palabra escrita, pero no abdicen por ello de la condición de ser forma, de tener presencia en un espacio. Es así como Ferdinand de Saussure afirma que todo signo, conjunto de signos o imagen gráfica porta lo sensible de sus formas y lo inteligible de sus significados. Dicho de otra manera: todo sistema lingüístico utiliza lo sensible para ofrecer lo inteligible. El usuario común, que conoce el sistema, pasará rápidamente de lo sensible para llegar al contenido del

mensaje. Pero quien busque lo estético se detendrá en las formas, las curvas o en el gesto del trazo y pasará por alto lo idiomático. De esta manera cuando nos enfrentamos a una escritura optamos, según nuestros intereses o posibilidades, por una lectura lingüística o estética (también grafológica) y pese que puedan darse todas, esto nunca sucede de manera simultánea.

Al observar la línea que constituye el lenguaje escrito, se nos plantea un conflicto por la ambigüedad de pertenecer a un espacio figural o a un espacio textual. Esto lo podemos notar más cuando un texto no es fácilmente legible, de modo que nos enfrentamos a la duda si pertenece a uno u otro espacio. En relación a esto podemos decir que al reconocer la línea como conformadora del sistema de escritura (donde debemos leer) nos olvidamos de la visibilidad para ir buscando su contenido y de manera contraria cuanto menos reconocible sea una línea, más visible es; y así logra escapar más a la escritura, y se alinea del lado de lo figural.

Con respecto a la relación entre dibujo y escritura, resulta apropiado citar las palabras de Jean Cocteau a propósito de sus dibujos conocidos bajo el título de *poesía gráfica*: "No me gustaría que me sorprendieran escribiendo. Yo siempre he dibujado. Para mí, escribir es dibujar, anudar las líneas de manera que la escritura se transforme en dibujo". (Ezpinoza, 1988; 55)

Al revisar estas reflexiones y observar uno de sus dibujos, por ejemplo, *Cartouche-poème* (Fig. 4), podemos ver que en él hay un paso difuso entre figura o escritura. Es más unas y otras parecen confundirse sin que estén claros sus límites: ¿son escritura-dibujo o dibujo-escritura? Observamos en él una tendencia a convertirse en línea abstracta de escritura. En este y otros dibujos, la simplicidad y el grado de abstracción combinados con trazos realistas nos transportan a un poder

escrito por líneas significantes. Como dice Elia Ezpinoza: “No se sabe qué se hubiera manifestado primero, la escritura, con su simplicidad, o la imagen más para ser vista que para ser pronunciada”. (Ezpinoza, 1988; 61)

La obra de Cocteau, vinculada a las artes visuales y a las literarias, se manifestó como un puente entre ambos lenguajes. De esta manera, el tránsito entre uno u otro no se percibe como un “salto” sino que como un sutil desplazamiento en el que continuamente se puede regresar y retroalimentarse del otro, pero aunque observamos una fusión entre imagen y texto, lo seguimos viendo más del lado de la plástica.

Desde el otro lado, es decir, de la escritura, uno de los encuentros más cercanos entre lo plástico y lo lingüístico sucede en la caligrafía. Conocido también como el arte de escribir “con buena letra”, fue considerado arte desde el siglo XI hasta parte del XV en sus dimensiones ornamentales y expresivas. El trazo de la caligrafía, determina la imagen del texto. A decir de Foucault “son palabras que dibujan palabras” (Foucault, 2001: 36), podemos observar en ella el rastro de lo plástico en lo verbal. La caligrafía es el ejemplo más puro y radical de la fusión entre palabra e imagen, ya que en ella no podemos decidir fácilmente si la letra se convierte en imagen o la imagen en letra.

En este tipo de escritura manual hay un realce del gesto, del trazo directo que resulta de los movimientos de los dedos, la mano y el brazo, que incluye la espontaneidad como valor estético y creativo, lo que nos hace verla claramente como una forma de dibujar.

La caligrafía tiene sus fundamentos en la escritura china, la cual por medio de un proceso de abstracción ha simplificado a la imagen natural hasta convertirse en un signo caligráfico. (Parthes, 1971; 21) Es importante decir que para los calígrafos orientales las palabras siempre han sido imagen, cada una es esencial como elemento en la composición general de una obra. Pero, además, para ellos el papel o el soporte no es sólo base, sino que adquiere importancia como dimensión espacial de la cual se destaca la imagen caligráfica, pero como un todo. El signo caligráfico existe entonces en función del espacio que lo recibe. (Fig. 5)

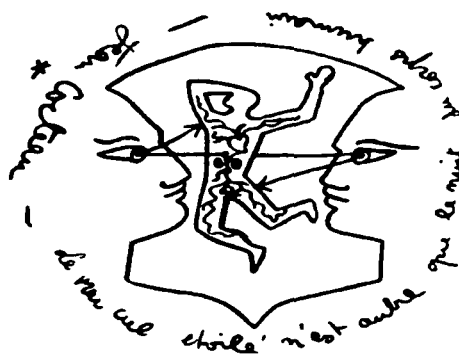


Fig.4 Cocteau, *Cartouche poème*, 1930.

Con frecuencia hemos oído que la escritura de Oriente es sólo escritura plástica o sólo simbólica, pero en ella se concentran lo estético y lo lingüístico a la vez. Cuando contemplamos este tipo de escritura, hecha con pluma o pincel, observamos que los signos ejercen una fuerza representativa

y tienen además una fuerza expresiva propia. Para nosotros, occidentales que desconocemos su significado, estos signos se transforman esencialmente en imagen.

Sin embargo, el impedimento de leer un texto caligráfico no sólo sucede en uno oriental o en uno ajeno a nuestra lengua.

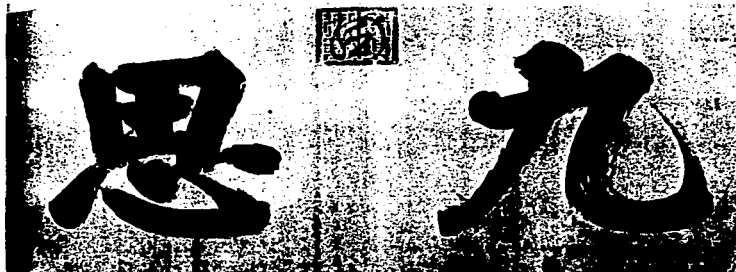


Fig. 5 Emperador Ssu Tung (dinastía Ming).

Puede suceder también en un texto que esté escrito en nuestro propio idioma, pero que por sus cualidades manuales y ornamentales nos llame más la atención y el sentido se encuentre más escondido, quedándonos por sobre todo su imagen.

La imagen visual del texto caligráfico se lee paralelamente pero en contraposición al sentido del texto como tal, aunque no se confunde una lectura con otra. Hay una coexistencia en tensión de contenido y continente, de la misma manera que sucede en el caligrama. (Foucault, 2001; 38) Toda caligrafía es esencialmente un arte de la línea, aún cuando el tiempo y el ritmo en el que se realiza tienen una importancia fundamental. A la abstracción de las formas viene a unirse el color: el negro con el cual se produce un fuerte contraste, destacándose aún más la presencia gráfica del signo sobre el blanco del papel. El soporte se transforma en un espacio ilimitado; es decir, va más allá que la simple función al servicio de lo representado, forma parte de él. Por esto podemos decir que la caligrafía es en mayor medida un arte espacial.

En la producción icónica la caligrafía posee a la vez una indivisible dimensión semántica, de especial potencia connotadora. Con relación a esto podemos decir que se ha observado una estrecha relación entre el pintor y el calígrafo, ya que ambos mediante el uso de signos realizan una composición en la que el espacio es fundamental. Incluso puede reconocerse también una semejanza de relación con el poeta, el calígrafo-pintor siempre produce poemas. Se produce entonces otro vínculo con la poesía visual, en donde el texto es tratado para constituir una imagen, pero esto será revisado más detalladamente en el segundo capítulo.

Para cerrar este apartado podemos decir que hay muchos otros ejemplos que nos servirían para señalar a la escritura como un tipo de dibujo y que el procedimiento llevado a cabo por el dibujante y el escribiente es el mismo; la realización de un trazo que se desplaza por un espacio o un soporte dando origen a diversas formas, aunque sus características formales y nuestras posibilidades nos lleven a realizar una lectura estética o idiomática. Por eso es importante recordar que la matriz histórica de la escritura se halla en la expresión icónica, la cual más tarde se separaría en las llamadas cultura literaria y artes plásticas.

1.3 *Pintura y escritura*

La invasión de texto en el espacio pictórico es la más discontinua y la más subversiva de todas las oposiciones entre lenguajes, a pesar de su admisión en el mismo material –pintura– que el de los otros elementos pictóricos.

John Welchman
(Monegal, *Los límites de la diferencia*)

En este último apartado veremos cómo se da la relación formal entre escritura y pintura cuando se encuentran compartiendo un mismo espacio. Como Welchman afirma: “La más subversiva de las oposiciones entre lenguajes...”, aunque han nacido de la misma matriz y compartan el ser forma en un espacio, han desembocado en caminos completamente distintos.

Si al describir una obra decimos “es una pintura gráfica” aparentemente nos estamos enfrentando a una contradicción ya que la cualidad principal de la pintura es ser pictórica mientras que lo gráfico representa la característica esencial del dibujo. La distinción hecha por Klee resulta apropiada en este sentido: “El dibujo, en tanto que expresa el movimiento de la mano con el lápiz que va registrando, tal como yo lo practico esencialmente, es tan profundamente distinto del uso que hacemos del tono y del color, que muy bien podríamos ejercer este arte a oscuras, en las más tenebrosa de las noches”. (Lyotard, 1979; 233) De hecho Klee se destacó primero como dibujante y su incursión en la pintura fue posterior.

Decimos que el dibujo no requiere necesariamente color ni la pintura necesita signos ni figuras, por lo que reconocemos que sus principios son distintos. Lo gráfico es, como dice Acha, “otro placer artístico” al lado del “placer pictórico”. Sin embargo al observar en un mismo espacio a ambos, aceptamos su diferencia, pero vemos que no se trata realmente de una contradicción, sino que de la posibilidad de una conjunción y una complementariedad, a la que artistas de distintas épocas han recurrido con el fin de utilizar las posibilidades expresivas de cada una.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Utilizando esta complementariedad se aprovecha lo pictórico o la técnica de aplicar colores junto con lo gráfico o sea el predominio de la línea activa con los accidentes de su curso y sus efectos configuradores. (Acha, 1999; 113) Dicho de otra manera: con la presencia de lo gráfico en lo pictórico nos encontramos con el esquematismo y con la economía de medios que produce una lectura sumaria y rápida, unida a la información que puede entregar la pintura.

Pero ¿qué es exactamente lo lineal y qué lo pictórico? Para aclarar esto resulta pertinente considerar el estudio realizado por Wölfflin en el cual define y contrapone estos conceptos, pero demostrando que su combinación es posible. Sin embargo es importante señalar que el autor realizó su investigación con base en obras del siglo XVI y XVII, caracterizados para él como lineal y pictórico respectivamente.

Según su punto de vista, lo lineal queda idealmente representado por Durero mientras que lo pictórico por Rembrandt, aunque sus clasificaciones están hechas siempre de manera comparativa; es decir, la obra de Durero es más lineal que la de Rembrandt y este a su vez más pictórico que el primero.

La diferencia fundamental que observa Wölfflin entre lo lineal y lo pictórico es que el dibujo ve en líneas y la pintura en masas. (Wölfflin, 1989; 49) Siguiendo esto, ver linealmente significa pues que el sentido y la belleza de las cosas es buscado en el contorno o en la silueta, aunque también están las formas internas. En cambio la visión pictórica se sustrae de los bordes y lo primario en su impresión son las manchas. En relación a esto podemos decir que lo lineal produce formas concretas y por el contrario lo pictórico formas difusas, de menor definición.

De la idea general planteada por este autor se pueden deducir varios puntos, como por ejemplo: que lo lineal da a sus objetos fijeza y lo pictórico movimiento; que lo lineal separa a la figura del resto del plano mientras que lo pictórico mantiene todos los elementos del plano interrelacionados.

Atendiendo a las diferencias planteadas por este autor, podremos distinguir cuando una obra es más lineal que pictórica o viceversa, además de ver qué hay de pictórico o qué de lineal en una obra donde aparecen los dos lenguajes.

Sin embargo, es necesario agregar que pese a que las definiciones hechas por Wölfflin están circunscritas en un periodo muy lejano al que queremos abordar, consideramos posible hacer esta recuperación ya que nos permite distinguir una y otra cualidad, aunque la presencia gráfica y pictórica en las obras contemporáneas sea muy distinta a las del periodo que aborda el autor.

Según lo que ya hemos revisado podemos llamar "pintura gráfica" al encuentro de lo pictórico y lo lineal que incluiría también a las distintas intervenciones de palabra, escritura o texto. Al integrar en el espacio pictórico la escritura es decir lo gráfico de sus formas (sus verticales,

curvas, palos, horizontales y sus ángulos), también estamos irrumpiendo con lo lineal y esto requiere en un principio ser tratada al igual que cualquier otra figura de la composición. Es decir, existe la necesidad de hacer que lo escrito en el espacio pictórico tenga una presencia tangible y un soporte del mismo orden de la materialidad del resto de las figuras o elementos. (Schapiro, 1998: 104) Un ejemplo simple de irrupción de signo lingüístico es la firma en un cuadro, el cual funciona como distintivo o sello de autor. Compuesta generalmente de letras, plantea un problema plástico al artista ya que debe funcionar dentro de la composición total de la obra, es decir, su ubicación, su color, su forma.

Pero aparte de su valor formal, la palabra escrita no guarda para el ojo la misma relación con el espacio que los otros signos pictóricos, ya que al leerla —es decir intentar extraer su significado— inevitablemente nos olvidamos de su forma. Dicho de otra manera: las cualidades formales pueden perder su sentido plástico y valer ya únicamente como trazos distintivos constituyentes a los trazos escriturales. (Lyotard, 1979; 224)

De esto podemos desprender que hay discrepancia entre lo escrito y la imagen; lectura y contemplación, por mucho que los tipos de signos estén integrados y armonizados. Si en un primer momento nuestra mirada aborda todos los elementos como figuras, luego nos daremos cuenta que algunas pertenecen a otro sistema que necesitamos descifrar o leer, pese a que posteriormente podamos continuar viendo su forma. Las diferencias entre lo legible de un texto (significación articulada) y lo contemplativo de una imagen (significación plástica) podemos resumirlo como: “Es legible lo que no se detiene a la carrera del ojo, o sea lo que se ofrece de inmediato al reconocimiento. Por el contrario para entrar en comunicación con la energética de la línea plástica, hay que detenerse en la figura”. (Lyotard, 1979; 223) Así cuando leemos un texto no nos detenemos en cada letra, es decir, en su “cáscara”, sino que nos desplazamos rápidamente de manera de ir buscando su significado que se da en conjunto y en articulación con los demás signos; por el contrario, nos detenemos en las formas que no reconocemos para contemplarlas.

Pero cuando nos encontramos en el tránsito entre lo verbal y lo visual, por ejemplo cuando la presencia formal de un texto es muy fuerte y distrae nuestra lectura, bien sea por un exceso de ornamentación o por cierta deformación, haremos una lectura en “estrés” o en tensión (Monegal, 1998; 133), ya que nos detendremos en la forma o en la composición de sus letras en vez de buscar el contenido. Este recurso es el que utiliza el caligrama y la poesía visual, los cuales serán más adelante abordados.

Para artsitas como Jean Dubuffet, la diferencia entre pintura y el lenguaje escrito en sus respectivos espacios (pictórico y lingüístico), se debe a la naturaleza de cada uno de estos sistemas:

La pintura opera a través de signos que no son abstractos e intangibles como las palabras. Los signos de la pintura están más cercanos a los mismos objetos. Además la pintura manipula materiales que son sustancias vivas. Este es el motivo por el cual la pintura le permite a uno ir mucho más allá que las palabras, al dirigirse a las cosas y conjurarlas. (Ruhrberg, 2001; 254)

Pero cuando texto e imagen se manifiestan dentro de un mismo espacio, específicamente en el pictórico, el texto toma de la materialidad de la pintura transformándose en un elemento formal que, sin embargo, es posible leer cuando los signos son claros y legibles de manera que la palabra adquiere una doble función: material y lingüística.

Al manifestarse cerca o en un mismo espacio, existe una tendencia a vincularlos, es decir el texto funciona, según Barthes, como *anclaje* para la imagen. El texto servirá de complemento para interpretar primero la imagen y luego a la obra en su totalidad. Algo similar sucede con el título: éste nos da la pauta para interpretar la obra sobre todo en las de carácter abstracto, aunque en algunos casos, sobre todo en el Surrealismo, los títulos dejan más abierta nuestra interpretación, como vemos por ejemplo en Miró. (Fig. 6)

La caligrafía, mencionada anteriormente en el apartado “El dibujo y la escritura”, nos sirve nuevamente para ilustrar un estrecho vínculo entre lo plástico y lo verbal; entre contemplación y lectura. No es por lo tanto casual que distintos pintores hayan utilizado en sus obras el signo caligráfico, en muchos casos sin que este pueda ser descifrado, atendiendo sólo a su forma. Ellos realizan un estudio de la caligrafía en el sentido más amplio y la transforman en un medio de expresión personal.



Fig. 6 Miró personas y pájaros danzando contra el cielo azul, 1968.

Pongamos como ejemplo la obra de Paul Klee, quien consideraba a la pintura como una forma de escritura o jeroglífico. Su obra estuvo caracterizada por lo lineal aunque hacia 1914 el trazo interior acepta una verdadera sumisión a las exigencias de las relaciones con el color.

En Klee los intentos caligráficos son etapas de su evolución, que pueden seguirse hacia medios más sutiles para expresar la abstracción matizada con la figuración y con la presencia de otros elementos plásticos como el color. El pintor entiende el grafismo como el camino hacia el arte



Fig. 7 Klee, *Escritura secreta*, 1934.

abstracto cuyos elementos esenciales son el punto, la línea, el plano y el espacio. (Fig. 7)

Asimismo consideraba que la caligrafía de Oriente era esencialmente expresión y que su ejercicio la vuelve cada vez más sensible, intuitiva, espiritual. (Lyotard, 1979; 231) Hacia el final de su carrera artística sus dibujos se volvieron más parecidos a la caligrafía china y japonesa.

Por otro lado, artistas como Hartung y Twombly, utilizaron la caligrafía

o bien una alusión a ella con diferentes resultados plásticos. En sus obras observamos una mayor evocación hacia la expresividad y el gesto de la escritura caligráfica (Oriente), lo que se relaciona con el lenguaje expresionista de ambos. (Figs. 8 y 9)

Otros como Magritte, realizan el ejercicio de “la buena letra” muy pausada y bien definida, que nos recuerda al cuaderno de dictados de un buen alumno. La forma del texto en Magritte se relaciona directamente con la pulcritud de su pincelada y con la depuración de sus formas.

Con los ejemplos que hemos citado podemos decir que la integración de texto e imagen en una obra pictórica es realizada con una intención formal, vale decir integrada al igual que cualquier otro elemento, pero sabiendo que su presencia va a generar algo diferente a la contemplación: la lectura. Por lo tanto nos traslada hacia un nuevo sentido y a dos momentos en su apreciación. Todas las pinturas que incluyen texto siguen siendo pintura, pese a que artistas como Miró, buscaban con esto acercarse a la poesía y así “asesinar a la pintura”, lo que por supuesto se convirtió sólo en una metáfora.



Fig. 8 Hartung, *Sin título*, 1947.

Para cerrar este apartado podemos agregar que la presencia de texto en la pintura no es una innovación del arte contemporáneo (considerando a éste desde comienzos de siglo XX), sino que ha tenido una larga trayectoria dentro de la historia del arte. Sin embargo en el pasado incluir texto en la imagen se consideró a veces ingenuo o vulgar, como una forma de arte inferior. Para el gusto clásico del siglo

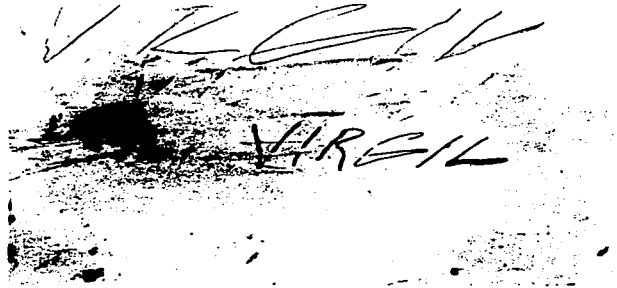


Fig. 9 Tombly, Virgil, 1973.

IV antes de Cristo y para el Renacimiento, así como en ciertas fases del arte medieval tardío, la inserción de la palabra escrita en la acción pictórica o en el paisaje se consideraba estrofalaria. Así lo explica Meyer Schapiro en la siguiente cita:

A fines del Renacimiento, la concepción de la pintura como un todo unificado, ofrecido a los ojos como un objeto visual coherente, excluía a la escritura en la pintura, ya que ella como secuencia de marcas arbitrarias, no pertenece al mismo orden de signos que los pictóricos que representan cuerpos, caras, gestos, posturas y vestidos, de forma correlativa e inteligible. (Schapiro, 1998; 102)

Según cita este mismo autor, para Aristóteles era por deficiencia que se agregaban textos, como una forma de explicar algo que no quedaba claro sólo con la pintura. La misma idea la expresa Vasari: el texto era una muleta para quien aún no aprendía a andar por sí sólo. (Schapiro, 1998; 102) Del mismo modo la rigurosa clasificación entre artes temporales y espaciales realizada por Lessing, impedía el intercambio de estas, como una manera de evitar su contaminación.

La diferencia que observamos es que a partir del arte contemporáneo la palabra no tiene que cumplir obligatoriamente con una función explicativa de la imagen, es decir, puede existir sin tener que justificarla obligadamente. Además con la aparición del arte abstracto la presencia de signos de escritura o letras, caracterizado también por ser abstracto, puede ser visto en un comienzo como una más de la figuras de la composición, lo que resulta menos “subversivo” que en un paisaje o con la presencia de figura humana que contemplamos. Así con la aparición del arte abstracto la relación entre imagen y texto se vuelve mucho más libre y evocativa.

2. *La palabra pintada en la pintura contemporánea*

2.1 *Las vanguardias*

La presencia de la palabra pintada en las primeras vanguardias del siglo XX, si bien no es una innovación de estos movimientos, comienza a verse frecuentemente y con una libertad en la integración y composición antes inexistente. En periodos anteriores la imagen estaba subordinada a un texto ya elaborado, funcionando como ilustración de él, además de encontrarse relacionado a temas históricos o religiosos. En otros casos, el texto existía sólo para explicarla y por lo tanto estaba sometido a ella, pasando a un plano secundario.

Para el presente trabajo nos interesa observar la integración de texto en la pintura, como una posibilidad para enriquecer y complementar a ésta con las propiedades formales (lineales o gráficas) y de contenido que entrega un texto, aunque con la libertad con la que comienza a verse a comienzos de siglo. De manera que en el primer apartado de este capítulo, haremos una revisión más orientada a lo histórico, sobre la presencia del texto en las obras de las primeras y más importantes vanguardias, referente de todo movimiento posterior hasta el arte de nuestros días.

Así, comenzaremos diciendo que a principios del siglo XX el Viejo continente operaba como centro artístico mundial. En él proliferan las transgresiones experimentales a la normativa tradicional, bajo el nombre genérico de vanguardia, las cuales planteaban revoluciones pictóricas que insistían esencialmente en la cancelación de los símbolos entonces vigentes y su sustitución por otros nuevos. Nacen así, por ejemplo, el cubismo, dadá, surrealismo y futurismo.

Estos movimientos comenzaron con la formulación de los manifiestos, en los que postulaban por escrito sus pensamientos e ideales sobre el arte que deseaban realizar, lo que significó un estrecho vínculo entre teoría y práctica. Lo planteado en estos escritos debía ser coherente y verse reflejado en las obras. Se proclamaban, además, programas estéticos unificados que impulsaban la interacción entre las artes.

Comenzando por el cubismo, dentro de las nuevas propuestas surgidas al inicio de este movimiento, debemos mencionar la integración del collage, desarrollado por artistas como Braque y Picasso. En él las palabras, pintadas o pegadas, se integran a las superficies geométricas que componen y descomponen los violines, las guitarras y los diversos objetos que aparecen en los cuadros. En este caso las palabras tienen una valor secundario respecto al conjunto: integran su forma a las del resto de los elementos, pero su significado no tiene mayor importancia. Como menciona

Antonio Monegal “Aquellas palabras, o fragmentos de palabras, apropiados por el cubismo podían ser leídas –entre otras cosas– como documentos de referencialidad, como pedazos de un mundo”. (Monegal, 1998; 141)

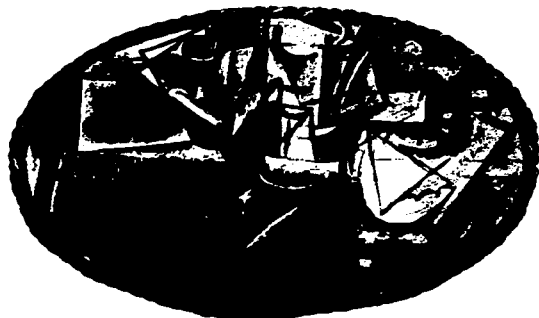


Fig. 10 Picasso, *Naturaleza muerta con silla*, 1912.

lado de distintos materiales no importaba tanto lo que dijera, sino más bien su tipografía, color y el espacio que utilizaba en la composición. La integración del collage en el arte moderno, tan característico de los cubistas, significó una licencia para integrar materiales y nuevos elementos a las obras. Picasso se manifiesta en relación a la ecuación interartística diciendo que: “Uno puede escribir un cuadro con palabras, como pintar sensaciones en un poema”. (Monegal, 1998; 120) De hecho realizó varios poemas, como también una escritura que él llamó imaginaria, que en realidad es sólo una alusión a lo verbal. (Fig. 11)

Por otro lado, es importante mencionar que también existió un movimiento cubista literario, principalmente de poesía, que tuvo un desarrollo posterior y perseguía los mismos ideales que el pictórico, pero mediante el uso de palabras. En él podemos ver la imagen designada por la palabra y la imagen diseñada por la palabra. (Monegal, 1998; 58) No por casualidad el principal impulsor y además escritor del manifiesto de los cubistas fue el poeta Apollinaire, quien

Uno de los collages cubistas realizado por Picasso es una pequeña naturaleza muerta ovalada en la cual el artista pega un pedazo de hule que simula el enjuncado de una silla, la que es enmarcada con un trozo de cáñamo (1912). Alrededor de la imagen aparecen las letras JOU (*de journal*), extraídas de un periódico. (Fig. 10)

Podemos decir que la presencia de la palabra en los cubistas tenía más un rol de textura visual que de contenido. Al estar fragmentada o incompleta y al

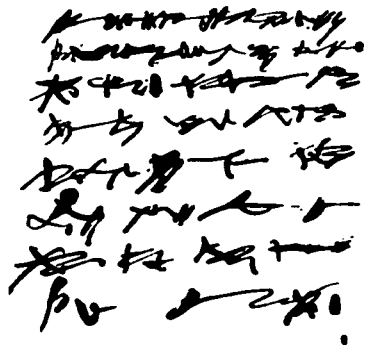


Fig. 11 Picasso, *Escritura imaginaria*, 1941.



Fig. 12 Marinetti, *SCRABrrRrrang*, 1919.

mots en liberté futuriste (Las palabras en libertad futurista), realiza un cuadro titulado *SCRABrrRrrang* (1919) en donde pretende crear una forma caligráfica que se convierte en una imagen de sonidos, dando a todas las letras que dominan el cuadro, junto con líneas de palabras de distintos tamaños, ritmos distintos. (Fig. 12) Así es como se imita el movimiento del lenguaje, su fuerza sonora, desde el grito (letras de gran tamaño) hasta el murmullo (letras pequeñísimas, apenas legibles).

Sin embargo, otras vanguardias como el dadaísmo y surrealismo, fueron las que en mayor grado recurrieron a la utilización de imágenes que lindaban con lo literario y al uso de palabras en el espacio plástico. De hecho varios de sus integrantes, aparte de realizar obras dentro del campo de la plástica (pintura, arte-objeto, escultura), realizaron una obra paralela que tuvo relación con las letras, principalmente con la poesía.

La energía que tuvo el dadá, vino sobre todo de los intelectuales no artistas o de aquellos artistas que sabían manejar su pluma. Podemos destacar por ejemplo a Arp,

por su cuenta ensayó varias integraciones entre texto e imagen.

Sin embargo, pese a que en una primera época el cubismo había explorado variadas posibilidades de la integración de lo verbal y lo visual, tanto en el caligrama como en la presencia de la palabra en el cuadro, a partir de 1918 se proscribió esa contaminación a favor de la “pureza” de cada arte.

Un poco más adelante inspirados por el cubismo analítico, los futuristas llaman la atención sobre la síntesis de los medios que se consigue con la imagen textual. Esta responde a la pretensión fundamental futurista de hacer desaparecer las fronteras genéricas.

Entre ellos Filippo Marinetti, autor del manifiesto *Les*



Fig. 13 Picabia, *Ojo cacodílico*, 1921.

Tzara y Picabia. De este último basta recordar la obra titulada *Ojo cacodílico* (1921), collage en el cual se combinan variados tipos de letras en negro y verde, las cuales están escritas a mano y muestran por lo tanto cualidades caligráficas. (Fig. 13) Los textos abordan el espacio de manera desordenada, sin un orden establecido y están mezcladas aleatoriamente con dibujos de mucha síntesis con poca presencia cromática y algunas imágenes.

También resulta oportuno recordar las recomendaciones para hacer un poema dadá, que consistía en recortar palabras y/o textos de un diario, echarlos en una bolsa, agitarlos y de manera que eran sacados se conformaba el poema. (de Micheli, 1993; 307) La presencia del azar al recolectar las palabras, hacía que el poema dadaísta, aparte de carecer de “sentido” (similar a lo que sucedía en el automatismo psíquico), estuviera compuesto de distintas tipografías. En relación a la tipografía cambiante, habitual en todas las publicaciones dadaístas podemos tomar por ejemplo el poema fonético *Karawane* (1920) de Hugo Ball, cuyas palabras no tienen significado alguno. (Fig. 14)

Con respecto a la reiterada integración del texto en las obras dadá es importante señalar que uno de los asuntos principales que planteaba el movimiento era precisamente querer romper la barrera entre el género literario y el plástico: el cuadro-manifiesto-fotografía era exactamente un resultado obtenido en el sentido de esta búsqueda, como las poesías dibujadas, el grabado tipográfico figurativo y los poemas fonéticos.

Un poco más tarde aparece el surrealismo, movimiento que se caracterizó por buscar su fuente de inspiración en los sueños y el inconsciente. Compuesto, entre otros, por varios integrantes del dadá, practicaron tanto en textos poéticos como en pinturas el automatismo psíquico, considerado como técnica de fusión entre las artes. Así definía el movimiento, André Breton, uno de sus principales representantes:

Surrealismo es automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral. (de Micheli, 1993; 179)

KARAWANE
 Jollifanto bambla 0 falli bambla
 grossiga m'pfa habla horem
 éntiga geramen
 higo bioiko russula huju
 hollaka hollala
 anlogo bung
 biago bung
 biago bung
 bossa fataka
 ■ ■ ■
 schampa wulla wussa ólobo
 hej tatta görem
 eschige zunbada
 wamba ssabada nimo ssabada
 tumba ba- umf
 kusagauma
 ba - umf

Fig. 14 Ball, *Karawane*, 1920.

Son muy conocidos, por ejemplo, los juegos surrealistas llamados *cadáveres exquisitos* (también utilizados por los dadá) que consistían en reuniones grupales en que palabras o imágenes eran dibujadas sobre una hoja de papel plegada, de manera que ninguno de los participantes podía ver lo que había en ella. Una vez terminada la obra, vista bajo los cánones convencionales carecía de una estructura coherente, pero en cambio apelaba al pensamiento automático y espontáneo.



Fig. 15 Magritte, *La clave de los sueños* (detalle), 1930.

Dentro del surrealismo resulta imprescindible mencionar al pintor belga René Magritte, quien realiza una intensa reflexión respecto a los sistemas lingüístico y visual, lo cual le lleva a considerar las palabras y las imágenes como equivalentes. Así lo demuestra, entre otros, un texto titulado *Lección de cosas* (1962) que el pintor escribió ilustrándolo con dibujos. Magritte dice: "Cualesquiera que sean las rayas, palabras y colores disperses en una hoja, la figura que obtienen están siempre llena de sentido". (Meuris, 1998; 127) Aunque no en todas sus obras podemos ver el texto junto a la imagen,

esto continuó siendo una inquietud a lo largo de su carrera artística.

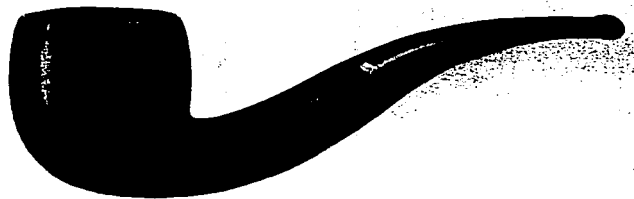
En relación al juego de confrontación de palabras e imágenes al que Magritte nos enfrenta, podemos citar sus propias palabras: "Las palabras pueden representar a la imagen, mas no necesariamente". Con esto nos hace pensar en si realmente una palabra sólo por el hecho de encontrarse al lado de una imagen, debe representarla. La cuestión en apariencia incongruente que planteaba el artista era saber si las palabras en su uso corriente representan verdaderamente lo que uno cree. Un ejemplo claro de esto es la obra *La clave de los sueños* (Fig. 15), donde imágenes, a modo de ilustración de enciclopedia, son acompañadas por palabras que no las representan. La simpleza de la imagen y la claridad de la letra hacen evidente su relación, pero al descubrir de que en realidad representan cosas distintas nos enfrentan al desconcierto.

Dos de las características principales en la obra del pintor son la ambigüedad y la descontextualización de imágenes, efectos logrados de manera intencional. Ambos se vieron reforzados con la incorporación de palabras o textos, mundo poco explorado hasta entonces y que el surrealismo comenzaba a utilizar. Magritte buscaba un espectador reflexivo ante obras aparentemente muy simples pero que causaban todo un cuestionamiento semántico.

Esta paradoja entre las palabras, sus significados y su relación con las imágenes, que atenta contra el sentido común, llevó a Michael Foucault a escribir un ensayo titulado *Esto no es una pipa*, llamado así justamente por un cuadro de Magritte, *La traición de las imágenes* (Fig. 16), conocido más por el texto que lleva escrito. En relación con la obra del pintor, Foucault dice:

Magritte anuda los signos verbales y los elementos plásticos, pero sin dedicarse a las cuestiones previas de una isotopía; esquiva el fondo de discurso afirmativo en el que descansaba tranquilamente la semejanza; y pone en juego puras similitudes y enunciados verbales no afirmativos en la inestabilidad del volumen... (Foucault, 2001; 79)

De esta forma, el filósofo corrobora que la intención de Magritte al introducir texto en sus imágenes no tenía un sentido formal (lo que de todas maneras sucede), sino que pretendía establecer un cuestionamiento y reflexión en torno al uso de ambos lenguajes. Para Foucault, con la entrada de la palabra en el dominio de lo visual se debilita la hegemonía del código pictórico, interfiriendo con la analogía y desmantelando la ilusión. Sin lugar a dudas, por su complejidad y riqueza, el trabajo de Magritte da pie para una revisión más exhaustiva y detallada, pese a que la incertidumbre y ambigüedad se repiten en todas sus obras. Mas nos interesa revisar a continuación otras instancias de encuentro entre imagen y texto, siguiendo con el movimiento surrealista.



Ceci n'est pas une pipe.

Fig.16 Magritte, *La traición de las imágenes*, 1928- 1929.

De esta manera nos acercamos a la obra de Joan Miró, quien durante un periodo de su carrera (1928-1933) intentó “asesinar la pintura” realizando, entre otros procedimientos, la introducción de la palabra escrita realizada de diversas formas. En algunas de sus obras los textos son totalmente legibles, como por ejemplo en *Este es el color de mis sueños* (1925). En ella, pese a la legibilidad del texto, se produce una dicotomía entre imagen y palabra o bien una lectura entre sistemas. (Fig. 17) Si la mancha azul y el texto que la acompaña presentan dos sistemas por separado, en la palabra *Photo* aparecen ambos condensados, puesto que ésta nombra la iconicidad. (Monegal, 1998; 142)

Pero hay otras obras donde las palabras se deforman, convirtiéndose más bien en metáfora del lenguaje escrito, lo que según dice Antonio Monegal, “No son letras ilegibles, sino una cosa que queda fuera del territorio de lo verbal, simplemente garabatos”. (Monegal, 1998; 139) El contacto que tuvo el artista con la poesía y también el haber pasado largos periodos haciendo poemas paralelos a la producción pictórica, lo indujo a realizar obras conocidas como pintura-poemas,

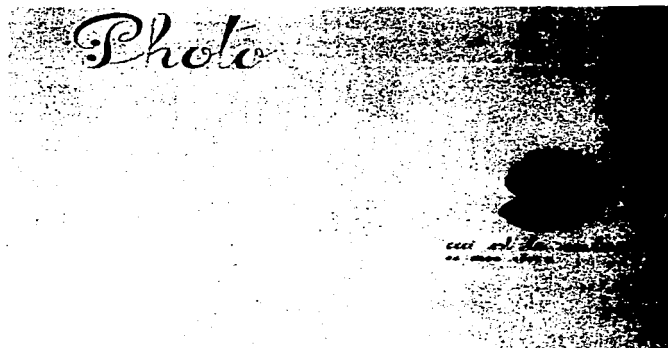


Fig. 17, Miró *Este es el color de mis sueños*, 1925.

con la poesía, por lo que la presencia de la palabra en la obra de estos movimientos fue bastante frecuente. Del surrealismo, donde la pintura tuvo un mayor desarrollo, sólo quisimos mencionar dos artistas, que a nuestro juicio son los más representativos en la integración de estos lenguajes.

Por otro lado, el también catalán Antoni Tàpies, vinculado en sus comienzos al surrealismo y al grupo Dau al Set (compuesto por poetas y pintores), se une a fines de la década de los sesenta al informalismo matérico conocido también como pintura de orientación material. En su obra, caracterizada por el uso variado de materiales, es recurrente la presencia de signos escritos, los cuales nos hacen pensar en primera instancia en posible escritura. Sin embargo, luego de observar con detenimiento, podemos constatar sólo simulación, ficción de ella. (Fig. 18) Siguiendo la observación de Monegal: “Trazo nada más, es y no es escritura. Simula parecer al código, al que está sin duda emparentado y del que lleva la marca, pero es únicamente imagen, facsímil de los signos de dicho código”. (Monegal, 1998; 182)

La presencia del signo en Tàpies es mínima, discontinua e indescifrable por lo que podemos decir que se caracteriza por el silencio. Según Wendy Steiner, un signo no parafraseable es un signo del silencio, es el momento en que el signo se convierte en cosa. (Monegal, 1998; 178)

con la forma material del significante o bien su sonido ha sido una de las reglas de este tipo de poesía.

Así diremos que lo que conocemos como poesía visual, poesía concreta o experimental, tiene diversos representantes a lo largo del siglo XX, pertenecientes tanto a la plástica como a la literatura y unos cuantos que deambulan entre ambos lenguajes. Esto la ha convertido en una disciplina difícil de catalogar, ya que se encuentra instalada en el límite entre ambas disciplinas. Por esto, al buscar información sobre este tema nos encontramos con el problema de en qué área buscarlo, si en poesía o en pintura, ya que hoy artistas de ambos ordenes, ahora con una licencia de intercambio mucho mayor, han desdibujado el límite genérico entre las artes, lo que ha permitido una mayor circulación e intercambio entre lenguajes.

Una definición que nos puede ayudar a entender esta manifestación, es la que hace el poeta chileno Gonzalo Millán en el catálogo de la exposición "3 Poetas Visuales":

En realidad la poesía de Búsqueda es un género impuro tan familiar y fácil de descifrar como la historieta o el grafiti, un cruce entre texto y pintura, una mezcla de palabra e imagen, un lugar de intersección entre lo visual y lo literario. (Millán, 1997; 5)

Para Millán, la poesía visual tiene algunos antecedentes ineludibles en los iniciadores de la poesía moderna. Uno de ellos es Mallarmé, poeta del simbolismo francés, quien realiza una crítica filosófica de los límites del lenguaje. Su libro *Una tirada de dados jamás abolirá el azar* (1897), es una referencia obligatoria de toda búsqueda vanguardista posterior. En él, el verso que da título a su poema es dispersado a lo largo de veinte páginas imprimiéndolo con letras de distinto tamaño y tipografía. De esta manera el poema se manifiesta en el espacio, además de extenderse en el tiempo, pero sin que el dinamismo propio de lo temporal se vea afectado. El antes y el después son substituidos por lo alto y lo bajo, derecha e izquierda, minúsculas y mayúsculas, rectas y curvas, negros y blancos, llenos y vacíos.

Otra de las referencias importantes de la poesía visual es Apollinaire. Poeta y crítico de arte, publica en 1918 sus *Caligramas*, una colección de poemas gráficos de carácter figurativo y redundante donde, por ejemplo, las pequeñas letras de un poema acerca de la lluvia caen en la página como gotas de agua. La técnica del caligrama es que la palabra misma asume la iconicidad y significa simultáneamente de dos modos. El poeta se vale de la distribución de palabras y frases en la página para ir creando la forma que, de manera general, traduce plásticamente lo expresado verbalmente como un recurso para enfatizar el significado del poema. Apollinaire retoma la milenaria fórmula del caligrama para aproximarse con la palabra a la analogía visual propia de la pintura de la que a su vez los pintores querían escapar.

Pero el caligrama no fue una creación de Apollinaire, sino que proviene de una tradición milenaria cuyas funciones, según Foucault pueden ser resumidas en tres:

En primer lugar permite compensar el alfabeto, de manera de acercar lo más posible el texto y la imagen, alojando los enunciados en el espacio de la figura y haciendo decir al texto lo que representa el dibujo. La segunda función es repetir sin el discurso de la retórica. Es decir, el caligrama se sirve de la propiedad de las letras de valer a la vez como elementos lineales que podemos disponer en el espacio y como signos que hemos de desplegar según su significado. En su calidad de signo, la letra permite fijar las palabras y como línea permite representar la cosa. En último lugar permite coger las cosas en la trampa de una doble grafía haciendo decir al texto lo que representa el dibujo, acorralando dos veces a la cosa de la que habla. Por su doble entrada, garantiza esa captura, de la que el dibujo por sí mismo o el discurso no son capaces.

Para Foucault, el mensaje contenido en un caligrama nunca dice y representa en el mismo momento. Citando sus propias palabras "... esa misma cosa que se ve y se lee está callada en la visión y oculta en la lectura". (Foucault, 2001; 38) Esto quiere decir que texto e imagen se dan cada uno de manera separada, imposible de percibir paralelamente, ya que en el momento que leemos un texto la imagen ha desaparecido y, de manera contraria, al ver la imagen, las letras o palabras pierden su significado, funcionando más bien como elementos formales en la composición.

Por medio del caligrama y su doble entrada se pretenden borrar lúdicamente: "Las más viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar; figurar y decir; reproducir y articular, imitar y significar; mirar y leer". (Foucault, 2001; 34) Así, vemos para luego leer; Se muestra algo pero luego se nombra; aparece reproducida una imagen, pero a la vez está articulada.

Otro antecedente a la poesía visual, es la obra de Vicente Huidobro, quien también utiliza el recurso del caligrama, ejercitando el verbo de manera lúdica en el papel. Se plantea la reflexión: si los pintores crean objetos plásticos, ¿por qué los poetas no pueden crear objetos líricos? estos, según él, consistirían en quebrantar los cánones de la escritura clásica, violar la perceptiva, arrasar con ciertos signos, suprimir la puntuación, alterar la página lineal, generando imágenes mediante letras, conformando mediante la tipografía el objeto lírico. (Telteiboim, 1996; 64) Huidobro establece con sus reflexiones y con su obra, un paralelo entre la pintura y la escritura como dos ocupaciones hermanas del espacio. De hecho se le relaciona al cubismo literario que como vimos anteriormente surge tras el movimiento pictórico. Podemos ver esto, más claramente, en su serie *Poemas pintados* (1922), los cuales fueron exhibidos en una exposición como si fueran pinturas.

Lo que vemos de manera general en la obra de estos poetas, es la intención de hacer de la poesía sobre todo un arte espacial. Los versos se transforman abiertamente en líneas que trazan imágenes

gráficas que pertenecen a un espacio, de manera similar como sucede en el dibujo o en la pintura, tal vez como un deseo de regresar a la simpleza de la imagen en los momentos cuando se comenzaba a gestar la escritura.

Pero, si bien hay un intento de acercarse con la palabra al lenguaje plástico, como dice Monegal hacia la muerte de la poesía, no podemos hablar de que estas obras pertenezcan a tal clasificación, ya que están compuestas exclusivamente de texto tipográfico en blanco y negro. Lo que sí

consiguen es liberar a la palabra de la función de sólo significar, destacando su presencia gráfica y su materialidad de manera de poder llegar con ella a la imagen figurativa, origen que la escritura abandonó al convertirse en un signo abstracto.

ESTANQUE E? LVNÓNE

Dos alas negras sobre los polluelos
Doe vjs uebrs sopre los polluelos

que rompen a picotazos los cascarones
dne romben a picotazos los cascarones

Qué pescador lanzó los dos anzuelos
Que beacrdor lanzó los dos anzuelos

entre los pececillos de oro. D
entre los becccillos de oro. D

Fig. 19 Larrea, *Estanque* (detalle), 1989.

Como tal para servir a efectos visuales". (Monegal, 1998; 80) De esta manera, una letra o un texto puede llegar a ser sólo imagen cuando pierde su naturaleza lingüística, pasando a pertenecer al universo de las imágenes. Para ejemplificar esto podemos ver un fragmento del poema *Estanque*, cuyo autor invierte las letras de manera que pasan a ser el reflejo de las que se encuentran sobre ella. (Fig. 19)

El poema es una sucesión de imágenes creadas, aparentemente con los mismos materiales, pero en dos sistemas distintos. Unas creadas con palabras, repercuten en las otras, creadas con esa especie de residuo que lleva impresa la huella de la palabra cuando ha dejado de significar. Si observamos el juego que se hace con las letras junto revisar el título del poema relacionamos texto e imagen como un reflejo sobre el "estanque", produciéndose el anclaje del cual habla Barthes.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En otra obra donde el texto se convierte en imagen es en la realizada por Gomringer, donde la repetición de la palabra *Silencio*, se encuentra en tensión con su ausencia lo que nos remite visualmente a su significado. (Fig. 20)

Pero también existe otra tendencia de la poesía visual que nace del concretismo plástico de carácter abstracto, geométrico basado en la vanguardia Mondrian y artistas del movimiento holandés de Stijl.

En ella se redimensionan los elementos plásticos como la línea, el punto, el plano, el color, es decir, se produce un realce del significante por sobre el significado. De esto deriva el concretismo literario o poesía concreta que nace en Brasil a mediados del siglo XX con el Grupo Noigrandes, el cual se ha convertido en una de las tendencias poéticas de mayor influencia en el arte actual, generadora de múltiples corrientes como la poesía visiva, la poesía semiótica, la poesía postal y la videopoesía, entre otras. (Millán, 1997; 7)

**silence silence silence
silence silence silence
silence silence
silence silence silence
silence silence silence**

Fig. 20 Gomringer, *Poema*, 1953.

De esta manera tanto en el caligrama, la poesía visual y la concreta se produce una de las instancias más íntimas de encuentro entre lo verbal y lo visual. La palabra poética y el signo lingüístico se han aproximado al espacio visual, silenciándose, aliviando la carga exclusiva de significar para unirse a la imagen, la cual no se ubica como su contraria, sino como un discurso simultáneo en el que ambas intentan significar. La imagen conjura la ausencia sobre la que no llegan a triunfar las palabras, imponiendo en ellas, por las habilidades de una escritura que actúa en el espacio, la forma visible de su referencia. Los signos dispuestos en la hoja de papel apelan desde el exterior, por el margen que dibujan y por el recorte de su masa en un espacio vacío de la página. De manera contraria, la imagen es roturada por la escritura, por las palabras que trabajan desde el interior haciendo brotar la red de significaciones que la nombran, la determinan y la fijan en el universo de los discursos. (Foucault, 2001; 35)

En las últimas décadas del siglo XX la influencia de la poesía visual junto con la presencia del signo lingüístico tuvo un gran incremento en las artes visuales. Esto se vio sobretodo en el arte conceptual desarrollado desde la década de los setenta, lo cual le dio un carácter radical y distintivo. La palabra hablada y escrita brindaba todo un nuevo espectro de medios con los que reemplazar a la pintura y a la escultura. Periódicos, revistas, anuncios, el correo, telegramas, libros, catálogos, todos ellos se convirtieron en medios nuevos y temas nuevos de expresión.

En este contexto podemos mencionar a Joseph Kosuth, quien en su obra *Una y tres sillas* (1965) muestra al objeto mismo acompañado de su fotografía y de una reproducción ampliada de la definición de un diccionario. Con su obra, este integrante del arte conceptual analítico, plantea un cruce paradójico entre la cosa, la representación visual y la verbal. Por otro lado, Carlos Montes de Oca, también vinculado a la tendencia conceptualista, resulta más difícil de clasificar ya que participa tanto del género de la poesía como de las artes visuales, lo cual nos permite

considerarlo como un poeta visual. La manera en que este artista reúne ambos lenguajes, se conecta con la obra de Magritte; es decir, una imagen es acompañada de un texto que no la representa pero sí plantea evocadoras relaciones y metáforas propias de la poesía.



Fig. 21 Montes de Oca, *L' image est reine* (detalle), 1996.

Como ejemplo veamos esta obra donde aparece la imagen de un hombre y un carretón que es tirado por caballos en un ambiente rural. (Fig. 21) La imagen, bastante gráfica, parece de un libro de ilustraciones. Sobre y bajo la imagen vemos dos textos, arriba en francés: *L'IMAGE EST REINE* y abajo en español *La planicie del odio*. En este caso se da una conjugación entre imagen y texto por la cercanía en que ambas se encuentran, lo cual hace inevitable su relación. De modo que en el momento de hacer un análisis de la obra, observaremos un anclaje entre texto e imagen y la cualidad polisémica de la imagen se verá restringida por el texto.

Existen en el arte conceptual muchas otras instancias donde se reúne texto e imagen, donde la poesía visual juega un rol importante. Esto, sin lugar a dudas, sería material para una investigación aparte, por lo cual en esta ocasión no nos extenderemos más al tener acotado nuestro objeto de estudio. En lo que a nosotros nos interesa para esta investigación, es decir la presencia de texto en la pintura, la poesía visual ha dado cabida a este intercambio al haber pedido prestados a su vez los recursos considerados convencionalmente pictóricos.

De esta manera, del lado de la pintura se otorga la licencia para utilizar los componentes lingüísticos para llevarlos así al espacio de lo plástico como otros elementos de la composición; pero la diferencia entre las incursiones hechas por ambos lenguajes es que mientras en la pintura nos

hallamos ante una exploración de sistemas alternativos de representación visual en la corriente literaria se experimenta con nuevos procedimientos de construcción de imágenes con la palabra. (Monegal, 1998; 60) Como vimos en el primer apartado del capítulo es en las vanguardias donde se empieza a gestar esta convivencia e intercambio entre las artes, cuyos artistas podrían ser considerados como los primeros poetas visuales del siglo, considerando la definición de esta tendencia como un cruce entre texto y pintura.

2.3 La pintura y el grafiti

Para quienes actualmente habitamos la ciudad, el paisaje urbano se presenta como uno de nuestros referentes concretos. Es el espacio con el que mantenemos una estrecha relación, podemos decir que es nuestro alimento visual y existencial.

Dentro de los últimos años la estética de lo urbano ha tenido modificaciones sustanciales, lo cual ha influido en nuestra visión y percepción de este espacio. Al observar hoy nuestro entorno podemos ver que se ha convertido en “una gigantesca exposición de palabras e imágenes”, con diversos orígenes y utilidades. Según Acha, existe en el ámbito icónico citadino, un acentuado predominio de lo visual tanto de las escrituras, las imágenes y los espectáculos. Esto lo podemos ver tanto en los anuncios publicitarios, periódicos, imágenes fotográficas y muchos otros, donde circula una rica pluralidad de escrituras (tipografías) y de imágenes, tanto fijas como sucesivas y audiovisuales con sus respectivas iconicidades y socialidades, sus inmanencias y sus trascendencias. (Acha, 1999; 115) Pese a lo diverso y a lo efímero de la mayoría de estos estímulos, el aparecer y

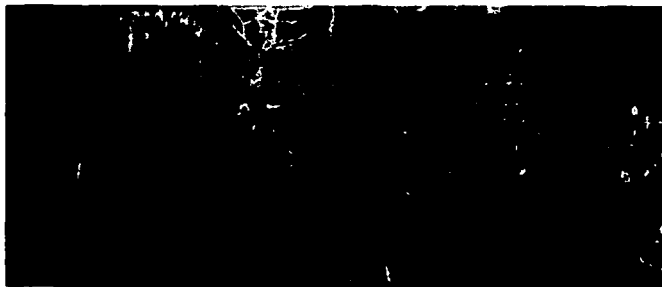


Fig. 22 Grafiti. Ciudad de México, fotografía de Leslie Fernández, 2003.

desaparecer significa una paulatina y constante alteración de la imagen de la ciudad lo cual contribuye a la condición cambiante, característica que presenta la vida colectiva en la mayoría de las urbes contemporáneas que cada vez son menos localistas y más universales. (Fig. 22)

Como un fenómeno de los últimos años, el grafiti resulta un claro exponente de las nuevas estrategias creativas producidas en las camaleónicas ciudades del fin del siglo XX, cuyo impacto ha influenciado algunas de las nuevas prácticas artísticas visuales como veremos más adelante. Una definición que nos puede ayuda a ver la esencia del grafiti es la que hace Castleman, uno de los primeros investigadores en el campo de la sociología que estudia este fenómeno ciudadano:

Este término (que procede del término italiano graffiare, “garabatear”) es el empleado generalmente para describir muchos tipos diferentes de escritura mural, entre los que se pueden incluir las pinturas de ciertas cuevas prehistóricas, los “latrinalia” (inscripciones encontradas en las letrinas de la antigua Roma) y toda suerte de mensajes políticos, sexuales o humorísticos que han sido garabateados, pintados o marcados en las paredes a lo largo de la historia. (Castleman, 1987; 10)

Con esta definición podemos ver que no hay un solo tipo de grafiti sino que el término se refiere de manera general a cualquier rayado, escrito o grabado en la pared o superficie resistente, lo cual le da un carácter popular o de ocasión. En este sentido, como dice Barthes, lo que hace al grafiti no es la inscripción ni su mensaje sino que el muro, el fondo, la mesa, como objeto cargado que ya ha tenido una vida, donde la escritura se le añade siempre como un suplemento enigmático. (Barthes, 1986; 170) Sin embargo, pese a que los autores consideran como grafiti cualquier rayado en la pared u otro soporte, esto puede remitirnos a muchos periodos de la historia, mas en este caso nos interesa su presencia en las urbes de las últimas décadas del siglo XX.

De esta manera, el grafiti contemporáneo nace en Nueva York entre los años sesenta y setenta en el ámbito de la eclosión de nuevas formas culturales propiciada por minorías marginadas en esta ciudad. (De Diego, 2002) Por medio de él, el individuo reclama el derecho a manifestarse y es también una manera de hacer latente que nuestra pertenencia a grandes ciudades y nuestra conversión en masas, reclama una individualidad y la necesidad de expresarnos. Así, por medio del grafiti se busca transgredir las diferencias entre lo anónimo y lo conocido, lo público y lo privado, lo cotidiano y lo artístico, con esto último se establece un vínculo con el movimiento del pop art. Más adelante al transformarse en una motivación e inspiración para la pintura, se establece como un puente entre la alta y la baja cultura. (Gardner, 1996; 91)

A la par con las mutaciones de las ciudades, las estrategias de esta “escritura” han ido cambiando, de manera que el grafiti que vemos hoy no es el mismo que el de sus inicios o el de la décadas de los ochenta. Actualmente podemos ver una mayor preocupación o tal vez la conversión en un acto más pensado con lo cual hay una reivindicación en su condición de marcaje y de huella. (Montoya, 2001) También se ha extendido alrededor del mundo de manera que encontramos similitudes tanto en el lenguaje interno que manejan los “escritores” (nombre dado por ellos a esta actividad) como también en el aspecto formal de los rayados pese a encontrarse en diversas

latitudes. No obstante el parecido entre los rayados que podemos encontrar en distintas ciudades del mundo, el registro de las imágenes que aquí presentamos, fue realizado exclusivamente en las calles de Ciudad de México en los últimos dos años, ya que representan el referente concreto para la obra pictórica desarrollada en este lugar, la cual es analizada en el capítulo final.



Fig. 23 Graffiti. Ciudad de México, fotografía de Leslie Fernández, 2003.

Para su ejecución se utilizan materiales como: pintura vinilica, gis, spray, rotuladores, esmaltes, lápices, objetos punzantes y carbonces con los cuales se crean imágenes o textos reconocibles o no, según el lenguaje que maneje el “escritor”. Estas escrituras furtivas, por ser hechas clandestinamente, requieren síntesis y economía de medios. Son también escrituras instantáneas ya que deben ser realizadas en el tiempo estrictamente necesario para asegurar la eficacia del acto. De esta manera abundan soluciones lineales acompañadas de colores luminosos y de gran intensidad, los cuales son aplicados de manera plana, aunque con efectos y “tipografías” llamativas. Las características cromáticas, gráficas, la intensidad del gesto y la ocupación transgresora de espacios públicos hacen que el grafiti provoque un impacto visual y pueda

ser captado rápidamente por un espectador- transeúnte de la misma manera como sucede con la publicidad urbana aunque en este caso no se trata de vender nada. (Fig. 23)

Debido a la cualidad clandestina y críptica de grupo, donde los individuos buscan dejar un registro que sólo será entendido por unos pocos, el grafiti muestra una gran riqueza de significados y matices que la contemplación de un observador ajeno no puede apreciar por el desconocimiento de los códigos gramaticales y semánticos de las formas realizadas. Sin embargo, sucede en muchos casos que la saturación de los espacios donde los grafitistas deciden realizar sus rayados, hacen que se conviertan en un murmullo o ruido visual, del cual es difícil ver sus partes. En este sentido el tipo de grafiti que nos interesa destacar es aquel que se encuentra más aislado, del que si podemos apreciar el movimiento de la línea y las formas que ella encierra, es decir, nos enfrentemos a ellos con una mirada estética.

Los críticos símbolos creados por estos “autores” los transforman en mensajes íntimos pero puestos a la luz del muro. (Fig. 24) Esta codificación nos hace comparar a este lenguaje con los jeroglíficos egipcios o los códices mexicanos, los que aunque en un contexto totalmente distinto, no eran accesibles para el común de los habitantes y requerían por lo tanto de lectores especializados. También es comparable a lo que sucede al ver un texto en otro idioma, por ejemplo en árabe, o también una caligrafía muy ornamentada, de manera que el acceso a su significado queda bloqueado.

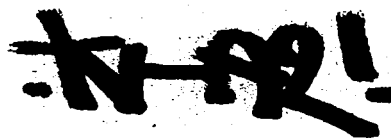


Fig. 24 Graffiti. Ciudad de México, fotografía de Leslie Fernández, 2003.

Pero pese a que estas “escrituras” quedan fuera del alcance de quienes no pertenecen al grupo, esto no sucede con la apreciación de las imágenes, colores y formas, es decir con su aspecto visual. Desde este punto de vista, el graffiti es un lenguaje icónico-textual, donde coexisten dos sistemas y al no poder ser descifrado el texto pasa a ser imagen. En este caso ocurre que por su falta de legibilidad, lo verbal se transforma en visual.

Por otro lado, al estar inscrito en un espacio público, el graffiti asume el riesgo de ser borrado; es decir, de tener una corta duración. De manera que el acto de realización es muy importante con lo que podemos establecer un vínculo con el performance el cual convierte en artístico un acto cualquiera, por muy cotidiano que sea. Pero además se vincula con la *action painting*, vale decir, con la valoración que hizo Pollock del acto de pintar, donde el gesto y la pincelada resultante son una expresión de sí mismos. En ambos casos el proceso de pintar representa el contenido y de alguna manera el sentido del cuadro, aunque en el caso de Pollock, la obra perduraba.

Pero no sólo el graffiti es nuevo estímulo visual dentro de las ciudades, lo es también la censura de estos escritos en los que se intenta borrar la huella dejada por el “escritor” ya sea por quienes ven a este lenguaje como una agresión al entorno o bien por los mismos grafitistas quienes en esta lucha de grupos buscan silenciar los otros mensajes. Los tachados de graffiti son generalmente bloques pintados con brocha o rodillo que siguiendo el tamaño y la forma de las letras, palabras o dibujos los cubren. Para este propósito se utiliza un color neutral con frecuencia gris (negro o blanco) o bien uno similar al que existía antes del rayado de manera de poder esconder lo escrito. Esta censura hace que los graffiti queden convertidos en nuevas estructuras pintadas en las que

aún se dejan ver restos de los grafismos anteriores, que convierte a estas superficies en espacios de un rico interés visual. Superposiciones irregulares, dinámicas de diversos colores que ante la rigidez de la estructura urbana registran el gesto de quien sin mayor pretensión y de manera inconsciente e incluso queriendo censurar, añaden otro rastro, una huella más en la ciudad. (Fig. 25)

Esta idea de tapar, cubrir, esconder nos hace recordar a los palimpsestos, en donde antiguos manuscritos eran borrados para poder escribir sobre ellos pero que posteriormente fueron posibles de recuperar. Es difícil imaginar que pueda suceder lo mismo con los antiguos grafiti, pero al observar estos bloques repartidos por la ciudad sabemos que ocultan algo escrito alguna vez.



Fig.25 Palimpsesto. Ciudad México, fotografía de Leslie Fernández, 2003.

La intensa relación del grafiti con la vivencia urbana y con los vitalismos de acción ha influenciado a la iconografía del arte contemporáneo, sobre todo en la pintura. De esta manera, la relación de los pintores de “la alta cultura” o del arte institucionalizado, con esta expresión mayormente vinculada a lo marginal, puede ser resumida en dos: En primer lugar quienes

rescatan alguna de sus constantes formales para integrarla a su lenguaje; y en el segundo caso, quienes teniendo un pasado como “escritores” de grafiti han derivado a la pintura convencional, en un soporte distinto al espacio urbano.

Del primer grupo podemos mencionar a artistas como Jean Dubuffet y Cy Twombly, quienes hacen un rescate del desenfrenado uso de la línea y de la libertad gestual y expresiva llevada a cabo por los grafitistas. Grafismos que en el caso de Twombly, según Barthes, y en el art brut de Dubuffet se crean figuras de cualidad sintética y elemental. (Ruhrberg, 2001; 254) Otra recuperación que hacen estos artistas es simular uno de los soportes donde está hecho el grafiti, el muro, con lo cual se busca recrear la materia y la carga atmosférica contenida en este elemento que forma parte de la ciudad.

Del segundo grupo Kenny Scharf, Keith Haring y J. M. Basquiat son los mejores ejemplos de quienes posterior a esta actividad marginal, ingresaron al sistema comercial de las galerías y de los museos donde fueron objeto de un progresivo reconocimiento e integración en el sistema del arte. (Guasch, 2001; 369) Esto sucedió en un momento en que la alta cultura se volcó a lo popular, lo cotidiano y lo marginal, hecho en el que fue fundamental la figura de Andy Warhol y el movimiento pop. Revisaremos a continuación la obra de Basquiat, quien tras haber participado de este movimiento, mantuvo en su lenguaje lo gráfico junto con lo pictórico y en segundo lugar una recurrente conjunción entre palabra e imagen.

2.3.1 *J. M. Basquiat*

Jean Michel Basquiat (1960-1988) fue un artista norteamericano de raíces portorriqueñas y haitianas que tuvo un corto pero productivo periodo de creación. Se inició como escritor de grafiti en las calles de Nueva York bajo el nombre de SAMO. Posteriormente trasladó sus imágenes a diferentes soportes como telas, maderas y papeles, en los que realizó una pintura que aunque ingresó en el circuito oficial de las galerías mantuvo la informalidad en los materiales y el trazo expresivo que caracteriza al grafiti. Su obra se relaciona con el expresionismo abstracto específicamente con el trazo gestual de Kline, los primeros trabajos de Pollock, las pinturas figurativas de De Kooning y las caligrafías de Twombly, todo lo cual junto a sus raíces afroamericanas le llevó a tener un gran dominio del grafismo expresivamente gestual. (Guasch, 2001; 371)

Según Anna María Guasch su producción puede dividirse en tres periodos: de 1980 a 1982; 1982 a 1985; y 1986 a 1988. Durante su primer período los grafiti sígnicos se mezclan con visiones callejeras y formas simbólicas de tradiciones culturales primitivas, como máscaras, esqueletos y calaveras. De 1982 a 1985, sus obras aparecen pobladas de palabras-conceptos, imágenes, vudús, totémicas y arcaizantes, retratos homenajes a héroes negros, músicos de jazz, escritores, jugadores de básquetbol, boxeadores y referencias a la sociedad de consumo norteamericana. Por último, el periodo de 1986 a 1988 vemos cuadros más elaborados en sus contenidos, con una compleja figuración pictórica, la cual es resuelta con múltiples y fragmentarias citas de culturas primitivas y antiguas, aunque también de la tradición plástica europea. (Guasch, 2001; 372)

En la obra de este artista hay un reiterado uso de la letra, la que se presenta con variadas “tipografías” y colores. Las letras aparecen escritas torpemente, lo cual se relaciona con su estética primitivista e infantil. Muchas de las palabras y signos se repiten de manera constante incluso en una misma obra, transformándose en sellos distintivos. De manera general, los mensajes de sus textos carecen de continuidad y muchas veces de sentido. Palabras sueltas dispersas en el espacio,

escritas en distintos idiomas, otras tachadas y borradas hacen que el mensaje quede oculto y nos sorprendan por su imagen y no por lo que dicen.

Como ejemplo veamos *La peregrinación* (1982), realizada durante su primer periodo luego de abandonar el grafiti. (Fig. 26) En esta obra podemos constatar una birrepresentación, es decir, la presencia de dos sistemas representativos; el icónico y el textual. (Gubern, 1986; 55) En muchas partes la palabra y la imagen representan la misma cosa y están ubicados muy cerca, con lo que podemos decir que para el artista la presencia de estos dos sistemas de representación resultan complementarios. Esta conexión entre imagen y palabra nos hace recordar a un tipo de ejercicio escolar para la fijación de identidades de la memoria.

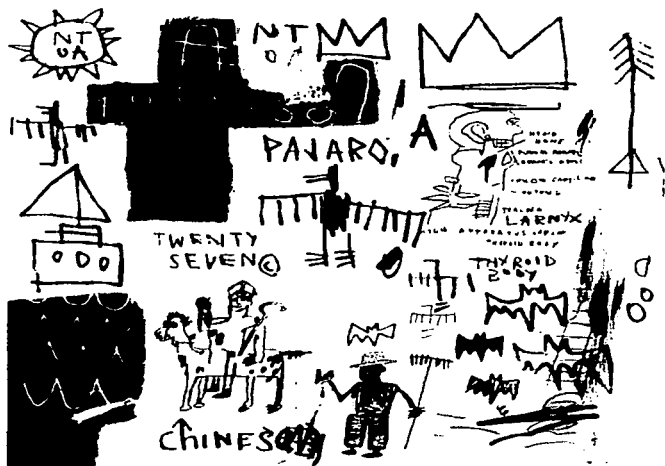


Fig. 26 Basquiat, *La peregrinación*, 1982.

estar cerca de otros elementos como el avión y el sol, nos permite establecer una relación temática con ellos.

En este sentido podemos considerar que al ser las imágenes polisémicas, es decir, al tener un grado de iconicidad bajo, no nos permite reconocer claramente qué representan, de modo que la presencia de la palabra viene a disminuir su rango de significación transformándola en monosémica, lo que cumple una función represiva o de anclaje, como denomina Barthes.

Vemos esto por ejemplo en la figura que representa una cabeza y cuello que aparecen de perfil. En este caso la solución del dibujo es muy sintética, encaminada hacia la abstracción y aunque la cabeza es reconocida rápidamente, esto no sucede con el resto de las partes. Podemos ver a su lado distintos nombres escritos: THYROID, TRACHEA, ADAM'S APPLE, que pese a estar en inglés, nos permiten entender que se refieren a la representación de estas estructuras del cuerpo. Esto sucede también en la figura no tan evidente sobre la que aparece escrito PAJARO, que además al

Por otro lado el tratamiento pictórico utilizado (color plano y abundante presencia de la línea) es similar tanto para la imagen como para el texto, lo que nos hace pensar que el artista considera a ambos como elementos que participan en la composición. Las palabras, escritas en inglés y en español, tienen en común estar pintadas con negro y con una caligrafía descuidada. Parece no ser relevante “la buena letra” incluso se dejan a la vista los errores y los tachados.

Hay también en esta obra de abundantes elementos, una jerarquización de palabras y de imágenes realizado por medio del tamaño, ubicación en el plano o por la legibilidad en el caso de las palabras. De manera que las figuras más reconocibles y de mayor tamaño como las palabras más legibles son las que en primer lugar observamos, con lo cual se produce un orden relativo en su apreciación. Además diferentes grosores e intensidades de la línea nos hablan de una preocupación por acentuar unas zonas para dejar en un segundo plano otras.

El lenguaje primitivista de la obra se caracteriza por la síntesis. Por ejemplo en el perfil, el ojo se reduce a un óvalo y un círculo, mientras que la boca es un rectángulo cuadrículado. Estas y otras soluciones como las del sol, el barco y el avión nos remiten a dibujos infantiles, donde abunda la presencia de figuras elementales de la geometría como el círculo, triángulo y el cuadrado.

En la parte inferior, la palabra CHINESE va perdiendo el carácter lingüístico pese a que aún es legible. Podemos decir que representa una ambigüedad entre imagen y palabra, en primer lugar por que dos de sus letras (“h” y “s”) se transforman en una de sus extremidades en flechas que apuntan hacia dos personajes. Vemos además al final de ella un borrón o tachado que contribuye a verla como figura. También en el caso del sol sucede una intersección entre texto e imagen, ya que dentro del círculo que lo compone vemos escritas letras que no sabemos con que orden leer: ¿NUAT?, ¿NUTA?, por lo que el texto vale por su apariencia visual.

Vemos también a la palabra TWENTY SEVEN acompañada del símbolo ©, usado para representar el derecho de autor. Este, junto a la corona que en esta obra se repite en dos partes, son iconos recurrentes y constantes en las obras de este artista a través de los cuales patenta o da un sello distintivo a su trabajo.

Para cerrar la revisión de esta obra de Basquiat, podemos decir que en *La peregrinación* se encuentran varias constantes comunes en toda la obra del pintor como son: la convivencia de la gráfica y la pintura, la presencia de palabras e imágenes que representan lo mismo y la ambigüedad de los signos de pertenecer a lo textual o a lo icónico. Esta ambigüedad o tránsito entre lo verbal y lo icónico sucede por el hecho de que ambas están constituidas por líneas. Dicho de otra manera, la línea al generar letras y figuras es la “culpable” de esta confusión, ya que una pequeña

modificación a la letra y pasa a formar parte del mundo de las imágenes. Desde un punto de vista formal la transformación de un texto en imagen no resulta un salto abismal, si no un cambio gradual, aunque al enfrentarnos a ellas se produzca distintivamente la lectura y la contemplación. Por otro lado en el contexto de un lenguaje primitivista, la palabra escrita es un dato civilizatorio y contextualizador, pese a que sabemos que sus obras fueron hechas en el periodo contemporáneo.

2.4 La pintura gráfica

Si observamos en una pintura la presencia abundante del dibujo sea de figuras, letras o de números, significa que la línea tiene una función importante como elemento conformador del lenguaje de ella. De esta manera podemos llamar "pintura gráfica" al espacio plástico donde confluyen lo lineal y lo pictórico, con lo que se produce una potenciación de las cualidades de ambos lenguajes, vale decir de la definición en líneas por parte del dibujo y en masas por parte de la pintura tal como dice Wölfflin.

En el arte contemporáneo existe una mayor tendencia a la cualidad gráfica. Un ejemplo claro de esto es el *Guernica* de Picasso. (1937) En ella podemos ver que la cualidad cromática está reducida a grises y el gesto pictórico está casi ausente, mientras que la expresión gráfica aumentada por el alto contraste entre blanco y negro, inunda ésta obra de grandes dimensiones. (Fig. 26)



Fig. 26 Picasso, *Guernica*, 1937.

Entre el cubismo de Picasso y finales del siglo pasado, han surgido numerosos movimientos donde la línea ha tenido una presencia protagónica en la definición del lenguaje pictórico. Así podemos mencionar a las primeras vanguardias (las cuales ya fueron abordadas), el expresionismo, el art brut, el pop art y muchos otros.

Al observar obras como las de Dubuffet, Tàpies, Lichtenstein y Haring pese a pertenecer a distintas tendencias, vemos que tienen como característica formal principal ser gráficas, es decir estar constituidas de una fuerte presencia lineal, aunque podamos seguir diciendo que son pinturas, ya que conservan rastros pictóricos como el gesto, el color y la materia.

De la obra de Haring y Penck haremos un mayor acercamiento, en primer lugar hablando de su trabajo general y luego escogiendo uno en particular, donde se puedan percibir claramente las características que nos hacen llamar “gráfica” a su pintura. Hemos escogido a estos artistas ya que en sus obras conviven estos dos lenguajes, aunque de manera comparativa uno es “más gráfico” que otro. Además nos interesan porque presentan similitudes formales y temáticas que vale rescatar sobre todo a medida que nos acercamos al análisis de la obra pictórica personal.

2.4.1 Keith Haring y A. R. Penck

Comenzaremos por la obra del artista norteamericano Keith Haring al que mencionamos en el apartado anterior a raíz de su vínculo con el arte del grafiti, actividad de la que nunca se alejó por completo. La simpleza formal de su trabajo, compuesto principalmente de línea significó una abundante producción y también le permitió utilizar diferentes soportes (objetos, cuerpos desnudos, ropa) con el fin de plasmar tanto íconos propios o como también los extraídos de cómics y animaciones. (Guasch, 2001; 373)

Podemos decir que su pintura tiene como característica esencial ser más gráfica que pictórica, ya que existe en ella un predominio de la línea activa sobre el plano. En sus obras abundan las superficies de colores luminosos los cuales son activados aún más con la aparición enérgica de la línea ancha y bien definida, generalmente negra o de alto contraste de manera que se produce un fuerte impacto visual. En sus obras se representan figuras humanas y de animales esquemáticos en movimiento (bailando, corriendo, saltando, copulando, etc.) como también elementos de carácter ornamental que se relacionan con muchas y diversas tradiciones artísticas. Sus imágenes nos recuerdan simultáneamente los dibujos animados y los grafitis, así como las tradiciones pictográficas de otras culturas, especialmente caligrafías chinas y japonesa pero también el arte africano, en una mezcla de tecnología y primitivismo. También vemos con frecuencia escrituras automáticas y chorreados de pintura con lo cual se aumenta el dinamismo y la frescura de sus composiciones, siendo esto una conexión con su periodo de “escritor callejero”.

Como ejemplo veamos la obra *Sin título* (Fig. 27) caracterizada como su obra general, por la dominante presencia de la gráfica. En ella se distinguen tres figuras dibujadas sólo en su contorno: dos de ellas representan a figuras humanas y la otra parece ser un animal. La línea que las dibuja es pura, manifestada sin interrupciones y con un grosor uniforme. Las tres figuras se encuentran

en movimiento, lo que es acentuado por medio de líneas cortas, recurso que proviene del cómic.

El fondo está dividido por una línea de horizonte, cuya parte inferior está valorizada de pequeños trazos entrecortados lo que la hace más pesada y más distante. También hay un borde que envuelve a toda la pintura en el que circula una línea ondulada y serpenteante. El chorreado que se desprende de algunas zonas, le da a la obra un carácter más informal que, como ya dijimos, se conecta con la actividad de grafitista del pintor.

Si bien la presencia del color es plana, hay un fuerte contraste entre los que conforman la figura y el fondo (claros y oscuros), lo cual reafirma su condición gráfica. Esto se acentúa con líneas de distintas características (curvas y rectas; cortadas y continuas) que juegan un rol importante en la valorización de los distintos planos, es decir, en la separación de figura y fondo.



Fig. 27 Haring, *Sin Título*, 1985.

Por otro lado, la obra del alemán A. R. Penck, presenta también características gráficas. Podemos ver en su primer periodo (1961-1968) la proyección de sus conocimientos matemáticos, de cibernética y teoría de la información hacia una pintura extremadamente icónica, muy próxima al diseño gráfico. A partir de 1970 Penck crea un lenguaje de signos simples y esquemáticos con el afán de que sean universalmente comprensibles. En sus pinturas “sistemáticas” rehuye deliberadamente de los cánones clásicos y las formas orgánicas para plantear una formalización casi geométrica de carácter arcaico y primitivo, una especie de jeroglíficos fácilmente descifrables que llenan el cuadro. (Guasch, 2001; 260) Su pintura es una mezcla de expresionismo y primitivismo, donde hay una constante alusión a los dibujos rupestres, el arte infantil como también a los actuales grafitis urbanos. En palabras del propio artista: “Mi respuesta fue volver la mirada a las formas de arte primitivo, a las formas dominadas por el dibujo, por lo arcaico (...) Un arte parecido al de la edad de piedra, al africano o al esquimal”. (Guasch, 2001; 260)

En sus cuadros se representan signos, edificios, iconos, figuras elementales que sólo se definen por líneas gruesas que señalan los rasgos principales del individuo y del escenario en que se encuentran. La figura humana, protagonista en muchas de sus obras, tiene soluciones esquemáticas similares a las hechas en los antiguos pictogramas. En este aspecto podemos encontrar un fuerte vínculo con Haring del que sin embargo Penck se distingue por un mayor rastro de lo pictórico, vale decir, de lo gestual. También podemos ver recurrentemente la presencia de letras que en la mayoría de los casos se reduce a unidades sueltas.



Fig. 28 A.R. Penck, *Yo, en Alemania (oeste)*, 1984.

Como ejemplo veamos *Yo en Alemania* (Fig. 28) donde aparecen una gran cantidad de personajes y elementos, todos con una solución predominantemente gráfica. El cromatismo es reducido; sólo rojo y amarillo, más la presencia de blanco y negro. Estos últimos dominan gran parte de la obra, haciendo que se produzca un fuerte contraste entre los elementos que componen la obra.

La representación de la figura humana es realizada con mayor o menor esquematismo. Algunas son estructuras muy básicas, compuestas únicamente de línea, que va tomando distintos grosores, intensidades, formas y movimientos con lo que se da una fuerte carga expresiva a sus personajes. Otras incluyen mayor cantidad de detalles: ojos, boca, cabello u órganos internos.

También podemos observar la presencia de diferentes signos entre los que se encuentran figuras geométricas (círculos, espirales, cuadrados, triángulos) como también letras. De éstas, la letra A (primera en el alfabeto y en las vocales) aparece en dos partes de la pintura, se confunde con el resto de los elementos ya que existe sólo como unidad y no conforma un texto ni una palabra.

Además, al estar acompañada del signo es igual ($A=A$) nos da la idea de una operación matemática. Más ambigua es aún la presencia de la equis (X) y del signo de exclamación (!) o letra i (i), que al parecer existen sólo con una función visual.

El hecho de que las figuras geométricas y letras que pueblan esta obra lleguen a confundirse, se debe a que son tratadas igualmente como elementos de la composición. La composición lineal y distribución aleatoria, hacen que se dé la ambigüedad de pertenecer al espacio textual o al figural. Sobre todo en el caso de que letras no conformen una palabra nos hace llevarlas más del lado de la figura que del texto. Como dice Barthes, la letra sola es "inocente" hasta que se alinea con otras letras para conformar palabras. (Barthes, 1986; 123) Es posible que para Penck, la presencia del signo lingüístico tenga otro significado, pero al no disponer de esa referencia la vemos como una figura más dentro del espacio pictórico, pese a que de todas maneras su presencia alude a la escritura.

Por último al comparar la obra de estos dos artistas, diremos que ambos trabajan con soluciones y temáticas similares, pero que si en Haring hay más presencia gráfica en Penck hay mayor rastro de lo pictórico por lo que constatamos que la diferencia es gradual.

Para finalizar podemos decir que, pese a la diversidad de lenguajes que ha tenido la pintura contemporánea, una de las tendencias dominantes en el aspecto formal es ser gráfica. Esto tiene relación, bajo nuestro punto de vista, con el entorno visual en el que vivimos; imágenes impactantes y de rápida lectura que inundan nuestras ciudades (publicidad, señales de tránsito, grafitis, etc.). Al alimentarse de su entorno, la pintura se vuelve gráfica requiriendo síntesis, un enrarecimiento de la información visual, de manera de que pueda significar inmediata y directamente, como una de las exigencias de la vida en las urbes, lo que resulta vital para el hombre actual.

Para cerrar este apartado diremos que hemos podido constatar que los artistas se empeñan más que nunca en saltar las fronteras en busca de la transgresión de lenguajes para alejarse de la pureza formal, ideal que imperaba a principios del siglo XX y que significaba ver por separado lenguajes como el dibujo y la pintura. En esto reconocemos la influencia que tuvieron las vanguardias de principio de siglo, en las cuales se comenzó a traspasar los límites entre las artes, sobre todo con la fusión que hicieron la poesía, dadá y el surrealismo, a lo que luego se sumó el desarrollo de la poesía concreta y la visual que implicó también una integración de lenguajes pero del lado de la literatura. También ha tenido influencia el contexto urbano en el que vivimos, que a su vez ha manifestado cambios considerables en su estética, ligado cada vez más a los medios de expresión, comunicación y a la publicidad, lo que la ha convertido en una inmensa y variada superficie de inscripción.

Con la fusión entre las artes, la integración de la palabra escrita en una obra pictórica no presenta mayor cuestionamiento y es utilizada como arma de doble filo, primero por su presencia gráfica: que podríamos resumir como la combinación entre rectas, diagonales y curvas y en segundo lugar por que trae consigo un “significado”, lo cual puede remitimos a un nuevo sentido en el momento de interpretar una obra. La presencia de la palabra escrita en la pintura contemporánea no presenta mayor problema a los artistas, sino a quienes están encargados de analizar y clasificar una obra.

3. La palabra pintada: obra pictórica personal.

Este último capítulo, estará compuesto de una revisión sobre parte de la producción pictórica que desarrollé durante mi estancia en México en la Academia San Carlos de la UNAM entre 2001 y 2002. Si bien en los capítulos anteriores abordé aspectos formales e históricos para los cuales fueron utilizados como referencia diversos documentos, el enfrentarme a mi obra significó partir con un grado de subjetividad ya que, es la propia creadora quien realiza el análisis, aunque recurriendo a un modelo concreto. Sin embargo, enfrentarme a mi trabajo no fue una labor fácil, puesto que en su revisión intervenían las ideas y propósitos presentes en el momento de su creación. No obstante, intenté alejarme lo más posible de ser una espectadora que habla sobre lo que está viendo. Para esto consideré necesario dejar pasar un tiempo desde que las obras fueron concebidas y tener en cuenta el aporte que representan las opiniones e interpretaciones de otros espectadores, lo cual me permitió mirar con nuevos ojos, encontrar significados que antes no había considerado para así crear un texto fundamentado sobre el propio trabajo.

Por esta razón consideré pertinente agregar en algunos casos motivaciones y antecedentes del contexto que contribuyeran al análisis de las obras y, en otros, comentarios e interpretaciones de algunos espectadores que tuve la posibilidad de escuchar. Esto último me sirvió para saber cual es el alcance de la intención de autor, es decir, sobre lo que por un lado se desea proyectar y por otro lo que están viendo los espectadores que desconocen la temática y las motivaciones del creador.

Antes de comenzar con el análisis, es importante señalar que mi estancia en México durante un poco más de dos años, trajo como consecuencia cambios en diversos sentidos. En primer lugar llegar a un país y una cultura diferente y concretamente a una ciudad que tiene más que toda la población de Chile fue, desde la experiencia cotidiana, un cambio sustancial. Además, este primer contacto con México significó estar en total recepción y apertura frente a las nuevas experiencias, lo cual me parece común a un extranjero que llega a este país. Posteriormente, ya con una visión más reposada de lo que estaba conociendo, fui buscando establecer vínculos con el trabajo realizado en Chile. Esto se tradujo en una obra que fue cambiando gradualmente, la cual fue impregnándose poco a poco de lo que iba conociendo.

Pero otro de los aportes ya en el plano de los estudios de la Maestría fue poder conocer distintos métodos de análisis visual, los cuales eran material desconocido para mí. De modo que pude conocer nuevas herramientas para enfrentar mi trabajo, como el de otros artistas. Este enriquecimiento me hizo considerar que el encuentro con una obra plástica está condicionado

por muchos factores y su lectura puede hacerse utilizando distintos enfoques, aunque hayan algunos mas precisos que otros, según sus características.

Para el análisis de las obras utilicé el método propuesto por Gubern en *La mirada Opulenta* (Gubern, 1986; 113), que a su vez está basado en el método iconológico de Panofsky, al que el autor ha hecho algunas modificaciones. El método parte de lo que se ve para ir profundizando gradualmente hacia lo más complejo en la lectura de la obra. Esto nos permite encontrar una idea que, junto con otros aspectos culturales, pueda entregarnos un significado de lo que estamos viendo.

El método fue aplicado anteriormente a dos obras, una de otro artista y otra de la producción personal que forma parte de una de las series aquí citadas. Esta práctica me permitió conocer sus propiedades como, por ejemplo, que considera aspectos formales, culturales, simbólicos y de estilo todo lo cual se orienta hacia la interpretación de una obra, lo que –según mi opinión– puede ser enriquecido por el autor. En este sentido, como artista, me pareció valioso agregar información que permitieran contribuir a este fin.

La propuesta de Gubern, es abordar la obra por niveles, en un orden que va de lo más básico o formal hasta llegar a la interpretación, en lo que juega un rol importante el contexto cultural en donde se inserta la obra. Los pasos sugeridos por este autor, muchas veces no se encuentran claramente separados y son los que a continuación mencionamos.

La primera es la *Codificación técnica o primaria*, uno de los aportes realizados por Gubern, que considera necesario partir de lo que se ve. Se refiere a la condición física que hace posible la percepción de las imágenes, es decir, si se trata de una pintura, fotografía o bien un vídeo. Esta puede encontrarse junto a las que involucran al ámbito cultural o de contexto como son; la *codificación icónica* referida a su estructura, la cual cambia según los diversos sistemas representacionales de cada cultura y, dentro de ella, según los de cada medio y género icónico. Junto a ella aparece la *codificación iconográfica* que se refiere a la tipología de las representaciones y a la temática que desarrollan. Estas nos permiten llegar a una *codificación iconológica* o interpretativa relativa a los componentes y significaciones simbólicos y alegóricos de las imágenes, el nivel más profundo puesto que reúne todos los anteriores.

Por último entre la *codificación retórica* (orientada más bien al lenguaje de la publicidad) y la *estética*, sólo mencionaré la segunda ya que nos ayuda a situar la obra en un estilo y a la vez a considerar con que artistas podemos encontrar similitudes. Entre estos códigos se produce una jerarquización, lo que en palabras del autor conforman los códigos *dominantes* y *subordinados* según la importancia de su presencia. También está la posibilidad de que no se encuentren todos presentes.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Si bien, en algunos casos, el orden de los niveles no fue seguido “al pie de la letra”, se encuentran presentes casi todas las codificaciones. Las diferencias entre cada análisis se debe a que, según mi apreciación, algunas obras daban la posibilidad de una mayor profundización en ciertos aspectos, mientras que otras presentaban una menor cantidad de argumentos para el desarrollo interpretativo.

El análisis fue aplicado en cinco pinturas, las cuales aparecen en un orden cronológico. *Hablantes callejeros*, la primera, está compuesta sólo de imágenes mientras que el resto de imagen y texto. Consideré necesario incluir una pintura sin texto, ya que fue una de las primeras que realicé en México como estudiante de la Maestría en Artes Visuales. En ese sentido resulta un antecedente importante para la obra posterior. Además, una de sus características principales es ser gráfica, es decir, se encuentra compuesta principalmente de línea, lo cual, como hemos visto, constituye la materia prima en el dibujo de letras, figuras y signos. La siguiente, *Paseante urbano*, fue la primera donde aparece el texto, este a modo de textura visual. Luego vienen dos; *Inscripciones* y *Abeja* pertenecientes a la serie “Ciudad y palimpsestos”, donde texto e imagen presentan una estructura similar: texto tapado junto a una imagen simple y lineal.

La obra *Paisaje* con la que termino el análisis está basada en un verso de los *Poemas pintados* de Huidobro. Esta manifiesta diferencias notables en el aspecto formal como también en el contenido con respecto a las anteriores. El texto que vemos en ella es claramente legible lo cual plantea una relación nueva entre estos dos sistemas.

Pero tanto similitudes como las diferencias se verán a continuación una vez que nos enfrentemos a las imágenes, por lo que en vez de seguir hablando en “el aire” comenzaremos con la revisión de obras.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3.1 Serie “Personajes y la ciudad”

3.1.1 *Hablantes callejeros*

Necesitaba la gran ciudad como polo opuesto, sencillamente este enfrentamiento que supone transitar por una calle.

Helmut Middendorf
(Marchan Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto*)

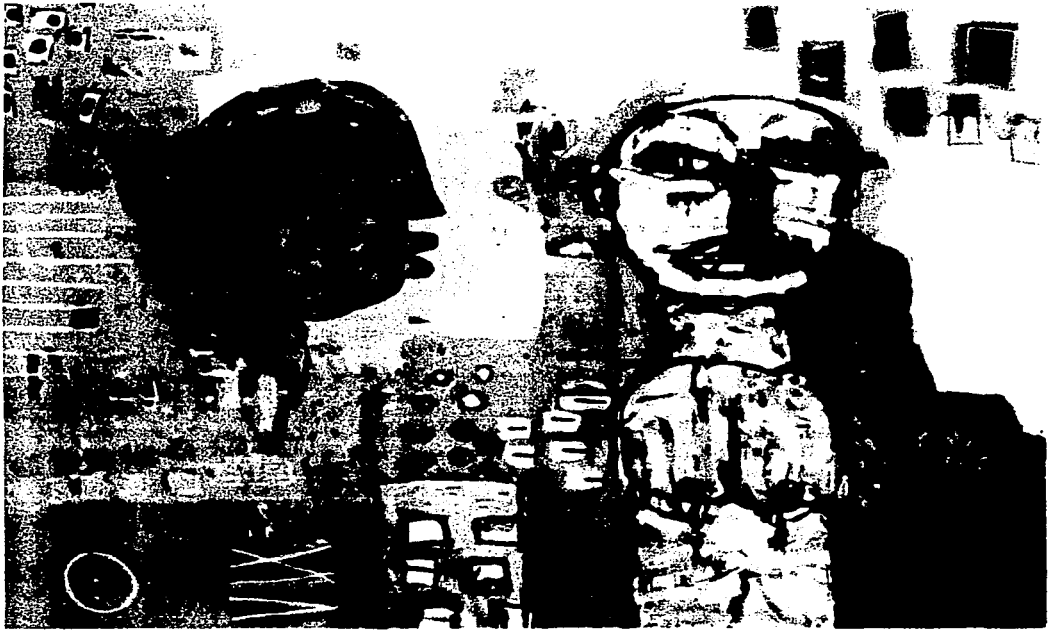


Fig. 29 Leslie Fernández, *Hablantes callejeros*. Serie “Personajes y la ciudad”, 2001.

Comenzaremos pues, con la primera obra titulada *Hablantes callejeros* (2001). Esta fue realizada en acrílico sobre tela en un formato de 180 x 160 cms (Fig. 29) La pintura pertenece a la serie

“Personajes y la ciudad” que comencé a hacer en Santiago de Chile en el año 2000 y continué durante mi estancia en México. Cabe señalar que si bien Santiago es una ciudad pequeña comparada con el Distrito Federal, ambas comparten las características de las grandes urbes como son la saturación, congestión, contaminación ambiental y visual de los espacios urbanos. Por esta razón mi visión de la ciudad, como un espacio gris y ruidoso, casi no se vio modificada.

Podemos decir en primer lugar que en esta obra, conviven lo gráfico y lo pictórico. Esto se puede ver con la abundante presencia de la línea, la cual se presenta con un grosor irregular, tanto en el dibujo de las figuras como en la valorización de algunas zonas. La presencia de masas de colores o la pictorización se ve en toda la obra pero sobre todo en el fondo. (Fig. 30)

En cuanto a la composición de la pintura, se pueden apreciar dos cuerpos hechos a escala humana, los cuales presentan soluciones sintéticas que nos remiten a lo primitivo. De una sólo vemos la cabeza, que parece estar flotando; se encuentra de perfil y en ella se distinguen ojos y boca, el gesto de ésta indica que el personaje se encuentra hablando. De la segunda figura se observa el rostro completo: ojos, nariz, boca. Tiene una actitud receptiva, al parecer escuchando lo que dice el otro personaje. Su cuerpo está desnudo y vemos sólo un brazo el cual está puesto de manera frontal, como haciendo una señal o gesto. Ambas figuras se encuentran dibujadas por una línea negra que las delimita claramente, además de que el tratamiento pictórico mediante pinceladas cortas en el interior de sus cuerpos hace que se diferencien claramente del fondo. El tamaño de las figuras y de la obra hace que nos enfrentemos con ella a escala humana.



Fig. 30 *Hablantes urbanos* (detalle).

En la parte inferior de la obra, se pueden observar dos estructuras lineales, rectangulares que también funcionan como figuras. Tienen una mayor rigidez, su orientación es ascendente y parten desde el borde de la tela. Esto hace que las veamos como representaciones de edificios o construcciones urbanas, pero con soluciones simples y esquemáticas, similares a las hechas por niños.

A su vez el fondo está trabajado con distintos planos de color a modo de parches a los que llamaremos “palimpsestos”, puesto que aparecen integrados como superposiciones de color que se encuentran tapando algo, pero donde aún hay vestigios de la primera capa. Por ejemplo el gris

del fondo, tiene distintos variantes, algunos más cercanos al azul otros más grises y otros más blancos. En el resto de la pintura el cromatismo está reducido a los primarios, más la abundante presencia de blanco y siena. La cualidad del color sirve para que una figura se destaque o bien retroceda a un segundo plano.

Distribuidas alrededor de toda la tela y hechas de distintos colores se observan líneas y pequeñas formas geométricas (rectángulos, cuadrados y círculos) que funcionan como acentos en un espacio de mayor gestualidad y fragmentación. Estos se encuentran agrupados, como formando pequeños conjuntos según sus características formales y cromáticas. Su abundante presencia produce ritmo, movimiento y saturación del plano.

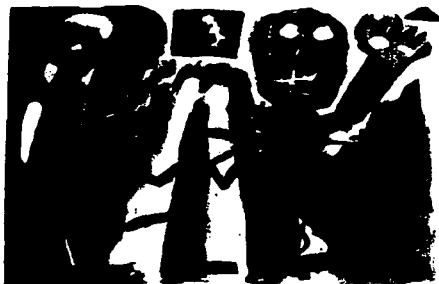


Fig. 31 A. R. Penck, *Sin Título*, 1987.

cerca de Basquiat y Penck, de quienes hemos hecho mención en apartados anteriores. (Fig. 31)

La utilización de este recurso tomado por los neoexpresionistas o los nuevos salvajes, (tendencia con la que podemos relacionar esta obra) se trata, según Marchan Fiz, de una estrategia, que tiene su origen en una idea nostálgica con respecto a lo ancestral, en una añoranza de la naturaleza, de quien vive ahora en un contexto urbano. De esta manera el autor se refiere a ellos:

El artista actual ya no es un ingenuo ni cultiva una “inocencia natural”, más propia del mito de lo primitivo y lo popular que de la sofisticación artística. Ante la inviabilidad de un retorno desprejuiciado a la naturaleza, entran en acción las estrategias de simulación y la espontaneidad, el “como si...” de una, a menudo, refinada cultura artística. (Marchan Fiz, 1996; 331)

Según las características formales que hemos visto, podemos decir que *Hablantes callejeros* trata del hombre que habita en el contexto citadino actual, cuya influencia estética, se ve en primer lugar por la referencia a los palimpsestos que, como vimos en el apartado “La pintura y el

grafiti”, aparecen en las calles, producto de la censura de los “escritos” callejeros. Estos van transformando las paredes en zonas cargadas de mensajes silenciosos pero que, existen como huella o como vestigio de algo. Los rectángulos que vemos repartidos en toda la tela parecen ventanas. Representan la gran cantidad de habitantes de una urbe, todas las miradas a las que estamos expuestos mientras circulamos por este espacio. Pero además, vemos la referencia a la multiplicidad y saturación de los espacios urbanos, a ese entorno que se convierte en un territorio plagado de imágenes y mensajes. Al desplazarnos, nos topamos con una gran cantidad de elementos y estímulos que buscan hablarnos simultáneamente: letreros, luces, imágenes, colores y sonidos son un reflejo de la intensidad en la que nos encontramos sumergidos. Por otro lado la aceleración de la vida contemporánea se ve reflejada también en las constantes modificaciones del entorno, en la fugacidad y la rapidez de las imágenes (sobre todo en la publicidad), lo cual va signando a diario el espacio por donde nos movemos.

Los personajes de esta pintura intentan establecer un diálogo inmersos en un espacio inundado de información y de ruido visual. De uno vemos sólo su cabeza y una mirada cubierta con antifaz, el cuerpo ha desaparecido. El otro nos enfrenta, nos muestra su desnudez y su impedimento físico. Estas características nos hacen verlos como seres castrados, con dificultad para sobrevivir y desenvolverse en este lugar. Símbolo de seres vulnerables, expuestos a la intensidad de las vivencias de la ciudad.

El primitivismo simulado se encuentra cargado de esta pertenencia a la vida ciudadana; en este sentido aflora aquí una vez más un desdoblamiento que encontramos ya a principios de nuestro siglo, entre un expresionismo volcado sobre nuestros instintos o deseos insatisfechos y por la interiorización de la vida agitada de la gran ciudad. Con esta obra no quiero decir que todas las ciudades deban ser consideradas de la misma forma, ni tampoco que los individuos perciban esto de igual modo, pero mi experiencia luego de haber vivido en Santiago y posteriormente en la Ciudad de México, significó impregnarme de ese nervio, de la tensión y de la sobrestimulación opinión que, como hemos visto, es compartida actualmente por otros artistas principalmente con los neoexpresionistas, en cuyas obras podemos ver claramente reflejada esta situación.

De esta manera, *Hablantes callejeros* puede ser entendida como el espejo del desvelamiento y de la intensidad de las vivencias del propio yo en la vida de muchas ciudades contemporáneas de hoy o los últimos años, asumiendo que ésta representa el lugar donde se conforma la vida subjetiva, como también el espíritu de la época. Sin embargo, pese a que mi visión sobre lo urbano está cargada de esta nostalgia con respecto a lo natural, pero también a la vez negatividad frente al aceleramiento que en ella se experimenta, se trata de vivir la ciudad con una intensidad positiva, considerando que pertenecer a ella se ha transformado en una necesidad.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3.1.2 Paseante urbano

Yo soy de provincias, y cuando llegué a esta ciudad constaté una velocidad increíble, experimenté un nervio que prácticamente sólo experimento aquí o en Nueva York, y que me interesa porque en él encuentro momentos que conforman mi vida y también la época en que vivo.

Helmut Middendorf

(Marchan Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto*)



Fig. 32 Leslie Fernández, *Paseante urbano*. Serie "Personajes y la Ciudad", 2002.

Esta obra también pertenece a la serie "Personajes y la ciudad". Su realización fue en el año 2001 durante el tercer semestre de los estudios de Maestría. Las dimensiones son 86 x 148 cms y la técnica es acrílico sobre tela. Fue una de las primeras de esta serie donde comenzó a aparecer el texto o más concretamente la letra. (Fig. 32) La obra tiene bastantes similitudes con *Hablantes callejeros*, por lo que en su lectura habrán varios puntos en común. Sin embargo, la presencia del signo lingüístico marca la diferencia.

En primer lugar la orientación de la tela es notoriamente vertical. Dentro de ella se encuentra contenida una figura humana estilizada que abarca gran parte del formato, la cual es dibujada por una línea negra irregular, un tanto tosca, cuyas esquemáticas soluciones también nos remiten al arte primitivo. El cuerpo,

hasta donde lo vemos, está desnudo y no se alcanza a distinguir si se trata de una mujer u hombre. En el cuerpo vemos numerosas pinceladas de mayor luminosidad y colorido, lo cual permite una definición entre figura y fondo. Se encuentra sobre distintos planos constituidos por colores primarios, con tendencia a los cálidos y al gris. El rostro aparece con todos sus detalles (ojos, nariz y boca) son muy sintéticos y no muestran mayor expresividad.

Cubriendo toda la tela podemos ver distintas letras que parecen haber sido escritas de manera compulsiva y rápida, algunas de ellas están invertidas. Al reconocer las letras, intentamos encontrar palabras como en una sopa de letras.

Sin embargo, nos damos cuenta que no existe una relación sintáctica entre ellas. Además, algunas se encuentran muy juntas sin que logren constituir palabras, por lo que nuestro intento de leer se ve frustrado. La línea que las dibuja es de distintos colores y grosores dependiendo de la zona donde se encuentre; esto permite una integración al espacio pictórico al igual que cualquier otro elemento de la composición.

Al no ser legible, el texto, se presenta con un valor visual más que lingüístico, lo que nos permite encontrar relación con la poesía visual, aunque en esta última se dan dos lecturas: la lingüística

y la visual. De manera que lo que vemos en las letras de *Paseante urbano* es sobre todo su caligrafía, el gesto del trazo con el que han sido hechas. Esto hace que le otorguemos un valor plástico como un integrante más en la composición de la obra.

En cuanto a la presencia de un texto ilegible y saturado, podemos relacionar esta obra con una de Keith Haring (Fig. 33), pintor que como vimos participó del grafiti y en especial esta obra parece haber sido concebida como una escritura automática carente de sentido.

Hacia una lectura de la obra, el título *Paseante urbano* nos da la pauta para empezar. Podemos decir que trata de un individuo que pertenece a una ciudad donde se enfrenta a una gran cantidad

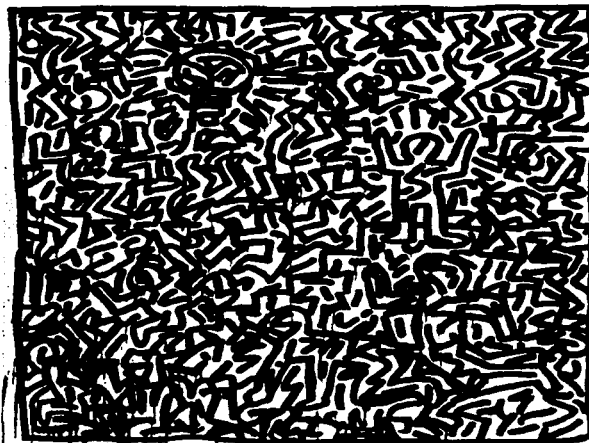


Fig. 33 Haring, *Sin título*, 1981.

de estímulos: colores, movimientos, ruidos, música. Su actitud indiferente refleja un habituamiento a esta cotidianidad. Camina y circula por este entorno, al parecer sumergido en su interioridad. Sin embargo su desnudez simboliza fragilidad, estar expuesto y desprotegido frente a este espacio y, en ese sentido, el cuerpo se transforma en un receptor de las situaciones vivenciales y contextuales que le toca experimentar. Para acercarnos a la idea de cuerpo como una instancia donde confluyen diversos aspectos, podemos recurrir a José Miguel Cortés quien lo define de la siguiente manera:

Un pattern donde confluyen aspectos de carácter tanto físicos o estéticos como culturales y espirituales. El concepto de cuerpo no es un hecho objetivo e inmutable sino un valor producido tanto por la historia personal del sujeto como por la presencia física y cultural en los que desarrolla su existencia. (Cortés, 1988; 19)

El cuerpo visto como nuestra parte más íntima es a la vez nuestra conexión con el exterior que, como dice Cortés, está condicionados tanto por nuestras experiencias como por el lugar en donde habitamos. En esta obra el cuerpo es delgado, frágil, se encuentra desprotegido y despojado de sus ropas, además de una identidad sexual que no podemos definir. Vemos con esto su vulnerabilidad frente a un entorno agresivo y violento, característica que podemos ver en la mayoría de las ciudades actuales.



Fig. 34 Leslie Fernández, Sin título. Serie "Personajes y la Ciudad", 2002.

Pero aparte de esto vemos un texto indescifrable, metáfora de la incomunicación pero también de toda la información que recibimos a diario sin que dentro de nuestras posibilidades poder optar. Esto puede ser fácilmente visto en los distintos recorridos que hacemos para movilizarnos por la ciudad.

Las características señaladas nos hacen relacionar esta pintura con otra perteneciente a la misma serie (Fig.34), donde vemos un cuerpo desnudo y mutilado, que se encuentra dentro de un espacio que nos remite a la ciudad. Además entre estas dos obras existe otro aspecto en común; la representación de un individuo solitario.

El formato y el tamaño de la obra representan lo humano. En primer lugar por que contiene un cuerpo estilizado con un tamaño muy cercano al real, que se presenta como un reflejo de quien lo

observa. Pero además la orientación vertical nos hace relacionarlo con construcciones ciudadanas que constituyen una de las características principales del paisaje urbano.

En esta obra, la relación entre imagen y texto es en primer lugar formal, puesto que es la misma línea la que dibuja tanto al personaje como a las letras. Pero además la presencia del color se encuentra tanto en la figura, los planos del fondo y las letras que serían las que están en un primer plano. Desde el punto de vista de contenido vemos un texto ilegible y saturado que se presenta como una trama intermedia entre el espectador y el personaje, lo cual nos puede remitir a las dificultades de comunicación entre los individuos que conviven en un mismo lugar.

El personaje se encuentra sobrestimulado información que, como hemos dicho, representa aspectos de la cotidianidad de quien transita por el espacio urbano; Pero también se puede relacionar la imagen y texto con los procesos vivos del lenguaje actual, es decir, con el lenguaje publicitario, la televisión e incluso la Internet donde numerosas y simultáneas imágenes buscan captar nuestra atención y nos sabemos cuál de todas mirar. En relación a esta percepción de lo urbano resulta apropiado traer las palabras de Maltesse quien entrega un aporte desde la sociología: “Desde este punto de vista, las ciudades modernas se pueden considerar inmensos conglomerados de mensajes objetuales, donde el amontonarse de los estímulos hace imposible su percepción al receptor”. (Montoya, 2001; 7) Dicho de otro modo, los diversos mensajes existentes dejan saturado y ensombrecido el campo perceptivo, en lo que también participa una lógica del fragmento y de la superposición, lo cual se ve reflejado en numerosas manifestaciones artísticas.

Al igual que en la obra anterior hay una resignificación de lo primitivo, aunque considero que en menor grado, ya que las letras vienen a jugar el papel de dato civilizatorio, lo que nos ubica en un periodo contemporáneo. Utilizando las palabras de Middendorf, podríamos decir que es como ser “indígenas de la gran ciudad”, lo cual se traduce en un reencuentro con lo más arcaico y arquetípico desde un nuevo contexto.

Para terminar con la revisión de *Paseante urbano* quisiera agregar, como dato anecdótico, que al mostrar esta pintura en el último Taller de Experimentación Plástica, mis compañeros sugirieron que la pintura debía titularse “Caminando por calle moneda”, ya que les remitió a la experiencia de pasar por esa calle para llegar a la Academia San Carlos. En ella vendedores ambulantes ofrecen a viva voz una gran variedad de productos, todo lo cual se transforma en miles de palabras e imágenes que circulan por nuestra cabeza en el trayecto de dos cuadras. Este bajo mi punto de vista es un claro ejemplo del “nervio” que se vive en la ciudad, al cual nos hemos habituado a medida que mantenemos una diaria convivencia. Así las primeras veces que realicé dicho recorrido, este se hacía interminable (casi de pesadilla), pero al repetirlo a diario durante dos años fue perdiendo impacto para mí, tal vez la costumbre fue “anestesiando” esta vivencia.

3.2 Serie “Ciudad y palimpsestos”

3.2.1 *Inscripciones*

Mis cuadros funcionan como un palimpsesto, como un texto que borra otros textos originales y que a su vez están siempre en peligro de ser borrados.

Anselm Kiefer

(Guasch, *El arte último del siglo XX*)

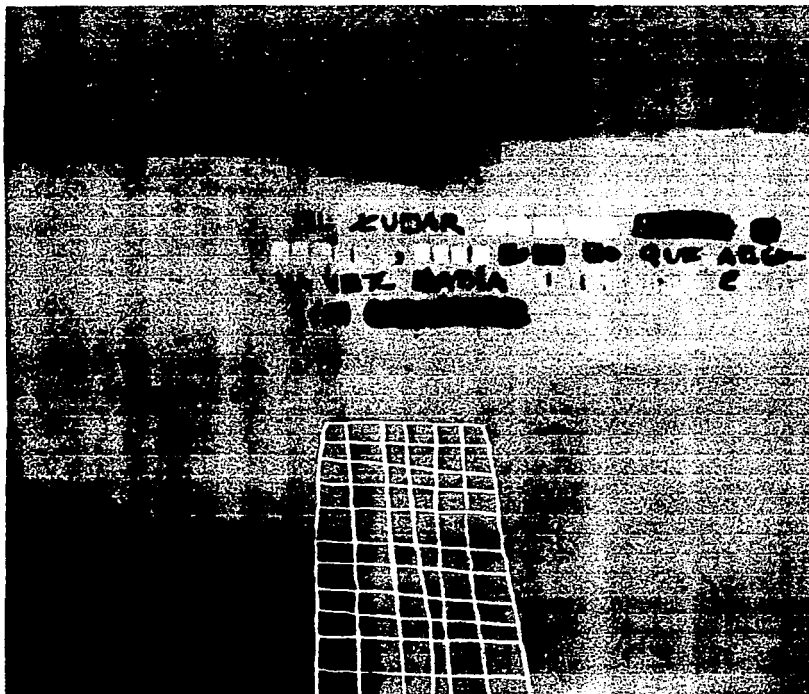


Fig. 35 Leslie Fernández, *Inscripciones*. Serie “Ciudad y palimpsestos”, México D. F., 2002.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La pintura con la que continuaremos forma parte de la serie “Ciudad y palimpsestos” y fue realizada en Ciudad de México en 2002. He tomado para la serie el nombre del palimpsesto, ya que alude a la superposición de planos, superficies que han sido cubiertas para poder escribir encima como una manera de esconder algo. Dicha serie se encuentra constituida en total de tres obras con las que se hace referencia a los colores primarios: rojo, azul amarillo. El formato es de 120 x 150 cms y la técnica es acrílico sobre tela. (Fig. 35)

Comenzaremos pues por el color rojo cuya obra se titula *Inscripciones*. Esta es la primera que realicé dentro de la serie y la primera también donde la figura humana ha desaparecido, no así la presencia de otro tipo de figuras, pero que por su bajo grado de iconicidad se encuentran encaminadas hacia la abstracción. Por lo reducido de sus elementos podemos decir que la obra se inserta dentro de una estética minimalista ya que sólo se observa un color, además de blanco y negro, presentes como grafismos que actúan sólo en lugares puntuales de la obra.

Como sabemos, el rojo presenta cualidades expansivas y de dinamismo que pueden ser relacionadas con la sangre. Esto puede ser visto como una metáfora del ambiente agresivo y violento que se vive en la urbe, una representación de las vivencias de la gran ciudad.

La convivencia entre lo gráfico y lo pictórico se manifiesta entre figura y fondo. La obra está compuesta de grandes planos de rojo magenta, el cual se presenta con distintos tonos y saturación del color; unos más terrosos, otros más intensos y otros con mayor luminosidad. Es visible, aunque sutil, la separación entre una y otra zona de color. Hacia los extremos superior e inferior, podemos ver la presencia del color más oscuro con lo cual se destaca la parte central de la pintura, que es más luminosa. Al referirnos al fondo de la pintura, no lo hacemos para definir un espacio neutro, por el contrario la cualidad cromática y la vibración de este, hace que juegue un papel importante en la composición total de la obra, que sea parte del completo espacio de la pulsión.

Es importante señalar que a partir de esta pintura los colores con los que comencé a trabajar se fueron volviendo más puros y saturados, distanciándose de los tonos grises con los que había trabajado durante mucho tiempo. Esto obedeció, según mi opinión, a una necesidad ya que al estar inmersa en un espacio donde hay una predominancia del gris, fui necesitando la pureza y la intensidad cromática, misma razón por la que fueron reducidos los elementos de la composición lo que podríamos llamar una reacción contraria.

Sobre este fondo vemos rastros de una escritura que ha sido tachada en varias partes de modo que ha dejado de ser legible, pero aún reconocemos algunas letras: A, R, N, Q, U, E. El color de los bloques que tapan las letras pertenece a la gama de los rojos del fondo, pero en algunas partes

aparece más luminoso y en otras más intenso lo que hace más visible y notoria su superposición. Otras letras fueron cubiertas en su totalidad o bien camufladas de tal manera que se han transformado en figuras. Pese a que el texto ya no es legible, reconocemos en lo que ha quedado, la posibilidad de un discurso ya que se observa separación de palabras, puntuación y acentos.

Hacia el extremo inferior observamos dos estructuras lineales verticales, con una trama similar a la de las rejillas, en primer plano una dibujada con blanco y entrelazada a ésta, pero un poco más atrás, otra de rojo. Nacen desde la base de la tela lo que nos hace relacionarlas a construcciones urbanas.

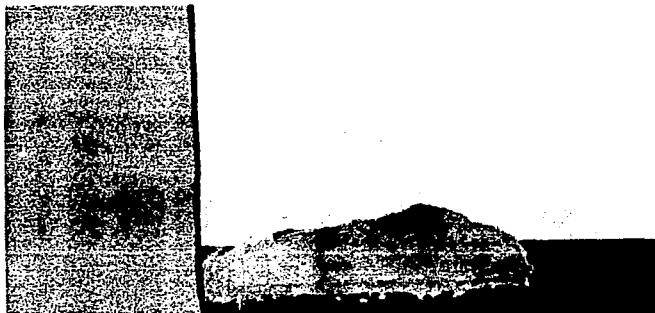


Fig. 36 Palimpsesto. Ciudad de México, fotografía de Leslie Fernández 2003.

Como hemos dicho la obra pertenece a la serie "Ciudad y palimpsestos" por lo que en este asunto del tachado de letras y el tratamiento cromático del fondo me he nutrido de las composiciones anónimas y sin intención que constantemente vemos en las calles de nuestras ciudades, en este caso me refiero concretamente a México como el lugar donde surgió esta serie. (Fig. 36)

El que los textos aparezcan ilegibles o indescifrables, no significa que hayan perdido totalmente su esencia de texto. Si seguimos a Barthes podemos decir que para que la escritura aparezca en toda su verdad y no en su instrumentalidad, deber ser ilegible (Barthes, 1986; 159), de manera que lo que hace a la escritura no es el mensaje si no el acto de inscribir, de garabatear figuras sobre un soporte o si se quiere de dibujarlas. Esto nos hace recordar las escrituras imaginarias realizadas por artistas como Picasso, Klee y Miró (Figs. 7 y 11), las que sólo eran entendidas por ellos (o tal vez no tenían ningún significado) como también cuando nos enfrentamos a lenguas en un idioma desconocido, sabemos que son escrituras pero sólo podemos verlas como imágenes.

Una obra con la que podemos establecer similitudes formales es la realizada por el poeta visual chileno Claudio Bertoni, donde se lleva cabo el mismo procedimiento de tapado de letras, pero en este caso con un material distinto, mucho más visible. Al estar incompleta la palabra o frase, intentamos darle sentido, pero quedamos con la incertidumbre de si realmente hemos acertado con lo que fue escrito inicialmente. (Fig. 37)

Volviendo a *Inscripciones*, en varias partes de la obra vemos letras sueltas las cuales han quedado del mensaje inicial. Al estar como unidades son elementos insignificantes, “inocentes”, que para ser activadas necesitan la compañía de otras hacia la conformación de la palabra. Podemos decir que no significan como lo puede hacer una palabra sino que simbolizan el acto de comunicarse o bien de escribir, es una escritura que ha sido interrumpida, censurada. Como texto que se ha transformado en imagen se ha roto la linearidad propia del discurso lingüístico, el orden lineal en este caso de izquierda a derecha ha sido cambiado por un orden aleatorio que el espectador proporciona.

Por otro lado, las letras han sido pintadas con negro en un material, la tela, que nos remite a lo convencionalmente pictórico. Sin embargo, al pintar una letra o una figura siempre quedan rastros del gesto, de la mano que la ha dibujado, que en este caso se ha tomado el tiempo suficiente

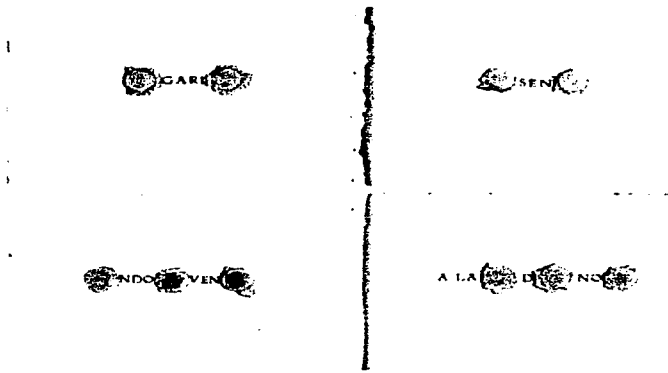


Fig. 37 Berton, *Sin título* (detalle), 1992.

para definir, letra de molde totalmente reconocible. Pero el texto tachado alude al error, a la imperfección a lo que se quiere callar o censurar, tal vez como una historia que no queremos contar o tal vez contar a medias.

Como dato de autora, me gustaría agregar que en esta obra el texto en un comienzo fue legible, característica que se fue perdiendo gradualmente en algunos casos debido a la alteración de la forma de las letras y en otros caso a la superposición de planos sobre ellas. La intención al esconder el sentido de estas palabras fue de ocultar lo escrito, jugar con lo dicho o hacerlo secreto y que las letras manifestaran una ambigüedad entre ser figura y texto, es decir, un tránsito entre lo que ve y lo que se lee. Con esto se buscaba que el espectador intentara buscar en las inscripciones un significado y se preguntara si realmente había algo que leer o más bien que ver. Sabía que era posible reunir algunas de estas letras y formar palabras, función de un espectador que quisiese interactuar con la obra.

La modificación de las letras se hizo ya sea agregando, modificando, tachando o cubriendo un pedazo. En este sentido sirve recordar las palabras de Monegal quien dice: "... el tránsito entre lo

verbal y lo visual, tiene lugar mediante recursos exclusivamente tipográficos. Un pequeño desplazamiento o giro y el significante lingüístico puede dejar de ser reconocible como tal para servir a efectos visuales” (Monegal, 1998; 80), con lo cual se puede desproveer del simple valor literal a las letras como vimos en el poema de Larrea titulado *Estanque*. (Fig. 19)

Al igual que las anteriores, esta obra se vincula a la estética de lo urbano por la referencia a los palimpsestos, a los bloques de color que se van superponiendo con el fin de lograr el mismo tono o uno similar y que están borrando una inscripción callejera. Pero también está la referencia a los grafiti que han sido modificados o alterados pero que aún quedan rastros de lo que estaba escrito. Podemos dar una lectura o interpretar a estas “escrituras” de manera subjetiva pero en realidad sólo quien lo escribió o conoce sus códigos puede entender lo que ellas dicen, aunque al transformarse en imágenes ya no haya nada que entender.

La desaparición de la representación humana en esta obra nos remite a espacios desolados, abandonados, periféricos, tal vez alejados del centro donde se reúne la vida citadina. Lo que queda de esa presencia es la huella, el grafismo, el garabato que debemos intentar descifrar si es que nos interesa o aceptarlos como mensajes crípticos, secretos a los que no podemos acceder. Sin embargo la presencia de estas dos estructuras y un ambiente desértico nos hace pensar no en una ciudad llena de vida y movimiento sino, que tal vez lo que ha quedado de ella.

En relación con esto, como dato anexo me gustaría mencionar que en el momento en que la obra fue exhibida, se acercó una persona a preguntarme si la pintura se trataba de la destrucción de las Torres Gemelas acontecimiento que, como sabemos, sucedió en septiembre del año 2001, a más de un año de cuando ella vio la pintura. Esta espectadora, (ajena a la esfera artística) luego de haber observado detenidamente la obra, había intentado descifrar algunos de los escritos, lo cual sumado con la presencia de estas dos estructuras a modo de edificios sobre un rojo violento, habían dado pie para poder interpretar la pintura. Lo que ella logró rescatar fue: EL LUGAR QUE ALGUNA VEZ HABÍA. Debo reconocer que me sorprendió la conclusión a la que llegó esta espectadora, ya que al hacer la pintura nunca pensé en tal acontecimiento, bastante alejado de mi memoria, al menos conscientemente. Sin embargo pese a lo subjetivo de su interpretación, su lectura me hizo recordar el anclaje entre texto e imagen al que se refiere Barthes que en este caso sirvió para hacer una interpretación de la obra.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3.2.2 Abeja

La letra se convierte en una imagen más en el tapiz del mundo.

Roland Barthes
(*Lo obvio y lo obtuso*)



Fig. 38 Leslie Fernández, *Abeja*. Serie "Ciudad y palimpsestos", 2002.

Esta obra, es la segunda de la serie "Ciudad y palimpsestos", la técnica y medidas son las mismas; acrílico sobre tela, 120 x 150 cms y la orientación es vertical. Su realización también

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

fue durante el año 2002. Al igual que la obra anterior está compuesta de una cantidad mínima de elementos, de modo que podemos vincularla con un lenguaje minimalista. (Fig. 38)

Al observar el fondo podemos ver grandes planos de color celeste de distintas intensidades que cubren casi la totalidad de la obra, lo que puede ser llamado monocromía con pequeñas variantes. Las diferencias entre uno y otro tono del celeste es muy sutil pero perceptible, de manera que este se presenta como una superficie tranquila y sin mayor movimiento. El color se observa predominantemente luminoso, limpio y saturado con muy poca presencia de gris. Dentro de él hay zonas pequeñas donde quedan restos del blanco de la imprimatura.

En la parte superior de este fondo podemos ver inscripciones con letra imprenta escritas con negro, que frente a la luminosidad y a la cualidad cromática del celeste, se destacan. Es sólo una línea de escritura que parece haber constituido una frase ya que se observa separación de palabras, pero que se han vuelto ilegibles debido a que algunas de ellas fueron tapadas con un color similar al del fondo. Al haber perdido su legibilidad, también se ha perdido la linealidad en el discurso de manera que vemos las letras como unidades que saltan de un lado a otro produciéndose una seducción de lo visual, de forma similar como sucede cuando nos enfrentamos con imágenes. En este sentido podemos decir que se encuentran en un punto intermedio, compartiendo con el texto la falta de color y con la ilustración la falta de significado. (Monegal, 1998; 139),

Así, la discontinuidad entre los elementos de la composición y sobre todo al tratarse de la reunión de unidades lingüísticas, que se supone debieran significar hacen, en este caso, que se produzca un silencio. En palabras de este mismo autor hechas a propósito de una obra de Tàpies donde hay presencia de códigos o signos ilegibles: “Es información muda, dato visual herido por el Hierro de la escritura, como callado tatuaje sobre el cuerpo”. (Monegal, 1998; 182) La manipulación de la letra como otro elemento de la composición, hace que se transforme en un elemento exclusivamente visual al que se puede deformar y modificar, y que por lo tanto ha perdido la obligación de significar. Esta liberación de la palabra nos remite al comienzo del modernismo con la aparición de las vanguardias, que como vimos en el segundo capítulo dan el impulso para que esta se transforme en abstracta, concreta y gráfica en busca de alcanzar su ansiada desacralización. (Adraziola, 11; 1997)

Bajo estas inscripciones “mudas”, podemos ver trazos blancos con un recorrido circular y ovalado, que indican movimiento y desplazamiento dándole un aspecto dinámico a la obra. No es una forma figurativa, pero nos remite a la huella dejada por el vuelo, lo que se reafirma cuando leemos el título de la obra. El blanco de estas líneas, hace que se destaquen más del fondo y

vengan a un primer plano ya que como sabemos, la cualidad cromática del azul es de frialdad y retroceso, lo cual nos da la sensación de profundidad.

El anclaje como una de las funciones entre imagen y texto que señala Barthes, se puede ver desde dos perspectivas. En primer lugar por el título de la obra *Abeja*, el cual se relaciona con el movimiento circular dejada por el vuelo de una abeja que busca posarse sobre algo. Pero, por otro lado, si nos interesa leer parte de las palabras que están tapadas, podemos rescatar fácilmente “abeja”, de modo que el anclaje viene por dos lados.

Al reunir todos los elementos existentes, podemos decir que esta obra trata de una añoranza con respecto a la naturaleza, ya que en ella vemos la presencia de un celeste muy limpio y luminoso lo que por su dominio en el plano nos hace ver como cielo, por lo demás bastante alejado de nuestra realidad citadina. Por otro lado, la presencia de la abeja tanto en el título, en las inscripciones y en las líneas dejadas por su vuelo, no nos remite necesariamente al entorno urbano. La abeja es un insecto que relacionamos con el campo, la naturaleza, lo limpio, lo sano, la conexión con lo puro, aunque ciertamente en la ciudad existen miles de colmenas. De modo que podemos hablar de un deseo por acercarse a la naturaleza de poder contemplarla y de estar en ella, que debido a nuestra actual condición hemos ido perdiendo el contacto. En este sentido podemos hablar nuevamente de un proceso de “simulación” del que anteriormente nos referimos en relación al lenguaje primitivista del neoexpresionismo, manifestado con mayor claridad en las primeras obras de análisis. Si bien en este caso lo primitivo y lo visceral no se encuentran tan cerca del lenguaje manejado, estamos hablando de simular el estado de pertenecer al paisaje natural, del cual nos hemos alejado.

Tanto como por la presencia del título dentro de la obra como por el tema del vuelo, podemos establecer relaciones con *Un oiseau poursuit une abeille et la baise* de Miró (1927), en cuyo cuadro se reproduce el movimiento del vuelo, pero

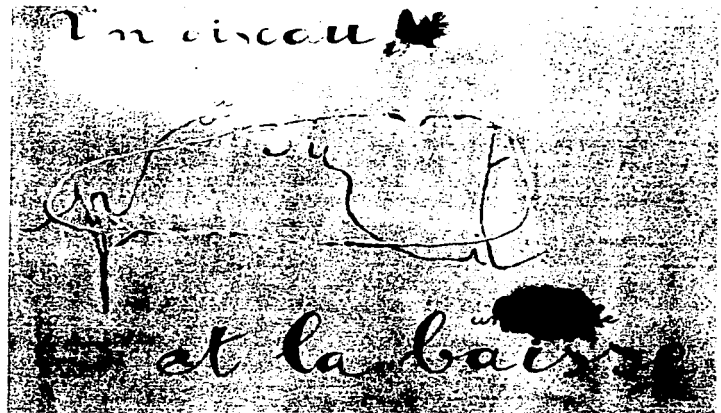


Fig. 39 Miró, *Un oiseau poursuit une abeille et la baise*, 1927.

mediante el despliegue de una palabra, que a la vez es el título. (Fig. 39) Sin embargo en el cuadro de este pintor podemos hablar más claramente de una relación con la poesía visual, ya que la palabra **PORSUIT** significa en francés “persigue”, lo cual representa y significa el vuelo. Es imagen y texto a la vez, es decir, un caligrama.

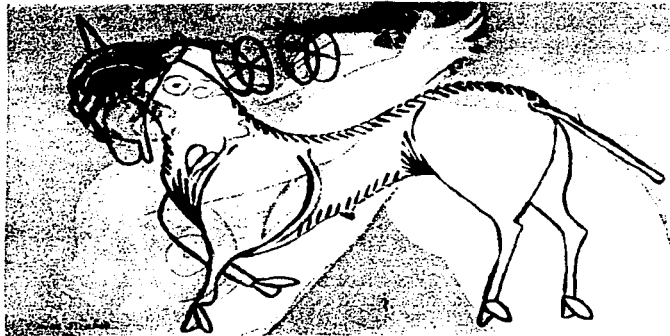


Fig. 40 Picabia, *Sin título (Agneau mystique el baiser)*, 1927-1930.

En cuanto al tapado de planos para escribir o dibujar encima, de los que hemos hablado de manera reiterativa en estos análisis, resulta apropiado recordar para esta serie de pinturas y para mi obra general las palabras de Kiefer, las cuales fueron citadas a comienzos del análisis de *Inscripciones* realizado anteriormente: “Mis cuadros funcionan como un palimpsesto, un texto que borra otros textos originales...”, pero un palimpsesto

que se encuentra en constante peligro de ser borrado, en una permanente transformación y mutación. El concepto puede utilizarse como una metáfora de la relación entre la consciencia y la afloración de lo reprimido, como esta superposición y entrelazamiento agolpado de imágenes, estratificación de la historia y técnicas pictóricas, superposición de capas distintas de realidad, mezcolanzas de imágenes de la alta y la baja cultura, de la historia del arte y los mass media, etc., que podemos rastrear en esta regresión estética al infinito, en este retorno de lo reprimido y de lo pasado. (Marchan Fiz, 1996; 317)

Recordemos que el concepto fue abordado, aunque de modo distinto, por artistas como Francis Picabia quien en la segunda fase de su carrera realiza una serie de pinturas transparentes en las que se entremezclan imágenes lineales superpuestas. (Fig. 40) Más adelante David Salle, Sigmar Polke y muchos otros aplicarían una solución similar en los diversos fragmentos que componían sus cuadros.

Pero con respecto al palimpsesto urbano, recreado en esta obra y que nos interesa rescatar, podemos mencionar las siguientes reflexiones que hablan sobre este fenómeno:

La ciudad se va construyendo como un territorio palimpséptico a medida que recibe esas marcas y registra los espacios de su entorno, configurando así ese juego de identidades, de diferencias, de historias y contradicciones en las cuales se reconocen sus habitantes. (Montoya, 2001, 10)

En esta pintura cada superposición del color va cargando el espacio pictórico, simulando lo que sucede en las calles de nuestra ciudad cuando se intenta borrar sus huellas. Se transforma en metáfora del paso del tiempo, de lo que se quiere ocultar pero que a la vez perdura. Un ejemplo más visible de esto es el blanco crudo que ha quedado de la imprimatura de la tela, que representa la primera capa de pintura depositada, el comienzo de la obra.

Así aparte de la lectura que hemos dado, en relación a lo simbólico del color y al significado de la referencia de la Abeja, podemos decir que la obra se relaciona también con la constante aparición de huellas las que hacen que la ciudad se vaya transformando en un mosaico de memorias, las cuales quedan materializadas en las paredes de esta inmensa superficie de inscripción, donde el vuelo representa lo fugaz, lo temporal. Cada signo se transforma en un testigo del paso del tiempo, capa tras capa, huella tras huella, registra el deterioro o envejecimiento, tal vez un tatuaje o cicatriz que va perdiendo su claridad y nitidez, pero que es imborrable. Nuestro espacio urbano es receptor de lo que aparece y desaparece, un contenedor del pasado pero también del presente, lo cual lo transforma en un espacio mutante y efímero.

3.3 Paisaje

Palabra e imagen han llegado a constituirse entonces en lenguajes que tratan de significar a la par.

Teresa Adraziola
("3 poetas visuales")

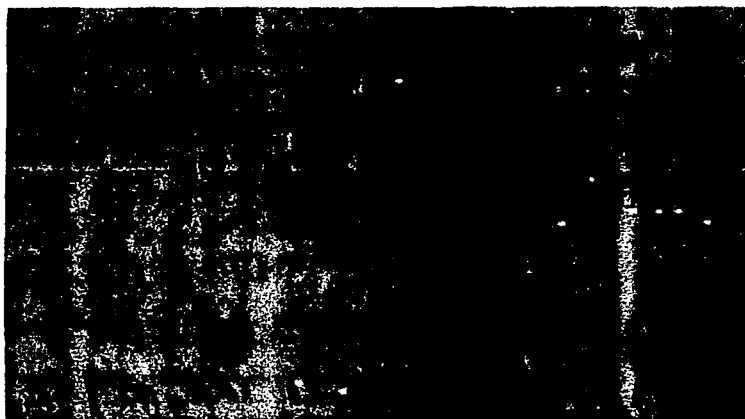


Fig. 41 Leslie Fernández, *Paisaje*, 2003.

La obra que a continuación analizaremos fue producto de una invitación para hacer un homenaje a poetas chilenos, para lo cual escogí un fragmento de la obra de Vicente Huidobro perteneciente a su serie de *Poemas pintados* (1922) la cual lleva por título *Paisaje* y fue dedicada a Pablo Picasso. Recordemos que con esta serie, el poeta realizó una alianza estratégica entre poesía y pintura, similar a la propuesta del caligrama y la poesía visual. Una recreación de la palabra en la hoja por medio de distintas tipografías o bien una distribución que no requería necesariamente una lectura lineal. Para acercar más aún sus poemas con la pintura, Huidobro expuso su obra,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

• como si se tratara de obra plástica. Cabe señalar que si bien, la obra no se relaciona en primera instancia, con la temática de los trabajos anteriores consideré necesario agregarla, ya que, como sabemos Huidobro fue uno de los poetas que buscó por medio de su trabajo una fusión entre el lenguaje de la poesía y la pintura. Me interesó la posibilidad de recrear un fragmento de uno de sus Poemas pintados (ciertamente hechos sólo con texto) para trasladarlo a mi pintura, como una forma distinta de intervenir el espacio pictórico con la palabra pintada.

En el poema original, Huidobro recrea la palabra de manera que hacemos una lectura espacial, vamos viendo de manera similar como cuando nos enfrentamos a la representación de un paisaje,

Paysage

A Pablo Picasso

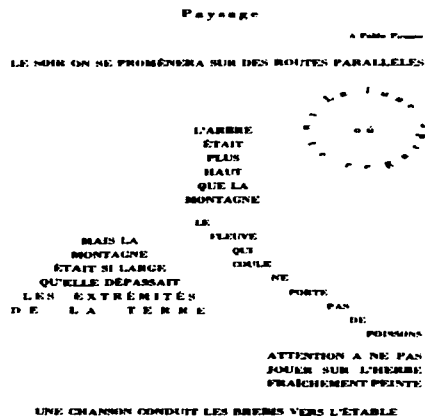
LE NOIR ON NE PROMÈNERA SUR DES ROUTES PARALLELES

L'ARBRE
ÉTAIT
PLUS
HAUT
QUE LA
MONTAGNE

LE
FLUVE
QU'
OULE
NE
PORTÉ
PAS
DE
POISSONS

ATTENTION A NE PAS
JOUER SUR L'HERBE
FRAICHMENT PEINTE

UNE CHARRONN CONDUIT LES BREBES VERS L'ÉTABLE



por ejemplo en una fotografía o una pintura. El verso, está ubicado en la parte inferior de la obra, bajo “la montaña” y bajo “el sol” por lo que formalmente se relaciona con el elemento que desea representar, “la hierba”. En este caso vamos abordando la obra según el elemento que más nos llama la atención: por su forma, tipografía o bien su ubicación en el plano en relación con el resto de los componentes. (Fig. 42) Escogí sólo esta parte del poema y no el “paisaje completo”, ya que al leerlo por primera vez me sugirió de inmediato una imagen pictórica, lo que no sucedió tan claramente con el resto de los versos. Pude visualizar el color la textura hasta la ubicación del texto, concretamente me remitía a múltiples pinceladas verdes que tapizaban un plano.

Fig. 42 Huidobro, *Paisaje*, 1922.

sobre tela y sus medidas son 100 x 120 cms La pintura fue parte de una muestra colectiva realizada en el Consulado de Chile en México en marzo del 2003. (Fig. 41)

Decidí titular de la misma forma la pintura, ya que no me interesaba desligarme ni modificar el texto original, sino reinterpretarlo, pero desde el lenguaje de mi pintura. De modo que el verso entra “textualmente” en el espacio pictórico, donde participa del color y de las pinceladas, lo que sin lugar a dudas es una modificación sustancial. Podemos decir que, en este caso, acontece el paso de lo verbal a lo icónico, pero sin perder lo verbal, una mutación de sustancia o de materia de expresión, es decir, una transustanciación o transmaterialización. (Gubern, 1986; 53) Esto

puede aplicarse de igual modo en el caso contrario, es decir al trasladar una imagen a texto.

En primer lugar vemos que el formato de la tela es horizontal lo cual marca una diferencia con los trabajos anteriores, caracterizados por su verticalidad. La orientación del formato nos hace pensar de inmediato en un paisaje con una visión panorámica. Al comenzar a ver la obra, podemos ver que está compuesta de un numerosas líneas verticales de diferentes grosores y longitud, que se repiten en toda la tela creando un ritmo intermitente a modo de lluvia. Múltiples pinceladas de distintas tonalidades de verdes, algunos más amarillos, otros más azules y otros más grises con una degradación sutil, saturan este espacio. La cualidad cromática de los diversos tonos presentes, hace que algunas se mantengan adelante y otras retrocedan a un segundo plano, creando nuevamente una atmósfera de movimiento.

Sobre estas pinceladas y destacada en una zona rectangular más brillante que el fondo, aparece escrito con letras negras el verso de Huidobro: NO JUGAR EN LA HIERBA/ RECIÉN PINTADA, ubicadas en el centro del cuadro. La letra utilizada es molde, mantiene un mismo tamaño y orden, de manera que es totalmente legible. El cuadro que lo destaca es más brillante que el resto de la pintura, lo que nos remite a los letreros que vemos habitualmente puestos en un parque como por ejemplo los que dicen: NO PISAR EL PASTO o BANCO RECIÉN PINTADO, etc. Este recurso de destacar una zona por medio de un material distinto al acrílico, no había sido utilizado anteriormente en mi obra, por lo tanto representa para mi lenguaje una innovación. Tanto las pinceladas como “el letrero” componen la obra de manera ordenada y equilibrada.

Al ver la obra lo primero en que nos detenemos es en el texto ya que es claro y legible, además de encontrarse en un primer plano y centrado en un rectángulo brillante y más luminoso. Luego vamos al color y a las pinceladas, todo lo cual se relaciona a través de una intertextualidad o la circulación entre dos textos, nos sirve para dar un sentido completo al cuadro. En este sentido las inscripciones y el rectángulo que las contiene, funcionan como figura sobre el fondo.

Al reunir los elementos que hemos señalado, podemos decir que con este verso se juega irónicamente con la confusión entre lo nombrado, lo pintado y lo real, ya que vemos la representación de la hierba, la nombramos y a la vez sabemos de estos carteles puestos en parques o plazas, todo normal hasta la última parte RECIÉN PINTADA, la que produce incertidumbre. En este sentido se produce un mayor juego entre lo visual y lo verbal que como se plantea en el poema original, ya que aquí además estamos viendo la representación icónica de la hierba, aunque sin fidelidad analógica. Incluso trata de convencernos de que allí existe, una hierba frágil que puede estropearse si la pisamos. La hierba está recién pintada ¿Entonces es la pintura la que está recién pintada?

El anclaje en esta obra se produce por la variedad de verdes y las pinceladas que, como dijimos, nos remiten a un pasto y el texto que a su vez nos está advirtiendo de su delicadeza o fragilidad. Pero el juego irónico consiste en considerar que se trata de una pintura, que quiere convencernos que en verdad está compuesta de hierba.

Sin embargo, la representación de una hierba excesivamente ordenada, con ritmos que se repiten de manera predecible, con un color que se aleja de lo real, nos hablan de una hierba artificial, planificada, que no existe en la naturaleza donde se caracteriza por un crecimiento libre y salvaje. Además está la presencia de un cartel que nos está prohibiendo algo, que no nos permite jugar ni correr sobre la hierba, no dejar fluir nuestros instintos, de ser espontáneos. En este sentido podemos relacionar la obra con un entorno urbano, lleno de señalizaciones y prohibiciones. Áreas verdes reducidas, jardines muy demarcados y planificados presentes en las plazas o parques, los cuales son sólo para mirar, pero queda estrictamente prohibido acercarse a ellos. Esto nos permite conectar la obra con las pinturas anteriormente analizadas, que como hemos visto tratan el tema de lo urbano además de tener en común el recurso de las pinceladas cortas, que a veces conforman figuras rectangulares, a modo de ritmo en la obra.

En cuanto a la convivencia entre la palabra poética y lo visual, que vemos en esta obra y de manera general en la poesía visual, (género con el cual podemos relacionar la obra), nos sirve citar a Teresa Adriazola, quien a propósito del encuentro entre ambos sistemas dice :

Pero así como la palabra poética se ha aproximado al espacio visual enmudeciendo y despojándose de su respiración, la imagen se ha ubicado no como su contraria sino como otro discurso que está allí participando de los juegos de sentido en relación con lo que le rodea. Palabra e imagen que han llegado a constituirse en lenguajes que tratan de significar a la par. (Adriazola, 1997: 14)

De manera que la convivencia de ambos sistemas, pese a la esencia distinta que los compone, permite que se manifiesten en un mismo espacio, para complementarse aunque como hemos dicho en reiteradas ocasiones se produzca por un lado la lectura y por otro la contemplación. Relacionando la imagen con un caligrama y recordando las palabras de Foucault “El caligrama nunca dice y representa en el mismo momento”, podemos afirmar que mientras buscamos la hierba, el texto desaparece para confundirse con el resto de las pincelada.

La obra se relaciona con la realizada por Montes de Oca (Fig. 43), en cuanto al encuentro entre palabra e imagen, aunque en este caso la imagen esté representada con un objeto. En ella vemos una serie de “timbres de agua”, nombre con el que en Chile popularmente llamamos a este tipo de sellos, los cuales aparecen puestos de manera vertical. Bajo ellos y en el extremo inferior de la obra aparece escrita la palabra AGUA la cual, al contrario del resto de los elementos, tiene una presencia notablemente horizontal. De esta manera establecemos una relación entre imagen y

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

texto, entre un objeto y su representación verbal, sin que en ningún momento este presente el elemento real.

Cabe señalar, sin embargo, que el funcionamiento de esta obra, sucede en un contexto preciso, sólo para quienes conocen el nombre con el que son llamados estos objetos, de modo que podemos decir que su lectura está condicionada por un factor cultural. Por el contrario para quien este objeto reciba otro nombre la obra tendrá una lectura distinta, encontrará otra relación entre el objeto y la palabra. En relación a esto y volviendo a mi obra, la representación que he realizado resulta más universal ya que, para gran parte de los individuos, el verde se relaciona con la vegetación.

Para terminar con la revisión de *Paisaje*, podemos decir que la contribución que creo haber hecho con esta obra es haber traído al espacio pictórico la palabra poética, aunque Huidobro ya lo había buscado al alterar la linealidad, tipografía y forma del discurso. Sin embargo en este caso se hace más concreto al estar verdaderamente pintado y al formar parte de un espacio con presencia cromática junto con otros elementos que el texto no necesita para significar. Si antes había un doble juego entre imagen poética y texto ahora se agrega uno más que es la presencia del color, de la pincelada, de la simulación de la hierba. Podemos ver que en esta obra, comparada con las antes analizadas hay una diferencia importante, que es la presencia de un texto completamente legible, pero como dije la intención no era esconderlo, sino que traer al poema original y lo que he hecho literalmente es pintar un poema pintado.

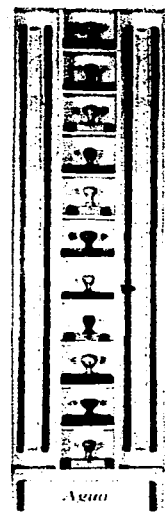


Fig. 43 Montes de Oca, Los cuatro elementos, 1996.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CONCLUSIÓN

La realización de la tesis sobre la palabra pintada, fue una oportunidad de enriquecimiento en varios sentidos que, sin embargo, puedo sintetizar en dos; teóricos y prácticos según la naturaleza de la investigación. Esto significa que el trabajo de documentar, recolectar y procesar la información se fue dando a la par con el ejercicio de la pintura.

En cuanto a los aspectos teóricos, la revisión de antecedentes sobre el arte contemporáneo me obligó a repasar acontecimientos fundamentales para la comprensión del desarrollo de este periodo, caracterizado por su complejidad y diversidad. Pero también fueron examinados otros nuevos, sobre todo en relación a las reflexiones hechas por los propios artistas sobre su obra y además ensayos realizados por distintos teóricos en relación a la presencia de texto en la pintura. En la búsqueda de variados enfoques fueron revisados textos desde la perspectiva de la filosofía, semiología, literatura e historia, las que consideré factibles de integrar para una mejor y más completa comprensión del fenómeno. Esta variada revisión de enfoques me permitió determinar las tendencias dominantes por parte de artistas y teóricos, aunque estemos conscientes de las diferencias individuales que ellos plantean.

Así podemos decir que entre los artistas existe una mayor tendencia a ver la palabra como un problema visual, donde la solución formal y la composición es la que interesa. Se trata de un asunto netamente plástico, aunque sabemos que se está manejando un doble juego. Estamos conscientes del posible valor de su significado y del enigma que puede significar para un espectador el observar signos legibles o no dentro de una pintura, pero nuestro problema es integrar estos elementos junto con los otros componentes de la obra.

Pero desde el punto de vista teórico, considerando además los numerosos textos que se han escrito al respecto, el asunto se vuelve mucho más complejo ya que se repite la opinión de que nos enfrentamos a la presencia de dos sistemas contrarios y por lo tanto, un conflicto en el momento de realizar el análisis de la obra. Como lo mencionamos, por un lado está la lectura y por otro la contemplación los cuales pertenecen a dos modos de percepción distintos.

Hacia la búsqueda de un punto común entre estas visiones es posible decir que el empleo paralelo de la imagen y el texto constituye una posibilidad para enriquecer la expresividad de las obras pictóricas contemporáneas. El texto tiene un aporte doble como elemento formal y como elemento significativo. Con base en esta dualidad, los artistas plásticos pueden potenciar su lenguaje, lo cual hace que una obra pueda significar dos veces o por dos lados. Sin embargo, como vimos,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

esta libertad de agregar texto en una pintura sólo fue lograda por los artistas de comienzos del siglo XX, época en que la palabra se independendiza de la obligación de significar. Desde ese periodo hasta nuestros días, donde los medios audiovisuales como el cine, el video y la televisión tienen una presencia importante, se persigue la rotura de las barreras entre las artes, una entrega a las formas híbridas e impuras, una experimentación con todas las posibles variedades de la “contaminación”.

Todas las obras mencionadas en este documento presentan la cualidad de ser gráficas, donde obviamente se consideran las compuestas por texto. Así la línea como elemento esencial para todo tipo de dibujo, incluida la escritura, es la que nos plantea la duda de pertenecer al espacio figural o al textual. El apartado titulado *pintura gráfica* podría estar compuesto, entonces, por cualquiera de las obras mencionadas en los capítulos anteriores. En él vemos obras con y sin texto con lo que podemos decir que su presencia no genera modificaciones desde el punto de vista formal. La presencia constante de lo gráfico en lo pictórico nos permite decir que las pinturas con esas características pueden incorporar fácilmente el texto, como lo vimos en los ejemplos de Miró y Klee donde la presencia o alusión de escritura no siempre existe, en cambio permanece su linealidad.

Por otro lado, una vez reunidas las obras de los artistas escogidos, me di cuenta que entre ellos existían características que también estaban presentes en mi obra. Esto significa que en su elección estaban interviniendo mis intereses como creadora y artista además de su valor y aporte para el tema de la investigación. Estas características son: la pintura gráfica, texto e imagen, la poesía visual, la influencia del grafiti (lo urbano) y una estética primitivista lo que, según mi punto de vista, puede ser abarcado por la pintura gráfica.

Por otro lado en la búsqueda de la definición del marco teórico se empezaron a repetir conceptos que representaban un interés para mí, pero que no encontraba la forma de conectar. Luego, al ir recopilando más información y una visión reposada del tema empezaron a integrarse conceptos como el grafiti y el palimpsesto, no considerados en una primera instancia, pero que representaban para mi pintura y también para la tesis la conexión con lo urbano. También pude constatar que el grafiti, caracterizado por un trazo de fuerte presencia visual, ha sido motivación para numerosos pintores con los que considero existe afinidad. Este a su vez está relacionado con el primitivismo en cuanto a su carga expresiva y violenta, que retomando las palabras de Middendorf es propio de los “indígenas de la gran ciudad”. La reunión de todos estos conceptos, fue la que conformó la estructura conceptual y en cierta medida el marco histórico del trabajo, pero también el fundamento para hablar y analizar mi pintura.

En el aspecto práctico, en los cuatro talleres de pintura cursados fue posible desarrollar una abundante producción, lo que se vio favorecido por el privilegio de dedicarme exclusivamente a la maestría. Fueron desarrolladas alrededor de setenta obras entre papeles, maderas, telas y esmaltes de distintos formatos, de las cuales no todas estaban compuestas por texto, pero si se caracterizaban por su linearidad. Así descubri que la aparición intermitente del texto, con obstáculos para su legibilidad, lo convertía en una figura más dentro del lenguaje pictórico pero que, sin embargo, planteaba la duda de pertenecer al espacio figural o al textual.

Aparte del tema de la investigación, la estancia durante dos años y medio en San Carlos y en México influyó en varios sentidos. El llegar a una nueva cultura y a una ciudad tan densa en cuanto a población, pero también inabarcable en su magnitud, significó cambios en mi vida personal y en consecuencia en mi actividad pictórica. En la pintura esto se manifestó en un comienzo por medio de la saturación del espacio como un reflejo de esta estética “barroca” con la que comencé a convivir, pero posteriormente reaccionando contra esto, surgió la necesidad de depuración y limpieza. Se mantuvo lo gráfico, la pincelada y el gesto mientras que, cambió la cantidad e intensidad cromática hacia algo más minimal. Disminuyeron también los elementos en la composición y la ausencia de la figuración, aunque esto último ha tenido una frecuencia discontinua a lo largo de mi producción.

Pero además, la dinámicas llevadas a cabo en los distintos talleres en los que participé, me hicieron reflexionar sobre lo que buscaba proyectar y lo que era percibido por los espectadores. Esto significó estar abierta a críticas y observaciones tanto por parte de maestros como compañeros, un ejercicio práctico que nos hace considerar sobre los alcances y la recepción de una obra, que con poca frecuencia tenemos la posibilidad conocer directamente.

Por otro lado, la revisión de los distintos movimientos pictóricos del siglo XX, me permitió situar mi trabajo en el acontecer contemporáneo y acercarme a él con una mayor cantidad de herramientas. También pude reconocer las influencias que he recibido, tanto de artistas actuales como de los que se ubican en periodos más lejanos identificando, sin embargo, las diferencias de época y contexto.

Pese a que la pintura se encuentra cada vez más ausente del acontecer plástico actual, incluso es considerada para muchos un medio anacrónico, sigue siendo para mí el lenguaje que permite manifestarme y proyectarme, ya sea por el proceso de abstracción que ella implica o bien por el placer de manipular pigmentos para crear con ellos una nueva realidad. Pero, como mi interés está situado en la temática urbana he encontrado en la fotografía, una posibilidad para registrar lugares, signos y personajes, como una manera de poder atrapar lo efímero de nuestros tránsitos

ciudadinos. Un ejemplo de esto son las imágenes que he agregado en este documento que corresponden a distintas situaciones que pude ver en esta Ciudad.

Desde esta perspectiva el espacio urbano en el que viví durante estos últimos años, se convirtió en una rica fuente de estímulos y motivaciones. Los acontecimientos visuales que en el he visto, me han mantenido en constante y creciente asombro. Mucho de lo que antes no me interesaba o no veía, ahora se han transformado en una obsesión la cual me hace estar más atenta o observar con mayor detención algunos de estos fenómenos. Esto significa que, al regresar a mi país, las mismas calles por donde muchas veces transité, que seguramente muestran otra cara, serán vistas con nuevos ojos. Los diferentes signos, huellas y silencios que cargan de expresividad los distintos espacios urbanos son un reflejo de la intensidad vivencial de la gran ciudad, una señal de que, junto con nosotros nuestras ciudades también cambian y se manifiestan como un cuerpo vivo lleno de acertijos por descifrar.

Si pudiera hacer una conclusión en dos palabras en relación a mi obra y a la motivación que me llevó a tomar este tema como el objeto de investigación, diría que “la culpable” ha sido la línea, que con su simpleza y su ser elemental, es capaz de originar sistemas y lenguajes complejos. Pero también está la ciudad, ese inmenso espacio de inscripción, que parece querer contarnos su historia a medias.

FUENTES

- ADES, Dawn: *El dadá y el surrealismo*. Traducción M. Covian, México, Labor, 1975, 66 pp.
- ACHA, Juan: *El dibujo su sociología y su estética*, México, Ediciones Coyoacán, 1999, 150 pp.
- BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Traducción C. Fernández Barcelona, Paidós, 1986. 380 pp.
- CARRERÉ, Alberto y SABORIT José: *Retórica de la pintura*, Madrid, Catedra, 2000. 389pp.
- CASTLEMAN, Craig, *Los graffiti*. Traducción P. Vázquez. Madrid, Herman Blume, 1987. 190 pp.
- CIRLOT, Lourdes: *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Barcelona, Parfisal, 1993. 319 pp.
- _____ : *El grupo Dau al Set*, Madrid, Catedra, 1986. 254 pp.
- _____ : *Últimas tendencias*, Barcelona, Planeta, 1993. 400 pp.
- CORREA Eduardo: *3 poetas visuales*, Catálogo Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile, 1997. 27 pp.
- CORTÉS, José Miguel G: *El cuerpo mutilado, la angustia de la muerte en el arte*, Generalitat Valenciana, 1996. 240 pp.
- DANTO, Arthur C: *Después del fin del arte y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999. 254 pp.
- DE DIEGO Jesús: *La estética del grafiti en la sociodinámica del espacio urbano. Orientaciones para un estudio de las culturas urbanas en el fin de siglo*. www.positivos.com/graffiti/sociologia/sociologia1_2.htm. (Fecha de consulta abril de 2002)
- EZPINOZA, Elia: *Jean Cocteau, El ojo entre la norma y el deseo*, México, Universidad Autónoma, México, 1998. 224 pp.
- FOUCALT, Michel: *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Traducción F. Monge, Barcelona, Anagrama, 2001. 89 pp.
- FRUTIGER, Adrián: *Signos, símbolos, marcas, señales*. Traducción C. Sánchez. Barcelona, Gustavo Gili, 1981. 180 pp.
- GARDNER, James: *¿Cultura o basura? Una visión provocativa de la pintura, la escultura y otros bienes de consumo*. Traducción M. Antolin. Madrid, Acento, 1996. 232 pp.
- GUASCH, Anna Maria: *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza editorial, 2001. 597 pp.
- _____ : *Los Manifiestos del arte postmoderno, textos de exposiciones*, 1980-1985, Madrid, Akal, 2000. 398 pp.
- GUBERN, Román: *La mirada opulenta*, Barcelona, Gustavo Gili, 1986. 240 pp.
- _____ : *Del bisonte a la realidad Virtual, la escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 1996. 200 pp.

- JAMESON, Frederic: *El Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo tardío*. Traducción J. L. Pardo, Paidós Barcelona, 1991. 121 pp.
- KLEE, Paul: *Bases para la estructuración del arte*. Traducción P. Tanagra, México, Premiá, 1981. 73 pp.
- LIPOVETSKY, Gilles: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Traducción J. Vinyoli, Barcelona, Anagrama, 2000. 220 pp.
- LOEBELL Ricardo: *Montes de Oca, November works of art*. Catálogo Galería Tomás Andreau, Santiago de Chile, 1996. 28 pp
- LUCIE SMITH, Edward: *Movimientos artísticos desde 1945*. Traducción J. Pardo, Barcelona, Destino, 1991. 288 pp.
- LYOTARD, Jean Francois : *Discurso, Figura*. Traducción J. Elías y C. Hesse, Barcelona, Gustavo Gili, 1979. 473 pp.
- MARCHAN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto, Epílogo sobre la sensibilidad Posmoderna*. Madrid, Akal, 1990. 483 pp.
- MARSCHALL Richard: *Jean Michel Basquiat, une retrospective*. Catálogo Musée de Marsella, Marsella, 1992. 180 pp.
- MEURIS, Jacques: *Magritte*. Traducción C. Carames, Madrid, Taschen, 1998. 216 pp.
- MICHELÍ, Mario de: *Vanguardias artísticas del siglo XX*. Traducción A. Sánchez, Madrid, Alianza, 1993. 447 pp.
- MONEGAL, Antonio: *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Tecnos, 1998. 259 pp.
- _____ (compilador): *Literatura y pintura*. Madrid, Arco/Libros, 2000. 263 pp.
- MONTOYA Jairo: *Marcajes, palimpsestos y estética urbana*. www.unalmed.edu.co/ndcultura/revista.htm. (Fecha de consulta febrero de 2002).
- PARTHES Paul: "Caligrafía y arte moderno". *Humboldt*. núm. 44, 1971. Pp. 34-46
- PENROSE, Roland: *Miró*, Barcelona, Ediciones Destino, 1997. 216 pp.
- POPPER, Frank: *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Traducción E. Bajío, Madrid, Akal, 1989. 314 pp.
- RUHRBERG, Karl: *Pintura*, en *El arte del siglo XX*. Edición Ingo F. Walther, Barcelona, Taschen, 2001. 825 pp.
- SCHAPIRO, Meyer: *Palabras escrito e imágenes. Semiótica del lenguaje visual*. Traducción C. Estaban, Madrid, Ediciones Encuentro, 1996. 175 pp.
- SOURIAU, Etienne: *Diccionario Akal de estética*. Traducción I. Grasa, Madrid, Akal, 1990. 1087 pp.
- SUSSMAN, Elizabeth: *Keith Haring*, Traducción E. Dondis, Italia, Evergreen, 1998. 349 pp.
- TELTEINBOIM, Volodia: *Huidobro, la marcha infinita*, México, Hermes, 1996. 280 pp.

THOMAS, Karin: *Diccionario arte actual*, Barcelona, Labor, 1982. 424 pp.
WOLFE, Tom: *La palabra pintada*. Traducción D. Medina, Madrid, Anagrama, 1989. 136 pp.
WÖLFFLIN, Heinrich: *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Traducción J. Moreno
Villa, Madrid, Espasa Calpe, 1989. 366 pp.

Un agradecimiento especial a la Universidad Nacional Autónoma de México y a la División General de Estudios de Posgrado, por la beca otorgada durante el segundo año de la Maestría en Artes Visuales en la Academia de San Carlos.