



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

LA IMAGEN DE LA CIUDAD EN LAS SERIES DE PINTURAS DE *LAS
INVASIONES A LOS INTERCAMBIOS*; REVISIÓN DE UN PROCESO
CREATIVO

TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN ARTES VISUALES CON
ORIENTACIÓN EN PINTURA

PRESENTA:

MARGARITA GEORGINA POSADA GALLEGO

DIRECTOR DE TESIS:
MAESTRO ARTURO MIRANDA VIDEGARAY

MÉXICO, D.F. FEBRERO DE 2009

UNAM
POSGRADO
Artes Visuales





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 mi familia: Mario, Ligia, Maria Paz, por estar siempre presentes.
A Iván, por creer en mis ideas y ayudarme a organizarlas

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I

LA CIUDAD COMO PREOCUPACIÓN PLÁSTICA

1.1 PREÁMBULO.....	9
1.2 EL IMAGINARIO EN LA CIUDAD Y EN EL ARTE.....	11
1.3 DEL IMAGINARIO URBANO A LA IMAGEN DE LA CIUDAD.....	13
1.4 PINTURA ABSTRACTA, HISTORIA DE UN IMAGINARIO.....	22
1.5 EL OJO CRÍTICO ANTE EL IMAGINARIO.....	27
1.6 DEL IMAGINARIO AL AZAR DE LA PINTURA.....	29
1.7 LA CIUDAD COMO PREOCUPACIÓN PLÁSTICA: UNA HISTORIA PERSONAL.....	30
1.8 LA MATERIALIZACIÓN DEL IMAGINARIO.....	34

CAPÍTULO II

DE LAS INVASIONES A LOS INTERCAMBIOS

2.1 ACONTECIMIENTOS INICIALES.....	40
2.2 EL LÍMITE Y EL AZAR COMO HERRAMIENTAS DE TRABAJO EN LA PINTURA	44
2.3 MANIFESTACIÓN DE UN METÁFORA.....	47
2.4 DE LAS INVASIONES A LOS INTERCAMBIOS: REVISIÓN DEL PROCESO CREATIVO.....	58

CAPÍTULO III

CARLOS SALAS: PASO A PASO

3.1 CARLOS SALAS PINTOR.....	73
3.2 PASO A PASO.....	78
3.3 SALAS CONSTRUCTIVISTA.....	81
3.4 HACIA UNA GRAMÁTICA PICTÓRICA.....	83
3.5 PINTURA ANALÍTICA Y PINTURA PERFORMATIVA.....	85
3.6 RECORRIDOS DESDE UN LUGAR DE LA MEMORIA EN 51 PASOS: REVISIÓN DEL PROCESO CREATIVO.....	89

CONCLUSIONES.....	96
-------------------	----

IMÁGENES.....	102
---------------	-----

BIBLIOGRAFÍA.....	138
-------------------	-----

INTRODUCCIÓN

*La ciudad es redundante: se repite para que algo llegue a fijarse en la mente...
La memoria es redundante: repite los signos para que la ciudad empiece a existir*
Italo Calvino
Las ciudades invisibles

La presente investigación nace de una necesidad de profundizar en mi proceso creativo como pintora, tomando como punto de partida las series *Invasiones* e *Intercambios* realizadas en los períodos que van de los años 2001-2005 y 2005-2007, respectivamente. La ciudad se ha manifestado como una preocupación plástica, por lo tanto estas series giran en torno a mis sensaciones en los espacios urbanos de Bogotá y México, y presentan la ciudad mediante un lenguaje visual pictórico abstracto.

Los temas centrales son: el discurso pictórico que establece la pintura abstracta mediante los procesos creativos que son parte de su configuración, así como la relación de los elementos que constituyen dicho discurso y la analogía temática que éste me permitió crear.

El objetivo de este trabajo es describir y analizar un proceso de producción en pintura, de manera que podamos definir y mostrar cuáles son los elementos relevantes presentes en el desarrollo de estas dos series y los cambios específicos que se dan en el paso de una a otra, para así entender la importancia que estos elementos tienen en el proceso creativo y en el desarrollo de un lenguaje pictórico abstracto. Así mismo relacionaré ciertos aspectos y sensaciones sobre el entorno en el que se desarrolla la obra, con los cambios que se generan en ella.

La pintura en este caso se plantea como una forma específica de conocimiento que genera una teoría y una reflexión propias,¹ a través de las cuales es posible y necesario conocer las nuevas posibilidades que este medio se da a sí mismo en su propio lenguaje y en un proceso que llamaremos “auto configuración de la pintura”.

Así, el objeto de estudio de esta investigación es la forma en que la ciudad, como entorno que envuelve mi vida y por ende mi proceso creativo, es significativo y condicionante de mi obra, así como de los cambios que la misma presenta dentro de tal proceso, no solo porque para este caso la ciudad se presenta como una temática central en la serie, sino porque la naturaleza del proceso creativo como tal es ser permeado por el entorno en el que se desarrolla.

Mi proceso creativo está dado por las inquietudes que me genera mi relación con la ciudad como entorno, así como la búsqueda que se da al plasmarlas en el lienzo por medio de la creación de una analogía entre dichas sensaciones y la pintura abstracta como acontecimiento en el quehacer de la misma.

Para lo anterior, nos referimos al acontecimiento pictórico como el conjunto de sucesos que se llevan a cabo en el quehacer de la pintura, como el comportamiento de la materia, las formas y el color en la superficie; así como al proceso que se da en la creación de cada imagen: la forma de llevar las imágenes mentales que surgen en la ciudad al plano del lienzo, la planeación de un espacio pictórico determinado que se transforma constantemente en el proceso de creación. De esta forma conceptos como el azar se desarrollarán y se aplicarán en las revisiones de procesos creativos dentro de esta investigación, así como la noción de

¹ MARIN Viadel Ricardo, La Investigación en Bellas Artes, Tres aproximaciones a un debate. Grupo Editorial Universitario. Madrid. 1998. pp 45-47

construcción dentro de la pintura, paisaje, ciudad, relación artista- entorno y experiencia subjetiva en el espacio urbano.

De acuerdo con el objetivo de este trabajo, será necesaria la descripción específica de los cambios que se forjan en la obra y de los significados presentes en la experiencia que tuve en los espacios urbanos que generaron estos cambios, así como la relación de este fenómeno con la teoría sobre la imagen de la ciudad en las artes y la forma como ésta se articula dentro de mi experiencia creativa.

La creación pictórica en este caso consta de una etapa de experiencia en el espacio, la posterior creación de una imagen mental a partir de sensaciones y una materialización de esta imagen mediante la creación de una imagen pictórica abstracta que se “planea” según la experiencia cotidiana en la ciudad pero que va cambiando a medida que se va construyendo físicamente en el lienzo. Este cambio se da tanto por las características de la materia, como por la forma en que se hace necesario un “dejarse llevar” por la intuición que acompaña el acontecimiento pictórico. Este elemento sorpresivo que envuelve a la obra, es de vital importancia en la analogía existente entre el acto pictórico y la vivencia urbana.

De acuerdo con este proceso creativo, la presente investigación consta de tres capítulos que irán describiendo y entrelazando sus diferentes elementos con aspectos teóricos que permitirán el análisis de dicho proceso.

El en el primer capítulo realizaré una revisión de los conceptos que a nivel temático son importantes dentro de la serie. Partiendo de la idea de la ciudad como una preocupación plástica que impulsa la creación. Dado que el proceso creativo está directamente relacionado con la ciudad como entorno, se hace un acercamiento a la importancia de la imagen de la ciudad dentro de las artes visuales. Como sabemos, este campo es bastante extenso dentro

de las manifestaciones artísticas contemporáneas, razón por la cual no pretendo extenderme en este sentido, sino solamente hacer referencia a las ideas y conceptos que se relacionan directamente con mi proceso creativo y con las series que son resultado del mismo. También realizaré una contextualización sociológica acerca del significado y la importancia de la ciudad como objeto dentro de un proceso de creación artística. Por último, describiré el proceso preliminar que me llevó a la ejecución pictórica bajo las condiciones en las que empecé y con las pretensiones iniciales de hablar acerca del entorno del artista, en este caso, la ciudad.

En el segundo capítulo realizaré una revisión completa del proceso creativo de las series *Invasiones* e *Intercambios*. El lector podrá enterarse de los acontecimientos que propiciaron el inicio de la serie, así como de los que llevaron a la aparición de nuevos elementos, hasta la transformación que llevó a la aparición de una nueva serie como consecuencia de la anterior. Por otro lado, se descubren los elementos de la pintura que se convierten en herramientas dentro del proceso. Características que se convierten en acciones, pasos o procedimientos comunes en la realización de cada pieza, de manera que se manifiestan como herramientas de trabajo dentro del proceso y son partes vitales de la analogía que se plantea por medio de las series. Por otro lado este capítulo habla de las características específicas del espacio urbano que influyeron en el proceso de creación tanto como en la obra resultado de dicho proceso. Dado que la primera de las series (*Invasiones*) corresponde a la identificación con la ciudad de Bogotá y la segunda (*Intercambios*) con la ciudad de México, y esto se manifiesta como un elemento de vital importancia del proceso de configuración de un lenguaje y de las imágenes.

En el tercer capítulo tomaré como referencia directa el proceso creativo del pintor colombiano Carlos Salas. Inicialmente una breve introducción en la que doy a conocer quién es este artista y posteriormente la revisión de las tendencias en las que ha trabajado e involucrado su proceso dentro de la pintura, así como la descripción de un proceso creativo maduro en una de sus más recientes series concluidas. Este capítulo, nos permite acercarnos a nociones vitales para procesos creativos dentro de la pintura abstracta así como a la realización de una pintura constructiva que habla de si misma por si misma, es decir que no plantea una temática por delante sino que se desafía a si misma dentro de una construcción en el espacio que le es dado y dentro de un sabio manejo de los elementos que hacen parte de ella. La revisión de este proceso nos llevará a entender en otro contexto algunos elementos que habían surgido en el proceso creativo de mis dos series.

Es importante aclarar que de una u otra forma el proceso que acá se describirá implica hablar de percepciones personales y algunas muy subjetivas acerca de la experiencia en los espacios y en el cambio de uno a otro, ya que este cambio implica transformaciones en la forma de abordar el entorno y la relación con el mismo, así como en la forma de ubicarse en los espacios que se recorren, y en las formas de abordar la pintura, el espacio que se crea en la misma y la abstracción. Sin embargo es importante tener en cuenta que al ser una investigación teórico-práctica, con la cual pretendo analizar el proceso creativo en estas series, los elementos teóricos son de vital importancia en la articulación de este proyecto, ya que no se pretende en ningún momento hacer una proposición de un diario personal a través de la pintura, sino de un análisis teórico del proceso artístico dentro de la pintura abstracta como expresión y la ciudad como entorno del artista y preocupación plástica.

CAPITULO I

La ciudad como preocupación plástica

Que la imaginación se despliegue, no lo imaginario que permite la huida y la evasión que sirve de vehículo a las ideologías, sino lo imaginario que se invierte en la apropiación del tiempo, del espacio, de la vida fisiológica, del deseo.

Henry Lefebvre (El derecho a la ciudad)

I.1 Preámbulo

En este capítulo me referiré a la preocupación plástica hacia la ciudad como problema fundamental dentro de esta investigación: ¿Cuál es la relación con el espacio que habito y la forma como éste se convierte en un elemento central dentro de mi proceso creativo artístico?

Dentro de esta investigación la ciudad es abordada inicialmente, como un lugar en el que nace la obra, de manera que el espacio y mi relación con el mismo se convierten en aspectos importantes del proceso creativo.

La ciudad como preocupación plástica, se manifiesta como una motivación en el momento de encarar un proceso creativo a través de la pintura, en donde dicho espacio se muestra como un lugar del que surgen elementos que enriquecen el proceso a través de una materialización por medio del acontecimiento pictórico.

Estos elementos que enriquecen el proceso, están relacionados con las acciones cotidianas que realizamos en la ciudad como lugar de vida; recorridos diarios, permanencias, imágenes que acompañan nuestras acciones, así como sensaciones que nos provocan ciertos lugares. Formas de asumir el entorno que nos hacen verlo de una manera particular y permiten nuestra propia construcción del mismo, una construcción que más adelante definiremos como *Imaginario*.

En este capítulo realizaré una explicación y un análisis de la forma en que la dinámica del espacio urbano se inserta en mi proceso creativo. Revisaré algunos significados de la ciudad y de qué manera se inscriben en la propuesta pictórica que contiene la preocupación ante el espacio urbano de dos ciudades diferentes, Bogotá y México D.F., en donde se teje la dinámica que marca el nombre de esta investigación: *De las Invasiones a los Intercambios*.

Partiendo de la premisa de que el espacio físico de la ciudad altera y condiciona nuestra vida, los procesos de creación artística se ven igualmente alterados y permeados por el espacio en el que se desarrollan. Una gran parte de los artistas o creadores en la actualidad hemos elegido desarrollar nuestra vida en la gran urbe y sea este o no un tema para la creación artística, los significados que cargan a la ciudad como espacio común, se encuentran presentes de una u otra forma en los procesos creativos que nacen en ella.

En este caso nos ocupamos de un proceso que pertenece a la ciudad. Aunque no es un proyecto de intervención urbana, es un proceso que parte de una idea que nace en la ciudad y se refiere a ella misma como lugar de vida, como un espacio que es escenario tanto del proyecto como de la vida cotidiana, en donde construimos imaginarios sobre la ciudad y podemos canalizarlos en un proceso creativo.

1.2 El imaginario en la ciudad y en el arte

Cuando hablamos de imaginario urbano nos referiremos a una visión singular y una apropiación sobre el espacio habitado, que en ocasiones se manifiesta por medio de la creación artística. Este imaginario es lo que nos guiará para ver y hablar de los significados y elementos de la ciudad que están presentes en el proceso de creación de las series de pinturas acá investigadas.

Nos referimos al imaginario para nombrar la sensación que en este caso es motivación para la creación pictórica. *El imaginario nos sirve para nombrar lo innombrable de la ciudad, para hablar de lo invisible y por qué no, de lo indescriptible*¹, esto es, descubrir los significados presentes en la ciudad que hoy hacen parte de este proceso. Así nos lo hace ver Jaime Rubio Angulo en su publicación de “síntesis urbanas”:

*El imaginario al que nos referimos aquí es el lugar de una visión singular, es este espacio invisible en donde precisamente encontramos las esencias (...) La ciudad como totalidad, solo puede aparecer en un lugar que no está trazado sobre el suelo, en un lugar que está fuera de toda visión perspectiva, que es invisible; es este lugar invisible lo que llamamos imaginario*²

¹ Rubio Angulo, Jaime. Síntesis urbanas, segunda parte, en La imagen de la ciudad en las artes y en los medios, Instituto de investigaciones estéticas, Facultad de artes. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2000 p 27

² Ladriere, Jean. Vie social et destinée, Duculot, Lion. 1975. P 144-145

Este lugar que está fuera de toda visión directa y física, tiene como una de sus manifestaciones más concretas, una imagen mental que nace de una sensación y de la que podemos partir para la creación de otras imágenes físicas mediante la pintura.

Los significados pertenecen a la ciudad, pero se manifiestan a través de sensaciones, experiencias o conceptos que debido a su carácter son invisibles y se inscriben en aquel imaginario.

La *preocupación plástica* dirigida hacia la ciudad se manifiesta directamente sobre el imaginario urbano, y no sobre la ciudad como espacio físico concreto. Es este imaginario el que se ve reflejado en las construcciones que realizamos sobre la ciudad, algo que construimos a través de una mirada subjetiva sobre el espacio que habitamos.

El sociólogo francés Henry Lefebvre, aborda el tema de la ciudad desde una perspectiva sociológica y filosófica, reconstruyendo el concepto de imaginario, partiendo de una base en donde éste se manifiesta como una forma de relacionarse con el entorno, en donde se marca cierta contrariedad u oposición hacia el mismo, pero a su vez se define dicha relación,

...Pero la lógica del hábitat solo se percibe a través de su relación con lo imaginario y lo imaginario por su relación con la lógica. Las personas se representan a sí mismas a través de aquello de lo que carecen o creen carecer. En esta relación lo imaginario ocupa la posición de la fuerza.³

³ Lefebvre, Henry. El derecho a la ciudad. Ed Península. Barcelona 1973, p 37

Esta relación por oposición o por ausencia, nos acerca a un imaginario en el que buscamos identificarnos con el lugar que habitamos, ya sea por semejanza o diferencia, aspectos que se revelarán según la sensación que nos produzca o no dicho espacio. Cada sujeto encuentra una semejanza o una diferencia en el lugar que habita. Las ausencias y las presencias se manifiestan a través de sensaciones que buscamos materializar.

En este proyecto el imaginario se va definiendo de acuerdo a diferencias u oposiciones que como sujeto y creador encuentro en los espacios que habito según mi relación con ellos, pues parto desde una reacción a un encuentro chocante con la ciudad de Bogotá. Dicho encuentro será descrito mas adelante.

I.3 Del imaginario urbano a la imagen de la ciudad

Y ¿dónde se supone que debe registrarse el “mundo nuevo y todavía no captable”, sino en la mente humana? ¿De dónde podemos esperar que surja un nuevo lenguaje sino de un esfuerzo humano máximo para crear la expresión de nuevas experiencias?

Erich Kahler, La desintegración de la forma en las artes

La construcción del imaginario urbano se teje por medio de una relación entre la ciudad y la imagen de la misma. Podemos resaltar no solo la relación entre estos dos elementos si no también la diferencia que hace parte de esta relación. Cuando Magritte, en 1928 tomó un lienzo, pintó una pipa y en la parte inferior del mismo escribió la leyenda “Ceci n'est pas une pipe.” (Esto no es una pipa) se refería a la diferencia que existe entre lo que realmente es una pipa y lo que es la *imagen* o la representación de la pipa. Encontramos aquí una experiencia de cómo se traza el imaginario que creamos sobre un lugar o un objeto, pues este puede coincidir o no con la realidad de dicho

lugar u objeto, según la re-creación o re-presentación que se haga del mismo a través de la cual encontramos la construcción de la interacción entre pintura y poesía, objeto e idea, magia y reflexión, con esa negación verbal de la identidad del objeto reproducido⁴.

Aunque Magritte, problematizaba directamente el fenómeno de la representación, a través de este podemos ver la idea del imaginario, pues dicho concepto se construye en un momento que se traza entre la visión del objeto real y la materialización o re-presentación del mismo. (figura 1)

Magritte mostraba la imagen de la pipa que coincidía con la realidad del objeto, pero para otra persona la imagen de la pipa podía ser parte de un imaginario que se represente a través de una imagen diferente a la pipa como tal. Para la realización de las series de pinturas acá investigadas, vemos como funcionaría el mismo fenómeno pero en sentido contrario: la imagen de una ciudad no representa la figura real de la misma pero si representa un imaginario que coincide con una sola realidad de ese espacio y aunque hablamos de la ciudad como referente de la imagen que se construye, no la vemos presentada.

Las ideas pueden diferir de las imágenes y por lo tanto de los objetos mismos. Vemos que la imagen de la ciudad puede ser o parecer diferente de cómo es la ciudad en si, pues inevitablemente es representada a través del filtro del imaginario. Toda imagen es un filtro entre la realidad misma y lo que se ve o percibe de ella.

Relacionando este problema directamente con la representación del espacio urbano, vemos que la correspondencia de la ciudad con las creaciones artísticas, se manifiesta como una preocupación

⁴ Ruhrberg, Karl, Arte del Siglo XX, primera parte. Pintura. Taschen. Madrid. 1999 p 147

de sus habitantes por definir, entender o darle algún sentido a ese espacio. Carlos Mario Yori, habla de las imágenes con las que se intenta definir el espacio o una relación con el mismo. Imágenes que nos pueden ayudar a entender cómo operan las creaciones artísticas dentro de la relación arte-ciudad y en este caso la ciudad como una preocupación y una motivación plástica. El autor habla de las imágenes que son construcciones en medio de la experiencia, imágenes que nacen de un constante movimiento y de una relación que podemos llamar recíproca con el espacio que se habita:

... Imágenes que surgen a través de un esquema dinámico de carácter visionario, como fragmentos que buscan nuevas fusiones donde las imágenes que se desprendan de la atención al objeto mismo, en este caso a la ciudad, se confunden con fragmentos de imágenes vividas que también pertenecen al mundo, pero que es ahora la memoria la que tiene la posibilidad de volverlas presentes, de involucrarlas en un nuevo proceso de creación y recomposición que les confiera una nueva corporeidad y materialización situándolas en el mundo y ofreciéndolas a una nueva recepción y contemplación. En esta experiencia, es la intuición, el instrumento que permite la indagación, la selección de imágenes a través de la memoria, y el cuerpo el que sirve de molde que modula la transformación de imágenes visionarias en contemplativas, al imprimirles su propia gestualidad, corporeidad, sonido, tactilidad, gusto. De este modo el movimiento se convierte en materia.⁵

⁵ Yori, Carlos Mario, Ciudad y Posibilidad en el Fin de lo Clásico, en La imagen de la ciudad en las artes y en los medios. Instituto de investigaciones estéticas, Facultad de artes. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2000. P 57

Con respecto a esta materialización del imaginario, podemos ver la obra de el pintor Piet Mondrian, (figura 2) quien a su llegada a la ciudad de NY en 1940, realiza la obra Broadway Boogie- Woogie, con la intención directa de plasmar sus sensaciones sobre el nuevo espacio al que se enfrentaba en una ciudad desconocida que a su vez lo hace sentir fascinado. Tanto los colores como las formas que utiliza en la obra hacen referencia a su experiencia en la ciudad.

La forma cuadrangular es característica de la obra. Aunque también la vemos en todas las anteriores creaciones del artista, en este caso hace referencia a la figura primordial de la ciudad. Esta obra en particular esta directamente relacionada con el ritmo musical al cual debe su nombre: una variación del jazz que marcaba fuertemente la escena musical de la ciudad en ese entonces: Boggie- Woogie.

Los colores predominantes como el amarillo y el azul son referentes de las luces de los semáforos y los taxis, los cuadros grises representan una suerte de silencio o descanso, un silencio dentro de la soledad en la inmensa y movida ciudad. Podemos interpretar la imagen como un mapa de una ciudad en vista panorámica, una ordenación determinada del espacio que se compone en una pintura, dando a conocer una sensación sobre el espacio, un imaginario individual que se materializa a través de la creación de una imagen.

Esta obra es la última que realizó el artista en 1941 y no fue terminada. Una obra que nos muestra un ejemplo externo de cómo un artista plasma en su obra sensaciones sobre su entorno. Un espacio que está en constante interacción con el proceso creativo, donde la construcción de un imaginario y la materialización del mismo son elementos determinantes en la creación artística.

Entendemos la pintura como un acercamiento subjetivo a la ciudad, que le da un nuevo significado a nuestra relación con el entorno que habitamos y con nuestra cotidianidad en el.

Pasando a otro tipo de pintura que está muy cerca de lo figurativo, pero que colinda con lo abstracto en una suerte de emotividad momentánea, que deja que la pintura hable sola, se mueva, se exprese y diga lo que tiene que decir, podemos ver la obra del artista Irlandés, Phill Kelly. De nuevo tomamos el ejemplo del artista extranjero que toma imágenes de un entorno al principio ajeno, al cual se acerca y se apropia del mismo por medio del quehacer pictórico.

Este artista, aferrado a la representación de la figura, recorre la ciudad de México en caminatas que lo dejan entrar en la lógica de un espacio desconocido en el que descubre y vive un caos que lo acerca a la realidad urbana en Latinoamérica. Exagera por medio del color la sensación que este “trópico” le genera. Reconstruye el imaginario que en su mente ha realizado sobre la ciudad de México. Vemos por concordancia las imágenes que se identifican con lugares específicos y característicos de la ciudad, pero, son los coloridos y el movimiento que logra con su expresiva pincelada, los que nos evoca una sensación sobre el espacio, un imaginario llevado al plano físico mediante la pintura.

“Phil no pinta el mundo que está ahí, sino el que él ve, o como le gustaría verlo. Su percepción desenfadada y optimista nos invita a tener una visión más agradable de nuestro entorno, una visión en la que podemos confiar, sabiendo que por lo menos existe un pintor que lo ha visto así.”⁶

⁶ Velez, Gonzalo. En: www.philkelly.com.mx/ mayo 30, 7: 30 pm

La visión de la ciudad, una vez más se materializa por medio de la pintura. El valor reside entonces en la visión del artista que es llevada a cabo en una especie de diálogo con la pintura en el acontecimiento pictórico, en donde no es solo el pintor el que habla, pues la pintura sale por sí sola y muestra mediante sus cualidades, su capacidad de ser y decir la ciudad.

La relación entre la creación artística y el espacio de la ciudad se manifiesta en la creación como tal, pero transcurre en una serie de acontecimientos imperceptibles que están inmersos en la imagen y en su materialización. Carlos Mario Yori, plantea la forma en que el sujeto creador materializa la imagen mental y la saca de la memoria para ponerla en un plano visual "universal", cambiando así la dimensión del imaginario y traerlo a un plano material.

Esta serie de sucesos imperceptibles, inmersos en el proceso de materialización de la imagen se manifiesta en el acontecimiento pictórico⁷, en una suerte de azar que caracteriza la construcción de la imagen, así como en la fusión entre los colores y las formas, que dan lugar a espacios y planos desconocidos e inesperados dentro de la imagen. Y, en esta serie de acontecimientos imperceptibles, radica el valor de cada una de las imágenes que componen la serie. En el siguiente capítulo haré referencia a ese proceso análogo a la experiencia del cuerpo en la ciudad, al proceso en que la construcción de la imagen se convierte en una experiencia dominada por el azar, por el

⁷ Entendamos el acontecimiento pictórico como el acto mismo de pintar, el momento de la creación física y el proceso que transcurre durante tal creación, donde se generan los sucesos que se han convertido en herramientas de trabajo para la investigación práctica y teórica.

nacimiento de espacios, formas y relaciones insospechadas, suceso de donde surge el concepto de acontecimiento urbano⁸.

Vemos entonces cómo el proceso que describe el autor coincide con los ejemplos de los artistas anteriormente citados, así como con el proceso de creación de las imágenes que pertenecen a la serie *De las Invasiones a los Intercambios*, pues a través de la experiencia surgen imágenes mentales con las que se crea una visión singular y subjetiva del espacio habitado, una visión que se da a conocer en imágenes creadas, materializaciones del movimiento, de sensaciones y de la cotidianidad en el espacio urbano.

Existe una sola ciudad visible, pero el imaginario nos permite construir infinitas ciudades invisibles. Cada habitante tiene la posibilidad de construir su propia ciudad y vivir un proceso en ese espacio, un espacio alternativo que hace parte de un lenguaje particular del que el artista se puede servir para construir sus propias imágenes.

Es claro que necesitamos la ciudad visible para ver la esencia invisible. Solo que esta esencia no es el resultado del libre juego de la imaginación. Es, como se ha dicho, el movimiento mismo de la manifestación de la ciudad visible, como sucede en la melodía, es la lenta emergencia en nosotros de la ciudad invisible⁹.

⁸ Entendemos acontecimiento urbano como el acto mismo de habitar la calle, de recorrerla, apropiarse de ella mediante imágenes mentales, recorridos o acciones determinadas en dicho lugar.

⁹ Rubio Angulo, Jaime, Síntesis urbanas, segunda parte. La imagen de la ciudad en las artes y en los medios. Instituto de investigaciones estéticas, Facultad de artes, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2000, P 27

En *Bogotá fragmentada*, el arquitecto Juan Carlos Pérgolis reflexiona sobre la materialización del imaginario urbano, sobre el proceso de fusión que el habitante de la ciudad tiene con su entorno, una relación creativa que el autor llama *relato*, en donde el imaginario se manifiesta: Cada habitante se fusiona con su entorno de una forma diferente, lo que hace que cada relato sea único, puesto que proviene de nuestra subjetividad. La relación habitante-ciudad parte de una estructura compleja, en donde sujeto (habitante) y objeto (ciudad) pueden combinarse armónicamente y generar una reciprocidad en la búsqueda de un sentido o de una transformación sensible que será finalmente una creación artística:

Se parte de la hipótesis que sugiere que la ciudad adquiere sentido en tanto que es capaz de satisfacer el deseo de sus habitantes. Como en todo deseo, subyace la intención de una fusión; en este caso la fusión habitante-ciudad.

Cuando este deseo se satisface, se produce un acontecimiento que se expresa a través de un relato. La ciudad actual se manifiesta a través de fragmentos arbitrarios, de límites imprecisos, cuya formación surge de la participación de los ciudadanos en diferentes redes.

La investigación propone mirar la relación entre conductas, comportamientos y espacios fragmentados y entre deseo y acontecimiento, todo desde la óptica de los relatos urbanos.

Teniendo en cuenta que en todos los casos existe una coherencia entre identidad cultural e identidad espacial, que el ciudadano integra en la imagen de la ciudad.

Porque la imagen urbana no pertenece a la ciudad sino a sus habitantes, ya que es el modo como los ciudadanos la representan en su mente; por eso, la imagen identifica a la ciudad, no por como es, sino por como es vista.¹⁰

La manifestación artística presupone un imaginario que se materializa en el acto artístico o en la imagen como significado intrínseco de la misma. El imaginario es una manifestación de relato de Pégolis. Sin embargo no será evidente, pues se dibuja y se traza a sí mismo como hecho o figura que se mantiene en el límite entre lo ausente y lo presente.

Hablando específicamente del lenguaje pictórico acá analizado, -abstracto- entendamos de qué manera se inserta como un medio pertinente en la materialización de este límite:

...si algo puede suceder con la pintura abstracta es que provoca sentimientos, sensaciones, analogías. Puede acercarse a una caligrafía de signos perdidos, puede remitir a la condición física incluso erótica, de la materia. Puede acercarse a la situación que guardan ciertos elementos del mundo natural o urbano, puede confiarse a los balbuceos de un lenguaje primigenio que no requiere decir nada que no sea sí mismo.¹¹

¹⁰ Pégolis, Juan Carlos, Bogotá Fragmentada. Cultura y espacio urbano a fines del Siglo XX, Tercer Mundo Editores, Bogotá 1998, p XI

¹¹ Del conde, Teresa. Aparición de lo invisible en Aparición de lo invisible. Pintura abstracta contemporánea en México. Museo de arte moderno, México DF, 1991-92. P.6

1.4 Pintura abstracta, historia de un imaginario

Aunque la pintura abstracta re-presenta sensaciones y visiones sobre el espacio, tiene un valor en sí misma como contenedora del imaginario, de ese universo de acontecimientos intrínsecos al proceso que la construye, de su carácter invisible como una cualidad del objeto de arte: La no-figuración se presenta como un medio que permite materializar la invisibilidad del acontecimiento urbano, de la experiencia no narrable, el puente que va de lo visible a lo invisible¹², el camino para encontrar la esencia invisible de dicho acontecimiento. Una forma de acentuar esa resonancia interior que cada cosa tiene en si misma.¹³

En este punto, donde se aclara la importancia del lenguaje de la pintura abstracta dentro de este proyecto de investigación, es preciso un acercamiento histórico y teórico que nos permita entender la abstracción en dichos contextos. Después del nacimiento del arte abstracto en los años 20 con las vanguardias europeas en donde surge el constructivismo de Mondrian y las discusiones acerca de la realidad natural y la realidad abstracta*, así como la racionalidad del arte frente a la sensibilidad dentro de las diferentes expresiones abstractas del momento (por ejemplo, Mondrian vs Kandinsky), la historia del arte abstracto atraviesa acontecimientos y discusiones más próximas al pensamiento contemporáneo que nos sirven como un caudal que desemboca en el

¹² Kahler, Erich, La desintegración de la forma en las artes. Siglo XXI Editores, México DF 1990 p 115

¹³ Kandinsky, Vasili, La gramática de la creación, el futuro de la pintura. Paidós. Madrid 1985. Pp 134

pensamiento actual. A mediados de los años 40 se celebra un “triumfo posrevolucionario tardío”¹⁴, la abstracción conquista todo el mundo occidental. Sin embargo 20 años después, este triunfo pasa a ser parte de la historia y esto hace que la pintura abstracta y su pertinencia vuelvan a ser el punto de discusiones inacabables, manteniéndose siempre en una lucha constante dentro de la era figurativa e hiperrealista que tanto avanzó con el inicio de la era postmoderna.

La pintura abstracta o no objetiva, fue, es y será un objeto de discusión imprescindible para el entendimiento de la transformación de los lenguajes pictóricos y en general de la percepción y representación del mundo. Arte abstracto, no objetivo, no figurativo, absoluto, concreto entre muchos otros son nombres o categorías que se le han designado y a su vez han sido el centro de discusiones, que le dan a este polarizado arte un papel primordial y una magnitud que no ha tenido en mucho tiempo alguna otra manifestación o corriente artística en la historia del arte. Después de aquel triunfo de la pintura abstracta sigue avanzando y transformándose por medio de las propuestas generadas por los artistas que seguían dentro de dicha corriente. En Alemania, por ejemplo, muchos artistas siguieron con el constructivismo por medio de rigurosas composiciones arquitectónicas. Los franceses, a su vez se, inclinaron por abstracciones geométricas apegados a un juego de relaciones espaciales y mentales. En Zurich, algunos entraron en la discusión acerca de las bellas artes y las artes aplicadas, dándole la misma importancia a la creación artística que al diseño de objetos utilitarios. Sin embargo todas estas disertaciones por medio de la práctica del arte después de muchos años solo llegaron a la invención de un mundo irreal, de un arte que no tocaba ni tangencialmente la realidad social y cultural de la época.

¹⁴ Ruhrberg, Karl, **Arte del Siglo XX**. Pintura. Ed. Taschen. Madrid. 1999. p 220

“Lo que los geométricos del arte moderno acabaron por diseñar fue un plan de construcción de un mundo abstracto –utópico, herméticamente sellado, sin una conexión directa con la realidad social de la época. A la larga, esta torre de marfil purista demostró ser inhabitable. La alternativa naturaleza o abstracción era demasiado dogmática para ser viable.”¹⁵

Consientes de su distancia con la realidad, los artistas, -en Francia inicialmente- siguieron apelando por la abstracción, pero apegados a la idea de crear una *nueva realidad*, si no podían estar cerca del mundo real debían inventar uno nuevo, al que llamarían mundo pictórico en donde las transformaciones fueran sensibles y la experiencia visual fuera lo más importante. El tema desaparece como objeto.

“Una impresión de la naturaleza fue sustituida por un sistema pictórico de relaciones o correspondencias cromáticas formales”¹⁶

Este interés dentro de la pintura abstracta, por la representación de sentimientos y sensaciones subjetivas, desembocó en lo que hoy conocemos como Expresionismo Abstracto (USA) y l'art informel (Europa).

En Alemania esta tendencia encabezada con Hans Hartung, se vio truncada por el régimen nazi cuando Hitler llegó al poder. El artista abandonó el país para más adelante convertirse en pintor parisiense como muchos otros. Pero él, a través de su pintura, logró plasmar estados emocionales y mentales puros por lo cual fue destacado y reconocido. Sus gruesas, oscuras y rayadas pinceladas

¹⁵ Ruhrberg, Karl, Arte del Siglo XX. Pintura. Ed. Taschen. Madrid. 1999. p 228

¹⁶ Ruhrberg, Karl, Arte del Siglo XX. Pintura. Ed. Taschen. Madrid. 1999. p 230

eran registro de momentos existenciales y complejas experiencias frente a la tela. Experiencias emblemáticas para L'art informel.

A pesar de las amenazas que sufrieron muchos artistas practicantes del arte abstracto, este siguió creciendo en todo Europa, y contrariamente a las demás corrientes artísticas de la historia del arte, la abstracción no terminó por identificarse solamente con un lugar del mundo, si no que por su gran auge ha sido practicada y defendida en muy diferentes espacios geográficos. De ahí que sea la causante de la descentralización artística. Pues es dentro de el auge abstracto que la capital artística universal pasa de París a Nueva York.

Todos los cambios que se dieron hacia la mitad del siglo XX tienen una directa relación con la desilusión que los artistas sintieron ante el clima que generó la Segunda Guerra Mundial, pues tal ambiente produjo la sensación de que Europa representaba el pasado, algo que debía ser superado. Los artistas americanos en Europa regresaron a su país y aunque muchos de ellos habían sido influenciados por vanguardias europeas, se empezó a respirar un ambiente en donde se buscaba la novedad, especialmente en Nueva York, los artistas empezaron a confiar profundamente en sus propios y nuevos impulsos que cada vez los liberaban más del resguardo europeo.

La enormes telas del Action Painting hicieron ver la abstracción europea como un recatado juego de color y forma sin desafío alguno. Aunque este auge norteamericano tiene sus antecedentes en 1913 con los dadaístas en Nueva York y se sigue desarrollando de manera poco llamativa durante casi cuatro décadas, es en el año 1952, cuando la capital del arte se traslada radicalmente de París a esta ciudad, cuando el MOMA introduce la Escuela de Nueva York, con artistas como Pollok, Rothko, Kline entre muchos otros.

Una vez denominado Expresionismo Abstracto, este movimiento fue creciente y dominante hasta los años 70. Aunque aun con influencias europeas provenientes del cubismo, manierismo o expresionismo, los artistas promovían la ausencia de la técnica, defendiendo la emoción momentánea que invadía el proceso de creación de la obras y le daban a este asunto el carácter del contenido de la obra misma. Esta idea fue llevada hasta sus últimas consecuencias en la obra de Pollok, con el nacimiento del *dripping* y a consecuencia de este el *Action Painting*. Tal vez el más radical de los expresionistas abstractos fue este artista, creador de la tan controversial hasta nuestros días Pintura de Acción. Pero no por esto perderán importancia los fuertísimos y contundentes artistas Willem de Kooning, Philip Guston, Franz Kline, Clifford Still o Robert Motherwell por solo nombrar algunos. Cada uno de ellos, con su gesto y fuerza particulares, contribuyó a la importancia del Expresionismo Abstracto. Algunos de ellos aunque de una forma más controlada practicaron la pintura de acción e hicieron de ella su lenguaje de expresión.

El elemento a destacar de la escuela de Nueva York, dentro de esta investigación, es tal vez la fuerza del azar en el proceso de creación de la obra (lo que hemos denominado *acontecimiento pictórico*). Un azar controlado¹⁷, en donde Pollok se dejó llevar hasta él mismo sentirse parte de la obra, como un actor dentro de ella. Kline y Motherwell lo hicieron de manera menos pretensiosa con la ejecución de manchas casi autónomas que interactuaban en planos simples de pocos colores contrastantes entre si. El resultado no era tan importante como el momento creativo, la ejecución de la obra y lo que sucedía al artista durante el mismo. El artista era un interlocutor entre los materiales y la superficie, lo que confería una mayor importancia al comportamiento de la

¹⁷ Ruhrberg, Karl, Arte del Siglo XX. Pintura. Ed. Taschen. Madrid. 1999. p 274

pintura como tal y su encuentro con una tela o un papel, por medio de una espátula, brocha o pincel en donde lo más contundente era el rol de lo azaroso en dicho proceso. Todos estos acontecimientos dieron lugar a lo que hoy denominamos *autonomía de la pintura*. Un concepto fundamental en los procesos creativos que se examinan dentro de esta investigación.

1.5 El ojo crítico ante el imaginario

Desde el enfoque teórico y analítico, podemos ver que aunque el arte abstracto ha dominado en algunos momentos, nunca ha dejado de generar controversia ni de ser desvalorado por quienes lo ven con una expresión menor al no representar nada reconocible, al no manifestar proezas visuales y espaciales en donde podamos reconocer la profundidad de los espacios representados o los acentos de luz, por ejemplo, como sucede en grandes obras maestras de artistas como Giotto, Courbet, Millet, Degas entre muchos otros.

Los cuadros abstractos se han juzgado en su mayoría de ser tan solo decorativos y no ofrecer nada más que un posible y remoto deleite visual (en el mejor de los casos). En el texto “Abstracto y Representacional” Clement Greenber, no solo nos ha ayudado a entender tales críticas al arte abstracto sino que nos da a conocer la importancia de lo abstracto y de su aparición en una era puramente visual. No es que lo representacional sea superior a lo abstracto ni viceversa, lo que ocurre es que nos presentan diferentes maneras de entender las imágenes, el espacio que las contiene y las formas que las componen.

Frente a la pintura abstracta, la mirada común suele extrañar, no tanto una imagen reconocible, como la *creación de una ilusión de la misma clase de espacio que aquel por el que se mueven nuestros*

cuerpos, afirma Greenberg.¹⁸ Que la pintura se haya convertido en algo más óptico que pictórico – según al autor- será lo que la mirada extrañe y lo que haga ver estas manifestaciones visuales abstractas como un medio aparentemente fácil, que incomoda a muchos espectadores. El juego de la espacialidad deja de ser directo, las profundidades no son reconocibles en representaciones de perspectivas arquitectónicas o lejanías y cercanías en paisajes de naturalezas comunes. En la pintura abstracta, el espacio se manipula de otra forma en un plano general que el ojo debe descifrar en una interpretación del juego de espacio, de las relaciones de color y forma en donde se niega el cuadro y el efecto ilusionista. Hay diferencias de formas, colores y planos, que imponen un reto visual al que el espectador común se cierra. El ojo acostumbrado a ver representaciones de imágenes identificables se niega a reconocer el esfuerzo que le imponen estas imágenes, descalificándolas en el primer vistazo.

Sin embargo, la afirmación de Greenberg sobre el carácter puramente óptico y visual de la pintura abstracta es susceptible de discusiones en el enfoque que esta investigación da a este lenguaje. Pues lo óptico y visual tienen una gran importancia pero no disminuye en ningún aspecto el carácter pictórico de las imágenes, pues como se verá en el segundo capítulo, el comportamiento del material, de la superficie y de la pintura, así como del color, son determinantes en el proceso creativo de las series acá observadas y este carácter pictórico es determinante para el proceso creativo así como para el contenido temático de la serie.

Si tomamos como referencia el año en que Greenberg afirmaba que la pintura abstracta sería entendida por visionarios y conocedores del futuro, podemos pensar que hoy en día- más de 50

¹⁸ Greenberg, Clement. *Arte y cultura, Ensayos Críticos*. Paidós, Barcelona-México 2002 P 158

años después- la pintura abstracta está completamente aceptada y entendida por el público, pues estando en una era aun más visual que la citada por Greenberg, la mirada común podría ya dar el valor a la abstracción pictórica, y hasta cierto punto lo ha hecho. Pero esto no quiere decir que no existan detractores y que muchos observadores aun no asimilen un cuadro que no represente un espacio, un objeto, un rostro o cualquier imagen reconocible y directamente relacionada con la naturaleza y la realidad.

La mirada contemporánea espera una relación directa con el objeto, una referencia a la realidad inmediata pues es a esto a lo que los medios y la cultura visual popular nos han acostumbrado, hecho que hace la práctica de la pintura abstracta aun mas valiosa pues representa una dirección contraria de lo que se espera de cualquier manifestación visual contemporánea.

1.6 Del imaginario al azar de la pintura

El azar se manifiesta como una herramienta de trabajo dentro mi obra, con un lenguaje abstracto en donde el azar le gana a la intención y a pesar de que preexiste una imagen mental, la materialización de la misma presupone una serie de imprevistos, sorpresas y acontecimientos azarosos que a su vez hacen parte del acontecimiento pictórico.

Esta serie de imprevistos y sorpresas también conforman nuestra cotidianidad, y es esta analogía con el acontecimiento urbano la que veo reflejada en mi obra. Entendamos el acontecimiento urbano una vez mas, en relación con el acontecimiento pictórico, como la experiencia del sujeto en la cotidianidad de la ciudad. De esta forma vemos cómo el azar se inserta en el proceso de creación y a su vez pertenece a la ciudad como lugar de desenvolvimiento humano.

En cuanto a esta idea del azar dentro de la obra de arte así como dentro de un acto cotidiano, Susan Sontag aboga por el silencio de la obra de arte. En su ensayo *Estética del Silencio*, nos demuestra la importancia y la necesidad de que exista un *arte silencioso* que no se contradiga ni tenga intenciones de sobrepasarse a si mismo en la búsqueda de una sublimidad que en nuestros días es casi imposible de alcanzar. De ahí la importancia de que el arte se oriente hacia la *sustitución de la intención por el azar*¹⁹, hacia esa búsqueda de silencio en la que la creación u obra se expresará por si misma y no será el artista quien hable a través de ella. El azar será la voz del artista.

Es importante resaltar que ese puente que la pintura abstracta genera entre lo invisible y lo visible, hace parte de ese silencio que integra el azar al proceso creativo. Ese silencio tiene una importante relación con la idea del imaginario que se capta a través de la abstracción como lenguaje pictórico y de imagen.

Es importante entonces que veamos cuál es el imaginario que se revela a través de este proceso creativo y cómo se crea la visión que me lleva a construirlo de acuerdo a una experiencia personal que quiere ser puesta en común a través de las imágenes y el proceso de creación de las mismas.

1.7 La ciudad como preocupación plástica: una historia personal

Los primeros veinte años de mi vida viví en la misma ciudad, Bogotá, un espacio homogéneo, cuadrículado al cual estuve acostumbrada todos estos años. La relación con el espacio que habitaba fue muy amable y armónica durante todo ese tiempo.

¹⁹ Sontag, Susan. *Estilos Radicales. Estética del Silencio*. Ed Santillana. Madrid 2002. Pp 14 y 15

Me era muy fácil desenvolverme en la ciudad, todos los espacios me eran muy familiares y mi sentido de ubicación se había desarrollado fuertemente en ese espacio específico.

Mi vida en la ciudad se había desarrollado sin ningún cuestionamiento. Pensaba en la ciudad y en Bogotá como mi única forma posible de vida.

Sin embargo, salí de la ciudad por un tiempo, y viví unos meses en un pequeño pueblo alejado de Bogotá, en el que rápidamente me acostumbré a una nueva dinámica, un ritmo lento y apaciguado, con el que rápidamente me sentí muy cómoda.

Transcurrieron solo seis meses en ese lugar y regresé Bogotá. El regreso a la ciudad generó un gran cambio en la perspectiva sobre el espacio que había habitado toda mi vida. Salir de la ciudad por unos meses y entender una dinámica y un ritmo de vida diferentes me hizo volver a la ciudad y ver el espacio con otros ojos, sentirlo de manera diferente. La comodidad que me hacía apreciarlo como un cómodo refugio y un lugar de desenvolvimiento apacible, se convirtió en una mirada crítica a cerca de la incomodidad y el encierro que nos puede generar la rutina que impone el violento ritmo de la ciudad.

Mis sentimientos negativos sobre la ciudad afectaron mi relación con ella. Sentí la ciudad como un espacio de encierro, agobio y condicionamiento que moldeaba mi forma de vida y la condicionaba en todos mis movimientos, pensamientos y acciones.

Noté que todos mis recorridos habían sido dictados por la ciudad, por el espacio construido. Mi cotidianidad estaba absolutamente condicionada por el espacio. Me percibí como un animal domesticado en un espacio totalmente calculado.

El espacio que nos condiciona a los hombres es un espacio creado por nosotros mismos. Un espacio que hemos creado para nuestra comodidad y nuestra protección. Un lugar en el que nunca nos faltará nada, pero que de alguna manera y por estas mismas razones se nos convierte en una especie de cárcel de la que no podemos salir al no considerar nuevas formas y espacios de vida.

A mi regreso sentí como la ciudad significaba tantas cosas que yo no había podido ver nunca. Como la ciudad estaba cargada de tantos significados que solo me había sido posible ver al alejarme de ella. Me sentía como si nunca hubiera estado allí, era un espacio que desconocía, me agobiaba y me llenaba de temores e incomodidades.

Veía a la gente como una masa sin forma ni sentido que estaba acostumbrada a ese espacio y aceptaba lo que el mismo le imponía sin hacerse pregunta alguna.

Esta sensación de desarraigo hacia la ciudad en la que había vivido toda mi vida, me hacía sentir como si nunca antes hubiera estado allí.

Como alguien que hubiera llegado a ese lugar por vez primera.

Rosseau en su novela la Nueva Eloisa narra un movimiento exploratorio del campo a la ciudad que realiza un joven –como lo harían muchos jóvenes en años venideros- en donde describe una de sus sensaciones en una carta a su amada²⁰.

20 Berman Marshall, Todo lo sólido se desvanece en el aire, La experiencia de la modernidad, Siglo XXI Editores, México,2000, p 4

Estoy comenzando a sentir la embriaguéz de esta vida agitada y tumultuosa. La multitud de objetos que pasan ante mis ojos, me causa vértigo. De todas las cosas que me impresionan no hay ninguna que captive mi corazón, aunque todas juntas perturben mis sentidos, haciéndome olvidar quien soy y a quien pertenezco.²¹

Aunque la cita se refiere a un primer encuentro con la ciudad, sirve para ilustrar el momento de mi regreso a Bogotá, un lugar que entonces me pareció aterrador y desconocido. El narrador describe la ciudad como un choque perpetuo de grupos y cábalas, un flujo continuo de prejuicios y opiniones en conflicto *...todos entran constantemente en contradicción consigo mismos y todo es absurdo, pero nada es chocante por que todos están acostumbrados a todo.*²²

A través de la obra de Marshall Berman, vi que ese regreso, que generó una visión crítica sobre lo ya conocido, se podía llamar *modernidad del espíritu*. El autor la define como *experiencia moderna* y yo la viví como un descubrimiento del entorno, una revisión exhaustiva del yo y de su existencia en una sociedad y en un espacio que lo condiciona a la realización de una vida determinada. Puedo decir que el inicio de la serie *Invasiones*, tiene que ver con el encuentro de la *experiencia moderna* y toda la contradicción que se encierra en ella.

Comenzó entonces la construcción de una relación compleja con el entorno, en donde mi deseo sobre él no se satisfacía con sólo habitarlo. Sentí la necesidad de modificar ese imaginario mediante la construcción de mi propio relato, donde contaría un punto de vista sobre la ciudad. La ciudad como una preocupación plástica me permitiría establecer una analogía entre la experiencia urbana

²¹Rousseau, Jean-Jacques, La Nueva Eloisa, Trillas, Mexico, 1989, p 98

²² Berman Marshall, Todo lo sólido se desvanece en el aire, La experiencia de la modernidad, Siglo XXI Editores, México,2000, p 4

y el diálogo entre los materiales que caracteriza la pintura abstracta. En los primeros acercamientos pictóricos a mi propio imaginario, encontraría el medio para visualizarlo, ya que hasta entonces sólo se manifestaba en las sensaciones y preocupaciones provenientes de la vida cotidiana.

La relación invasiva que percibía como algo inherente al espacio de la ciudad, fue lo que me impulsó a desarrollar la serie Invasiones. El acto pictórico y las imágenes se convirtieron en un medio entre la ciudad y yo como habitante del espacio. Las imágenes me permitieron relacionarme con el espacio de otra forma manifestando mi punto de vista y realizando una transformación sensible por medio del acontecimiento pictórico. Enfrentar de esta forma mi relación con la ciudad impulsó la maduración de la misma.

1.8 La materialización del imaginario

Llevar mis sensaciones al lienzo y dejarlas dialogar en el momento de la creación me llevó a comprender nuevas formas de relacionarme con el espacio, de asumirlo y construirlo, de transformar el imaginario que por un momento se me manifestó como una idea fija.

En las primeras imágenes de la serie esta idea fija es expresada mediante la serialidad, pues partí de una exploración del espacio mediante el juego con los colores y las formas, en donde éstas iban dialogando en el momento de la creación, manifestando diferentes reacciones que dentro del proceso se daban como circunstancias análogas a mi relación con la ciudad.

Construí más de treinta imágenes tituladas Invasiones, fueron imágenes similares entre sí en donde generalmente utilizaba dos colores a partir de los cuales se generaban nuevas tonalidades, dentro del diálogo que ellos realizaban. Las composiciones constaban de diferentes formas cuadrangulares conectadas por líneas rectas, que resultaban en lo que podrían parecer planos y mapas urbanos en

vistas panorámicas. El diálogo entre los colores y las formas se daba de manera azarosa, lo cual reflejaba la misma suerte de relación que yo percibía entre el cuerpo y la ciudad. La relación invasora que yo percibía en la ciudad, estaba siendo trasladada mediante una metáfora, al plano de la pintura.

Esta reflexión repetitiva sobre el espacio me llevó a relacionarme con él de otra forma. Por medio de la repetición casi obsesiva del mismo esquema pictórico y compositivo, la reflexión sobre la imaginario urbano se fue transformando, pues a pesar de que seguía percibiendo una relación invasora de la ciudad hacia el cuerpo, empecé a involucrar al cuerpo en esa invasión en un sentido contrario, es decir desde él hacia la ciudad misma.

Se construía entonces una relación recíproca entre habitante y ciudad, entre sujeto y objeto, que me permitió transformar el concepto fundamental de mi trabajo *Invasiones*, en *Intercambios*, con lo cual las imágenes también empezaron a manifestar este carácter invasivo, de una manera recíproca entre los dos entes involucrados en la construcción de la analogía.

Aunque para mi como creadora de la serie, el concepto fundamental de *Invasiones* estaba directamente relacionado con el acontecimiento urbano, otras lecturas se generaban en cuanto al comportamiento de la pintura, que como materia cobraba cada vez mas valor en la obra y le confería esa cualidad a la obra misma.

El artista colombiano Fernando Uhía, quien fue curador de la exposición *Invasiones* en el año 2003, realiza una serie de observaciones en el catálogo de dicha muestra, al respecto de la cultura global hiperreal que invade todos los medios de expresión contemporáneos en contraste con la pintura abstracta, y posteriormente añade:

Afortunadamente, algunos artistas están recobrando algunos valores plásticos de otro tipo, que en nuestra época bien podríamos llamar metonímicos, en oposición a los valores metafóricos que inundan la cultura global hiper-real. Estos valores metonímicos demuestran que el arte inscrito en la tradición abstracta que ha estado presente en todas las épocas y lugares y no solo en el S XX como creen muchos- proviene de la observación de otras porciones no narrativas de la realidad. En otras palabras el arte abstracto contemporáneo es una aproximación realista basada en las características físicas que el medio utilizado determine. Entender este punto es obligatorio para finalizar la vieja disputa a la que hice alusión antes y para entender que la práctica metonímica es una extensión refinadísima de nociones no-POPulares de realidad presentes en la práctica artística actual.

La serie INVASIONES de Margarita Posada esta hecha parcialmente en estos términos. Aunque para la artista, “la serie evoca vivencias urbanas”, el tratamiento plano y simple del medio pictórico, la alusión compositiva a los formatos usados y el contraste simple entre zonas blancas y zonas coloreadas, nos meten de lleno dentro de una corriente –todavía no muy definida- que está intentando utilizar intensivamente el medio pictórico. La novedad de estas invasiones dentro de dicha corriente residiría en su carácter liviano. Esto lo podemos notar principalmente en las coloraciones, que se derivan mas de los medios electrónicos que de la pesada tradición académica claroscurota pictórica y que son una obvia consecuencia de la juventud y formación cultural de Posada; y en la manera particular de aplicación del óleo: con palustres y espátulas industriales que aplanan y marcan la materia pictórica a la manera de los trabajadores de la construcción. Y tal vez sean estas dos

*características, presentes en toda la serie, las que se acerquen a un entendimiento metonímico del medio ambiente urbano en el que ella vive, y no tanto por su aparente trazado de calles o parqueaderos. Todavía falta ver qué pasará cuando estas y otras particularidades y fuentes conceptuales sean llevadas por la artista hasta sus últimas consecuencias, como parece sucederá en algún momento. Por ahora, la serie INVASIONES muestra que es posible remar contra la corriente hiper-real que nos ahoga y este gesto bastaría para comenzar a ver en Posada a una artista singular.*²³

Podemos ver cómo se retoma el valor de la abstracción como lenguaje expresivo que no necesita de una construcción mental definitiva: sus valores lo construyen como un lenguaje completo que posee dinámicas inherentes al medio y en ellas reside su valor. La representación de *porciones no narrativas de la realidad*, conjugado con la explotación de las *características que el medio determina*, le da el valor abstracto a esta pintura en donde las líneas rectas, las formas cuadrangulares, las huellas de espátulas y el diálogo que todos estos elementos generan entre los colores, son herramientas claves dentro de un proceso creativo que se vale de sí mismo para referirse a una experiencia en el espacio a través de la cual se construye un imaginario.

En este tránsito *de las Invasiones a los Intercambios* surgió el viaje a México D.F., que finalmente corroboró el nuevo concepto de intercambios y enriqueció el proceso pictórico a través de la experiencia en el nuevo espacio, donde la construcción de un nuevo imaginario sería definitiva para el proceso creativo de la serie.

²³ Uña Fernando, Catálogo de la Exposición Invasiones, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá, 2003

El deseo que debía satisfacer mediante mi relación con la ciudad se manifestaba con mayor complejidad que en Bogotá, pues al estar en un espacio desconocido todos mis esquemas cambiaban y se enfrentaban al espacio inexplorado que descubría como un nuevo universo.

Experimentaba por segunda vez el choque con el espacio de la ciudad, pero ahora de manera más contundente en un espacio absolutamente desconocido para mí y de unas magnitudes que no había imaginado. La transformación del imaginario se manifestó de manera clara en las imágenes que lo construían reflejando en ellas la inseguridad y el caos que me producían mi encuentro con la nueva y gigantesca ciudad.

El valor metonímico -como complemento del metafórico-, que atribuye Uhía a la serie Invasiones, se refiere a *la sustitución de una magnitud por otra cuando entre ellas se mantiene una relación de contigüidad*²⁴, o bien, *tropo que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada etc.*²⁵

La metonimia plástica se refiere a la sustitución de un valor formal por otro o por un valor de contenido de la obra. La obra presenta sustitución entre los valores formales así como con el contenido de la obra. En el aspecto formal vemos que la relación de intercambio que se manifiesta entre colores y entre formas puede interpretarse como una sustitución por contigüidad en donde un valor toma la fuerza de otro en ese intercambio y se nutre de él para seguir existiendo dentro de la obra.

²⁴ Carrere Alberto, Saborit Jose, Retórica de la Pintura, Cátedra, Madrid, 2000 p 307

²⁵ Diccionario de la lengua española, Vigésimasegunda Edición. Madrid 1999. P 1105

De la misma forma la idea de la metáfora nos muestra otra forma de sustitución en cuanto al contenido de la obra dado que la relación entre los valores y *las características que determinan al medio utilizado*, hacen referencia a la experiencia del habitante en el espacio urbano que es un valor temático de la serie.

De esta forma entendemos que dentro de la analogía planteada en esta investigación, la metáfora y la metonimia se constituyen como una figuras primordiales en la estructura tanto formal como teórica de las series investigadas. No solo estamos comparando dos sucesos paralelos si no que estamos llevando esta materialización al plano físico y formal en donde el comportamiento de la materia se articula como un actor protagónico en el escenario donde transcurre este paralelo de acontecimientos que son lo urbano y lo pictórico respectivamente.

De ahí que la ciudad sea planteada como una preocupación plástica, en donde se le esta renombrando en un plano diferente, la ciudad se esta materializando pues una porción de su realidad esta siendo interpretada y replanteada en nuevos términos, en nuevos lenguajes y en nuevas visiones puestas en común a través de la creación pictórica.

Así, en el siguiente capítulo, veremos la forma en que los conceptos ya explicados y diferentes manifestaciones tienen lugar en el proceso creativo que se forja en las series de pinturas *Invasiones* e *Intercambios*. Dado que cada proceso tiene como escenario una ciudad diferente; Bogotá y Ciudad de México respectivamente, podremos vislumbrar aspectos específicos así como sensaciones asociadas a cada espacio que a su vez nos ayudan a entender la forma en cada ciudad como entorno se manifiesta como un ente condicionante de la obra.

CAPITULO II

De las Invasiones a los Intercambios

2.1 Acontecimientos iniciales

En este capítulo, describiré detalladamente el proceso creativo que atravesaron las series *Invasiones* e *Intercambios*, según sus respectivos entornos, desde los acontecimientos iniciales que me llevaron a crear los primeros cuadros de la serie *Invasiones*, hasta todos los cambios que el proceso fue dictando e hicieron posible el desarrollo de la serie, causando transformaciones en la misma tanto a nivel plástico como temático.

Desde que me inicié en la pintura, hace siete años aproximadamente, me sentí atraída por el lenguaje abstracto¹ en especial por la abstracción geométrica. Entendamos por abstracto aquel lenguaje artístico que dentro de la pintura le ha dado una fuerte y en ocasiones única importancia a lo visual, al juego espacial de colores, formas, texturas y planos que se elabora en una plano pictórico, sin referencia alguna

¹ Abstracción: "Supresión de elementos de la realidad en orden al logro de una síntesis estética o de una interpretación subjetiva de los temas por el artista. Está siempre presente en la realización artística en mayor o menor grado puesto que la obra nunca puede ser igual a la realidad." Arroyo, Fernández. Diccionario de Términos Artísticos, Ed Cátedra, Madrid 1999

a una figura perteneciente a la realidad o que la mirada puede relacionar inmediatamente con tal aspecto.

Me llamó la atención la materialidad en la obra: la forma en que el lenguaje no figurativo le da protagonismo al comportamiento de la materia –opinión que tal vez rebatiría Greenberg– constituyéndola en elemento esencial y definitivo en la obra. La textura visual que se puede lograr al aplicar el material, se convierte en un elemento que poco a poco fui explorando, y a partir del cual se generaron aspectos característicos de la obra que más adelante se convirtieron en herramientas de trabajo.

La descripción del proceso creativo de las series *Invasiones* e *Intercambios* nos llevará a ver cómo en cada una de ellas abordé la *abstracción* como lenguaje de expresión replanteando imágenes sustraídas de la realidad y abordándolas de manera alternativa a través de una interpretación subjetiva, en este caso de imágenes obtenidas a través de sensaciones y memorias sobre el entorno urbano.

A partir de esto empezaré con la descripción del proceso creativo que me llevó a la realización de la serie *Invasiones* y a su vez a la realización de la serie *Intercambios*.

Las primeras obras fueron construidas a partir de figuras geométricas y texturas generadas desde la aplicación de la materia. El carácter no representativo de la abstracción me permitió una suerte de expresión libre y dinámica, en donde las formas se comportaron de acuerdo al material que las constituía y a la superficie que las contenía, generando sucesos plásticos que se convirtieron en protagonistas de las imágenes y a su vez en herramientas de trabajo para el proceso de creación.

Sin embargo, éstos primeros trabajos (figura 5) no correspondían a la inquietud temática que me estaba planteando, y que posteriormente ha definido mi obra, esto es, la ciudad como preocupación plástica.

Había iniciado un camino lleno de posibilidades a nivel formal y estético, los elementos que hacían parte de las imágenes dialogaban armónicamente, pero me era necesario descifrar de qué estaban hablando esas formas, a qué hacían alusión y qué era lo que yo podía manifestar a través de ellas. Aunque la materialidad y el carácter puramente visual de la obra funcionaba, éste no era el único aspecto que necesitaba desarrollar por medio de las imágenes que estaba creando.

La figura 5 surgió como un ejercicio de aplicación de la forma en una composición. El material y el color en un plano, dividido en cuatro superficies de pequeño formato, me permitieron entender una articulación de los elementos a nivel visual. Inicialmente construí dos figuras triangulares y un círculo, fragmentados por la terminación de las superficies, así como por sus propios límites como figuras que se entrecruzan y superponen.

Las figuras geométricas y el juego con ellas a través de su organización en un plano me permitieron acercarme a la construcción del espacio pictórico. Una suerte de disposición de formas y colores, así como una articulación del comportamiento de cada elemento una vez aplicado en la superficie. A través de ejercicios de este tipo, me acerqué a la materia, al color, a la forma y a la composición, elementos que hacen parte de la construcción dentro del lenguaje abstracto al cual estaba avocada.

La textura que me proporcionaba el tratamiento del material, se acomodaba a la búsqueda que me había llevado a empezar éste tipo de creaciones. A medida que experimentaba y aprendía a manejar el material, éste empezaba a reaccionar, sacando a la luz sus propias características de acuerdo a la forma como lo fui aplicando en la superficie; la aplicación con espátulas dejó ver la pureza de la materia de la misma forma que la espontaneidad en la mezcla de los colores que se iba dando en el proceso de creación de la obra.

Esto me llevó a pensar en el término que más adelante será ampliado dentro del análisis de otro proceso creativo: la *auto configuración de la pintura*², de dónde cobra su dimensión autónoma y se convierte en un elemento fundamental para un proceso que aborda la pintura desde un lenguaje abstracto y le da a las características que este medio determina, una libertad de comportamiento que finalmente se convierte en herramienta misma dentro del proceso de creación.

En este caso podemos ver el color del círculo que inicialmente fue blanco y en el proceso se fue mezclando con el rojo, en ocasiones con el negro de una manera sutil para convertirse en un nuevo tono variable a través de la superficie. (fig. 9, 10 y 11)

Otra de las imágenes que realicé en esta etapa exploratoria, presentó características similares sobre lo que acontecía con la idea del límite, también hacía una referencia temática directa al espacio de la ciudad y a la forma en que yo la estaba asumiendo: un territorio demarcado en el cual, a pesar de todas las limitaciones me sentía protegida.

En la obra que se presenta en la figura 6, construí un plano urbano muy general, pero con referencias reales a la zona en que solía moverme a diario en Bogotá. Se trataba de llevar por primera vez al plano pictórico las sensaciones que me producía el espacio urbano, para lo cual tomé la referencia más directa que tenía y que correspondía a la búsqueda que estaba realizando a nivel formal. El plano urbano básico fue llevado al lienzo con espátulas y líneas burdas que formaron una cuadrícula. Realicé un esquema mental simple en el que abarcaba el espacio en el que me movía a diario en la ciudad y lo representé en el cuadro. Más adelante, el color rojo marqué las líneas que hacían referencia a las avenidas y calles que

2 Toro, Jorge Hernán. Carlos Salas, Paso a Paso. Salas Preformativo. Ediciones El Museo. Bogotá. 2000. P 8

recorría en mi cotidianidad, yendo de mi casa a la universidad o a otros lugares que frecuentaba y que se encontraban en la misma zona.

La obra también hacía referencia a la casa como lugar de protección, el punto de la ciudad que era mi referencia mas exacta en ese momento y el único lugar en el que me podía ausentar levemente del ritmo invasor de la ciudad. El lugar de la ciudad en donde yo vivía estaba señalado con color rojo, y se había introducido un texto en el que se leía una referencia enciclopédica sobre la casa:

*Desde la más remota antigüedad, la casa ha sido el refugio del hombre contra las inclemencias del tiempo y otros peligros...*³

El límite entre los colores y las formas fue una herramienta que empezó a surgir en la imagen. El tratamiento burdo que di a las líneas con la espátula hizo que los límites no fueran precisos. (Figuras 7 y 8)

2.2 El límite y el azar como en herramientas de trabajo en la pintura

Los límites se manifestaban de forma imprecisa. Entendamos el límite entre dos figuras como una línea en la que una figura o un color llega a su fin para darle lugar a otro con el que comparte una superficie.

³ Diccionario enciclopédico, Plaza y Janés, tomo I. Barcelona 1978. p 374

○ ciñéndonos a una definición técnica de diccionario: *línea, punto o momento que señala la separación entre dos cosas*⁴, en donde se marca la misma función divisoria de este elemento dentro de la pintura.

Cuando hablamos de límite también es importante pensar en una doble función del concepto, ya que se refiere a un elemento que a la vez une y separa y que es fundamental en el quehacer artístico.⁵

La idea del límite impreciso, - que habla de una unión y separación imprecisas-, fue tomada del evento espontáneo que surgió dentro del proceso creativo de Composición Geométrica (figura 5), dado que los bordes de las figuras se hacen “borrosos” y ambiguos, como se puede ver en las figuras 9, 10 y 11.

Los límites entre las figuras se distinguen por el carácter del color, sin embargo la textura hace que los límites que se manifiestan a manera de líneas no sean precisos. En este punto los colores se mezclan y forman diferentes tonos y valores. En el límite del blanco con el rojo, por ejemplo, se forma una suerte de rosa, así como en el límite con el negro en donde el color se ensucia y forma un rojo oscuro y manchado.

Esta generación de color espontánea, azarosa, fue un elemento a explorar en la serie *Invasiones* que más adelante se convertiría en una característica significativa de la misma. De este modo, dentro del mismo proceso, el azar también se manifestó como una herramienta de trabajo, no solo porque en el proceso de creación de la imagen el curso de la misma iba cambiando, si no también porque el color tomaba las características que el medio le iba dictando y esto era algo que yo como creadora no controlaba.

4 Arroyo, Fernández. Diccionario de Términos Artísticos, Ed Cátedra, Madrid 1999

5 Sourieau Étienne, Diccionario Akal de Estética

Si entendemos el azar como un *acontecimiento de carácter inesperado, espontáneo, casual y abundante en riesgos, que no obedece a ninguna ley o lógica establecidas*⁶, podemos entender que de esta misma manera se daban los acontecimientos iniciales durante el proceso de creación de la imagen pictórica, así como ciertos resultados que no se planearon pero durante el proceso se convirtieron en herramientas de trabajo.

Dentro de este proceso de investigación formal, había empezado a construir imágenes en las que el cuadrado se convirtió en un elemento de composición fundamental, a través del cual construí una serie de espacios y superficies que se relacionaban entre sí por su carácter uniforme y cuadrangular. (Figura 12)

En imágenes anteriores, había trabajado con colores similares, queriendo explotar conscientemente la textura de los materiales y el concepto del límite entre los diferentes colores. Sin embargo, mediante confrontaciones con compañeros de taller y maestros, así como tras la realización de diferentes composiciones, llegué a la conclusión de que el valor del material se fortalecería mientras no fuera forzado a comportarse de una manera específica, y que la textura podría generarse en una sola capa espontánea, característica que más adelante exploré por la relación del proceso creativo con la idea del azar y que contribuiría con el concepto de *auto configuración de la obra*.

La idea del límite se transformó (Fig. 14 y 15): dada la espontaneidad con la que aplicaba los colores, el límite entre ellos era un lugar de la imagen en el que cada vez ocurría algo diferente, propiciando la transformación o desdibujamiento progresivo del límite físico, situación que se había presentado en los ejercicios iniciales (figuras 8, 10 y 13).

⁶ Arroyo, Fernández. Diccionario de Términos Artísticos, Ed Cátedra, Madrid 1999

La combinación azarosa e incontrolable, permitía la construcción de la metáfora desde el acontecimiento pictórico hacia el acontecimiento urbano.

El desdibujamiento del límite se convirtió en una nueva herramienta de trabajo. En repetidas imágenes la delimitación que existía entre fondos y figuras se manifestó de manera similar. En imágenes posteriores, los colores se mezclaban cada vez más, y aunque generalmente eran contrastantes, la mezcla de estos, no solo se hacía evidente si no que generaba nuevas formas y más riqueza en cada nuevo tono de color.

Este proceso de fusión tuvo una relación directa con el tema de investigación; y es aquí donde podemos ver específicamente la relación metafórica que se plantea por medio de la obra: así como los límites entre las formas y los colores se desdibujaban poco a poco, el límite entre el cuerpo y la ciudad como espacio contenedor del mismo se aparecía poco claro (figura 27).

Esta configuración del límite como algo indefinido, borroso, e impreciso, fue lo que generó el nombre de la serie. Los colores, y por medio de ellos las formas, se fueron mezclando, pero el carácter azaroso en el que se daba esta fusión le dio el carácter invasivo que generó una directa relación metafórica con la experiencia que mi cuerpo tenía en el espacio de la ciudad.

2.3 La manifestación de una metáfora

Las reflexiones iniciales que realicé sobre mi relación con la ciudad me llevaban a la idea de que este era un espacio absolutamente invasor, en donde el agobio, la masa humana, y las condiciones del espacio restringían totalmente mi vida, mis desplazamientos, mis permanencias, mis tiempos, mi presente y mi

memoria. La ciudad era el espacio que determinaba mis costumbres y por ende construía mi historia. Toda mi vida había estado condicionada de esta forma, pero tomar conciencia de la situación me hacía sentir un agobio que me perturbaba, de ahí el nacimiento de la metáfora, en donde se plantea una relación análoga entre la relación invasora ciudad-cuerpo, colores-formas.

La metáfora, como elemento de la pintura es una estructura compleja que merece una definición y un análisis detallados:

Consideramos, pues, metáforas pictóricas aquellas operaciones en las que una magnitud sustituye a otra, de tal modo que la relación de analogía –sobre todo visual- perceptible entre ambas produzca variadas formas de condensación, fusión o co-presencia, que mediante una tensión dinámica (salto) enfrenten identidades y diferencias, adensando semióticamente el enunciado. Como se ha indicado, la magnitud pertinente para el reconocimiento del tropo variará de unos casos a otros, según las orientaciones generales o locales que concurren en ellos. Por otra parte, será condición necesaria para que la sustitución o condensación sea considerada retórica -es decir: se produzca como consecuencia de un desvío- que no se encuentre instituida como norma o al menos que su formalización la renueve, activando la función estética.⁷

O bien,

⁷ Carrere Alberto, Saborit José, Retórica de la Pintura, Cátedra, Madrid, 2000 p. 335

*Tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado en virtud de una comparación tácita*⁸.

La relación metafórica que se construye en mi obra se manifiesta entonces en la relación de la ciudad con el cuerpo y puede ser aludida a través de la relación azarosa y accidentada que se va dando poco a poco entre los colores y las formas al igual que el carácter de relación cambiante que se da entre los materiales y que puede ser representativo o *sustitutivo* de la experiencia del cuerpo en la ciudad.

Por su parte Carrere y Sabori también advierten:

*Admitiendo el hecho de que numerosas metáforas verbales se apoyan en la experiencia visual, en la imaginación que establece analogías visuales, no por ello debemos olvidar que dichas metáforas se consolidan en nuestra memoria como metáforas lingüísticas, determinando así el conocimiento y la construcción de lo que denominamos realidad. Miramos con anteojeras lingüísticas -aun cuando estas se asientan en la experiencia visual-, y precisamente en ocasiones, la pintura, más que hacer metáforas pictóricas, más que descubrir o mostrar nuevas analogías visuales enfrentando identidades y diferencias, lo que hace es ilustrar metáforas lingüísticas preexistentes.*⁹

⁸ Diccionario de la lengua española, Vigésima Segunda Edición
http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=metáfora, 21 de junio 2008

⁹ Carrere Alberto, Saborit José, Retórica de la Pintura, Cátedra, Madrid, 2000 p. 330

La metáfora es la invasión que ocurre durante el acontecimiento pictórico y en la imagen que este produce vista con *la anteojera lingüística*: asociamos lo que vemos con la palabra invasión. Todo lo que acontece en el cuadro a nivel formal y visual a partir de esta herramienta se manifiesta como reflejo del proceso que vive el cuerpo en la ciudad, de esta forma se presenta la *relación sustitutiva* de elementos en la pintura, una relación en donde ciertos elementos de la obra, como el color y las formas, sustituyen con sus propios valores la *magnitud* que se señala en la relación del cuerpo con la ciudad, que es el desenvolvimiento del cuerpo en el espacio y la forma como este se relaciona con dicho entorno atravesando una sensación de invasión del espacio hacia el cuerpo.

La forma de “actuar” de los elementos que componen el cuadro, y esta forma de metáfora pictórica se identifica con la que planteaba el pintor expresionista abstracto Mark Rothko, cuando se refería a sus pinturas. Aunque su obra no se relacionaba con experiencias concretas sino con cuestiones espirituales, vemos que existía una analogía:

“Considero mis cuadros como dramas y las figuras que aparecen en ellos como actores. Han surgido de la necesidad de contar con un grupo de actores que estén en condiciones de moverse por el escenario libremente, sin pudor”¹⁰

Para el pintor, las formas y figuras que se encontraban en su obra, cumplían un papel activo y la manera en que se relacionaban entre ellas o se mostraban al espectador, delataban un estado espiritual y una relación del espíritu con el universo. Sin embargo, al hablar del cuadro como drama, genera una metáfora y un relación de analogía entre su pintura y este género teatral. Presenta una figura lingüística que nos

¹⁰ Baal-Teshuva Jacob, Rothko 1903-1970, Cuadros como dramas. Tr. Mariona Gratacos. Ed Tashen. Madrid p 38

remite a un elemento que como directa imagen no se ha planteado en el cuadro. Se nos viene la figura teatral de un drama y de un escenario en donde los actores que se mueven libremente completan dicha metáfora, de donde comprendemos que el movimiento y la interacción de las formas y las figuras se da para él de manera activa y libre, como solo podrían hacerlo los actores dentro de un “drama”.

El anterior ejemplo nos sirve para aproximarnos a la forma en que la relación análoga se fue planteando durante la evolución de la serie Invasiones. El proceso formal creativo de la obra se dio de forma paralela al proceso discursivo que a su vez se derivaba de las propias experiencias en el espacio urbano.

El cuadrado como forma predominante en las composiciones representa otra parte de la metáfora. Cada obra se compone de una o más formas cuadrangulares unidas por líneas de diferentes grosores que unen cada forma con el límite de la superficie que los contiene. (fig. 18, 19 y 20)

La forma cuadrangular que predomina en las composiciones por analogía, y por relación formal directa, sugiere la idea de plano urbano panorámico (figuras. 16 y 17), que habla de un punto de vista que estoy dando a conocer sobre la ciudad. Una vista panorámica como un referente visual común sobre el espacio urbano y con el cual se relaciona comúnmente la ciudad como ícono.

Aunque la relación visual de estas imágenes con las de los cuadros no es directa, cada *Invasión*, representa una interpretación de diferentes momentos o estados en la ciudad, así como mi relación subjetiva con el espacio. Las imágenes no pretendían ser una representación exacta que se ciñera a la realidad visual si no mas allá de eso, una interpretación sobre el entorno en donde, aunque se partía de cierta intención, la pintura terminaba hablando por si misma.

Como se puede ver en las imágenes 16 y 17, Bogotá es una ciudad muy homogénea en su aspecto física, pues tenemos acá dos imágenes de dos zonas muy diferentes y distanciadas dentro de la misma ciudad y

aun así podemos notar como la cuadrícula es la forma que predomina y se puede entender fácilmente a gran distancia. Así lo describe Pérgolis en su investigación sobre la cultura urbana de Bogotá:

En la homogeneidad de la cuadrícula y en la coherencia de la arquitectura que la acompañó hasta inicios de la modernidad, se dio una correcta relación entre morfología urbana y tipología arquitectónica.¹¹

Bogotá es una ciudad conformada por calles y carreras, las primeras la atraviesan de oriente a occidente y las segundas de norte a sur, de esta forma la ciudad queda constituida por una cuadrícula esencial a través de la cual es fácil entender el espacio y ubicarse. Los bogotanos estamos acostumbrados a este esquema y a través de él asumimos la espacialidad de nuestra ciudad. La relación directa con el cuadrado como forma básica de la ciudad, es un elemento primordial del cual parte la construcción de la metáfora. Esta metáfora se va nutriendo de elementos que van surgiendo en el proceso creativo, sin embargo, esta relación de figura se articula como un cimiento para tal comparación.

Así mismo, el cuadrado concordó con la aplicación de la materia con espátulas ya que por su forma, generaban espontáneamente figuras cuadrangulares que componían los diferentes planos de imágenes.

Así, la aplicación de la materia tiene un significado en la obra. El uso de espátulas hace alusión al trabajo de la construcción en la ciudad, -como bien lo ha interpretado Fernando Uhía en el texto curatorial de la

¹¹ Pérgolis Juan Carlos, Bogotá Fragmentada. Cultura y espacio urbano a fines del Siglo XX, Tercer Mundo Editores. 38

exposición Invasiones, a lo no orgánico, a lo creado por el hombre, al espacio calculado y construido. Sin embargo, a pesar de que se hace alusión al espacio calculado, este se hace espontáneo y azaroso mediante la creación artística dado el comportamiento de los materiales que lo componen.

El color es aplicado con dos tipos diferentes de espátulas: la espátula tradicional para óleo, con forma romboide y delgada, y la espátula de la construcción, burda, cuadrada y ancha con la cual se obtienen las formas cuadrangulares.

La espátula tradicional fue la que más utilicé en los primeros cuadros, buscando obtener texturas elaboradas intencionalmente, las cuales lograba al raspar el color en la tela y dar varias capas mezclando el color en ese mismo momento. Esto me permitía obtener los nuevos tonos de color que se generaban espontáneamente a partir de la búsqueda de las texturas, así como la elaboración de nuevas formas cuadrangulares más pequeñas que también se formaban de manera espontánea en el momento de la aplicación de la materia en la superficie.

Así, a partir de una idea premeditada, un plano urbano que partía de una imagen mental y dos colores escogidos, el cuadro tomaba su propio rumbo durante el acontecimiento pictórico. Los colores se mezclaban para dar nuevos valores entre sí, al tiempo que se iban generando nuevas formas no planeadas a partir de estos colores. Para este comportamiento del color, podemos ver un ejemplo en el apunte que realiza Cor Blok sobre el pensamiento de Kandinsky:

En su escrito "Ruckblick", Kandinsky considera los colores que salen del tubo, como una especie de organismos que se mezclan para la génesis de nuevos mundos¹²

¹² Blok, Cor, Historia del Arte Abstracto (1900-1960), cuadernos arte cátedra, Madrid 1999, p 88

El color, entonces, se constituye como uno de los actores que genera un reflejo de la experiencia en la ciudad, la forma como se mezcla y reacciona según su proximidad con otro, representa la génesis de nuevos mundos que son a su vez parte de la obra y del acontecimiento pictórico en el que se refleja el azar en la experiencia urbana.

El azar se convirtió en un elemento fundamental dentro de la producción de la imagen y en un elemento clave para la analogía que se plantea sobre el acontecimiento urbano. El pintor catalán Antoni Tapies, hace referencia a este tipo de experiencia en su libro *La práctica del arte*:

La obra se va gestando lentamente en el interior del artista. Se crea como un hábito de pensar y reaccionar en imágenes que después casi inconscientemente vamos decantando y seleccionando. Pero cuando creemos que ya se puede atacar una idea determinada, vemos que la obra también manda, porque tiene sus leyes propias de formación internas y externas. Se revela y nos impone sus condiciones como los personajes de Pirandello. Como en todas las cosas de la vida, hay un diálogo entre el autor y la materia de su obra. Al comienzo no es siempre clara, se hace camino al andar.¹³

Empezar a construir un cuadro era como salir a la calle: tenía claro a dónde quería llegar, pero no sabía con qué sorpresas me iba a encontrar en el camino, no sabía con que personas me iba topar, o si el recorrido que acostumbraba hacer se vería interrumpido por una calle en reparación o por una

¹³ Tapies, Antoni, *La práctica del Arte*, Ed Anagrama, Barcelona 1985, p 57

manifestación de gente. Estaba segura de que en algún momento llegaría al lugar acostumbrado, pero no sabía de qué manera lo haría. A pesar de que la rutina invade la vida en la ciudad, cada día es diferente: así como el acontecimiento urbano nunca es igual, el acontecimiento pictórico tampoco.

Acontecimientos inesperados también suceden en la creación del cuadro, como dice Tapies, la obra empieza a contener sus propias leyes de formación internas y externas, de manera que debemos dialogar con ella y hacer acuerdos en los cuales encontremos un equilibrio entre lo que la obra misma nos va dictando, entre las condiciones que los personajes nos van imponiendo y el camino que tenemos planeado para llevarla a feliz término. Todos estos sucesos son impredecibles y a su vez, parte fundamental del proceso creativo.

Artistas como Tapies y Mark Rothko ven en su obra una especie de diálogo entre los personajes que la componen, los dos realizan esta analogía entre el cuadro y el escenario, con los actores o personajes y los elementos que componen la imagen, sobre la autonomía que esto representa para la obra, así como el paso que esto es dentro del proceso de *auto configuración de la pintura*.

Generalmente, durante el acontecimiento pictórico, partía de una imagen mental, y de esta nacía una idea para llegar a una imagen física: el cuadro que quería pintar. Sin embargo, el comportamiento de la materia era impredecible y aunque después de un tiempo me familiaricé con el carácter cambiante de los colores y las formas, los resultados nunca eran similares. El color se mezclaba en diferentes proporciones, generando diferentes valores y tonalidades; las formas que dejaba la huella de la espátula nunca eran iguales y siempre diferían de la imagen que yo imaginaba plasmar. Veo entonces, el dialogo entre los elementos que eran parte de la obra, entre esos personajes que me imponían sus condiciones de comportamiento y me hacían acomodarme a su manera de actuar dentro del proceso de configuración de la imagen.

Dentro de este mismo diálogo entre las formas, vemos que se deben unas a otras al generarse espontáneamente; durante el acontecimiento pictórico (el diálogo) se manifiesta la reciprocidad, que también está representada por la relación con el comportamiento de la materia: la forma se debe al color y el color a la forma. Así como la ciudad no es posible sin los seres humanos, los seres humanos contemporáneos no somos posibles sin la ciudad. Tenemos una relación recíproca con la ciudad: habitamos un espacio que nos hace sentir protegidos, pero a la vez nos condiciona y en cierta medida determina nuestra vida, hasta el punto en que no nos es posible vivir fuera del sistema urbano. Hemos construido y calculado el espacio que habitamos, nos hemos acomodado y lo hemos acomodado a nuestra conveniencia. El mantenimiento de este espacio o deterioro del mismo depende de nuestro comportamiento, pero nuestra forma de vida y nuestras costumbres dependen absolutamente del espacio que habitamos. De ahí la relación recíproca y la elaboración de la metáfora sobre la reciprocidad como característica presente, tanto en el acontecimiento pictórico, como en el acontecimiento urbano.

Piet Mondrian desarrolla la idea de la reciprocidad en el libro *Realidad Natural y Realidad Abstracta*:

Todas las cosas son parte de un todo, cada parte recibe su valor visual del todo y el todo lo recibe de las partes. Todo se compone por relación y reciprocidad. El color no existe sino por el otro color, la dimensión se haya definida por la otra dimensión y no existe posición sino por oposición a otra posición. Por eso digo que la relación es lo principal¹⁴

¹⁴ Mondrian, Piet, *Realidad Natural y realidad abstracta*. Serie Arte, Editorial Debate, Madrid 1989, p14

* En la publicación, Mondrian aborda las posiciones de diferentes puntos de vista, creando un dialogo entre Y: un aficionado a la pintura, X: un pintor naturalista y Z: un pintor abstracto-realista.

Mondrian, en su posición de pintor abstracto-realista*, nos habla sobre la configuración y la expresiones de lo visible, de donde tomamos ahora los elementos que nos sirven para abordar la abstracción y entender el lenguaje de las relaciones y la dualidad mediante vemos que una cosa existe en tanto la existencia de la otra. Que es lo mismo que sucede en un dialogo, pues no puede haber un dialogo si no hay por lo menos dos participantes en el mismo que se retroalimenten para así seguir existiendo en tal situación.

*Una cosa no podría ser conocida sino por la otra cosa, como la más elemental cordura nos enseña*¹⁵

2.4 De las Invasiones a los Intercambios: revisión de un proceso creativo

La idea de llevar la herramienta del límite -que evolucionó hasta la idea de invasión- a sus últimas consecuencias, me hizo a observar minuciosamente los detalles de las obras, (figs. 13 y 14) proceso que

¹⁵ Mondrian, Piet, Realidad Natural y realidad abstracta. Serie Arte, Editorial Debate, Madrid 1989, p14

me invitó a pensar en la idea del “zoom” y en realizar imágenes completas que ampliaran los detalles en donde se hiciera clara la idea de Invasión a través de ese límite impreciso e invasivo que se repetía constantemente en la serie. (Fig. 18-26)

El zoom fue una herramienta más en donde la analogía se seguía manifestando: el acercamiento detallado y detenido de la imagen también era un reflejo de una relación más cercana y arraigada con el espacio que habitaba.

Para resaltar la mezcla de color que se había hecho espontáneamente en imágenes anteriores decidí usar más de dos colores. En este caso la mezcla inicial no fue del todo azarosa, ya que al conocer el comportamiento de la materia, quise sacar provecho del color, realizando intencionalmente las imágenes que explotaran mucho más la herramienta del límite impreciso e invasivo. (Fig. 27 y 28)

Sin embargo, el comportamiento de la materia seguía imponiendo conductas que yo no planeaba y por lo tanto seguía generando nuevos y más ricos tonos de color.

A nivel formal y plástico, estaba explotando libremente las herramientas que el comportamiento azaroso de la materia me había hecho descubrir. Estas herramientas me iban dando las pautas a través de la metaforización de las mismas para la articulación del discurso temático, que se ampliaba y transformaba de forma paralela.

De acuerdo con esta serie de sucesos durante el acontecimiento pictórico, la idea de Invasión se fue transformando, dado que en un principio esta se refería a una invasión desde la ciudad como espacio, hacia el cuerpo como habitante de ese espacio; sin embargo, la experiencia en la ciudad me seguía mostrando que la invasión que se presenta en esta relación no es unilateral. Se fortaleció la percepción sobre la reciprocidad de la relación entre el cuerpo y la ciudad, pues la relación invasora no se presenta

en un sólo sentido, ya que el cuerpo en su diario vivir también transforma el espacio tanto física, como sensible y mentalmente.

Volvemos entonces a la relación análoga con el comportamiento de la pintura. Estos mismos sucesos se iban manifestando paralelamente en la obra, en el comportamiento de los colores y las formas que a raíz de la idea del zoom se fueron compenetrando cada vez más, fusionándose unos con otros, manifestando esa reciprocidad que existía a su vez en el acontecimiento urbano.

En medio de esta dinámica nació la idea de *Intercambio* y coincidió con el momento de mi desplazamiento hacia México en donde me encontraría con un nuevo entorno que me condicionaría de otra forma y al cual yo le imprimiría una mirada subjetiva.

La serie que continué en México se tituló *Intercambios*, y gran parte de su origen se puede entender en los detalles que presento en las figuras 29 y 30: los planos blancos se fueron eliminando poco a poco y los límites entre colores se desdibujaron cada vez más.

De acuerdo con la observación minuciosa de estos detalles, las primeras obras que realicé en México buscaron la eliminación casi completa de los espacios blancos y de colores totalmente definidos. La nueva parte de la serie buscaba la representación del *Intercambio*, de esa analogía con la relación de fusión entre el cuerpo y la ciudad. Los colores deberían fusionarse completamente.

Las primeras imágenes me hicieron ver que este era uno de los primeros eventos realmente planeados de la serie. Había realizado un proceso largo en Bogotá, y la "fórmula" descubierta espontáneamente, terminó por agotarse. Ya sabía manejar la espátula, mezclar el color y componer, esto hizo que por primera vez dentro de mi proceso creativo el resultado del cuadro no fuera impredecible. En la figura 31,

podemos ver la primera obra que realicé, aproximadamente dos semanas después de haber llegado al D.F.

Empecé con formatos grandes, de aproximadamente metro y medio por metro y medio, y las espátulas que utilizaba eran pequeñas, lo cual generó cierta desproporción con el manejo del espacio. Por otro lado, la espátula pequeña era una herramienta que dominaba totalmente, lo que también hizo que la imagen fuera un espacio dominado, proceso totalmente contrario al que me estaba ocurriendo con mi llegada al DF.

Sentía que el resultado era demasiado fiel a la imagen planeada, no había azar, o tal vez la herramienta del azar había sido explotada hasta el punto en que cualquier resultado por inesperado que fuera no me iba a sorprender. El zoom de la imagen fue llevado a cabo tal cual lo había planeado en las imágenes. Estas se manifestaron de manera esquemática y aunque los resultados formales funcionaron, el choque que estaba teniendo al llegar a México DF, no se veía en ninguna de las imágenes, la relación metafórica que quería plantear estaba fallando. Tal vez necesitaba tiempo para recorrer el espacio e intentar comprender de qué forma se manifestaba mi relación con él a través de mi trabajo como artista.

Los primeros trabajos realizados en los talleres del primer año de la maestría (fig. 32) no me satisfacían, entonces fue necesario comenzar a explorar ciertos aspectos de la pintura que no dominaba, arriesgarme a trabajar fuera de los esquemas que ya hacían parte de mi trabajo, buscar nuevas experiencias dentro del acontecimiento pictórico. La correspondencia del proceso creativo con la experiencia del cuerpo en la ciudad seguía siendo clara para mí, ya que la búsqueda de nuevas formas de trabajo y la necesidad de “conquistar” nuevos espacios a través de la pintura era lo mismo que me sucedía a nivel vital en el nuevo espacio que estaba habitando y conociendo. Buscaba que mi proceso creativo fuera coherente con mi experiencia en la ciudad.

Todas las obras pertenecientes a las dos series que había realizado hasta el momento se caracterizaban por estar compuestas de líneas perpendiculares entre si que formaban los cuadrados que componían cada imagen. Así que decidí romper con ese esquema y empezar a trabajar con líneas diagonales o inclinadas a diferentes niveles que le dieran un giro a la búsqueda formal de la serie. Por otro lado, bajé el cuadro del caballete de manera que no lo construí en frente mío sino sobre una mesa o sobre el suelo, lo que hizo que mi relación espacial con el mismo cambiara completamente. (Fig. 33)

Intenté entonces transformar la imagen con el uso de estos nuevos elementos, quería seguir con la misma idea del zoom, pero aprovechando nuevas herramientas, haciendo la imagen caótica, liberarla del orden que ella misma se estaba imponiendo, con lo cual representaba mi encuentro con el espacio de la ciudad de México y lo que el cambio de entorno estaba significando para mi.

Hasta entonces había habitado un espacio que me era completamente propio, siempre sabía dónde encontrar todo lo que necesitaba, conocía diferentes recorridos para llegar a un mismo lugar, estaba segura de cuánto tiempo tardaría en llegar de un lugar a otro. Como ya fue ilustrado (Fig. 16 y 17), Bogotá es una ciudad construida en cuadrícula, y las calles se denominan por números, así es que resulta difícil perder el sentido de la ubicación. Cambiaron las imágenes, cambió mi entorno (figura 34). La dominada y derecha ciudad que había dejado unos meses atrás estaba solo en mi memoria: al llegar al D.F. me sentí totalmente perdida, desubicada e insegura. No podía estar segura de ningún paso que daba, no podía sacar conclusiones acerca del espacio ya que este era desconocido. Me tuve que deshacer del concepto “paralelo”, ya que las veces que intenté utilizarlo para ubicarme y llegar a algún lado, terminé en un lugar diferente del que quería llegar.

Con México frente a mí, una ciudad se montaba sobre la otra: la ciudad de todas las cosas, de toda la gente, incesante, inmensa, horrenda, anónima. La ciudad que no terminaba de conocer, en cada esquina

me sentía diferente, cada lugar fue una nueva cara de la ciudad desconocida donde debía arriesgarme a explorar, a buscar, a veces a encontrar, a sorprenderme, otras veces a regresar a casa aun perdida buscando respuestas, construyendo lugares imaginarios, juntando fragmentos de mi memoria que me permitían crear espacios llenos de azar.

El color fue diferente, se nublaba, se movía incesante. Perpendicularidad escasa, velocidad abundante y continua, el tiempo breve. Todo transcurría bajo mis pies, a mí alrededor. Las imágenes se entrecruzaron, poco silencio, poca quietud. El piso se había movido y retumbaba bajo mis pies. Era difícil ubicar el mismo horizonte.

El caos que México me hacía sentir era reflejo del caos que yo estaba viviendo, y de la forma como todos mis esquemas estaban cambiando, y al cambiar todos mis esquemas internos, la estructura de mi obra también lo hacía.

Una de las características de la serie *Invasiones* era que realizaba cada imagen en una sola sesión de trabajo, y en México empecé a trabajar en varias sesiones, dejando descansar la imagen y retomándola días después para verla de otra forma y dejarla cambiar de rumbo si así lo requería. Dejé de trabajar con las espátulas pequeñas, ya que la mayoría de los formatos eran mediano-grande lo cual hacía que el trazo no fuera proporcional con el espacio y se presentara como algo totalmente dominado y premeditado. Empecé a trabajar con espátulas grandes que no me permitían dominar la situación ni los acontecimientos, con lo cual me imponía el reto de dejar pasar nuevas cosas en cada imagen. Mi relación con el espacio de la obra fue diferente al haber cambiado mi posición física frente a ella.

Después de realizar el ejercicio de dar paso a la línea diagonal en las imágenes, quise seguir arriesgándome, así que di paso a la forma circular, lo cual me produjo la sensación de una imagen más dinámica (fig. 35).

El proceso de conquista de la nueva imagen era paralelo a mi proceso de conquista en el espacio urbano.

La idea del límite dejó de ser protagónica. El espacio de la imagen se integraba y permitía la interacción más directa de los colores y de las formas entre sí. El proceso de realización de cada imagen era mucho más largo y esto daba paso a un proceso más detenido para la construcción del espacio. En el caso de esta imagen (figura 35), comencé con la idea de incluir por primera vez la forma circular en una imagen de la serie, de este modo empecé a ejecutar la composición de las formas en el espacio y a jugar con las otras formas cuadrangulares que ya dominaba.

Empecé con colores rojo, amarillo y blanco, pero el resultado tanto de la forma como del color fue mucho más allá de ellos. Los elementos entraron en un diálogo que permitió una *autoconstrucción de la imagen* en donde el resultado es mucho más que un círculo y formas cuadrangulares, amarillos, blancos y rojos. Tanto los colores como la forma se fusionaron entre sí, llevando más lejos la idea del Intercambio con la que había empezado la segunda parte de la serie.

La ciudad de México me impactaba por su falta de paralelismo, por la estructura irregular y compleja que percibía del espacio: en algunas zonas incluso las calles eran curvas. (Fig. 36) Todas estas características de la ciudad me daban nuevos elementos que debían ser parte de las imágenes que construía a partir de mi percepción del espacio.

Visualmente la imagen no me complacía (fig.35), pero el proceso que se había generado en ella me había llevado a conocer una nueva forma de trabajar la imagen. Al introducir el círculo, un elemento que no dominaba, toda la estructura de creación se convertía en un proceso diferente lleno de nuevos acontecimientos.

El color también se empezó a manifestar de otra forma puesto que al trabajar en diferentes sesiones, dejando secar una capa los colores se empezaron a contrastar y las capas fueron notorias. Por ejemplo en estas imágenes (fig. 37 y 38) di a la primera capa un tratamiento similar al que había dado a las imágenes en la primera parte de la serie *Intercambios*, una vez seca apliqué los elementos de encima de forma libre y no premeditada, realizados con amarillo y blanco que contrastaban con el fondo azul. De nuevo incluí la forma curva pero en un gesto libre y espontáneo.

Empecé a sentir y vivenciar el acontecimiento pictórico como algo más íntimo e interno. En la medida en que las formas y los colores se manifestaban menos definidos, el gesto pictórico se iba convirtiendo en algo más profundo. Manifestaba algo que yo no podía explicar con palabras, la intención de la serie seguía siendo la misma que el proceso sugería y la imagen correspondía a ella, pero aun así iba más allá de esa intención.

El diálogo entre los elementos que actuaban en la imagen, correspondía de nuevo a la metáfora inicial, pero como el acontecimiento pictórico era más complejo, correspondía a un proceso más largo y mostraba el movimiento interno (psíquico, mental y espiritual) que me estaba generando el cambio y la asimilación del nuevo entorno. La relación metafórica seguía latente.

A partir de las nuevas experiencias con la creación de la imagen, seguí construyendo nuevos espacios pictóricos en los cuales trataba de incluir nuevos elementos que no dominara para generar nuevos

sucesos plásticos (fig. 39, 40 y 41). En algunos casos utilicé los grafismos en la pintura fresca o la escritura de palabras que me remitieran a alguna sensación o posición frente al espacio. Seguí trabajando a partir de capas separadas de color en diferentes sesiones de trabajo; en este cuadro (fig. 39) vemos el fondo inicial amarillo que dejé secar y en otra sesión apliqué una nueva capa con azules y blancos generando contraste entre las dos capas. Por último una tercera capa en la que apliqué blancos y amarillos sobre los que realicé algunos grafismos también en figuras abstractas y azarosas. El contraste que se generaba entre las diferentes capas según el momento de intervención de cada una, fue un elemento nuevo que fui descubriendo en el proceso.

Esta etapa de las imágenes iba resultando en el caos que la ciudad me estaba trasmitiendo en ese momento. Las imágenes no son del todo caóticas y de alguna manera se seguía manteniendo un orden y una jerarquización del espacio por medio de la composición que ya era inherente al proceso de creación y construcción de cada plano pictórico, pero el esquema de trabajo y la imagen como resultado habían cambiado por completo, así como yo había cambiado mis esquemas y las forma en que asumía la ciudad que habitaba.

Sin embargo, en ese momento me propuse de manera consiente, hacer visible el caos que la ciudad me trasmitía y dar a la imagen este carácter caótico. Asumiendo los nuevos esquemas creativos que estaba aprendiendo, y aprovechando las herramientas que el comportamiento de las formas y los colores me iban dando (fig. 42).

De nuevo trabajé en varias sesiones sobre un fondo amarillo, con la misma paleta de colores contrastantes de la imagen anterior, pero dándole a las formas y a los colores una mayor libertad. Quería

no controlar el resultado de la imagen, me concentré en el proceso de creación y en la manera como se seguía generando un diálogo y una interacción entre los elementos que componían la imagen, pero tal vez de manera brusca, y esto hizo que el resultado visual fuera algo caótico.

El grafismo sobre la pintura fresca (fig. 43 y 44) fue un elemento que actuó en la imagen y le dió un nuevo carácter. Por un lado algo libre y por otro contribuía a la suerte de juego y caos que se generaba en el proceso.

En la siguiente imagen que realicé (Fig. 45), seguí explorando los resultados que me daban los grafismos pero en ese caso los colores no fueron contrastantes, ya que utilicé solo el amarillo y anaranjado para el fondo y el blanco para la capa superior, sobre la cual realizaría los grafismos que se resaltarían con los colores de abajo. De la misma manera que en los procesos inmediatamente anteriores, trabajé la imagen en varias sesiones para permitir el secado de las capas, pero sin buscar contrastes. Después de un año de haber llegado a México, empecé a revisar el camino que había recorrido en el proceso creativo y el cambio gradual que habían tenido las imágenes.

Realicé nuevas imágenes que me mostraron que cualquier regreso a lo que había hecho antes era imposible, puesto que el proceso no solo había cambiado a las imágenes, había cambiado mi manera de asumir y vivir el acontecimiento pictórico. En la misma medida que había cambiado mi forma de asumirme en el espacio urbano, de recorrerlo, de ubicarme y de habitarlo. (fig. 46)

Quise realizar imágenes sin usar las formas circulares, volviendo a las líneas rectas. Realicé entonces algo que resultó en una suerte de intersección de los “zooms” que inicialmente había planeado para la serie *Intercambios*, trabajando de nuevo en una sola sesión, dejando que los colores se fusionaran

directamente en el lienzo y que las formas también se cambiaran unas a otras en el proceso de ejecución de la imagen.

Con el resultado de este cuadro (fig. 46) , sentí que por más que deseara o sintiera la necesidad de regresar a las formas o a los resultados que había trabajado en un principio, esto era algo que no iba a suceder. Estaba demostrando que el proceso que había desarrollado como pintora habitante de la ciudad me había cambiado: aunque intentara realizar de nuevo imágenes algo “complacientes”, tal vez lo lograría, pero no de la misma forma ni en el mismo sentido que las anteriores, todas las herramientas que había recogido en el proceso me llevaban a la construcción de espacios siempre nuevos que no podían ser semejantes a los iniciales.

Aun así quise regresar a las líneas horizontales y verticales aunque seguí trabajando con más de dos colores y en este caso particular en varias sesiones (fig. 47). Aplicando la idea de zoom, es decir utilizando conscientemente todas las herramientas que había conocido en el camino, pero volviendo formalmente al aspecto de perpendicularidad que tanto extrañaba de la ciudad que había dejado.

Trabajé la imagen con la intención del contraste que había desarrollado en imágenes anteriores (fig. 39 y 42), a través del trabajo en varias sesiones con colores que contrastaba unos sobre otros. Finalmente, esta imagen (figura 47) que fue la última de la serie *Intercambios*, encaró y materializó el cierre de una etapa, pues reuní en ella todos los elementos que para mi eran rescatables de todo el proceso. Esto es algo que no se dio de forma intencional pues solo lo percibí algún tiempo después de haber concluido la imagen, durante la escritura para esta investigación.

En la parte de arriba del cuadro, donde se mezcla el azul con el blanco (fig. 48), podemos ver el carácter azaroso de la mezcla como había ocurrido en los “zooms” de imágenes que quise realizar en la primera parte de la serie Intercambios, una etapa que para mi había significado una conclusión plástica.

En otro detalle (fig. 49), podemos ver la generación espontánea de color que fue una herramienta que exploté durante todo el desarrollo de las series.

La herramienta del contraste de capas inferiores con capas superiores también se manifestó de forma clara y se ve en el detalle de la figura 50, dejando puro el amarillo de abajo de manera que se resaltaba aun debajo de la mezcla de color entre azules y blancos.

El concepto de plano urbano también estaba contenido en ella, así como la idea de paisaje tanto vertical como horizontal, es decir visto desde arriba o visto de frente. Todos estos elementos que se reúnen en la imagen, me permiten plantearla en esta investigación como una conclusión, lo que llamaría un cuadro de síntesis de un proceso creativo que realicé de las *Invasiones* a los *Intercambios*, entre Bogotá y Ciudad de México.

Veremos a en el capítulo a continuación las herramientas teóricas y algunas reflexiones sobre ellas que han contribuido a este proceso de creación así como en la apropiación del entorno de la ciudad como nuevo espacio de vida y entorno creativo.

CAPITULO III

Carlos Salas, Paso a Paso

3.1 Carlos Salas, Pintor

En este capítulo realizaré una revisión del proceso creativo que atravesó el pintor Carlos Salas en la realización del proyecto Paso a Paso, cuya primera intención fue hallar respuestas a las preguntas que se van generando en el quehacer de la pintura, y en la manera de llegar al término de una obra.

El objetivo es que podamos conocer los elementos determinantes del proceso y la forma como el artista los asume. Salas tiene una trayectoria muy amplia y su obra logró encontrar la madurez dentro del lenguaje abstracto, siendo este último el punto en común que lleva a que me interese en su proceso, con la intención de tomar ciertos aspectos plásticos que me permitan abordar una reflexión teórica y académica, dentro del proceso creativo que se revisa en esta investigación.

Mi interés por el proceso de este artista, surgió a partir de la retrospectiva que presentó en el año 2000, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Lo que más me llamó la atención de su trabajo fue, en primer lugar, el manejo de las formas cuadrangulares en muchas de sus obras; también parecía utilizar las texturas como un elemento que explotaba en su proceso creativo, y estas características hacían parte de mi búsqueda plástica.

Yo veía en las imágenes claras referencias al espacio físico de la ciudad y en algunos de sus títulos, entendía referencias espaciales (figura 51). En ese momento no me acerqué a investigar sobre la obra y me quedé con las referencias visuales que tenía, lo cual me hacía asociar las imágenes con el espacio urbano, quizás por la clara referencia que yo tenía y por la forma en que yo había relacionado la forma cuadrangular como un icono de dicho espacio. También veía en la obra referencias a espacios íntimos, pero todo dentro de una estética que comprendía el espacio urbano, lo calculado y construido por el hombre. Así como un reto sobre la espacialidad dentro del cuadro que se llenaba de pequeños cuadros que componían un nuevo reto y conformaban un gran todo en donde las formas dialogaban para convivir en una sola superficie. (figura 52)

Carlos Salas nació en Pitalito, Huila, al sur de Colombia, en el año 1957. En 1974 ingresa a la escuela de arquitectura en la Universidad de los Andes en Bogotá, pero practicaba la pintura en sus ratos libres, hasta que en 1982, ingresa a la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes en París, en donde participa en varias muestras colectivas y en salones parisinos. En 1984 regresa a Colombia para continuar con su proceso como pintor abstracto, participando en salones regionales y realiza su primera muestra individual en el país, con la cual logra excelentes comentarios por parte del crítico Jorge Toro, quien habla de su obra como *“un ensayo para revivir el asombro”* y elogia *“el poder evocativo, donde la sensibilidad atraviesa la impenetrabilidad de un mundo tan semejante al alma que lo ha creado, haciéndolo transparente en el mismo acto de la expresión”*¹.

¹ Toro, Jorge. Catálogo de la exposición en casa Negret. Bogotá. Febrero de 1987.

En el año 1988 regresa a Francia con la convicción de continuar su proceso creativo como pintor, de recapitular el proceso que llevaba hasta el momento. Ese mismo año realiza su primera muestra individual en París, en la que recibe nuevamente una excelente crítica por parte de Jean-Claude Marcade. El crítico asegura que la obra de Salas lo transporta a los pasajes en que Malevich, *"describe lo que pasa en el aparato creador del hombre-pintor, antes que el condensador de la razón figurativa, mimética, transforme esta Ereignis* en el agua del realismo ilustrativo-descriptivo-ilusionista. Malevitch habla de este proceso pretrazado como el sitio por excelencia del sin objeto, ahí donde no se manifiesta soberanamente sino el ritmo y el tiempo, ese ritmo universal, pictórico, que toma fuego en el interior del pintor"*²

Estas palabras, en las que se relaciona la descripción de la obra de Salas con palabras de Malevich, nos muestra la forma en que la obra escapa de la figura, de la representación objetiva, yéndose hacia planos que se alejan de sucesos físicos o terrenales, y se acercan a la esencia misma del acto de pintar.

*"Vapor impetuoso, avalancha de masas, tempestad de formas que se expanden en corrientes rítmicas, una potente policromía de cadencias tan sinuosas como los relieves de la geografía del mundo"*³.

² Marcade, Jean Claude. Carlos Salas o la pintura como materia en fusión. París. Junio de 1988.

* Este es un término, utilizado por Heidegger, traducido como "acontecimiento", "acontecimiento apropiatorio" o "evento", y se refiere a algo que está más allá del ser entendido como presencia.

³ Marcade, Jean Claude. Carlos Salas o la pintura como materia en fusión. París. Junio de 1988.

Por otro lado el crítico elogia la forma en que el artista retrata el espíritu del color en su propia cultura, la geografía de Colombia interpretada en el ritmo de la forma y la construcción de un color que revela el espíritu de un lugar.

“No conozco si no por imagen los paisajes de Colombia, los colores que impregnan toda su civilización, y me parece que los cuadros de Carlos Salas están empapados de la violencia de las rocas, de la brutalidad de la tierra, del fuego de los volcanes y del sol, de la desnudez salvaje de las aguas. Su abstracción está hecha por primera medida de la carne de una naturaleza bien determinada en el tiempo y el espacio, a partir de la cual Carlos Salas se lanza a la intemporalidad y lo limitado.”⁴

Aunque la visión de la crítica europea, pudo estar sesgada por la fascinación ante lo exótico de las tierras americanas, y así convertir esta visión en algo ideal, la crítica que recibe el artista en esta ocasión nos hace ver la marca innegable en donde su lugar de procedencia y todo el entorno se reconocen en su obra y pueden ser advertidos incluso por el que no conoce las tierras colombianas. Vemos como el artista y su proceso se han visto determinados por su entorno. Así como el acertado lenguaje abstracto lo lleva a lugares sensibles propios del espíritu que tal vez solo puedan ser retratados mediante tal lenguaje.

A su regreso a Colombia el artista cuenta con otra muestra individual, para la cual ya ha empezado su exploración de la pintura por medio del ensamblaje con cuadros grandes y

⁴ Marcade, Jean Claude. Carlos Salas o la pintura como materia en fusión. Paris. Junio de 1988.

pequeños, de piezas preexistentes, y de la construcción y deconstrucción del plano pictórico, aludiendo por medio de la pintura misma no solo a su cualidad visual sino también a la material. El artista había empezado a encontrar su camino, con el cual explotaría toda su capacidad como pintor.

Ya radicado en Colombia, el artista participa en ferias internacionales, muestras individuales y colectivas en importantes galerías del país y en salones regionales. Su obra seguía posicionándose en la plástica colombiana y su proceso como pintor abstracto se hacía cada vez más sólido. Mientras su trayectoria artística no paraba de crecer, el artista continuaba en la búsqueda visual, formal, material, y conceptual mediante el juego con la materia y el espacio así como la construcción y deconstrucción de los mismos. Por otro lado, su proceso se veía totalmente sesgado por su afán de reivindicar constantemente la pintura como medio de expresión artística en medio de la omisión en la que se le ha enmarcado por la aparición de nuevas formas de expresión plástica.

En el año 1999, el artista fue invitado por el Museo de Arte Moderno de Bogotá, uno de los más importantes del país, a realizar una retrospectiva. Salas tenía entonces 42 años, convirtiéndose en el artista más joven en ser invitado a una muestra de esta envergadura en ese museo: tanto él como para la institución compartían el riesgo de asumir semejante empresa. El museo más importante de la ciudad de Bogotá, fue dispuesto para la obra de Salas, y el artista lo supo aprovechar de manera coherente, su pintura, parecía concebida directamente para el espacio. La muestra que se tituló *Pintura Activa*.

El artista concibió un montaje en el que las obras se interrelacionaban hasta el punto de armar un conjunto asimilable a una *instalación pictórica*. El recinto museístico se convirtió en el soporte de la obra.⁵

Cuando hablamos de instalación pictórica, nos referimos a la forma en que la pintura tiene una correspondencia total con el espacio que está habitando, parece que Salas pensó cada pieza según el lugar del museo en el que la pondría y no colgó los cuadros solamente para ser exhibidos. La pintura del artista, exigía que el espacio interactuara con ella.

El éxito que tuvo la retrospectiva generó una crisis para el artista. Aunque tenía un proceso consolidado y por ende su muestra fue exitosa, una gran vació lo invadió después. Nunca dejó de ir a su taller a buscar las respuestas, y éstas no tardaron en aparecer. Fue entonces cuando surgió el proyecto al que acá nos avocaremos: *Paso a paso*. El artista sintió la necesidad de realizar un registro de su proceso, de responder esas preguntas que surgieron después de la retrospectiva. Respondería una de las preguntas más antiguas de cualquier persona se puede hacer sobre una obra de arte: ¿cómo se hace?

3.2 Paso a paso

Registrar todos los pasos para llegar a una pintura definitiva. Registrar cada pincelada. Cada movimiento. Debían estar él, la obra y la cámara como únicos elementos presentes en el espacio

⁵ Medina, Álvaro. Carlos Salas. Pintura Activa. Prólogo. Ediciones el Museo. Bogotá. 1999

del taller.⁶

Vemos entonces que este proyecto se puede definir como el registro de un proceso creativo. De ahí la importancia de que sea examinado con detenimiento dentro de la presente investigación. Carlos Salas es un artista consagrado y su proceso en este proyecto es un ejemplo del que cualquier artista interesado en el proceso de creación puede tomar elementos de aprendizaje para futuros proyectos.

Tenemos entonces una propuesta pictórica que enmarca la construcción de un proceso creativo maduro y pensado. *Paso a Paso*, resulta de un proceso de ocho meses de trabajo, reflexión y meditación sobre presencias coloreadas que poco a poco van invadiendo las superficies, en donde el artista descifra los niveles organizativos que se esconden tras la práctica de la pintura.⁷

En el caso específico del proceso que registra Salas, las imágenes hablan por si solas. El artista no elabora un discurso teórico sobre su trabajo, por lo menos no nos lo da a conocer. Simplemente se dedica a pintar y a registrar cada paso de su proceso. La reflexión que realiza el artista sobre la pintura se hace a través de la práctica de la pintura misma, del quehacer, de la experiencia creativa y se refleja en los resultados formales que traen consigo la carga de las acciones puras mismas. El artista está intentando comprender el acto mismo de pintar.

⁶ Gómez, Fernando. *Tras los pasos de Salas. Carlos Salas, Paso a paso*. Ediciones El Museo. Bogotá. 2000. P 4.

⁷ Peñaranda, Nelly, *Carlos Salas, Paso a paso*. Ediciones El Museo. Bogotá. 2000. Contraportada.

El proceso que va siendo retratado, cada imagen registrada, nos deja conocer el hacer del pintor, sus decisiones y sobre todo nos muestra el sentido de ellas sobre el lienzo.

Por ejemplo en este caso concreto el método es la superposición de elementos y la técnica, la composición de planos. Dentro de estos términos, la pintura de Salas habla por si sola. En cada registro podemos ver como una superficie se va superponiendo sobre otra, sin negarla. Cada color se afirma a si mismo sin negar el anterior. El espacio se va construyendo en diferentes planos que se relacionan entre si durante la construcción de la imagen dentro del plano. conformados por líneas, colores y superficies de las que resulta lo que el crítico Jorge Hernán Toro llama la gramática de la pintura.

Esta gramática llega al proceso como una inspección profunda del acto de pintar, en donde hace hincapié en los niveles o las secuencias de la articulación de la pintura.⁸

La gramática de la pintura en este caso está determinada por las reglas, los procedimientos constructivos o sintácticos y la comprensión de una técnica por parte del artista.

¿Qué entendemos entonces por procedimientos constructivos o sintácticos? En algunas críticas se dice que el artista tiene una inspiración constructivista que proviene de su mirada arquitectónica, examinemos pues ésta tendencia en su trabajo:

⁸ Toro, Jorge Hernán. Paso a Paso. Salas Performativo. Ediciones El Museo. Bogotá. 2000.P 8

Bajo el término general de construcción –independientemente de la forma y del destino de ésta - entendemos un conjunto de elementos ensamblados por un principio unificador, cuya unidad constituye un sistema. Si aplicamos esta definición general a la pintura, debemos considerar como elementos de la construcción pictórica los elementos materiales y reales de la tela, es decir, los colores o el material cualquiera que este sea, la textura, la estructura del color, el tratamiento del material y otros elementos unificados por la composición (el principio) y cuyo conjunto constituye la obra de arte (el sistema).⁹

3.3 Salas Constructivista

El elemento constructivo en la obra de Salas, se manifiesta en la validación del espacio como tal, en la puesta por delante de los elementos propios de la pintura y el espacio en el cual se construye. La construcción de una pintura como tal, en donde el tema de la misma no es si no ella misma y su pureza, haciendo uso de los elementos que la conforman. La superficie, el espacio, el color y las formas.

En constructivismo se parte de la superficie plana y la explotación de la pintura desde este punto, este puede ser un lugar de partida para algunas de sus obras. En el proceso Paso a Paso, la superposición de planos le da otro carácter a la obra, pero en las obras que conformaron la muestra de Pintura Activa vemos una claridad ante este aspecto (figura 55), que es determinante en su proceso creativo y por lo tanto es lo que lo lleva a la construcción de las imágenes en el

⁹ Tarabukin, Nikolai. El último cuadro. *Del caballete a la máquina*. Por una teoría de la pintura. Editorial Gustavo Gili, Barcelona. 1977. P 45

proceso acá analizado.

Por otro lado, es pertinente revisar a qué se refiere esa comprensión técnica por parte del artista. En pintura la técnica se refiere al manejo de los elementos que la componen. ¿Cuáles son los elementos que componen un cuadro? Existen numerosos estudios a cerca de los elementos que pueden componer un cuadro, en este caso, he tomado como referencia el análisis que hace Nikolai Tarabukin, en su estudio “El último cuadro”. Un documento en el que se hace un completo análisis a cerca del constructivismo y su forma de asumir la pintura y del cual tomaremos algunos elementos que nos ayuden en el análisis del proceso para la realización de una de las obras de Carlos Salas en *Paso a Paso*.

Tarabukin habla de la necesidad de definir los elementos que conforman el discurso pictórico, cosa que podemos hacer analizando sus partes fundamentales: *el material*, y *la construcción* por medio de la cual el material se organiza en un todo acabado que le da un sentido profundo.¹⁰.

La construcción es interpretada en este caso como la forma de organizar y ensamblar los elementos que van surgiendo en el proceso de creación. Así como la composición, y la manera en que las formas se relacionan entre sí dentro de dicha construcción. El manejo de los materiales dentro de la composición del espacio en una construcción, es entonces lo que determina la comprensión técnica del artista. Esta comprensión a su vez determina lo que acá se denomina

¹⁰ Tarabukin, Nikolai. El último cuadro. Del caballete a la máquina. Por una teoría de la pintura Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1977. P 116

como gramática de la pintura que nos ayuda a conocer un discurso pictórico que se establece dentro de un proceso creativo.

3.4 Hacia una gramática pictórica

Jorge Toro establece una gramática particular para el artista en donde las principales reglas son: pintar, ejecutar un paso, documentar el paso ejecutado ¹¹

Vemos entonces que esta gramática creativa es interpretada de acuerdo a una estructura operativa en donde el autor se refiere a los pasos de ejecución dentro del proceso creativo específico para el proyecto Paso a Paso, y donde el artista afirma que los pasos representan una pequeña historia de los cuadros.

Esta gramática que es aparentemente determinada por el crítico, puede tener una analogía con las fases de las que habla Kandinsky en la gramática de la creación: *fase intuitiva* y *fase reflexiva*¹². Para él, son dos fases necesarias en cualquier creación artística y en este caso se manifiestan como homólogas a los pasos que da Carlos Salas para llegar al momento de autoconfiguración de la obra. Pintar y ejecutar un paso, son momentos asociados a la fase intuitiva, mientras que documentar el paso ejecutado se asocia a la fase reflexiva. Fases consecuentes con las preguntas que se ha hecho el artista antes de comenzar el proyecto *Paso a Paso*.

¹¹ Toro, Jorge Hernán, Salas Performativo en Carlos Salas Paso a Paso. Ediciones El Museo. Bogotá. 2000
P 8

¹² Kandinsky, Vassili, Gramática de la creación. Paidós. Barcelona. 1987. P 135

Vemos que este proyecto al igual que los anteriores del artista, lo llevan a reflexionar sobre la pintura desde la pintura misma. La búsqueda va hacia una reafirmación de la pintura como medio autónomo dentro del arte. Su preocupación vital dentro de la pintura está directamente relacionada con el proceso pictórico como tal, con la forma en que la pintura llega a ser lo que es, cómo los materiales y los espacios van confluyendo hasta el punto en que toman forma y se convierten en una imagen que cobra un sentido estético.

Volviendo a las reglas que el artista se impone a si mismo en este proceso particular, vemos que cada paso debe ser registrado de manera que tanto para él como para el espectador de la obra, se abran diferentes posibilidades en cada instante creativo de la pieza. Cada registro de cada paso implica un intento de análisis profundo sobre el proceso de pintar. Tenemos acá la manifestación de la reflexión exacta sobre el proceso de creación y su valor como actividad dentro del arte.

La *temporalidad de la pintura*, es un elemento al que nos lleva a reflexionar este proceso. El quehacer de la pintura y su transcurrir en el tiempo. El tiempo que paso a paso va permitiendo los cambios que llevarán la obra a un punto determinado al que solo llegaremos si la dejamos fluir, en el sentido que la Real Academia defina la temporalidad: "Tiempo vivido por la conciencia como un presente, que permite enlazar con el pasado y el futuro". De los pasos que ejecuta el artista dentro de dicho proceso surgen los conceptos de *Pintura Analítica* y *Pintura Performativa*, dos términos que van de la mano en el proceso creativo de Carlos Salas.

3.5 Pintura Analítica y Pintura Performativa

La *Pintura Analítica* tiene relación con la ejecución detenida de cada paso que realiza el artista al abordar la construcción de una imagen. De ahí el registro que realiza de cada paso ejecutado. Esto le permite detenerse, observar la nueva imagen, reflexionar y sacar alguna conclusión que lo lleve a realizar una acción posterior. En este punto también podemos encontrar elementos que nos permitan entender la construcción de una imagen con superposición de planos. Cada paso se constituye como un plano diferente de la imagen que da cabida a la construcción de un todo, de una imagen final que en su apariencia nos muestra la sobre posición de elementos y tiene en sí misma la carga del tiempo que llevó su proceso de realización.

Retomemos el concepto de temporalidad de la pintura. El hecho de analizar cada paso, toma un tiempo y un transcurrir del mismo dentro de la ejecución de la obra de arte. Aunque el artista nunca dejó de lado el carácter azaroso que implica la ejecución de la pintura abstracta para él. Este azar está ligado al pensamiento, al camino que van tomando las ideas dentro de la ejecución de cada paso, pues aunque cada movimiento tenga un previo análisis de la situación, el proceso nunca dejará de estar ligado al azar implícito en toda construcción pictórica. Nos enfrentamos acá a la necesidad de entender que la temporalidad de la pintura no tiene el carácter azaroso del acto creativo (o acto pictórico).

La pintura se manifiesta como un ente autónomo. Toro, se refiere en el texto *Salas Performativo* a una *autoconfiguración de la pintura*, en donde la documentación *paso a paso* del desarrollo de la obra es una búsqueda que realiza el artista para que la pintura cobre una dimensión autónoma.

Así se justifica la idea de la intuición y el azar presentes en el proceso, pues los pasos definitivos se dan según la pintura misma los va permitiendo, así las decisiones del artista sean premeditadas, pues el solo esta “leyendo” las posibilidades que el medio va permitiendo.

La pintura ligada al concepto de temporalidad y de las acciones, los pensamientos y el análisis que acompaña este pasar del tiempo, está directamente relacionada con el término *Pintura Performativa* que por lo tanto va de la mano del término *Pintura Analítica*. Para entender esta relación podemos revisar una definición de performance: “Acto vital de transferencia en donde se trasfiere, un conocimiento, una experiencia o el sentimiento sobre algo”¹³. De este modo podemos pensar que la pintura performativa está relacionada con el acto vital, que se refiere a la acción, a esa temporalidad que inmiscuye todo acto que transcurre y que cobra significado a medida que pasa el tiempo.

El performance también se define como el arte vivo. El arte que transcurre en su creación, la posibilidad de dar vida a las ideas¹⁴. Este término de pintura performativa puede tener su base en los futuristas, los primeros en querer unir estos dos términos que a simple vista pueden parece opuestos. La pintura y el performance empezaron a ir de la mano en uno de los manifiestos futuristas de principios de siglo:

¹³ Taylor Diana, NYU Hacia una definición de Performance
Traducción, Marcela Fuentes en www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html 12
agosto 2008, 19:25

¹⁴ Goldberg, Roselee. Performance Art. Ediciones Destino. Ny 1979. P 52.-67

“El gesto para nosotros, ya no será un momento fijo de dinamismo universal: será decisivamente la sensación dinámica, hecha eterna”¹⁵

Aunque en este entonces los futuristas se referían a un abandono parcial del acto de pintar, podemos aplicar esta cita a la realización de una pintura performativa, pues para revolucionar el arte no hay que dejar de pintar, por lo menos es lo que hasta el momento ha demostrado Salas con sus obras y desde la retrospectiva con *Pintura Activa*, hasta *Paso a Paso*. Es el acto mismo de pintar el único que puede reafirmar la pintura, su pureza y su validez en nuestros días.

Esta pintura, no solo cobra sus magnitudes en una imagen final si no en el proceso que la hace llegar a lo que es, en ese camino de autoconfiguración. Es una pintura de acción. Retomamos el concepto de *Pintura Activa* que fue directamente abordado en la retrospectiva de Salas en el año 1999, esta forma de abordar la pintura en donde desde si misma se cuestiona como medio y como disciplina y se recrea en otro lugar, el lugar de la acción misma. Pasamos entonces, de la *Pintura Activa* a la *Pintura Analítica* que va de la mano con la *Pintura Performativa*. Sin duda estos términos dan un nuevo sentido a la pintura como medio artístico, son cuestionamientos necesarios que encara el artista para poder seguir pintando. De ahí su inicial necesidad de destruir la pintura desde la pintura misma para así volver a ella con mas fuerza y convencimiento.

Podemos pensar que así como a principios de siglo los futuristas iniciaron con el performance para reivindicar el arte desde otra nueva manifestación artística que cuestionaba todas las

¹⁵ Marinetti, Filippo Tomaso, Selected Writings. Ed r w. Flint. Ny 1971. P 97

anteriores y revitalizaba el medio, Carlos Salas replantea la pintura desde la pintura misma, dándole un carácter de acción que cobra sentido en el tiempo y una de sus mayores cualidades está en el quehacer, en la vitalidad del acto de creación que la lleva a ser lo que es.

Revisando otros casos y otras manera de relacionar directamente el performance con la pintura, nos encontramos con la expresión que a mediados del siglo XX realizó Jackson Pollock, quien pertenecía al movimiento del Expresionismo Abstracto en la escuela de Nueva York. El artista introdujo lo que ahora todos conocemos como Action Painting o pintura de acción, en donde lo mas importante no era la obra terminada si no el proceso que lo llevaba al término de la misma. Su interacción con los materiales y con la espacialidad de la superficie generaban en el acto de pintar un acontecimiento, una acción, un transcurrir en el tiempo que le daban un valor diferente a la pintura.

La teatralidad que se le imprime al acto de pintar, le da a la pintura un nuevo carácter, el carácter de la acción, en un momento en el que se cuestionaba la validez de la pintura frente a nuevos medios de expresión como el mismo performance u otros medios del tiempo que le daban a las imágenes una existencia mas activa. Pollock, por su parte reivindica la pintura desde el acto mismo de pintar, en donde encontramos un punto común con el accionar de Salas.

Aunque Salas lo asume de una forma pausada, con otras características a nivel temporal. En el sentido en que su proceso es analítico y registrado de esta manera, vemos que la intención de reivindicar la pintura desde el acto mismo de pintar, esta presente en otro medio y en otra época, pero con una finalidad similar.

Por otro lado, en la experiencia de Salas, se justifica entonces la reconciliación de lo espontáneo y lo racional, lo azaroso y lo analítico conviven en su proceso creativo.

Salas replantea la pintura por medio de la pintura. Destruye los cuadros ya creados para hacer otros nuevos, los recorta, los pega, los ensambla. Destruye sus propias creaciones para volver a crear con ellas mismas y llegar a nuevos lugares. La pintura se destruye para reconstruirse con sus mismos fragmentos. No es necesario salir de la pintura para negarla. La intención del artista es la reafirmación de la pintura atravesando la negación física de la misma, una destrucción en pro de un renacimiento que surge en los propios vestigios. La negación entonces se constituye como una afirmación. Es una destrucción de la pintura en pro de su salvación. De ahí la idea de pintura activa.

Carlos Salas no recicla, transmuta, para poder transmutar pinta, se replantea lo pintado, lo corta, lo recorta y el fragmento así obtenido resulta ser la materia prima de la obra definitiva.¹⁶

3.6 “Recorridos desde un lugar de la memoria en 51 pasos”: revisión de un proceso creativo

Ahora que conocemos un panorama general de la trayectoria, el trabajo y la tendencia en la que se ha desarrollado la obra de Carlos Salas, así como se han puesto sobre la mesa algunos

¹⁶ Medina, Álvaro. Pintura Activa. Ediciones el Museo. Bogotá, 1999. P 67

elementos que nos ayudarán con la observación detenida en el proceso, realizaré una interpretación del proceso creativo de una de las trece obras que lo llevaron a la culminación del proyecto *Paso a Paso*.

La revisión del proceso de creación de esta obra, permite examinar y distinguir cada paso que el artista ejecuta. A partir de la visualización de las imágenes podremos hacer una descripción sobre la que intentaremos comprender el quehacer del artista, sus decisiones dentro de tal proceso y el orden que le impone a la imagen en el proceso de construcción de la misma.

En los primeros cuatro pasos de ejecución (figuras 55-59) vemos que el proceso de construcción de la imagen está relacionado con el color. Cada momento marca la aparición de un nuevo tono en la imagen. En el primero las manchas diagonales azules, en el segundo manchas diagonales negras que por su presencia en la imagen nos hacen pensar en una ejecución mas suelta y libre que la primera. En el tercer paso una mancha aun más libre que propicia la mezcla de los anteriores colores, y en el cuarto paso la aparición de un nuevo tono verde que establece una relación por su cercanía, con el azul. El color se manifiesta crudo, puro y en el proceso se verá que se mantiene como un elemento que explota sus propiedades independientemente de los demás elementos que componen la obra. Hay un diálogo por supuesto, pero se mantiene la independencia, pues el color no determina la espacialidad de la obra si no que es la forma la que cumple esta función.

Aunque se reconoce la importancia del color en la obra y en el proceso, en esta ocasión nos inclinaremos hacia una mirada sobre la espacialidad de la pintura y hacia la tendencia

constructivista en esta descripción del proceso.

De acuerdo con la gramática de la pintura de la que habla el crítico Jorge Toro, se identifica cada elemento de esta gramática dentro del proceso; el artista ha ejecutado los pasos por medio de la pintura para posteriormente registrarlos y así evidenciar el proceso de creación analítico que ha realizado. Así como las fases intuitiva y reflexiva de las que nos habla Kandinsky en la gramática de la creación.

Por otro lado, de acuerdo con los elementos identificados por Nikolai Tarabukin, autor de “El Último Cuadro”, vemos la necesidad de establecer un *discurso pictórico* que nos permita hablar de la forma mediante el manejo del *material y la construcción*.

Cuando hablamos de la forma nos referimos a una estructura real que se define a través de la construcción y la composición.

La construcción es comprendida como la organización y el ensamble de los elementos visuales que surgen en el proceso de creación y la composición como la manera en dichos elementos dialogan y se relacionan entre si en la superficie que ocupan.

Por otro lado, el autor define los elementos de la forma como *colorido, factura, y forma de representación plana*.

De acuerdo con estos elementos ya establecidos, en los pasos 5, 6, 7 y 8 (figuras 60-63) vemos

como el artista va llenando la superficie del cuadro. Podemos notar que lo hace de una manera intuitiva, por la organización que le va dando a la forma en la superficie. Va equilibrando su composición en la medida en la que la va construyendo, manteniendo una lógica espacial que aun en medio del proceso de creación hace ver cada imagen como una complemento de la anterior. Nos deja ver en cada paso una imagen con valores propios y un sentido único y profundo.

La superficie se va llenando en un orden lógico que nos deja ver la unidad en la construcción. ¿Qué es llenar un espacio si no construir algo dentro de él cuando esta vacío? El artista está construyendo, dando un orden a los elementos, y a su vez, dejándolos dialogar a medida que se van relacionando en el espacio; un espacio que construye y compone. Vemos como poco a poco se va dando lo que Jorge Toro ha llamado la *autonomía de la pintura*, que es lo que realmente busca el artista en la construcción de las imágenes y en su diálogo con el material.

Con esta autonomía de la pintura viene la autonomía del color. Un color que en una misma medida dialoga y entra en armonía dentro de la construcción pero también se manifiesta independiente de los demás elementos de la obra. Un color que se superpone al otro sin cambiar el carácter de cada uno manteniendo la independencia y fortaleciendo el valor de cada tono.

En el paso 12, (figura 67) se ha logrado una comprensión del espacio y aunque este no se ha llenado en su totalidad, ya tenemos un primer planteamiento sobre la superficie que nos deja entender ese diálogo y el equilibrio entre formas.

En los anteriores cuatro pasos notamos lo que hemos llamado superposición de planos. Esta

manera de componer la imagen y construir sobre el espacio, es algo que se va incrementando a medida que la construcción de la obra va avanzando. En los pasos 13, 14, 15 y 16 (figuras 68-71) vemos que sobre las plastas de color azules y negras que se presentan en la parte central de la superficie, aparecen unas líneas rojas que en cada paso van incrementando su intensidad por medio del color y por medio de su expansión en el espacio, sobre las superficies ya planteadas.

El espacio se sigue llenando. Manchas amarillas siguen construyendo y dándole un nuevo sentido a la imagen. Mientras el rojo sigue siendo el color que se superpone a los planos que se habían planteado como una base de la imagen. Manchas lineales que se siguen imponiendo y a su vez dando un nuevo sentido de construcción a la imagen. (figuras 72-75)

Nuevas coloraciones empiezan a intervenir en la construcción de la imagen, el espacio se ha llenado casi por completo por medio de las manchas amarillas en el lado izquierdo del cuadro y el dialogo que se establece entre el verde y el rojo en la parte superior derecha. (figuras 76-79)

Manchas lineales amarillas intervienen para establecer una relación directa con las manchas rojas que prevalecían en la superposición de planos en la parte central del cuadro.

Una red de líneas que se entreteje y nos da esta noción de construcción, de formas y espacios que se complementan entre si, que se ensamblan y se entrelazan, generando un caos en medio de la lógica que se le imprime a la imagen en el proceso analítico. Una serie de planos que se complementan entre si para llenar la superficie. (figuras 80-83)

Es acá donde se siente realmente la noción de construcción sobre el espacio. La forma como los

elementos se complementan para dar sentido al discurso pictórico que se establece mediante este proceso. Vemos como la pintura está siendo explotada desde sus cualidades puras. Su aparición en la superficie, el diálogo que se genera en una especie de red que prolongadamente se va tejiendo y le da el sentido analítico y preformativo en la medida en que su relación con el tiempo se evidencia a través de esta manera de construir la imagen. (figuras 84 y 85)

Se siente la necesidad de alcanzar un equilibrio por medio de las líneas amarillas que se superponen en dirección vertical sobre la parte derecha del cuadro y hacen un complemento dentro de la red de líneas y coloraciones que se han formado en la superficie.

Las líneas de color verde y color negro se van sumando a la red que se ha establecido, junto con una minoría de azules que a su vez se superpone y se fusiona dentro de la construcción a punto de ser culminada.

Sigue siendo evidente la noción de construcción, es notable el reto dentro del espacio que se ha planteado el artista. Se teje una red que en su apariencia final lleva al entendimiento de un plano. Una construcción del espacio que nos lleva del mapa, al laberinto. En medio de una red construida analítica, pero a su vez arbitrariamente por la búsqueda de esa autonomía de la pintura, se mantiene la crudeza del tono cromático que es necesaria para que se mantenga el diálogo establecido a través de dicha red.

Ver la obra concluida (figura 91) es cerciorarse de que el artista ha logrado una vez mas, fluir a través de la autonomía de la pintura. Pues aunque es la pintura misma la que genera un orden y

una jeraquización de sus propios elementos en el espacio, tenemos que decir que el ejecutor de estas imágenes consigue lo que quiere. Carlos Salas reivindica la pintura explotando todos sus atributos desde la profundidad de la imagen, del material y de la construcción, a través de la una arbitrariedad que no desemboca en lo gratuito si no en fuerza y abstracción pura que nos lleva a comprender la negación del objeto y la afirmación de la experiencia y el quehacer de la pintura.

¿Qué vemos en todo este proceso si no la exaltación del Acontecimiento Pictórico?. El artista ha registrado cada paso, nos abre las puertas de su taller, nos enseña el quehacer de la pintura, destapa todo el proceso y lo convierte en obra misma con una manifestación física. Resalta el momento de la creación, el acontecimiento de la creación, ese momento en que el artista frente a la tela toma decisiones, se deja llevar por la intuición, o se convierte en un interlocutor que permite el diálogo entre los elementos, los que hacen que la obra sea una manifestación de la autonomía de pintura.

El acontecimiento pictórico del que hablo en el análisis de mi obra se ve vivenciado y llevado a cabo en la obra de Carlos Salas. El espacio es abordado mediante un diálogo en el que los elementos dialogan y eligen su propio curso en la búsqueda de la unificación de una imagen en donde confluyen y se articulan las herramientas que hacen parte de esta suerte de construcciones que revalidan no solo el acto y la práctica de la pintura si no la imagen misma como resultado del proceso.

CONCLUSIONES

Acercarme a la obra del Maestro Carlos Salas alimentó mi proceso creativo en varios niveles. Uno de ellos es el de la necesidad de reflexión sobre mi quehacer artístico, que es el tema central del presente escrito. La génesis de la presente reflexión se encuentra en la obra *Recorridos desde un lugar de la memoria en 51 pasos*, como expliqué en el capítulo anterior.

Encontré en el proceso de este artista varias herramientas con las que sentí que podía analizar mi propia obra. Aunque en el proceso de investigación sobre Carlos Salas, no advertí una referencia directa a la ciudad, como ocurre en mi obra, encontré otro tipo de similitudes que, aunque en este último estaban más elaborados y señalados de manera intencional, me sirvieron para aclarar tales intenciones o sucesos característicos significativos en mi propio proceso. Es posible que, tal como expliqué en el tercer capítulo, como los primeros estudios universitarios de Salas fueron de arquitectura, yo haya encontrado en su obra como pintor un sustrato urbanístico, referencias a la ciudad que me permitieron identificar su obra con mi tránsito de las *invasiones* a los *intercambios*.

Inicié esta investigación exponiendo las herramientas teóricas que me pueden servir para hablar del proceso creativo de mi obra. A continuación plasmé algunas reflexiones que han sido producto de una observación e investigación de la misma, en donde expongo la importancia de la imagen de la ciudad en el arte y en la pintura, y más que esto, la importancia de esta imagen dentro de un discurso aparentemente urbanista, pero que en la actualidad se ha articulado dentro de un discurso humanista, en donde el arte pasa a ser una parte fundamental de la ciudad y de la

manera en la que los seres humanos la habitamos y conformamos, con la mirada que le imprimimos al espacio y la manera en que la manifestamos.

La manera de habitar la ciudad se ha vuelto compleja en la medida en que sentimos la necesidad de manifestar y señalar algunos aspectos que según nuestra subjetividad, encontramos particulares en algún espacio, así como las situaciones en las que vemos algún rasgo con el que nos identificamos o nos sensibilizamos y deseamos transformar otras sensibilidades con aquella manifestación.

Pero el otro nivel en que el acercamiento a la obra de Salas nutrió mi obra y mi reflexión sobre esta, es el conceptual, ya que encontré en los críticos, conceptos que me servían para entender y explicar mi obra y mi proceso creativo.

La *Auto configuración de la Pintura*, así como la *Autonomía de la Pintura*, aunque eran conceptos desconocidos durante la elaboración de las series *Invasiones* e *Intercambios*, describían mi ejecución pictórica, las herramientas que como pintora descubría en cada cuadro realizado.

En los primeros capítulos me ocupé de explicar la forma en que por más que yo tomaba decisiones en el momento de la ejecución, eran los colores, las formas, la superficie y en general los materiales los que me dictaban un camino que me llevaba a la conclusión de una imagen que yo no había programado. El diálogo entre tales herramientas llenaba el proceso de azar y lo hacía un acontecimiento único y autónomo.

Así mismo, el hecho de que a partir de la utilización del límite se haya generado una herramienta de trabajo para el proceso creativo, en donde el azar cobraba fuerza y valor, es un hecho que habla de esta *Autonomía de la Pintura*, en donde a pesar de que hay un ejecutor físico en la obra, esta se autoconfigura en su propio proceso. De esta manera el concepto se convirtió en algo fundamental en los dos procesos creativos que revisé durante esta investigación.

Para hablar de la parte analítica, -concepto que también aparece en el proceso de Salas- debo decir que en mi proceso, éste no se aplica para la parte de la ejecución de la obra si no que aparece en un proceso posterior. Una vez terminada la serie, se inicia el proceso de revisión de la misma y de los acontecimientos que la generaron. La parte práctica es producto de un proceso intuitivo y así se desarrolla la ejecución de toda la serie, pero durante esta investigación, desarrollé la parte analítica, en donde se revelaron los hechos y muchas de sus causas y consecuencias. Esto generó la aparición de un objetivo cumplido, en donde se encontrarían elementos y hechos de vital importancia que se convirtieran en herramientas de análisis para la obra misma.

Lo intuitivo y azaroso del proceso fue considerado hasta encontrar el carácter analítico en los pasos que llevaron a los cambios que sucedieron durante la ejecución. Estas características del proceso se manifestaron como herramientas clave dentro de la transformación de las imágenes, lo que generó la transición que llamé *de las Invasiones a los Intercambios*.

En el proceso de investigación práctica así como de investigación teórica, se fue afianzando la idea de que el espacio contenedor del proceso creativo, sea este una ciudad, un espacio rural, o un espacio más íntimo, es algo determinante. La obra se fue transformando a medida que el espacio

que la contenía iba cambiando. Tal vez, la que cambiaba era yo como sujeto creador, pero este aspecto sigue siendo determinante dentro del proceso, pues la idea de que el entorno es algo definitivo para la obra de arte, es fundamental y marcó un cambio en la serie que desembocó en la culminación de la serie *Intercambios*.

Así, el viaje de Bogotá hacia la Ciudad de México fue determinante dentro del proceso creativo, pues los cambios que experimenté de un lugar a otro se vieron reflejados en la ejecución de la obra y en las características, tanto formales como conceptuales, de la misma.

Aunque algunos de los cambios que se dieron en el proceso de la obra en la ciudad de México, fueron conscientes y en ocasiones planeados, estos fueron desembocando en otros que no eran premeditados. De ahí lo azaroso, pues en ellos se tejió una de las analogías entre la experiencia de pintar y el acontecimiento urbano que también se vio transformado en el azar.

El acontecimiento urbano, surgió como un concepto que se deriva de esta analogía, pues partimos desde la introducción hablando del acontecimiento pictórico, pero al estar este ligado por medio de la analogía entre la experiencia de la pintura y el habitar la ciudad de forma activa, surge el acontecimiento urbano en donde se configura la experiencia del sujeto en la ciudad que habita y así mismo las construcciones, creaciones y transformaciones sensibles que este pueda generar a partir de su vivencia en dicha experiencia.

Así mismo entendemos la importancia de la metáfora y la analogía como herramientas conceptuales en donde se teje el contenido que como creadora le doy a mi trabajo. Aunque en

principio pueden parecer herramienta del lenguaje escrito o hablado, vemos que para el nacimiento de muchas imágenes resultan útiles, pues partimos de comparaciones y así llegamos a la comprensión de relaciones entre dos acciones o lugares aparentemente aislados entre si, para dibujar un lazo que los una y les permita coexistir en un universo coherente. De acá la idea inicial de la ciudad como preocupación plástica, pues entendemos en ella un espacio del cual tomamos e interpretamos todas las herramientas que desembocan en el proceso creativo formal y teórico, de las *Invasiones* a los *Intercambios*. Podemos entender así la complejidad del acto de habitar la ciudad como individuos que sentimos y hacemos parte de ella de forma activa ya sea en un actuar público o privado.

IMAGENES



Figura 1, "Esto no es una pipa" Rene Magrite, 1929

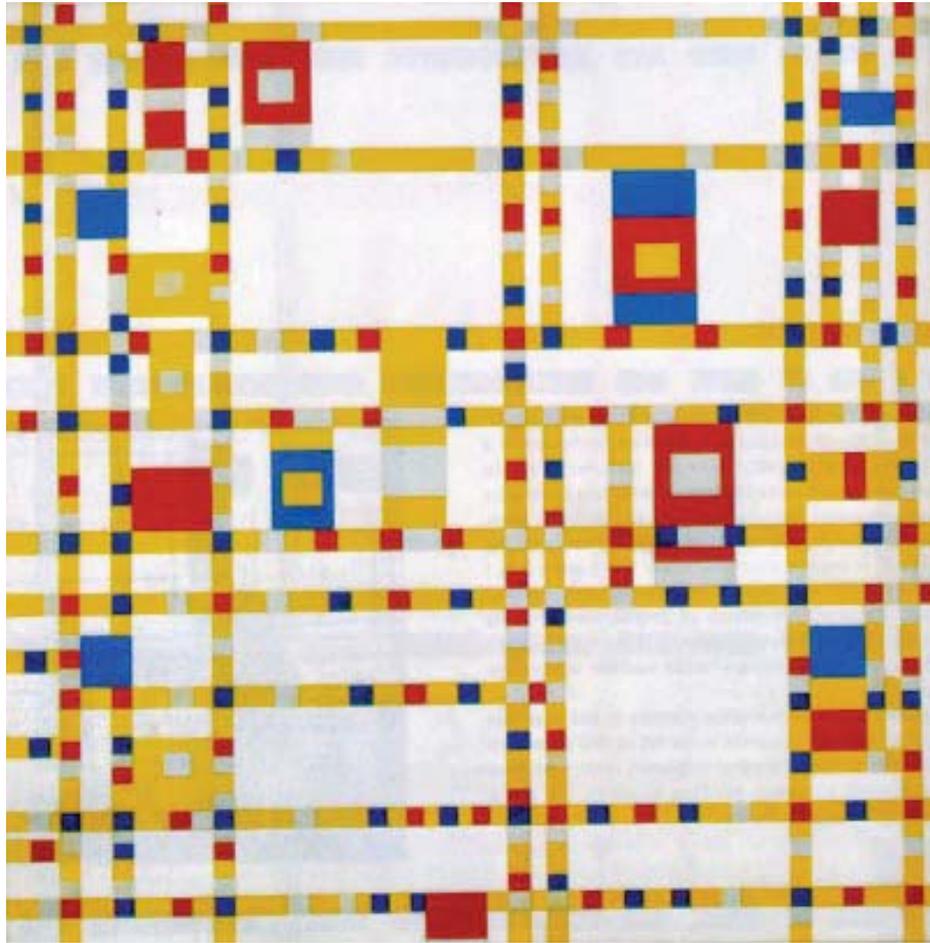


Figura 2. Brodway Boogie-Woogie. Piet Mondrian, 1941.



Figura 3. "Circuito de noche". Phill Kelly. 1993



Figura 4. Mapas de la ciudad. Phill Kelly. 1990

OBRA PERSONAL

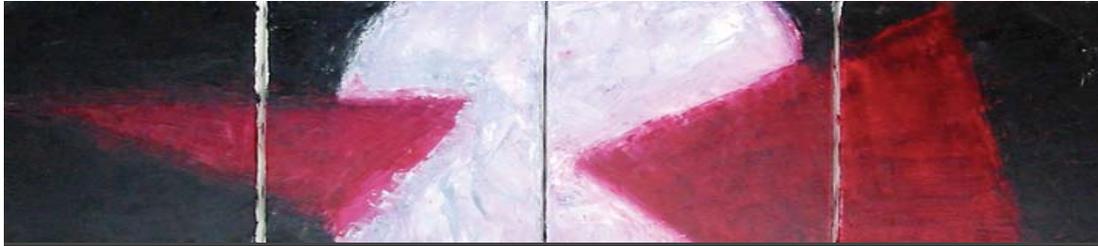


Figura 5. Composición geométrica, óleo sobre tela, 2000



Figura 6, Territorios, óleo sobre madera, 2001



Figura 7, Detalle. Territorios.



Figura 8, Detalle. Territorios



Figura 9. Composición Geométrica. Detalle



Figura 10. Composición Geométrica. Detalle



Figura 11. Composición Geométrica. Detalle



Figura 12. Invasión # 2. Óleo sobre tela. 2001



Figura 13. Invasión # 2. Detalle



Figura 14, Invasión 25, óleo sobre lienzo, 2003

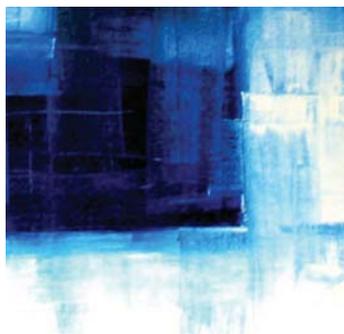


Figura 15, Invasión 25.
Detalle



Figura 16. Vista Aérea del Norte de Bogotá



Figura 17. Vista Aérea del
Occidente de Bogotá



Figura 18, Invasión # 5, óleo sobre lienzo, 2002

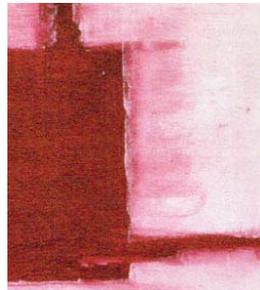


Figura 19. Detalle



Figura 20. Detalle

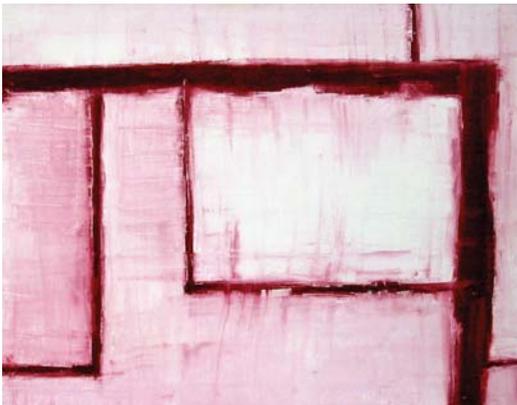


Figura 21, Invasión # 9, óleo sobre lienzo, 70 x 90 cm, 2002



Figura 22. Detalle

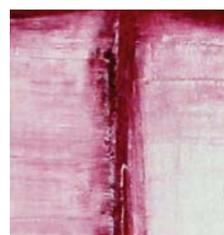


Figura 23. Detalle



Figura 24 Invasión # 16, óleo sobre lienzo, 110 x 110 cm. 2002



Figura 25. Detalle



Figura 26, Detalle



Figura 27. Invasión 31, óleo sobre lienzo, 2004



Figura 28, Invasión 32, óleo sobre lienzo, 2005



Figura 29, Invasión # 30. Detalle



Figura 30, Invasión # 32. Detalle.

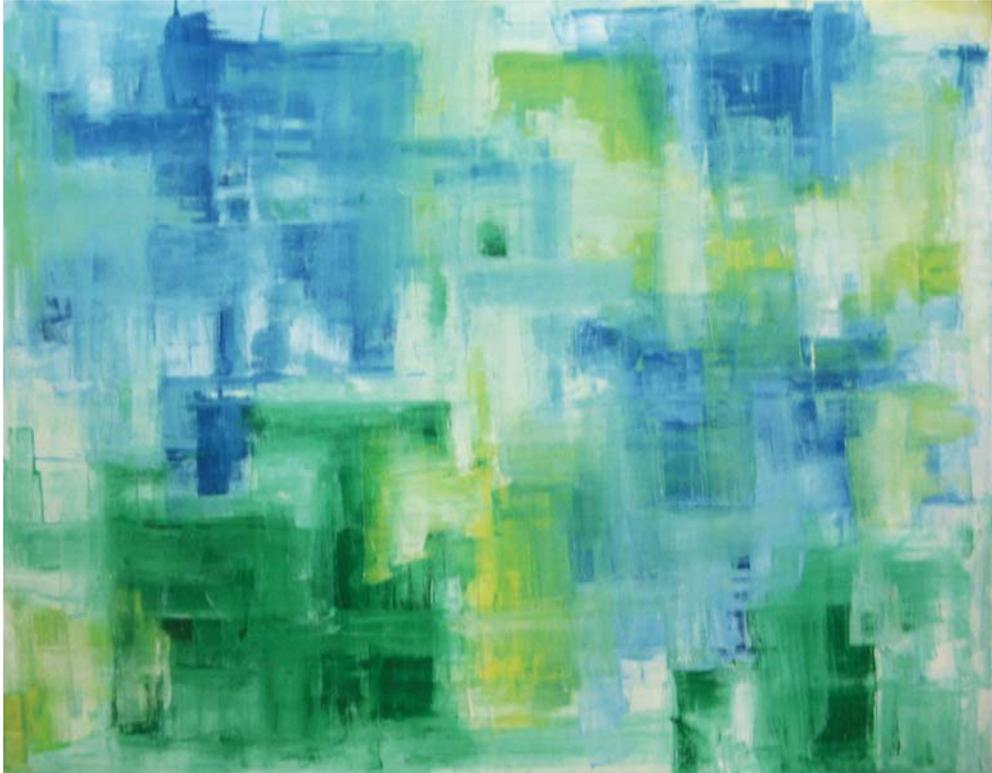


Figura 31. De la serie Intercambios, Sin título, óleo sobre lienzo. 2005



Figura 32, De la serie Intercambios, "Fragmento de un viaje",
óleo sobre lienzo, 120 x 120 cm, 2005



Figura 33, de la serie Intercambios, "Aterrizaje",
óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm. 2005



Figura 34
Vista Aérea Colonia Ciudad de los
Deportes en la Ciudad de México



Figura 35, de la serie Intercambios, Aterrizaje II,
oleo sobre lienzo. 2005



Figura 36. Vista Aérea del occidente de l
Ciudad de México



Figura 37. De la serie Invasiones, "Mapa mental II",
óleo sobre lienzo, 2005



Figura 38. De la serie Invasiones, "Mapa mental I"
óleo sobre lienzo, 2005



Figura 39, de la serie Intercambios, "Mirando",
óleo sobre lienzo. 2006



Figura 40, detalle



Figura 41, Detalle



Figura 42, De la serie Intercambios, "Circulando", óleo sobre lienzo, 2006



Figura 43, Detalle



Figura 44, Detalle



Figura 45, De la serie Intercambios "Ruido",
óleo sobre lienzo, 2006



Figura 46, de la serie Intercambios
"Sobre-construcción", óleo sobre lienzo, 2006

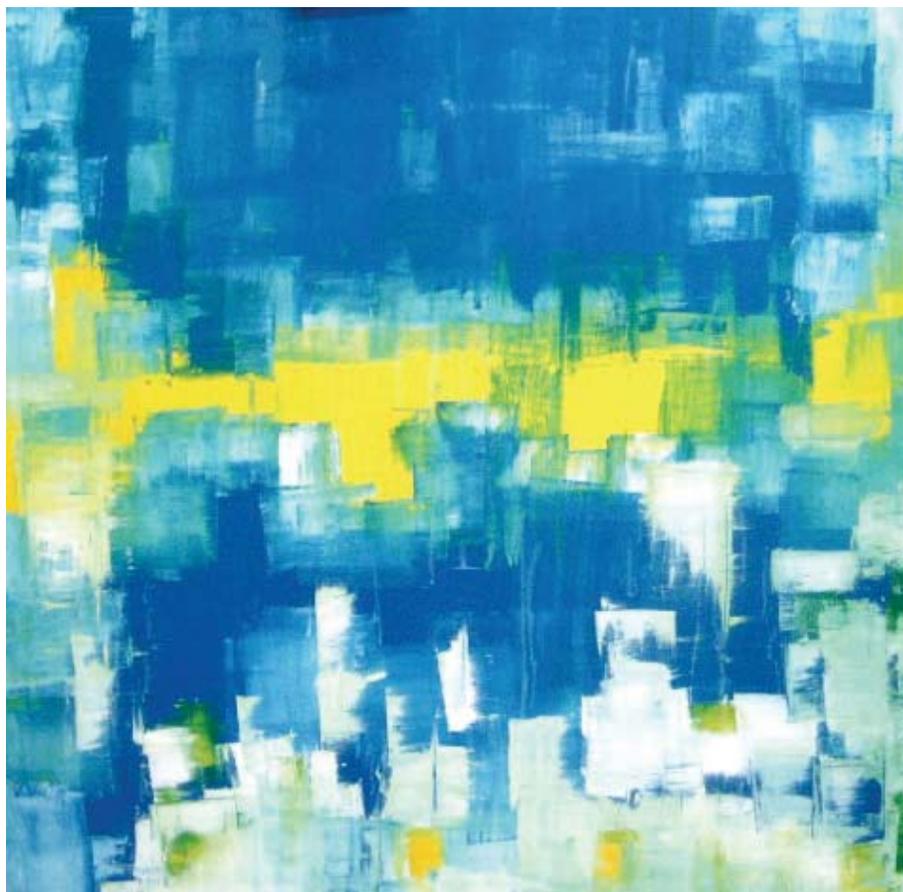


Figura 47, de la serie Intercambios,
Sin título, óleo sobre lienzo. 2006



Figura 48, Detalle

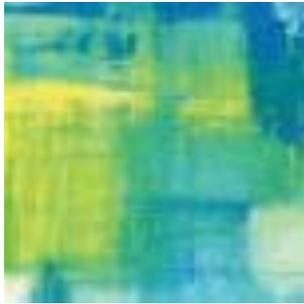


Figura 49. Detalle



Figura 50, detalle



Figura 51. "Cartografía II"
Acrílico sobre madera
1999

Figura 52. "Juguete para armar un
cuadro abstracto"
Acrílico sobre tela y madera
1998





Figura 53. "Inicio de la Apariencia"
Acrílico sobre tela
1987

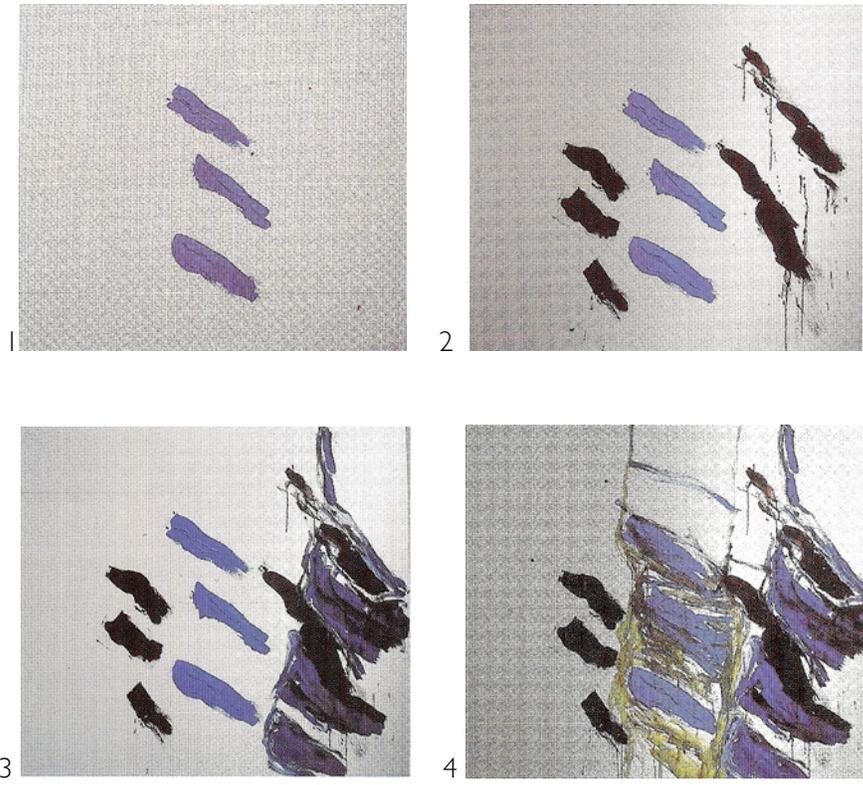


Figura 54. "Del origen de la apariencia,
o de la nostalgia en amarillo"
Óleo sobre lienzo. 1995

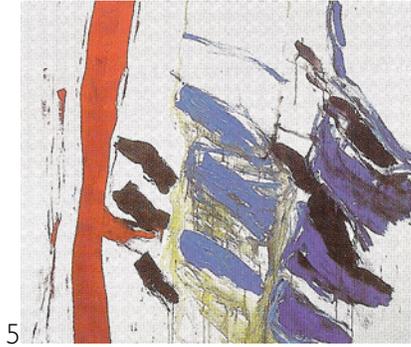


Figura 55. "Guadalupe es mi Ste-Vicoto"
Mixta sobre papel y madera
1991

Recorridos desde un lugar de la memoria en 51 pasos



Figuras 56,57,58,59



5



6



7



8

Figuras 60, 61, 62 63



Figuras 64,65,66,67



13



14



15



16

Figuras 68,69,70,71



17



18



19



20

Figuras 72, 73, 74, 75



22



24



26



28

Figuras 76,77,78,79



30



32



34



36

Figuras 80, 81, 82, 83



38



40



42



44

Figuras 84, 85, 86, 87



46

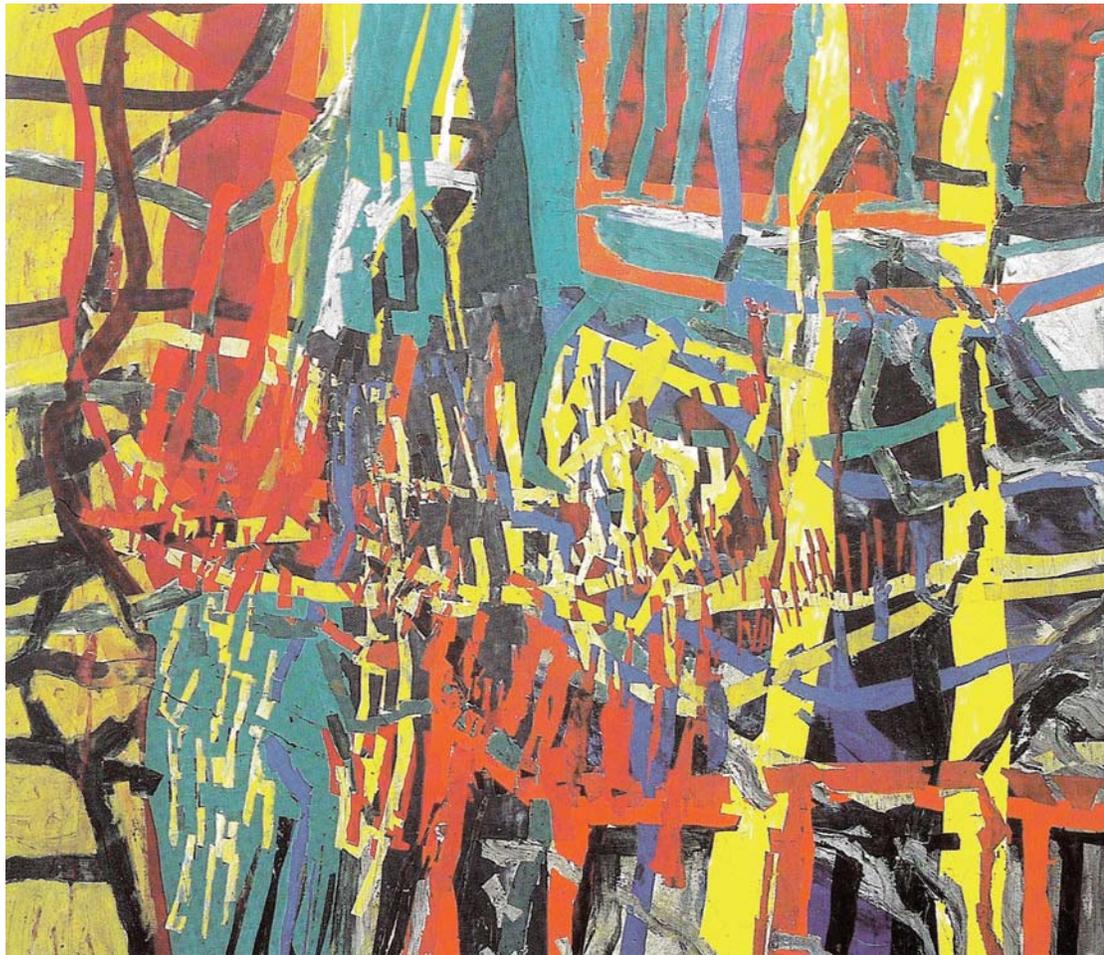


48



50

Figuras 88, 89, 90



51

Figura 91. "Recorridos desde una lugar de la memoria en 51 pasos"

Óleo sobre madera

BIBLIOGRAFÍA

- Arroyo, Fernández. *Diccionario de Términos Artísticos*, Ed Cátedra, Madrid 1999
- Baal-Teshuva, Jacob, *Rothko 1903-1970, Cuadros como dramas*. Tr. Mariona Gratacós. Ed Tashen. Madrid 2003
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire, La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI Editores, México
- Blok, Cor. *Historia del Arte Abstracto (1900-1960)*. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid 1999
- Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. Ediciones Siruela. Madrid 1999
- Carrere Alberto, Saborit José, *Retórica de la Pintura*, Cátedra, Madrid, 2000
- De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza. Madrid 1998
- Del Conde, Teresa. Aparición de lo invisible. Aparición de lo invisible. Pintura abstracta contemporánea en México. Museo de arte moderno. México DF. 1999
- García Moreno, Beatriz (compiladora). *La imagen de la ciudad en las artes y en los medios*. Instituto de investigaciones estéticas, Facultad de artes. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2000
- Goldberg, Roselee. *Performance Art*. Ediciones Destino, México. 2000
- Greenberg, Clement. *Arte y cultura, Ensayos Críticos*. Paidós, Barcelona-México 2002
- Jung, Carl. G. *El hombre y sus símbolos*. Noguer y Caralt Editores. Madrid. 1985

- Kahler, Erich, *La desintegración de la forma en las artes*. Siglo XXI Editores, México. 1990
- Kandinsky, Vasili, *La gramática de la creación, el futuro de la pintura*. Paidós. Madrid 1985.
- Ladriere, Jean. *Vie social et destinée*, Duculot, 1975.
- Lefebvre, Henry. *El derecho a la ciudad*. Ed. Península. Barcelona 1973
- Marín V. Ricardo. Tolosa José Luis. *La iglesia Juan Fernando de. La investigación en bellas artes. Tres aproximaciones a un debate*. Grupo Editorial Universitario. Granada 1990
- Marinetti, Filippo Tomaso, *Selected Writings*. Ed. r w. Flint. Ny 1971
- Medina, Álvaro. *Carlos Salas. Pintura Activa*. Prólogo. Ediciones el Museo. Bogotá. 1999
- Mondrian, Piet, *Realidad Natural y realidad abstracta*. Serie Arte, Editorial Debate, Madrid. 1989
- Pérgolis, Juan Carlos, *Bogotá Fragmentada. Cultura y espacio urbano a fines del Siglo XX*, Tercer Mundo Editores, Bogotá
- Rousseau, Jean-Jacques, *La Nueva Eloisa*, Trillas, México 1989
- Ruhrberg, Karl, *Arte del Siglo XX*. Pintura. Ed. Taschen. Madrid. 1999
- Sontag, Susan. *Estilos Radicales*. Estética del Silencio. Ed Santillana. Madrid 2002.
- Sourieau Étienne, *Diccionario Akal de Estética*. 1998
- Tapies, Antoni, *La práctica del Arte*, Ed Anagrama, Barcelona 1985
- Tarabukin, Nikolai. *El último cuadro. Del caballete a la máquina. Por una teoría de la pintura*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1977

- Taylor Diana, NYU Hacia una definición de Performance. www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html
- Toro, Jorge Hernán. *Carlos Salas, Paso a Paso*. Salas Preformativo. Ediciones El Museo. Bogotá. 2000
- Solís Barquero, José Pablo. Pintura y abstracción :una experiencia creativa, 1997-2002. Tesis de maestría. ENAP, UNAM, 2002
- Uhía Fernando, Catálogo de la Exposición *Invasiones*, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá, 2003
- Vélez, Gonzalo. En: www.philkelly.com.mx/

Referencias generales

- Diccionario de la lengua española, Vigésimasegunda Edición. Madrid 1999.
- Diccionario enciclopédico, Plaza y Janés, tomo I p 374, Barcelona 1978