



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

PROGRAMA EN ARTES Y DISEÑO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

COMPOSICIÓN COMO EVIDENCIA

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

ELSA MARISOL PÉREZ LARA

DIRECTOR DE TESIS: MTRO. IGNACIO ANTONIO SALAZAR ARROYO

(FAD)

SINODALES:

MTRO. JAVIER ANZURES TORRES (FAD)

DRA. MARÍA DEL CARMEN LÓPEZ RODRÍGUEZ (FAD)

DR. JULIO CHÁVEZ GUERRERO (FAD)

DRA. BERTHA ALICIA ARIZPE PITA (FAD)

CIUDAD DE MÉXICO ENERO 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

“COMPOSICIÓN COMO EVIDENCIA”

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. ESPACIO DE ABSTRACCIÓN	5
1.1 Dimensiones de un espacio paralelo = formato y escala.	7
1.1.1 La gravedad del horizonte.....	13
1.1.2 Cuerdas entre totalidad y plano.....	27
1.2 Superficie del espacio alterno	31
Referencias.....	33
CAPÍTULO 2. ELEMENTOS SUGESTIVOS	35
2.1Plano de transparencia	35
2.2 Plano opaco	37
2.3 Volúmenes prismáticos.....	39
2.4 Enlaces lineales.....	41
2.5 Vigas estructurales	46
2.6 El tiempo de las vigas estructurales y líneas de enlace.....	50
2.7. Carácter del contorno geométrico.....	51
2.8. El gesto gráfico	56
2.9. Materialidad pictórica	61
Referencias.....	65

CAPÍTULO 3. MÉTODO: DIMENSIÓN SIMBÓLICA INTERNA	67
Convergencias entre espacio de abstracción y elementos sugestivos.....	67
CONCLUSIONES	91
ANEXO.....	93
Imágenes de la obra realizada durante la maestría.....	93
BIBLIOGRAFÍA	119

INTRODUCCIÓN

En la presente investigación, el tema de la composición es el todo que se pretende desmenuzar bajo una perspectiva personal, la cual se sustenta en la experiencia particular que se genera en relación a la pintura. Dicha perspectiva aporta al estudio un ángulo práctico y cercano que establece un puente directo entre la vivencia de esta práctica y la constitución del testimonio artístico.

Para el análisis del método compositivo, se realizan exploraciones subjetivas que constituyen ejercicios de interpretación, en los que los hechos plástico-visuales se trasladan a un sistema verbal alternativo a éste, mediante el cual se señalan las constantes pictóricas que conforman el conjunto de obra producida paralelamente a la presente investigación.

La primer constante abordada responde a la observación y planteamiento del espacio, el cual no es entendido sólo como el receptáculo de ilusiones visuales, sino como las sensaciones obtenidas del ambiente desde el cual se inicia la creación. En ésta, a su vez, se reflejan espacialmente los cúmulos inabarcables que conforman el contexto que nos envuelve y que se encuentra en estado de cambio permanente.

Dicho contexto en la actualidad resulta indescriptible, incluso en un campo medianamente cerrado como el de la pintura abstracta. Las búsquedas y reflexiones de los creadores son limitadamente clasificables, ya que aunque la historia intente crear narraciones secuenciadas y lineales, los fenómenos sustanciales se escapan siempre de estos márgenes. Es por esto que los discursos históricos y contextuales en este trabajo se entremezclan sin la necesidad de acotarse y aunque sí atienden a específicas referencias pictóricas, también se escinden del rastreo de posibles tendencias artísticas que serán o han sido estudiadas efectivamente por historiadores del arte.

Se entiende entonces que en el exterior no hay cuerdas de las cuales jalar para comenzar la creación, sino que estas provienen de la intuición.

Tales herramientas no se encuentran en las tendencias artísticas y conceptuales marcadas por la historia del arte o por las ficciones que pululan en el espacio en forma de lenguaje verbal. En estos espacios hay muchos más nudos que fundamentos a los cuales asirse; es

gracias a esta falta de marcos que surge el deseo de abrir una puerta hacia un espacio alternativo: la pintura, en la que todos los elementos aspiran a mantener tensiones que se conviertan en las llaves para acceder a mundos internos, los cuales son en sí mismos experiencias divergentes de conocimiento.

Mediante el uso de múltiples metáforas y la creación de conceptos, se escudriña la posibilidad de develar los secretos que atesoran las constantes de las composiciones realizadas en 32 pinturas, de las cuales 16 cuentan con las siguientes dimensiones: 120 x 180 cm, las cuales se objetivan en un formato rectangular apaisado; la pertinencia de dicha escala y formato se desarrolla desde los primeros avances de la investigación. Las 16 pinturas restantes, se ajustan a la portabilidad del traslado ya que estas fueron realizadas durante la estancia de investigación en Madrid; por lo tanto, la escala se redujo necesariamente a 48 x 38 cm. A partir de estas dos variaciones de escala y formato, la búsqueda central de la tesis continúa enfocada en la observación de los vínculos que mantienen los elementos visuales que habitan estos nuevos espacios y, sobre todo, en la posible ubicación de los contenidos, que residen en su relación.

Después de acercarnos a las cuestiones que generan el espacio alterno de la pintura: el formato, la escala y la conceptualización de éstas, en la segunda parte del análisis se enlistan y describen los posibles bocetos de las constantes que se entretajan en la obra estudiada; se particulariza el nombre de las transparencias, las líneas, planos y demás unidades que componen los flujos que integran la totalidad de la obra. La importancia de la anterior descripción es remarcable, ya que es mediante estas pistas visuales que se evidencia el curso de la creación pictórica, el cual se estudiará en la tercera parte de la tesis.

Esta secuencia de indagación nos conduce a la exploración del método constructivo de la pintura, el cual se constituye reiteradamente en dimensiones internas que desde la concepción espacial se erigieron como la guía genuina, que permitirá desarrollar sin mayores obstáculos el proceso pictórico, ya que éste se sustenta en la intuición que se esboza como la brújula interior que tiene como norte al placer; éste último será visto como la herramienta principal que produce el ordenamiento de los elementos compositivos para

que de esta forma conduzcan a la creación de desconocidos mundos que subsistan autónomamente.

La obra producida aparece en el anexo de imágenes al final de la investigación, ya que en el cuerpo de ésta se muestran sobre todo etapas de los cuadros, con el fin de evidenciar el proceso al que se refieren las descripciones alusivas a las facetas de la obra.

Este conjunto de piezas pictóricas está relacionado formalmente con la abstracción, ya que en estas obras la representación de las apariencias exteriores de los objetos y sujetos que circundan el espacio terrenal no son la materia prima a explotar en la presente tesis. En su lugar, la presencia de elementos geométricos y agentes visuales, derivados de las cualidades de la materia pictórica, se hacen presentes, ordenados bajo la voluntad de presentar horizontes desconocidos que inviten a la contemplación de realidades despobladas de los ecos aparentes que conforman nuestras realidades visuales. Esta invención de orbes no alude sino a eventos intangibles que no se constituyen por materia sino hasta el momento de la objetivación pictórica; es decir, los sistemas invisibles que se interrelacionan y coinciden en la búsqueda del placer se convierten en objetos mediante la materialidad pictórica, estos a su vez muestran la complejidad de estas interconexiones sucedidas en las decisiones de color, posición, luz, forma, ubicación y demás cualidades que delinear la apariencia, los elementos compositivos y su vínculo con el todo que conforman.

CAPÍTULO 1. ESPACIO DE ABSTRACCIÓN

En este capítulo se desarrolla teóricamente la concepción del espacio dentro de la práctica pictórica específica que aquí se estudia. Dicho tema se encuentra estrechamente vinculado a la pertinencia de la abstracción como herramienta fundamental para la obra.

El espacio de las pinturas desarrolladas en esta investigación aparece como síntoma de la profunda necesidad por crear un agujero negro en el que la posibilidad de nuevas realidades devenga tangible o por lo menos visual. Dicho deseo de creación se vincula indisolublemente con las aptitudes de la abstracción en general y específicamente con la concepción particular de la obra que se presenta.

La concepción personal de la abstracción se erige como el centro subyacente que dirige las intenciones generales de las obras generadas en este período de investigación. Tales intenciones se sustentan en las características intrínsecas que se vacían en la concepción particular de la abstracción.

La abstracción se caracteriza por no representar forma alguna que exista de la misma manera en el espacio exterior a la mente humana. Es verdad que al ser dibujado un círculo, ya habita éste en el espacio exterior plagado de formas preexistentes; no obstante, el origen del mismo es interno, derivado de la utilización de algún tipo de pensamiento que desemboca en la creación de esta forma; bajo esta somera descripción, el conjunto de abstracción puede ser estudiado y de igual forma conseguiremos profundizar en las posibilidades que nos otorga su ejecución.

En el anterior párrafo se apunta hacia la determinación de un posible origen de la imagen u objeto abstracto, este es el interior del humano. Todo proceso creativo, incluso uno que resulte en un objeto que haga referencia a la apariencia de lo exterior, implica un nivel de abstracción; sin embargo, las clasificaciones del arte no atienden a estos procesos en que los fenómenos deben ser interiorizados para después reconfigurarse en el espacio pictórico.

Después de esta breve aclaración, se desarrollarán las particularidades que presenta la abstracción como concepto histórico que ha ubicado al arte basado en los elementos puros de la composición bajo este designio; lo anterior, sin eludir el hecho de que todas la

representaciones implican procesos de abstracción, los cuales son más o menos agudos según el caso.

Es decir, aunque una pintura figurativa conlleve cierto nivel de abstracción, una pintura que no se crea a partir de una realidad visual aparente ante los ojos del pintor implica un nivel de abstracción mucho más hondo, ya que la creación no está sujeta a los límites, contornos, colores, especialidad, distribución de los elementos compositivos en el espacio de la realidad aparente; por lo tanto, se recurre a otro tipo de bancos de información, los cuales residen necesariamente en el interior del sujeto que realizará la pintura.

Dichos bancos de información pueden interpretarse como datos inaccesibles. No obstante, son cognoscibles mediante el desarrollo de prácticas que vinculen nuestra conducta con la utilización de tipos de pensamiento no racional ni analíticos, preferentemente ubicados en el lado derecho del cerebro, dicho hemisferio controla los procesos de creación mediante color, y sensaciones.

Tales contenidos derivados de la utilización del lado derecho del cerebro aparecen con mayor facilidad representados por elementos poco significativos como lo son las unidades básicas de composición, es decir: los procesos de pensamiento no lógicos ni racionales se expresan con mayor soltura al utilizar fragmentos de composición abstractos, desprovistos de mayor contenido que su forma y características visuales evidentes.

El trabajo con este tipo de elementos formales abre de par en par la puerta de la creación, ya que todos los aspectos que se podrían recopilar de la apariencia de los elementos exteriores necesariamente son decididos por los procesos mentales intuitivos que definirán la luz, el contraste, el volumen, la ubicación, la dirección, el color, la transparencia de los elementos en la pintura, entre otras características, además del sistema de interacción que mantendrán entre sí. Los parámetros utilizados para la definición de las cualidades de estos elementos son, como se explicará en el avance de esta investigación, marcados por la intuición que refiere al placer como brújula y a éste como expresión de códigos universales que evidencian los rasgos constantes que determinan el trasfondo de los perfiles generales de la conducta humana, los cuales invariablemente son atraídos hacia la supervivencia y la atracción hacia lo desconocido con el límite que nos libra de la muerte.

Ya que las apariencias de lo exterior no se utilizan como materia prima de creación pictórica, los parámetros que se emplean para decidir todas las cualidades de ésta se tornan interiores al pintor y dicha interioridad responde a parámetros intuitivos que obedecen a la supervivencia y al placer como camino o fuente estratégica para el afianzamiento de ésta.

En suma, la abstracción es un lenguaje que permite a la mente no definir o designar valores ni interpretaciones a los fenómenos que integran la vida. Opera mediante otro tipo de estrategias que le permiten no referirse a las cualidades visuales preexistentes, sino justamente a la creación de nuevos territorios en los que los eventos y personajes respondan a procesos mentales interiores y por lo tanto hasta cierto punto universales; en estos nuevos escenarios, las leyes que dictan el movimiento y apariencia de los habitantes, como se describirá más adelante, son comandados por el deseo de proyectar horizontes desconocidos, reveladores y propositivos para la apreciación de distintos mundos que alcancen a ser un testimonio de referencias que se mantienen ocultas a la vista, hasta que se materializan en un objeto visible como la pintura.

Esto permite tanto al espectador como al pintor mantener abierta la pregunta implacable que invade nuestras vidas apoyada en el lenguaje. La pregunta “¿qué es?” siempre queda abierta, intrigada bajo la aparición de formas desconocidas que nos remiten a respuestas personales en las que las palabras ya no son dueñas. La simple cuestión sin escritura, solución o réplica nos murmura la existencia de realidades desconocidas que nos mantendrán alertas con la brújula dirigida a las sensaciones ocurridas al componer o ver una pintura que tenga como soporte un nivel acrecentado de abstracción.

1.1 Dimensiones de un espacio paralelo= formato y escala

El formato y la escala en la pintura han tenido siempre una carga simbólica que otorga indicios de su propio contenido, puesto que la acción de delimitar el espacio y el tamaño dentro del cual se ejercerá una proposición artística es, por sí sola, una declaración que directamente interviene en el flujo de los cruces impenetrables que integran la cultura y el arte. Al subrayar conscientemente la importancia de la base formal que es parte de las aseveraciones de la investigación, resulta una decisión clave la elección de la figura y la escala total del espacio de trabajo.

Resulta imprescindible abordar esta problemática artística desde las condiciones que constituyen la práctica pictórica, ya que al hacer una observación puntual de los asuntos generales que son parte del ámbito artístico-pictórico se obtienen resultados mucho más certeros, los cuales a su vez pueden llegar a enriquecer la teoría general de estas disciplinas.

Para lograr desarrollar reflexiones acerca de la escala y el formato, es primordial abordar la sensación del mismo espacio que contiene al cuerpo humano, ya que sin este sitio mental y físico, el origen de estos elementos fundamentales de la pintura no podría ser sondeado.

La sensación corporal del espacio genera una idea de éste, la cual no puede ser descrita sin la utilización de metáforas que no tienen más que la intención de reconstruir hasta cierto punto, la impresión de la cual se desprenden.

El ambiente exterior es percibido como un intercambio de cruces impenetrables que integran corrientes creadoras de pensamiento, éstas a su vez son materializadas en la apariencia diversa que constituye la entidad abstracta de nuestro llamado contexto, en el que como apuntaba Greenberg (2002) existe una gran disparidad:

“La misma civilización produce dos cosas tan diferentes como un poema de T. S. Eliot y una canción de Tin Pan Alley o una pintura de Braque y una cubierta del *Saturday Evening Post*. Las cuatro se sitúan en el campo de la cultura, forman ostensiblemente parte de la misma cultura y son productos de la misma sociedad. Sin embargo, todos sus puntos comunes parecen terminar ahí... El hecho de que tal disparidad exista en el marco de una sola tradición cultural, que se ha dado y se da por supuesta, ¿indica que la disparidad forma parte del orden natural de las cosas? ¿O es algo enteramente nuevo, algo específico de nuestra época? “ (p. 15)

Las observaciones que se acaban de presentar fueron escritas por Greenberg en 1939; sin embargo, se puede apreciar claramente la relación que existe con la descripción cultural de nuestro tiempo. Por lo tanto, la última pregunta que lanza podría tener una respuesta en cierta manera evidente: la disparidad en cualquier ámbito de la vida humana se expresa sin mayores obstáculos cuando no existe un régimen autoritario que lo impida.

Es por esto que al hablar del espacio surge la idea de ambigüedad, ya que refleja la sensación que genera el contacto con éste en sus dimensiones más abstractas que a su vez configuran las físicas; al explorar dicha impresión indeterminada con mayor detenimiento, se advierte que es esta misma incertidumbre la que determina el espacio pictórico y su escala.

Dentro de las interconexiones infinitas de esta ambigüedad, se encuentra el deseo enigmático de ejercer la voluntad artística, pues será ésta la que, desde el paisaje de aserciones distantes, opuestas y divergentes que constituyen el espacio, construya una apreciación que satisfaga el deseo constante de constituir una base personal desde la cual se puedan crear afirmaciones concernientes al fondo del centro existencial.

Al sentir la confluencia de los ríos desconocidos que coexisten en el espacio que me incluye, advierto a la vez una sensación consistente que me incita a crear un espacio paralelo que, así como su estancia originaria, contenga enunciados que a diferencia del primer espacio encuentren origen en la relativa individualidad de mi propio cuerpo.

La idea de individualidad es en sí misma cuestionable, puesto que al existir como humanos y pertenecer a una especie, resulta evidente la presencia de una historia detrás de la vida propia. Este simple hecho imposibilita la idea de separación que implica el concepto de individuo; no obstante, al referirme a esta noción no pretendo negar la ineludible conexión que mantengo con la mezcla indiscernible de los ríos que habito y que de cierta manera me constituyen, sino que persigo simplemente la organización parcial de estos torrentes, a la vez que produzco un espacio individual que me reintegre a ellos.

El ordenamiento que menciono se produce, como lo había esbozado, en distintas etapas que componen las decisiones artísticas, una de las cuales es la identificación del formato y la escala. Dicha identificación es el movimiento primordial que comienza a mostrar signos del impulso esencial de reacomodo del espacio que envuelve a la pintora.

Tal reacomodo surge de mi voluntad de creación. En el momento en que escojo al rectángulo como espacio pictórico, estoy ejerciendo el deseo intrínseco de manifestar una realidad única y personal que aunque proviene en cierta medida del espacio que me inunda,

se desintegra en la osada manifestación de crear un nuevo espacio que contendrá nuevas dinámicas, incapaces de existir en otras ubicaciones.

El dibujo de un rectángulo en el exterior al cuerpo crea una especie de hoyo negro que intenta existir a pesar de sobreponerse a otro espacio. Su forma y tamaño son sólo una condición de la apertura que desencadena su nacimiento. Si no contara con un cuerpo físico, el cuadro sería una dimensión amorfa que visualmente no presentaría límites, dada la cualidad material de la pintura que necesariamente encierra o contiene la unidad de un universo distinto que, gracias a su objetivación geométrica, deviene visual.

El cuerpo material de la pintura se establece primeramente por la voluntad descrita de la creación y la inevitable determinación de sus cualidades formales, como extensión y figura. Paradójicamente, está ligada con una especie de resistencia en cuanto a estas mismas, ya que como se ha señalado antes, la inmaterialidad de los contenidos invisibles que configuran la pintura no presenta límites ni forma, se transforma en estas apariciones cuando sufren la conversión al ambiente tangible y visual en el que se cree habitamos.

Es por esto que conscientemente se ha decidido que el formato y la escala de la dimensión pictórica tengan una presencia tenue que se mantenga como una condición material, más que como un enunciado completo, dado que el poder que conservan estas condiciones fundamentales de la pintura es desbordante. La sutileza del rectángulo apaisado como formato pictórico brinda la posibilidad de dirigir la atención hacia la vivencia de las relaciones compositivas que tienen lugar en la obra. Estas conexiones no se exigen de mantener un diálogo con el formato que las contiene. No obstante, esta convivencia enfatiza las correspondencias internas mucho más que el perímetro dado por el formato.

Se podría establecer entonces que la liviandad visual del rectángulo horizontal es la cualidad principal que define a su elección, puesto que la horizontalidad en oposición al formato vertical conserva un carácter menos impositivo, mucho más ligero. La verticalidad muestra mayor dinamismo y vivacidad, ya que su simple carácter erecto desafía la gravedad y le transfiere una especie de energía, la cual se asocia inconscientemente con la vida, con la estructura y orientación del cuerpo humano que se relaciona con la tendencia de dominio y que caracteriza a esta especie como depredadora. Muchos animales que mantienen una

posición horizontal también se yerguen para simular o enfatizar el peligro potencial que representan y con esto lograr disuadir a su predador para mantenerse vivos.

La conexión entre verticalidad y el simbolismo de vitalidad es una especie de información arcaica que forma parte de los registros que nuestra mente continúa reteniendo. Estos antiguos datos cobran fuerza y sentido de manera inconsciente en todo tipo de situaciones. Una de estas podría ser el observar una pintura: al realizar esta acción, incontables procesos ocurren dentro de nuestro cuerpo y uno de estos es precisamente la sensación que desencadena la percepción del formato; dicha elección del mismo es un intento de acercamiento a la inasequible conservación de la idealidad que se abre cause a través de la apertura que genera el rectángulo horizontal, dado que su intrínseca liviandad inaugura el espacio en que residirán los personajes de la obra, que como en el teatro recorren la horizontalidad del escenario.

Existe una correspondencia indiscutible entre la matriz del cuadro y el contenido de éste. Aun cuando el peso de la horizontalidad del formato sea mínimo, los elementos del nuevo sistema desarrollan una codependencia con las condiciones que los soportan; sin embargo, esta relación es lo suficientemente sutil como para no contraerse en ella misma, ya que esta investigación está centrada en la observación de las interconexiones entre los elementos que integran el cuadro, más que en el desarrollo de las diversas posibilidades que el formato puede alimentar, pues anticipo que al variar ligeramente la constante del rectángulo se refuerza el carácter material de la obra y se le otorga mucho más importancia a su significación.

De igual forma, el tamaño de este rectángulo horizontal responde a la medida de mi cuerpo, ésta mantiene al cuadro cercano al ángulo de visión humana, el cual permite apreciar este espacio como recinto unitario; puesto que si creciera o se alargara hacia el horizonte o hacia los polos del globo terráqueo, terminaría fragmentando su estructura y su lectura se estratificaría, dado que la apreciación de la totalidad de un objeto depende de la distancia desde la que se mira y la relación entre las escalas de quien observa, de lo que es observado y del espacio en donde residen estos últimos elementos; por ejemplo, si un objeto gigante se viera a partir de una distancia desde la cual se pudiera apreciar el todo, acabaría por

parecer pequeño desde lejos, como la luna, de la cual no tenemos una experiencia cercana de sus detalles ni de su dimensión real, puesto que la distancia que nos permite verla como unidad es a la vez la que cancela de cierta manera la vivencia de la magnitud de este satélite; otro caso extremo de escala de un objeto que rebasa por mucho la escala humana es cuando la distancia entre estas partes no permite que lo observado se asimile en la totalidad de su forma. Dicho caso se puede ilustrar precisamente con el espacio en que habitamos que resulta tan grande que vivimos obligados a transitar en el tiempo para poder tener una experiencia amplia de él y aun así no logramos vivir ni percibir su totalidad.

Se ha establecido la relación de los factores que determinan la escala, de acuerdo al deseo de hacer que la obra se perciba como unidad de la cual se pudieran apreciar además todos sus detalles. Sin embargo, esta decisión tiende a culminar de forma azarosa, ya que al no ser cuadros realizados *in situ*, no mantienen una relación ideal con el lugar en que terminarán expuestos y la apreciación de su escala se ve afectada; por lo tanto, las dimensiones de la pintura que actualmente trabajo son de 120 x 180 cm, puesto que ésta es una medida aproximada que nos encamina a la posibilidad de la contemplación de un todo, igualmente se espera que no haga que las piezas se vean reducidas dentro de los espacios de exposición. Obviamente este es un riesgo que ocurre cuando las obras no están pensadas para ser apreciadas en un solo lugar; esta condición puede ser vista como un obstáculo, pero de igual forma otorga una gran independencia a la pintura. De esta manera se subraya la importancia de su contenido, con autonomía al recinto que la acoge.

Las consideraciones anteriores entretejen los fundamentos que conducen a la elección del emplazamiento de los enlaces intangibles, los cuales resultarían inobservables en unidad si su extensión inmaterial fuese visible, ya que, como se ha indicado, este universo abstracto que se transfiere a lenguaje pictórico no presenta límites es su original dimensión. De hecho, su longitud es como el principio de la energía: no se crea ni se destruye, no presenta inicio ni conclusión. Sin embargo, dada la situación material de la pintura, se establecen fronteras en su perímetro, el cual paradójicamente persigo atenuar al seleccionar la grácil apariencia de rectángulo horizontal y buscar la presentación de estos vínculos como una sola entidad.

1.1.1 La gravedad del horizonte

A partir de la apertura del espacio pictórico, comienza la danza de los elementos primigenios que se intercalarán bajo el flujo de la mente que los produce y ordena. Las características e interacción de dichos elementos son modeladas por diversos factores. Uno de ellos es la fuerza del formato que los impacta, tal como hace la gravedad con la materia que sedimenta: los sitúa dentro del basamento que constituye la horizontalidad en la presente producción.

Intrínseco a la horizontalidad que cimienta este trabajo pictórico permanece el horizonte que funge como membrana invisible, la cual se extiende y contrae al soportar el peso de los sedimentos formales que componen la obra. Alrededor de esta membrana axial giran las dinámicas que intentan dislocar este eje que crea un diálogo indirecto con el paisaje.

La posición vertical humana y la relación perpendicular que conserva con la disposición de sus propios ojos genera un campo de visión horizontal que al observar el espacio circular de la superficie de la tierra crea una especie de línea, a la cual llamamos horizonte; de esta manera la estructura de nuestro cuerpo construye la experiencia sensible del espacio que se asocia con la horizontalidad del paisaje.

El vínculo que existe entre el paisaje y el formato de la presente investigación pictórica corresponde a las maneras en las que se percibe la dimensión formal del espacio en el que el cuerpo transita, el cual metafóricamente se delimita por un rectángulo que es el escenario o campo de visión en el que persiste la línea de horizonte que se traslada inconscientemente a la pintura. Es decir, el horizonte dentro de la obra es resultado del enlace inesperado entre las dinámicas de mi percepción espacial y la forma aparente de éste.

La presencia ineludible del horizonte dentro del formato horizontal y su justificación a través de su relación con la estructura corporal y la forma de la tierra adquieren relevancia en el contexto de la obra, ya que son estos factores los que después de la elección de la escala y el formato de la pintura comienzan a tejer las raíces compositivas de la producción pictórica.

Con base en este entramado incorpóreo se insertan en el espacio pictórico algunas de las constantes formales de mi obra y a partir de su anclaje en el espacio se relacionan unas con otras, obedeciendo siempre a la gravedad que el horizonte dicta.

El dominio del horizonte en la obra presente es tal que aparece en cada una de las piezas que la integran. Cada trazo, cada posición y ubicación de las formas que construyen un sistema pictórico revela la voz insistente de esta fuerza, la cual se manifiesta invariablemente como pasaje magnético por el que todos los elementos pictóricos se desplazan.

Se constata el poder del horizonte en la obra “Hélice virtual” (Fig. 1) en donde la línea de horizonte ni siquiera se delinea, no tiene exterior visible. Sin embargo, todos los fragmentos de luz y opacidad circulan por este eje y la atracción sutil de esta constante hace que se desencadene una sucesión de acciones que se sujetan unas a otras bajo ritmos helicoidales, los cuales descubren a través de sus dinámicas un mismo axioma que las agrupa y sin el cual no tendrían cohesión alguna.



Fig. 1 Ejemplo de la gravedad del horizonte. En este caso se resalta la línea de horizonte que está implícita en el formato de la obra ya que coincide con la mitad ésta “Hélice virtual”

Medidas: 120 x 180 cm. Técnica: Mixta/ tela. Año: 2013. (Imagen modificada)

Muestra distinta al ejemplo anterior, en el que la presencia del horizonte es decisiva pero invisible, es el cuadro presentado en la Fig. 2, en el cual el horizonte aparece como un ritmo alejado que silenciosamente provoca ecos lineales, los cuales estructuran todas las direcciones de la pieza. Es gracias a estos ecos horizontales que se evidencia la progresión en las distancias que esbozan el espacio del cuadro. No obstante, éste se mantiene en la ambigüedad y en la indefinición, ya que el objetivo principal es resaltar la liviandad a través de la transparencia de los prismas que se sostienen en este caso por la estabilidad de líneas determinadas por el paralelismo que se deriva del horizonte.

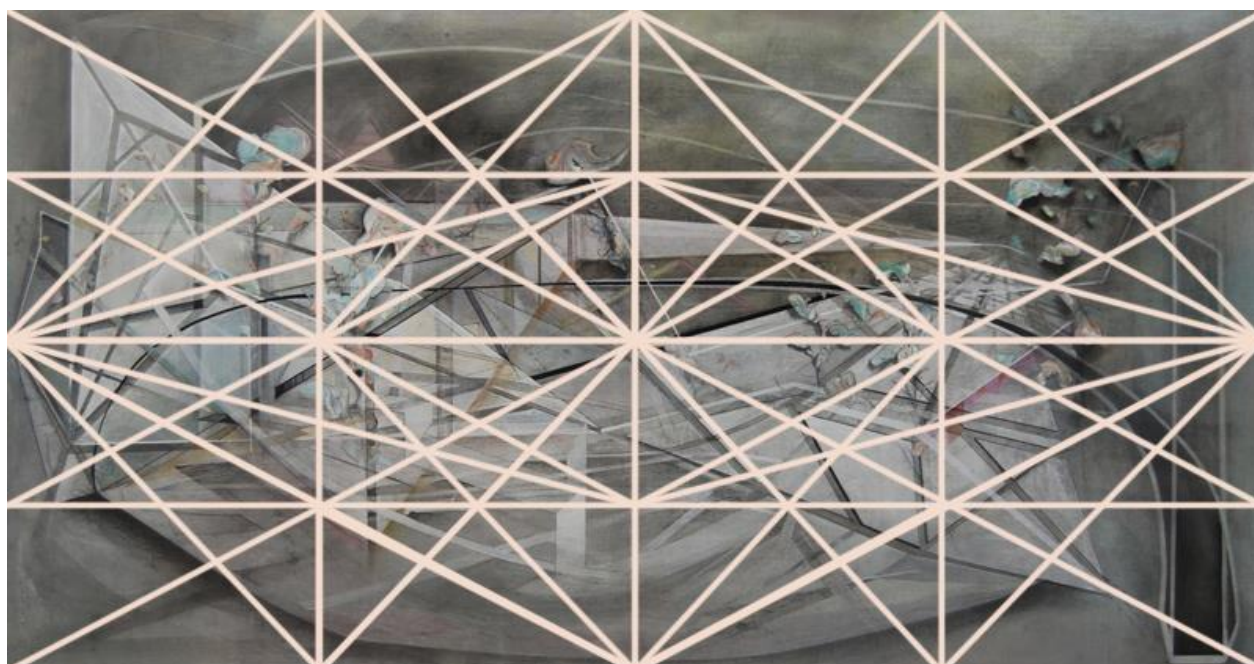


Fig. 2 Ejemplo de la gravedad del horizonte “Angulares Irreales” Medidas: 100 x 180 cm.

Técnica: Mixta/ tela. Año: 2012.

El cuadro presentado en la Fig. 3 es la más clara expresión de la voluntad de trasladar la experiencia que surge al habitar el horizonte a la visualización de éste a través de una figura reconocible, pero que se vuelve extraña al recorrer un espacio abandonado de referentes y significados. Gracias a esta ausencia, la mirada reposa sólo en esta figura que por medio de sus ligeras curvas enlaza las cadencias de movimiento que insinúan un deslizamiento por la senda horizontal que compartimos como seres vivientes.

Este tránsito invade nuestra estructura corporal por medio de la empatía que nos permite sentir la ligereza con la cual se desplazan los ritmos que componen a estas raíces, filamentos ordenados por sus mismas cualidades de peso, grosor y tamaño que al rozarse con el ambiente etéreo que los sostiene moldea su estructura y emerge la sutil dinámica que la hará comportarse como un flujo que transita el horizonte.



Fig. 3 Ejemplo de la gravedad del horizonte “Horizontes de abstracción” Medidas: 85 x 170 cm. Técnica: Mixta/madera. Año: 2012.

Si bien residir en un espacio que estructuralmente cuenta con la presencia ineludible de una línea constante en la lejanía impacta en los intereses y decisiones compositivas, también se puede afirmar que las acciones artísticas que se realizan son una exploración de la experiencia propia de las sensaciones experimentadas por la existencia del horizonte intrínseco a este espacio.

Desde que en una obra se visualiza una línea como horizonte, podemos deducir que detrás de ella está la mirada humana, la cual recursivamente habla del espacio desde este mismo, lo explora y personalmente lo recrea de tal forma que incluso en mi propio trabajo, que fácilmente puede ser catalogado como abstracción, las condiciones de la extensión que habito y que comparto con la humanidad se cuelan por mi mente y se desplazan por mis

manos y ojos hasta reconstituirse bajo una apariencia ecléctica que relaciona puntos que desde otra visión podrían parecer inconexos.

Este estudio o exploración no sólo es resultado de experiencias como habitante de paisajes ondulantes y geométricos, sino que es también un agente capaz de modificar a estos mismos recintos. En su reinención y reordenamiento, el horizonte y sus emergentes prismas y organismos existen con distintos fundamentos que al hacer referencia de su singularidad y naturaleza funcionan como un testimonio que los resignifica a nivel sensorial y que con certeza conserva substancial trascendencia.

En consecuencia, se podría señalar que el horizonte en la obra estudiada es un remanente de materialidad que dota de referencia espacial a la obra y funge como una especie de vínculo entre la pura invención y la alusión a las formas que componen las apariencias de nuestra cotidianidad, con la característica de ser una exploración enfocada no a los detalles formales del aspecto del horizonte, sino a la investigación de las sensaciones que provoca su existencia.

En el caso de la Fig. 4 la referencia horizontal permanece; no obstante, la visión desde la cual ésta se percibe se encuentra alterada. Nuevamente prismas y presencias lineales habitan la línea imaginaria horizontal, la cual es resultado de la curvatura de la Tierra trasladada a un campo separado y aparentemente inconexo que es el cuadro. La conexión entre la tridimensionalidad en la que realmente el horizonte cobra presencia y el espacio plano del bastidor en donde el horizonte ilusoriamente aparece es la presencia creativa que funciona como puente entre estos dos mundos. El sujeto creador es el vínculo entre su hábitat y el hábitat artístico que deviene de su experiencia en el primero; por lo tanto, el horizonte en esta pieza es un elemento que habla de la experiencia humana en la vida sobre una forma casi esférica de escala superior.

La perspectiva que presenta esta obra está separada del suelo. Por medio de la pintura, la posición corporal se elimina, puesto que las leyes que se aplican en este nuevo espacio no contemplan el mismo tipo de gravedad. El acto pictórico nos permite flotar sobre el horizonte y ofrecer una vista alterada o reinventada de éste. Es decir, el cuadro se convierte en una vista de un lugar distinto al que se habita con la mirada regular. Es un conducto que

la transporta a realidades inexploradas de las cuales no existen datos previos ni referencias de circulación. Es una construcción que alude únicamente a la particularidad de su existencia.

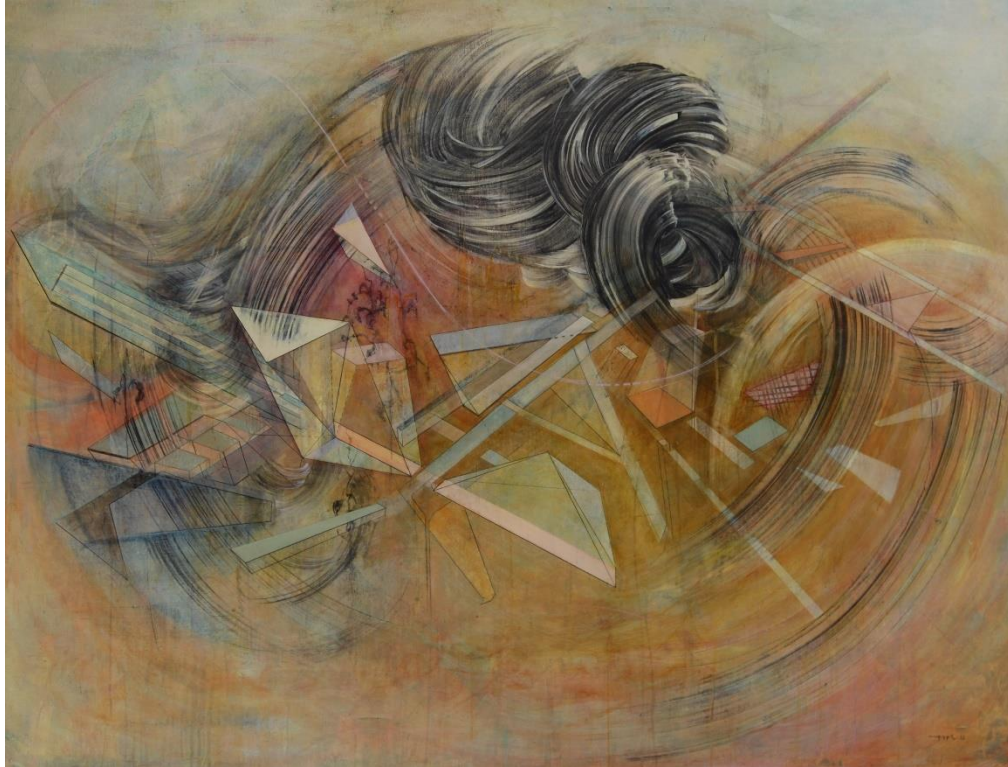


Fig. 4 “Escalas aéreas” Medidas: 130 x 180 cm. Técnica: Mixta/madera. Año: 2014.

De manera contundente, las rutas por las que se genera una aproximación al conocimiento del espacio en el que se transita han impactado en las decisiones pictóricas esenciales que se ejercen. Por ejemplo, la elección del formato es sugerida por el campo de visión apaisado el cual genera la estructura física y la constancia del horizonte evidencia la asociación inmediata con la forma del planeta que nos contiene. No obstante, hay una búsqueda constante de replantear los paradigmas espaciales en la producción pictórica.

Este interés artístico influye en las ambiciones de esta obra, ya que el deseo de desprenderse del horizonte y recrear esta referencia espacial se vuelve cada vez más fuerte, esta sensación que no tiene justificación lógica, obliga a perseguir su origen, el cual se examinará al hacer un pequeño listado de obras que pueden ser influyentes en el futuro de los siguientes cuadros.

Innumerables pintores en los que identifico algunas de las constantes que componen mi obra han intentado reinventar las formas en las que se percibe el espacio. Algunos de ellos son Julie Merhetu (Etiopía en 1970), Hiroki Tsukuda (1978, Japón), Patrick Petterson (1970, México) y Anibal Catalán (1973, México). Se trata de creadores que se inclinan hacia el desarrollo del aspecto espacial en sus búsquedas pictóricas y encaminan su práctica al descubrimiento de una nueva presentación del espacio; dicha voluntad constituye uno de los puntos angulares de los caminos artísticos: la investigación de horizontes desconocidos mediante la presentación de composiciones pictóricas que le revelen al pintor y a sus congéneres concepciones emocionales distintas a los esquemas que endurecen la mente acerca de la llamada realidad.

La configuración de un espacio poco convencional en ocasiones funciona como pilar de la innovación que dichos pintores presentan en su trabajo. Además del estudio espacial, cada artista tiene diversas constantes pictóricas que al interrelacionarse constituyen un tejido visual particular, lo cual es sumamente atractivo para la atención humana, ya que por lo general se agudiza o se enfoca en las variaciones de la configuración del espacio en el que habita.



Fig. 5 Ejemplo de distorsión o reinención espacial. Julie Mehretu14 “Exept (Molotov Coctail)” Tinta y acrílico sobre tela 32 x 54 “ 2003.

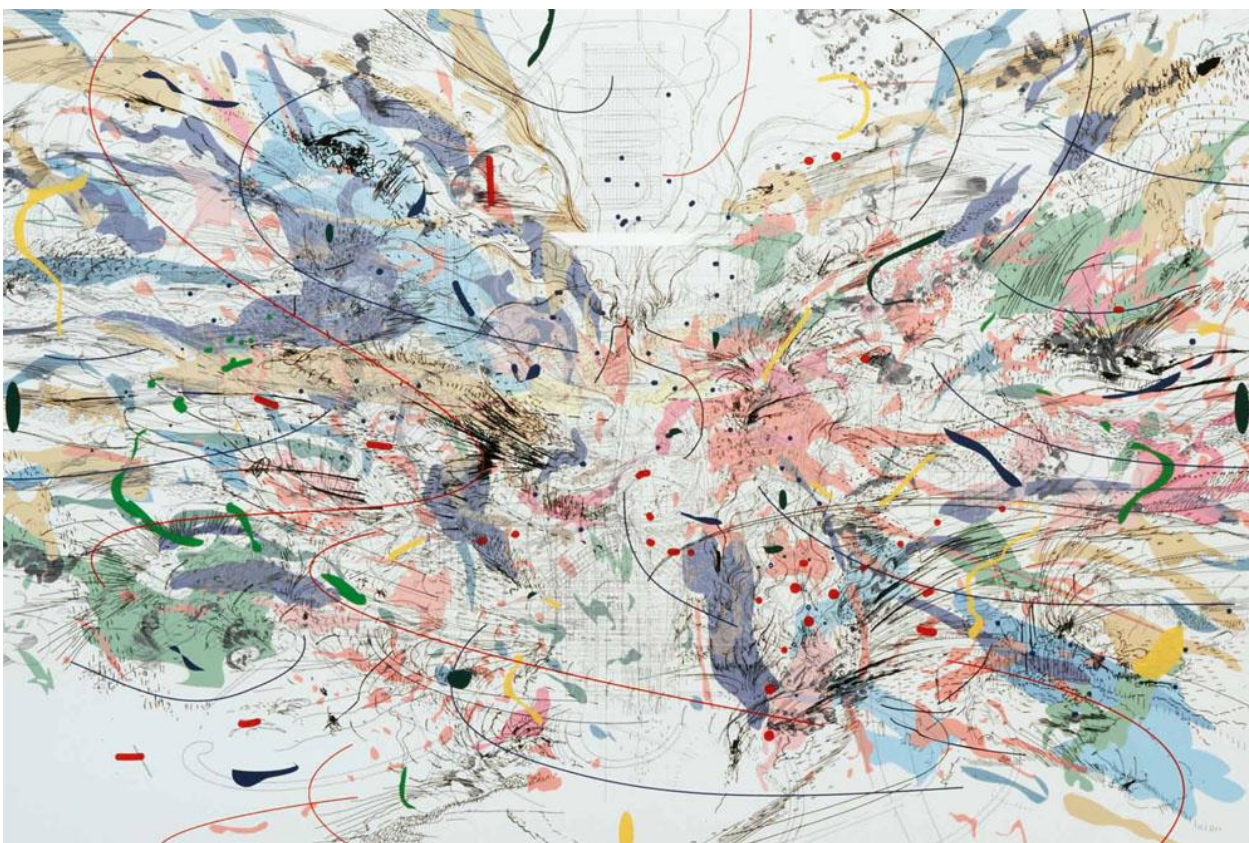


Fig. 6 Julie Mehretu "Entropia (review)" Litografía, 2004.

En estas obras de Julie Mehretu mostradas en las imágenes 5 y 6 se activan sensaciones corporales por la amplitud mostrada en el espacio de la pieza, utiliza de esta manera la ilusión de profundidad en la pintura mediante un tipo de perspectiva aérea que crea un paisaje cargado de experiencias divergentes a las ofrecidas por la cotidianidad fomentada por nuestra propia estructura corporal.

Julie Mehretu (nacida en Adís Abeba, Etiopía, en 1970), junto con otros pintores de la misma generación como Thomas Scheibitz (1968, Alemania), Chris Vasell (1974. EE.UU.), Tomma Abts (1967, Alemania), Ruth Root (1967, EE. UU.) y Jules de Balincourt (1972, Francia), representan la vigencia de la abstracción en el mundo del arte contemporáneo; la anterior lista de pintores no es más que una porción de la escena de la pintura abstracta en el mundo. Este conjunto aleatorio de pintores surge a partir de la observación de los elementos formales más destacados que utilizan en sus piezas: planos opacos, colores lisos, líneas de enlace y dirección, rango de matices. Son estas unidades compositivas las que se

vinculan con las obras realizadas durante esta investigación; por tanto, a través de la observación del manejo de tales elementos se fomenta el enriquecimiento, evolución y aprendizaje en la práctica de la pintura.

En las figuras 7 y 8 se muestra la alteración de la perspectiva cotidiana del espacio mediante la creación pictórica de Anibal Catalán, quien como Julie Mehretu sobresale en esta investigación por sus semejanzas formales con esta artista etiope y sobre todo por las investigaciones plásticas que realiza con el fin de reinventar el espacio, objetivo que atrae a las pulsiones de la pintura en este trabajo.



Fig 7. Sin título (Morpho series, Naranja I), Mixta/ Papel 50 x 70 cm 2011.

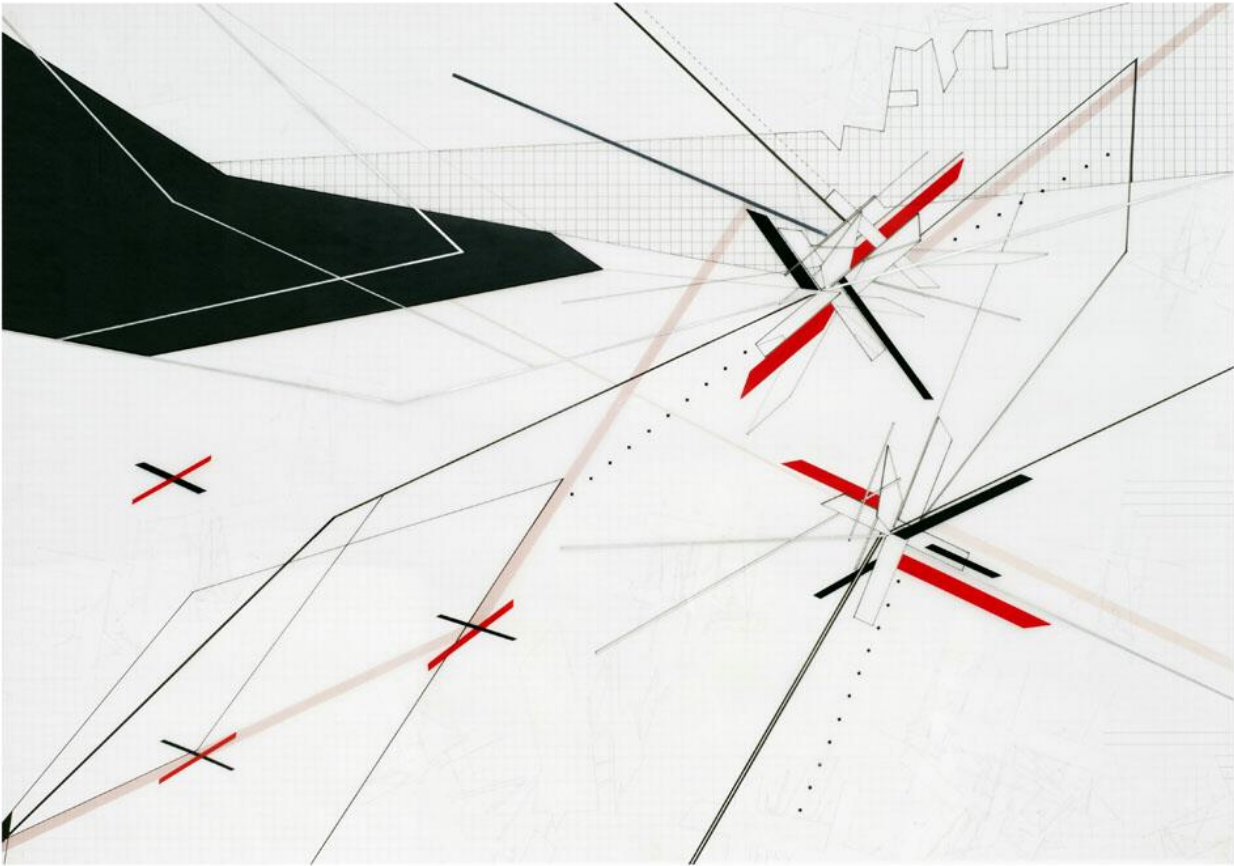


Fig 8. Anibal Catalán “sin título” (de la serie Hyper-Proun), tinta india, vinil, impresión digital /papel vegetal 70 x 100 cm, 2012

La observación del uso de estos mismos elementos en otras esferas del mundo de la creación deja claro que la pintura, junto con las unidades puras de abstracción, jamás perderá vigencia y que el acercamiento hacia estos es lo que en realidad define su alcance estético. Los artistas mencionados han desarrollado ciertas constantes visuales que se vinculan con la geometría, y la síntesis formal, lo cual funciona como sustento contextual en la obra que se presenta.

Tomma Abts, quien fue acreedora al premio Turner en 2006, se vincula con el uso de la superficie como plano, ligeramente alterado mediante el uso de la superposición y traslape de formas que se mueven de manera virtual en la superficie del formato regular.

El uso del color plano espacial, como se especificará en el siguiente apartado del capítulo, es una propiedad pictórica derivada de la materialidad de la superficie en la pintura y es

característica del uso del color plano, estos artistas nos revelan el poder de su vigencia. Sin embargo, la ilusión de profundidad en la pintura siempre ha sido uno de sus mayores misterios y atractivos. La aproximación a la modificación de la presencia del horizonte se ilumina con las pinturas de Julie Mehretu, Jules de Balincourt, Anibal Catalán y Patrick Petterson. Aunque la obra de tales artistas manejan temáticas y referencias distintas, desde el punto de vista de esta investigación, son pintores que mantienen una búsqueda latente de dislocar el espacio, o replantear la idea de horizonte.

La atracción a la que se hace referencia presenta una métrica irregular. Su gráfica no podría ser constante. Incluso esta misma sería difícil de realizar. No obstante, se fundamenta en sensaciones universales que desencadenan fenómenos económicos innegables. Tal atracción invisible en ocasiones se enciende como ráfaga en las mentes activadas por la sensación de lo desconocido. Rastrear el interés por lo no visto podría conducirnos hacia las vértebras de la conducta humana. Es una sensación que fundamenta el espíritu y que se bifurca y materializa en incontables caminos. Un ejemplo específico de la atracción por la exploración de terrenos vírgenes es el dislocamiento del espacio.

La planitud encaja dentro de esta distorsión. Sin embargo, presenta una realidad sutil, ligera en estímulos, que se diluye en el ambiente por su liviandad y ligereza.

Al estar en este punto de investigación, después de haber concretado y revelado algunas dinámicas de la construcción pictórica, nos podemos aventurar a predecir artísticamente el curso futuro de la presente obra, ya que se puede ver en los intereses la misma atracción por la configuración de realidades que no presenten una división del espacio tan terrestre y una visión limitada a la altura y movilidad humana. Este es uno de los retos que subyacen en las ambiciones artísticas personales y que seguramente se materializará en las siguientes obras.

Estos mismos intereses por reconstruir la percepción del espacio se exhiben en la arquitectura, disciplina que se conecta especialmente con la pintura abstracta concentrada en explotar la simplicidad y fuerza de la geometría como generadora de espacio y elementos pobladores de él. Se reúne también con la pintura al ser motivo y a la vez muestra de abstracción en la sociedad, desde la antigua a la contemporánea.

Durante la estancia realizada en Madrid, se llevó a cabo una serie de 16 pinturas de 48 x 38 cm., enfocada a la exploración de los elementos constitutivos de la arquitectura local. Dicha serie (presentada en el anexo de imágenes) crea un puente no literal entre el lenguaje arquitectónico y el de la pintura abstracta contemporánea. Sus conexiones están claramente derivadas de la geometría euclidiana y se concluye que la única diferencia entre el lenguaje y las posibilidades de estas creaciones se define por la escala y superficie en las que se cimientan.

Un ejemplo memorable de la tendencia por replantear el orden de las unidades básicas de composición en el horizonte es la obra arquitectónica y sobre todo plástica de Zaha Haddid (1950-2016 Irak), desarrollada sobre todo y con mucho mayor facilidad en sus creaciones pictóricas, complejos espaciales que son aún irrealizables por las características físicas del territorio y las necesidades prácticas para la habitación. No obstante, estas barreras se diluyen en el lienzo de la pintura.

El las Fig. 9 y 10 se muestran algunas pinturas de esta creadora, como se ha hecho con las obras anteriores, con el fin de relacionar el trabajo de esta investigación en un contexto internacional.



Fig. 9 Zaha Hadid "Aerial Site Plan" Acrylic on Black Cartridge 263 x 113 cm 1991



Fig. 10 Zaha Hadid "The world 89 degrees 1983

1.1.2 Cuerdas entre totalidad y planitud

Después del breve análisis de algunas obras que son formalmente un replanteamiento de las constantes que determinan la estructura básica del paisaje y su construcción, se puede anticipar que las razones por las que se persigue reconstruir la apariencia del espacio que nos contiene y las sensaciones que éste nos provoca apuntan a la atracción constante que posee la figura de lo desconocido.

Las cualidades formales y visuales de este concepto angular claramente son incuantificables en lo que concierne a la presentación del horizonte. El carácter de lo desconocido puede vincularse con las vistas espaciales que no hacen referencia obvia a la perspectiva cotidiana de una persona que se mantiene erecta sobre un plano perpendicular a ella. Por ejemplo, la planitud puede resultar una propuesta espacial sugestiva por su semblante inusual dentro de la tridimensionalidad que manifiesta nuestro entorno material, a menos que se observe un muro e incluso en ese caso, la sensación de totalidad y la sensación aérea y panorámica se experimenta invariablemente al mirar una composición integrada por rasgos que la apuntalan hacia la poca profundidad.

Estas fuerzas internas que recorren el cuerpo, detonadas por un factor visual relacionado con la planitud, adquieren mayor potencia por la poca frecuencia con la que se visualiza el panorama de forma horizontal. Es decir, al poseer una estructura naturalmente vertical en relación al suelo que nos impide llegar al centro de la tierra, se genera contrariamente un horizonte visual, el cual desaparece con la posición horizontal o elevada, la cual genera plenitud en la apreciación del espacio. Por consiguiente, la planitud implica un cambio de posición corporal. Dicho cambio otorga valor a esta perspectiva, ya que nos muestra aspectos distintos de lo que en algún momento pudo resultar conocido y poco propositivo para la mente.

Además de lo inusual que este tipo de percepción espacial resulta por las pocas ocasiones en las que nuestro cuerpo se eleva del suelo o nuestra posición cambia a horizontal, su existencia en el caso de mi producción plástica se deriva también de la cualidad intrínseca del soporte plano que utilizo, el cual constituye otra dimensión del formato que a su vez se relaciona con la superficie.

Una cierta mezcla entre la planitud material del soporte, perspectiva aérea y abstracción fundamenta una poderosa relación con la evocación de totalidad que mantiene las aspiraciones pictóricas presentes, y que a su vez se relaciona con las creaciones de artistas como Piet Mondrian, Paul Klee, Mark Rothko, Gunther Gerzso, Manuel Felguérez y Tomma Abts, quienes al apoyarse en los fundamentales aspectos de esta mezcla se manifiestan como referentes clave en cuanto a la creación de unidad soportada en la planitud.

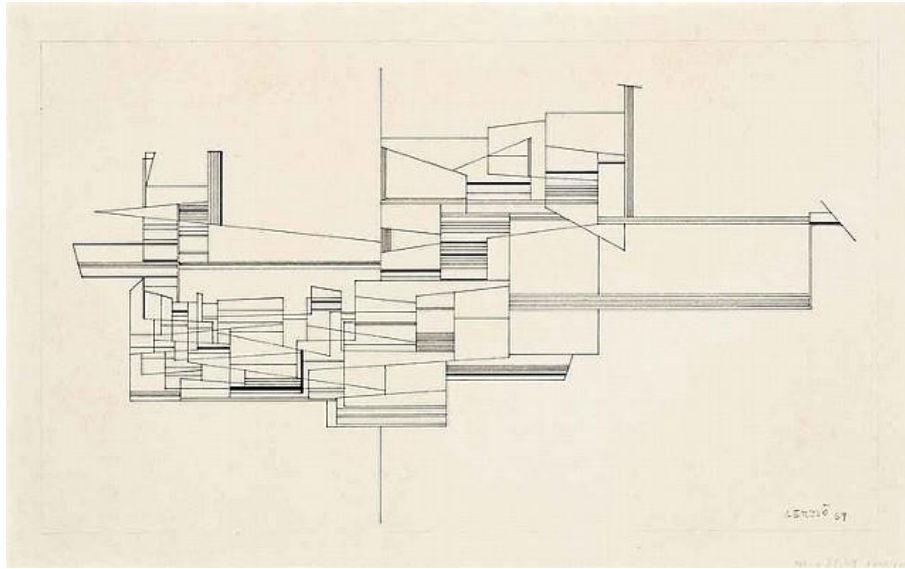


Fig. 11 Ejemplo planitud presentación inusual del espacio Gunther Gerzso “Sin título”



Fig. 12 Ejemplo planitud presentación inusual del espacio Mark Rothko “Capilla” Houston, Texas, al sur de Estados Unidad

La abstracción en mi obra es también un punto de anclaje en el que la planitud se soporta, ya que esta posición creativa mantiene un vínculo mucho más fuerte con la bidimensión material del soporte que con la tridimensionalidad aparente del espacio alterno al cuadro; esta conexión sustenta la potencia de completitud que aloja sutilmente el carácter plano y a su vez enfatiza el cambio de posición corporal que facilita el surgimiento de vistas inusitadas que me acercan a encarnar el sentimiento de lo desconocido

Existe una poderosa conexión entre la sensación de totalidad y la perspectiva a través de la cual se obtiene dicha apreciación, el ángulo de visión que nos acerca a la dimensión de totalidad es disímil al que cotidianamente mantiene nuestro cuerpo y se asocia con mayor facilidad a la observación de la planitud aparente del espacio. Por ejemplo, cuando la mirada paralela al horizonte cambia para ser perpendicular a él, aquello que se advierte es sólo un pequeño fragmento de la totalidad espacial, éste se percibe plano y es gracias a esta característica que se desatiende la sensación del yo y de la diferencia, ya que dicho fragmento es a la vez tan inmenso que parece no tener límites para la visión, en él se desliza la mirada y a través de ella éste se filtra hasta el sentido espacial que ahora no distingue sino que se disuelve en el abandono de la conciencia corporal.

Al detectar la planitud como constante derivada de la elección del formato y el planteamiento espacial encadenado a la estructura corporal y la posición de la visión, resulta interesante intentar tejer varios filamentos que relacionen a dicha cualidad con la sensación de totalidad, pues al crear estas delgadas cuerdas nos acercamos a desvelar las aspiraciones que, como abstractos impulsos, nos conducen a plantear composiciones específicas.

Mediante el estudio de cualidades compositivas y formales como la planitud se busca distinguir las evocaciones del lenguaje pictórico de mi obra que invariablemente se refieren a sensaciones particulares que se rozan con respuestas orgánicas, las cuales se alojan en la estructura del cuerpo que comparto con la humanidad como especie.

Una de estas sensaciones particulares y compartidas a nivel estructural con la especie es la impresión de totalidad. Esta en ocasiones se detona por la planitud, debido a que requiere un modo de visión aéreo, ya que de esta manera, a pesar de que la escala de nuestros

globos oculares no aumente, el ángulo de visión sí lo hace y en lugar de advertir obstáculos materiales que impidan la amplitud de dicho ángulo, como ocurre en posición perpendicular a la tierra, la visión en este caso abarca grandes terrenos de la misma, los cuales son directamente proporcionales en extensión a la altura que se tenga sobre ellos.

El modo de visión aérea es muy poco frecuente en la vida humana, dada nuestra condición terrestre y es por esto que la sensación de totalidad desencadenada por elementos visuales es poco frecuente. El carácter esporádico de la planitud la reviste de cierta extrañeza y desconcierto y, en algunos casos, de curiosidad y asombro. Dichas sensaciones son parte integral del conjunto abierto de lo que se experimenta interiormente al enfrentarse a lo desconocido.

La sensación de totalidad, asociada a la característica de planitud y visión aérea, causa cierto desconcierto y fascinación en consecuencia a la escasa experiencia que se tiene de ésta, lo cual convierte a la totalidad junto con su materialidad visual: la planitud, en sensaciones desconocidas.

El empleo de caracteres formales carentes de referencias a objetos o sujetos “conocidos” es un ejercicio que nos encamina a la experiencia y materialización de sensaciones relacionadas con los territorios desconocidos para el lenguaje de conceptos y la cotidianidad de las apariencias circundantes; es por esto mismo que también se recurre en ocasiones a la planitud como planteamiento espacial ya que se sustenta oportunamente en la carencia de profundidades que de cierta manera alude a la presentación del espacio vivido desde una posición cotidiana.

La planitud y la horizontalidad son dos constantes contrastantes derivadas directamente de la elección del rectángulo horizontal como soporte material de la abstracción pictórica que desarrollo. Su contraposición se alimenta de su oposición como vistas, ya que para experimentar cada una es necesario mantener una perspectiva distinta derivada de la posición del cuerpo; la combinación o intercambio de estas dos formas de ver se suscita inadvertidamente en la estructura de composición, la cual es muestra de dos vistas que sugieren inclinaciones paradójicas: por una parte, la horizontalidad como destilación inconsciente de la materialidad del entorno y, por otra, la inalcanzable y por lo tanto

incansable aspiración a la creación y exploración de lo desconocido a través de inesperadas vistas relacionadas con la planitud y la totalidad.

1.2 Superficie del espacio alterno

Las características táctiles del espacio de trabajo, una vez escogidas sus dimensiones, son el siguiente aspecto a establecer. Estas se determinan por sensaciones e ideas que se materializan en el acabado de la superficie dentro de la cual el proceso pictórico de la obra se inicia.

El terminado que se elige para detener el proceso de imprimatura de la pintura es cercano a la lisura de una roca pulida, la cual se obtiene tras una serie de capas pictóricas que se superponen unas a otras.

El primer acercamiento que se tiene con la loneta cruda de calibre ocho sobre la cual comienza el entramado pictórico se establece al realizar un dibujo intuitivo, generalmente del detalle de una estructura vegetal. Es un dibujo suelto que se interesa sólo por marcar una serie de direcciones que en su interrelación despiertan la sensación de belleza. Cuando no se realiza un dibujo bajo la inspiración de alguna estructura natural (en su mayoría plantas), con gran desenfado se introducen líneas que atraviesan al cuadro, las cuales son traducciones del movimiento irracional de mi cuerpo.

Estas líneas estructurales se conservarán en diferentes niveles a lo largo del cuadro. En el siguiente capítulo se describirá su función compositiva y conceptual. Dentro del proceso constitutivo del acabado del cuadro estas direcciones son el primer soporte matérico de la pieza y son selladas con medio acrílico, el cual se mezcla con una cantidad reducida de pintura. En el caso de las Figuras 13 y 14 se han utilizado colores claros que remiten a un mármol pulido que tiene muchas capas y a través de las cuales se pueden ver las anteriores y posteriores.

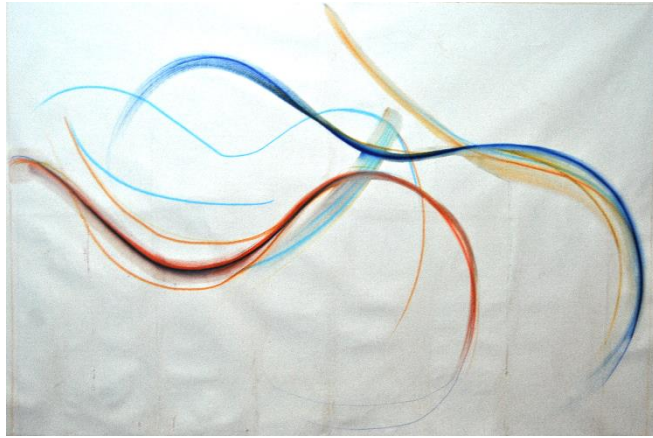


Fig. 13 Ejemplo de determinación compositiva a través de las primeras líneas estructurales.
Inicio de obra: "Significantes permanentes" 120 x 180 cm mixta/tela cm 2014.

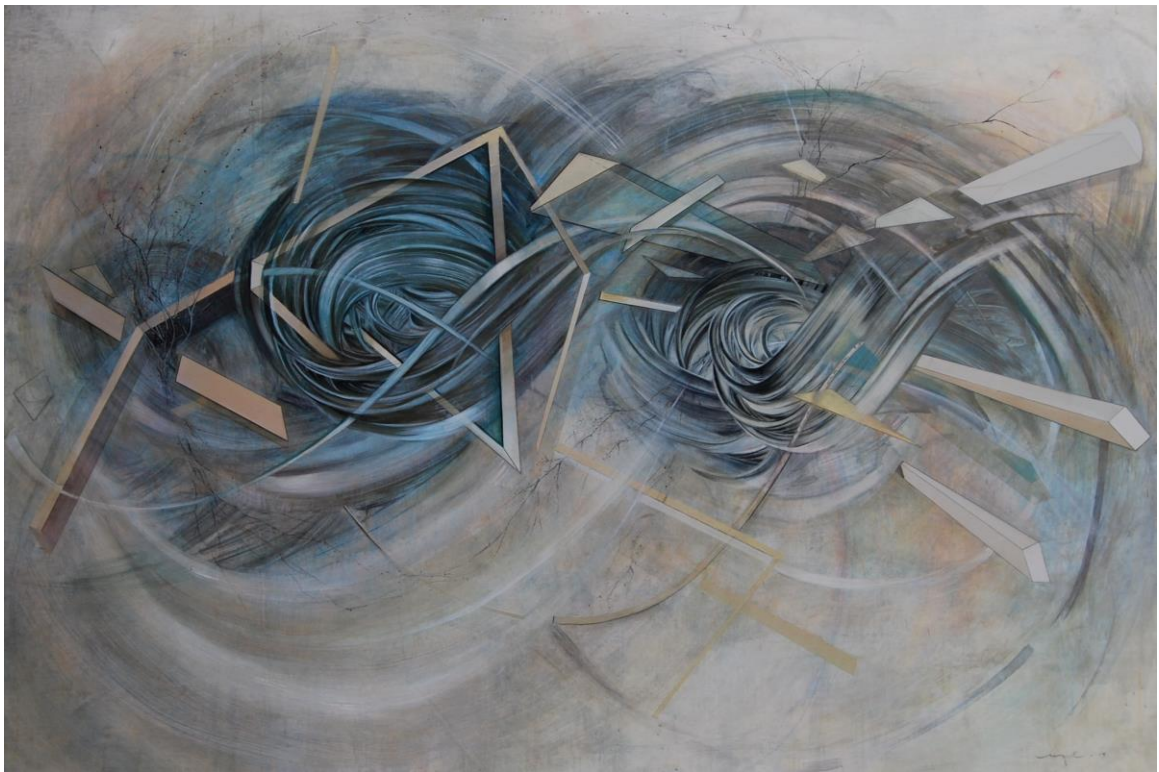


Fig. 14 Ejemplo de determinación compositiva a través de las primeras líneas estructurales.
Inicio de obra: "Significantes permanentes" 120 x 180 cm mixta/tela cm 2014.

El trabajo se constituye por capas translúcidas, en un principio generales y posteriormente fragmentadas. Las transparencias pictóricas están sustentadas por el interés de hacer ver las etapas del cuadro, los diferentes momentos que integran la visualidad unificada de la pieza. Esta unicidad es paradójica, ya que en su única presencia alberga múltiples fenómenos e historias de su propia constitución. Observar el resultado final en la superficie del cuadro permite a la vista percibir el tiempo encapsulado en las diversas etapas de realidad matérica, las cuales se empalman unas con otras y sin embargo no se anulan, sino que se relacionan cada una conservando su propio tiempo.

Se aspira a que las últimas capas de pintura recaigan sobre una etapa lisa táctilmente, ya que es en esta ausencia de rugosidad que subyace el carácter más sutil de este trabajo; la lisura representa el vacío de textura, el silencio contra el ruido, es comenzar a reunir elementos sobre una base callada, receptiva, equivalente a iniciar una composición musical dentro de un ambiente que no se encuentre habitado ya por presencias que se manifiesten a través del sonido. De la misma manera, la rugosidad es una cualidad que intento conservar en una baja proporción y que para subrayar es necesaria la existencia abundante de una superficie tersa, un espacio cristalino sin información extra a la historia de la vida de la pieza en la cual se respira el tiempo de las capas que sustentan silenciosamente las formas más superficiales de la obra, las cuales aterrizan sobre esta pista abierta que permite danzar con el pincel sin tropezar y rodearse del sensitivo placer que nace de la libertad, desencadenada por la lisura.

REFERENCIAS

- Greenberg, Clement. "Arte y cultura". Paidós. Barcelona. 2002. p.15

CAPÍTULO 2. ELEMENTOS SUGESTIVOS

2.1 Plano de transparencia

Uno de los elementos visuales que es constante en mi trabajo reciente de producción pictórica es el plano de transparencia. Aparece como un objeto desconocido que se aleja del primer plano. Al tener una saturación de opacidad menos concentrada, la apariencia de su cuerpo nos crea diversas sensaciones. Una de ellas es la distancia que nuestro ojo percibe y que tiene relación con la saturación de los elementos que lo acompañan en la unidad de la obra. La sensación de lejanía tiene un doble efecto: se presenta como referente que, al encontrarse alejado de nuestra visión, paralelamente acerca a los planos más opacos con un cuerpo más contundente.

El plano de transparencia puede hacer que nuestro cuerpo acceda a algún recuerdo que tenga almacenado previamente y se conecte con la sensación de flotar, de un peso muy ligero que se eleva diferenciándose de los objetos que se mantienen atados a la gravedad. Esta sensación es fundamental para la realización de la búsqueda pictórica que conduce a la modulación de decisiones técnicas y formales.

Es decir, el plano transparente es el resultado visual de la sensación de ligereza que en el cuerpo habita, la cual ha tenido la fuerza y persistencia en la mente para materializarse como un objeto que se desvanece y que se presenta ante nuestra visión sólo para regresar a su verdadera esencia emocional invisible, dentro de cada organismo que lo revive al presenciar este objeto desde su interioridad.

Mencionar las técnicas que se utilizan para lograr objetivar estas sensaciones, en una presencia concreta que se nos manifiesta dentro de la integridad de una obra pictórica, puede resultar valioso para muchos ámbitos relacionados con las prácticas artísticas. Incluso al mencionar los materiales utilizados, se puede aterrizar la temporalidad efectiva de la pintura que se realiza.

Se utiliza cinta adherible para delimitar el contorno del plano transparente, se dibuja la figura geométrica del plano con este material y después de asegurarse que el tipo de pegado no permita la entrada de pintura fuera de los límites marcados, con una espátula de plástico

y/o metal, con acrílico se procede a rellenar este espacio que se convertirá en el elemento protagónico de análisis en este texto.

Además de este proceso, se ha utilizado también grafito en polvo en vez de acrílico, ya que éste permite hacer desde transparencias muy ligeras hasta concentraciones bastante profundas. Es crucial detenerse en la aplicación de este material en el punto necesario para lograr el objetivo que se tenga en mente en el momento. Para aplicar el grafito se requiere un trozo de tela, lo cual le otorga al plano una apariencia homogénea y de esta manera se controla el nivel de transparencia esperado.

El óleo es el material ideal para la creación de transparencias, ya que su cuerpo graso le permite expandir sus pigmentos de manera homogénea a través de medios aceitosos, tales como las barnicetas o el liquin. Gracias a esta propiedad del óleo es posible que éste configure elementos formales en una sutil capa pictórica que tenga la capacidad de mostrar su presencia detrás o delante de otras figuras.

El óleo puede aplicarse diluido con un pincel grande y al servirse de una regla o un tiento, se puede construir un aspecto irregular de la superficie que permitirá evocar la existencia de rayos luminosos dentro del cuadro o sombras sutiles que pueden subrayar a partir del contraste la presencia de planos destellantes o transparentes.

El último párrafo nos introduce silenciosamente a la idea de que un plano transparente puede también asociarse con la cualidad diáfana de la luz, la cual tiene una potencia estética tan fuerte que ha sido incluso el tema central de varios artistas, específicamente pintores que han dedicado a la luz toda una vida de contemplación. Uno de estos pintores es Johannes Vermeer (1632-1675), quien utilizaba a sus modelos para plasmar la belleza de la luz que los tocaba y, al hacerlo, mágicamente los creaba.

La luz que en aquella época atravesaba de manera poética interiores, lugares de habitación íntima, se convierte, en estas obras en el centro creador de los motivos de las pinturas, dota al espacio de un ambiente específico que cambiaría totalmente si la luz fuese otra. Al adentrarse a estos espacios esta presencia física, traza en ocasiones un plano con un

contorno perdido que se asemeja en algunos aspectos formales a los planos de luz que he estado realizando.

Sólo por mencionar a otro pintor, Caravaggio (1571- 1610) nos presenta una luz dual que revela facciones y presenta una especie de realidad que a la vez, por su gran potencia, ensombrece los rincones que albergan sensaciones de intriga e intimidad profunda. En este alto contraste, Caravaggio muestra las sensaciones específicas que enfatizó por medio de la luz, para servirse de sus cualidades y con esto enfocar a este elemento, tan recurrente en la obra de infinidad de pintores, de una manera única y personal.

Es evidente que existe una larga fila de pintores que han integrado a la luz como un aspecto principal de sus obras, y resulta revelador que cada uno de ellos la haya conceptualizado de manera distinta. Menciono ejemplos breves con la única intención de señalar la existencia del contenido abstracto que estas representaciones atesoran.

En el caso de mi pintura, se recurre a la translucidez de los materiales que se han mencionado, no precisamente para la representación objetiva de la apariencia de la luz, sino para aludir a la huella emocional que como seres sensibles hemos reconocido en ella. Existe un trasfondo invisible dentro de la interioridad del pintor que guía sus movimientos para la configuración de entes particulares que se materializan dentro de un espacio real-irreal. La singularidad de estos elementos es en sí la formalización de existencias inmateriales que habitan siempre los rincones menos explorados de nuestra presencia.

2.2 Plano opaco

La opacidad es una característica de solidez que se armoniza con los contornos rígidos de una figura simple, como el polígono irregular. La presencia contundente de esta delimitación espacial se manifiesta como un objeto que aparece en un espacio indeterminado que con esta manifestación geométrica cobra sentido.

La relación particular entre el tamaño, dirección, posición y orientación de estas formas opacas y bidimensionales ordena el espacio. Al existir en él, los planos opacos son capaces de manifestarse sin la necesidad de una justificación lógica, ya que flotan en un ambiente

poco activo que los aloja sólo para dejarlos expresar su independencia y autonomía, pues son las características que hacen posible la creación de un sentido particular del espacio.

Por lo general estos planos se encuentran dislocados de alguno de sus lados, puesto que la regularidad de una figura difícilmente podría indicar cercanía o lejanía con su propia configuración. Queda claro entonces que este desplazamiento es el que al interrelacionarse con elementos similares define el ambiente espacial en el que habitan estas formas, pues es en esta distorsión que el plano adquiere una cierta perspectiva dada por la diferencia de anchos en sus lados. Su forma interior lo sitúa en el espacio y a la vez construye las características del espacio donde habita.

Generalmente, los planos pesados que conforman la singularidad espacial del cuadro incluyen en su gama de color tonos oscuros, los cuales dotan de estabilidad a la composición general del cuadro, pues es a través de la invención del espacio dado por ellos que se construyen las vigas estructurales en las que las demás figuras o elementos del cuadro se soportan y ordenan.

Asimismo, la estructura que estos planos provocan en algunas zonas del cuadro se conecta con la estructura de otras partes de él. Estas, al ser tocadas por nuestra visión, generan una interconexión rítmica dentro de la totalidad de la obra. Se podría establecer que la opacidad de estos planos se coloca estratégicamente en ciertas localidades de la pintura que sustentan la existencia de distintos elementos que los circundan y que al apreciarse de manera panorámica, teniendo en cuenta la presencia unitaria de la obra, ejercen un ritmo que define en cierto nivel el carácter general de ésta, pues al entrelazarse visualmente estas pequeñas zonas de peso, gracias a la danza de la vista, hacen sentir la cadencia de la pieza visual a la que nos adentramos.

La sensación de peso que provocan los planos de este tipo genera un contraste que dota de particularidad a los planos de transparencia antes mencionados; sin la fuerza de la opacidad, la diferencia que crea la nebulosidad no existiría. Por lo tanto, la convivencia de estos dos tipos de planos establece una interdependencia que los relaciona intrínsecamente y sin la cual el camino hacia la aproximación a la visualización de realidades invisibles sería aun más hipotético.

2.3 Volúmenes prismáticos

Algunos de los planos, tanto transparentes como opacos, se reúnen entre sí y al hacerlo se convierten en la cara de un conjunto más complejo que puede percibirse como un prisma o poliedro irregular. Esta reunión ocurre sin mayor obstáculo, por ejemplo, en la pintura “Savia interespacial” (Fig.15). En los dos polos del cuadro aparecen dos cuerpos que en el centro del cuadro se unen con una perspectiva similar. Lo que ocurre con estas cuerpos frágiles es que no están evidentemente delimitados, sino que admiten la inclusión de posibles figuras que podrían unirse a sus ejes. La gravedad que los planos agrupados provocan es la misma que atrae a planos un poco más alejados.



Fig. 15. Ejemplo de volúmenes prismáticos. “Savia interespacial” Medidas:120 x 185 cm

Técnica: Mixta/tela Año: 2013.

La organización de estos planos ocurre tan natural e insospechadamente como cuando un vidrio se recarga de manera temporal sobre un muro. Esta concurrencia física crea un nuevo espacio dentro de ellos. Así, en varias de mis obras, después de que percibo esta breve unión como campo fértil capaz de beneficiar a la intención compositiva o espacial de la obra, sucede que simplemente se subraya la unión y lo que pudieron ser planos aislados se configuran en prismas ilusorios y abiertos, con entradas y salidas que logran tener la suficiente amplitud para relacionarse con distintos elementos que forman parte del cuerpo geométrico expandido.

Estas afortunadas concurrencias afianzan la fuerza espacial que los planos que los conforman tenían como primera intención, por lo que al sostenerse traslucidamente en este ambiente se percibirán como figuras que intentan sobresalir de un conglomerado más grande de prismas, que al final se unifica en una sola figura que se desplaza por el espacio total del cuadro.

El conglomerado prismático al que nos referimos es la forma unificada que crea la atmósfera del cuadro, se construye también como la aceptación de una coincidencia de puntos y aristas que se traspasan en sus transparencias, se enlazan, contorsionan y con esto sustentan relaciones paradójicas posibles sólo en la idealidad de la bidimensión.

En este punto es necesario recapitular las etapas del proceso en el que aparecen prismas en la composición: las formas de convergencia entre planos resultan en prismas que evidentemente no tienen razones matemáticas para su ensamblaje. Cuando estos vínculos se reafirman por medio de una voluntad artística, proliferan por diferentes partes del cuadro. La manifestación espacial de estos prismas hace que ahora ellos, como unidades más complejas, se interrelacionen para así crear un solo cuerpo que sea el principal habitante de la obra, que en su presencia visual hable de las relaciones ocurridas en distintos tiempos entre líneas, planos y volúmenes prismáticos. Es importante anotar que todo lo que surge de un formato regular geométrico está inherentemente relacionado con esta matriz estructural.

Hay que subrayar la manera en la que las unidades que integran la pintura se conectan, pues este método será revelador del proceso general de creación en esta serie de obras, el cual se estudiará en otro apartado de esta investigación.

2.4 Enlaces lineales

Las sendas de pinturas como: “Estratos temporales”, “Paralelismos espaciales” y la serie de dibujos: “Arquitectura de reflejos” (las cuales se presentan en el anexo de imágenes de la producción pictórica) están dirigidas por un elemento sutil que forma parte de la variedad de aspectos que pueden componer una obra bidimensional. Este elemento representa una de las síntesis más atrevidas que la humanidad ha producido y de la cual se ha servido para abstraer su realidad y explorarla en la reconfiguración de ésta en otra dimensión.

La línea es uno de los agentes elementales que hacen posible la descripción de la apariencia de un objeto. No obstante, cuando no se supedita a una forma preexistente o al encadenamiento de una referencia visual habitante del mundo perceptible en cuatro dimensiones, cobra una especie de autonomía y se presenta a sí misma como una existencia posible.

La posibilidad de esta existencia abstracta se materializa al insertarse en un plano previamente constituido que a su vez es una abstracción, gracias a la cual, la línea, que tiene casa y origen en la idealidad, adquiere cuerpo plástico.

Al poseer dimensiones y materialidad la línea en esta obra desempeña distintas funciones. En el presente escrito, se investigará específicamente el papel de enlace. En la obra que se aprecia en la (Fig. 16) se observa sensiblemente esta cuestión: las líneas que atraviesan la obra de lado a lado lo hacen suavemente; una de ellas parte del lado izquierdo, producto del movimiento de uno de los tres actores principales de la pieza, surge desde el horizonte medio del cuadro y asciende por encima de los personajes principales restantes. Su aparente recorrido se oculta al descender y entrar al cuerpo semi-etéreo de la tercera figura fundamental del cuadro. Al dejar que la vista siga la inercia que le potenció la primer línea, se encuentra otra que continúa con el recorrido de la emprendedora y regresa al punto del cual partió.



Fig. 16 Ejemplo de enlaces lineales 1. “Encadenamiento radial” Medidas:120 x 180 cm
Técnica: Mixta/tela Año: 2013.

Este recorrido visual fue detonado por dos sencillas líneas, que a su paso enlazaron a los factores protagónicos de la pintura y con esto la quietud aparente del cuadro se afecta de una dinámica cíclica que se emparenta con el movimiento que evocan las tres figuras principales de la pieza.

La particularidad del ejercicio de estas largas líneas es que activa los engranes o piezas de la obra y en vez de mantenerlas aisladas, las integra en un ritmo de revoluciones armónicas y aurícas. Beneficia también la percepción de una obra unificada y de esta manera la experiencia que nos comparte se aclara, pues las líneas, al relacionarse con el cuadro, en su viaje trazan el sentido profundo de la mecánica de éste.

Si esta sensación se asimila interiormente, nosotros seremos entonces las piezas de la obra que cobran sentido al ser relacionadas con imperceptibles líneas que atraviesan nuestra vida.

En la obra representada en Fig. 17 hay alrededor de cuatro líneas enlazadoras. La primera describe una curva muy regular parecida a un semi-círculo que se ubica del lado izquierdo de la pintura. El sentido de su movimiento asciende hasta bajar por el otro extremo del cuadro y, una vez abajo, vuelve a atravesar el cuadro, esta vez por abajo, y se une consigo misma. Aunque esta línea no proviene de zonas de la obra distintas a las partes en donde termina, sino que es en algún sentido una forma cerrada, no funciona como tal porque su contenido es vacío total, que deja ver a toda una serie de planos opacos y transparentes que habitan y conforman el cuadro; es una forma hueca o transparente que se percibe como línea que relaciona a distintos lugares de la pintura, sin tocarlos necesariamente.

El hecho de que esta línea regrese a sí misma hace que la idea de totalidad en la pintura se manifieste, pues al poder ver todos los momentos de su desplazamiento sabemos que todo en el cuadro está contenido y que no hay nada fuera de él mismo que le pertenezca, por lo que esta forma incorpórea que es la más grande del cuadro se puede ver completamente. Así es que aunque algunos otros elementos se aproximen a los bordes del plano matriz que los contiene, la sensación de unidad nunca deja de latir.



Fig. 17. Ejemplo de enlaces lineales 2.

“Estratos temporales” Medidas:120 x 180 cm

Técnica: Mixta/tela Año: 2013.

Las demás líneas enlazadoras de esta pieza funcionan como ritmos y modos de relación variables entre cada gremio de figuras que residen en distintos estratos que como en la obra “Bifurcación de reflejos” (Fig. 18) actúan con especial potencia. El enlace de la línea que cruza el centro del cuadro vincula dos zonas de éste bastante alejadas, por lo que al recorrer su delgado cuerpo nos adentramos a la experiencia de la distancia entre estos dos términos. Cuando la línea llega a su punto más álgido, cae diagonalmente hacia la derecha y de esta manera continúa creando una profundidad mayor que termina por generar un espacio de gran escala dentro de la obra en forma de triángulo que por su específica perspectiva ofrece una visión del espacio general del cuadro que no tendría cabida sin este enlace.

La línea enlazadora más grande de este cuadro se une con la figura triangular antes descrita. Comienza en un punto y vuelve para cerrarse sobre sí misma. A la derecha del espacio triangular, dibuja una especie de cuadrado que a su vez funciona como la base o tapa de la pirámide invertida que es un elemento importante para la composición general de la obra y continúa su movimiento sólo para tocar los puntos más importantes del cuerpo prismático contenido en la pintura. Su recorrido es un tanto impreciso. A pesar de esto, vincula a los puntos cardinales más pesados del cuadro.

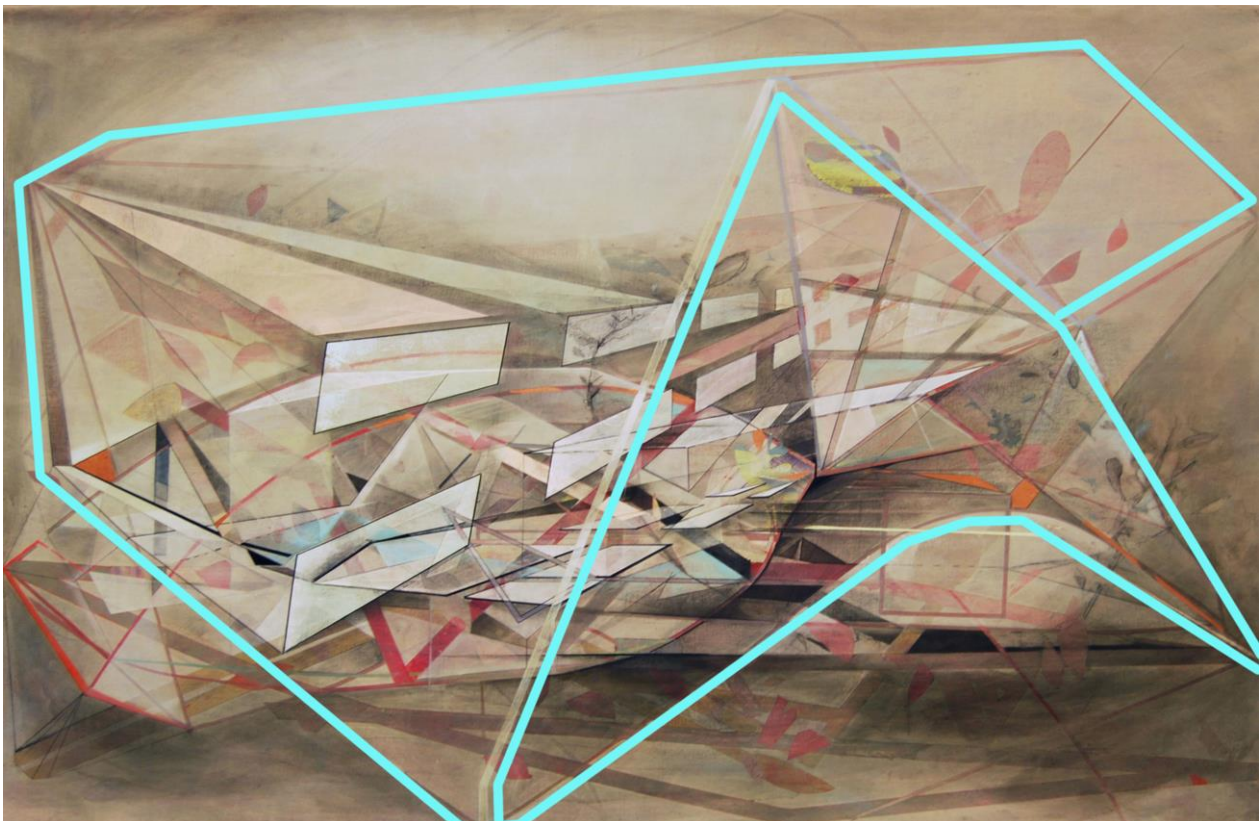


Fig. 18 Ejemplo 3 de enlaces lineales, (enfatisados con azul). "Bifurcación de reflejos"
Medidas:120 x 185 cm Técnica: Mixta/tela Año: 2013.

En el caso más afortunado, los enlaces sugieren espacios que advierten distancias. Estas cualidades pictóricas no son sólo ilusiones de tipo formal, sino alusiones a ideas que por su atractivo queremos contener en su visualización. La importancia de estas ideas sensibles es que cuando tenemos la fortuna de aproximarnos hacia ellas, podemos distinguir que dentro

de nosotros hay una respuesta que nos conduce a ser conscientes de las maneras en las que sentimos placer. Esta conciencia en sí es conocimiento.

Este conocimiento personal es activado por la objetivación de este mismo, previamente configurado en detalles como las líneas de enlace que a partir de su simple presencia visual, nos encaminan al descubrimiento del conocimiento de sensaciones que moran en ellas, y a la vez en nosotros mismos. Es decir que dichas líneas en realidad enlazan dos dimensiones que parecen separadas: el interior, en donde reside la mente, y el exterior de la estructura aparente del cuadro. Al ser enlazados estos dos puntos, existe un intercambio de información de ambas partes que termina por crear sensaciones en el habitante del cuadro, muy relacionadas a los aspectos formales de una línea de enlace.

2.5 Vigas estructurales.

Trozos de planos delgados, figuras que penden de la escala de su contexto y de la propia para significarse cabalmente como líneas, son aquellas unidades que se entrelazan hasta formar una estructura ordenada internamente. Este orden no responde a algún paradigma matemático, geométrico o lógico, sino que obedece a la disposición que las somete a la composición del placer revelado por su manifestación visual.

Las líneas fragmentadas, cortas en relación a la escala de la totalidad, son las células que producen la irregularidad de la presencia unitaria del cuadro. Funcionan como vigas que sostienen cuerpos más pesados que proporcionan el esqueleto necesario para que el complejo resultante tenga una condensación tal que se manifieste como un todo organizado, que si bien conste de incuantificables unidades o fragmentos, siempre aparezca como una sola entidad. En el cuadro “Integración dinámica” (Fig. 19) podemos hallar vigas lineales fuertes, que sostienen a la presencia pictórica unificada. Sobresalen como ejes sobre los que se disponen líneas más pequeñas, que se acumulan casi indiscriminadamente, pero que en realidad presentan la misma forma de organización con las que están dispuestas las líneas principales.

Una de estas vigas de estructura, la más larga de ellas, presenta una inclinación que genera un contraste de dirección que a su vez estabiliza el desarrollo del conjunto gráfico pictórico que integra la presencia general de la obra.



Fig. 19 Ejemplo vigas estructurales 1 (enfanzadas con azul). "Integración dinámica"
Medidas:120 x 185 cm Técnica: Mixta/tela Año: 2013.

La organización de líneas en pinturas como "Intercambios gráficos" (Fig. 20) es bastante peculiar dentro de la producción pictórica que he realizado, pues su configuración no constituye el cuerpo protagonista de la obra sino que subyace en un segundo plano y soporta a la substancia primordial que sobresale y se expresa como el centro de atención.

Esta organización de líneas se encuentra en una zona baja del cuadro, y la gama de color que las integra refuerza su papel de esqueleto. Los huesos de esta estructura atraviesan el cuerpo que emerge ligeramente en diagonal. Este hecho relaciona a estos dos elementos de la composición y los hace interdependientes, por lo que la configuración de líneas, en vez de

sostener su propio peso, como en los casos más generales de la obra, ahora resiste a un cúmulo de líneas que no fungen como vigas sino que tienen un carácter gráfico gestual.

Las vigas estructurales de esta pieza son bastante particulares, pues a diferencia de la organización intuitiva de las líneas de otros cuadros, la construcción de esta estructura se remite al motivo de los gestos gráficos que más adelante se citarán. La forma de este conjunto de líneas se refiere de manera sutil a una presencia vegetal. Estas manifestaciones naturales son recurrentes en la obra. Materializadas de diferentes maneras, esta vez se manifiestan con un toque singular como una composición estructural de líneas entrelazadas en una especie de rama que atraviesa el cuadro.



Fig. 20. Ejemplo de vigas estructurales 2. (enfaticadas con azul).

“Intercambios gráficos” Medidas:120 x 185 cm Técnica: Mixta/tela Año: 2013.

Es importante rescatar que la noción de rectitud en una línea es una de las características que le configura fuerza y por lo cual se puede hablar de ellas como líneas estructurales que no sólo tienen razón de ser por sí mismas, sino que su existencia hace posible el germinado de una estructura mayor.

En el caso de “Destellos de viento I” (Fig. 21), las vigas tienen un doble carácter, sostienen y construyen la presencia integral del cuadro y además atacan desde el fondo a la figura. Esta cualidad es bastante deseada en el ámbito pictórico, ya que siempre la oposición entre figura y fondo obstaculiza la unificación de la obra, por lo que es valioso que a través de líneas estructurales que nacen desde el fondo del cuadro se cree una especie de silenciosa red de la que en los primeros planos se hayan destacado algunos rasgos. Es en este momento en el que la callada estructura se transforma, y se convierte en parte de los destellos que sobresalen de la figura central de la obra. Estos destellos son las vigas que sujetan a la composición de planos que murmuran el axioma de su creación.

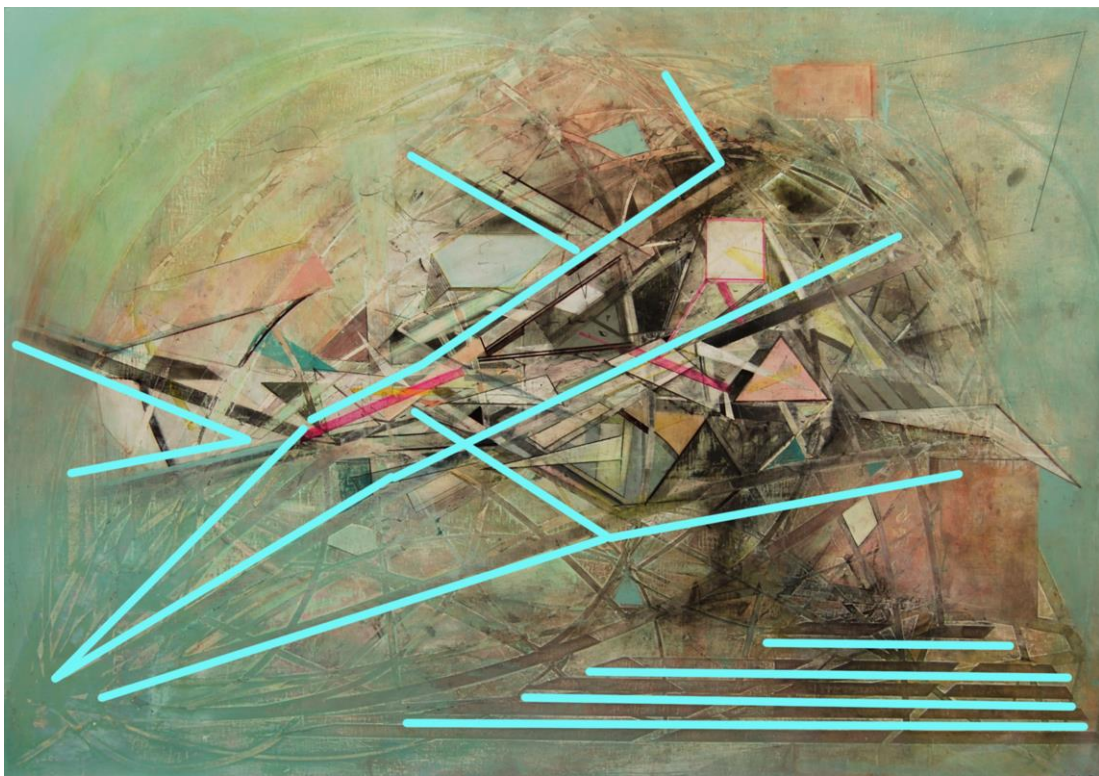


Fig. 21 Ejemplo de vigas estructurales 3.

“Destellos de viento I” Medidas: 70 x 100 cm. Técnica: Mixta/madera. Año: 2013.

2.6 El tiempo de las vigas estructurales y líneas de enlace.

Dentro del proceso constructivo del cuadro, existen etapas en las que la composición general del mismo se plantea tentativamente. Dichas etapas por lo general son las iniciales.

La composición eventual de la obra se dispone bajo diversos procesos, uno de los cuales es la reserva de espacios o momentos pictóricos. Esta reserva es posible gracias a materiales autoadheribles que permitirán la entrada de capas de pintura sobre ellos, mismos que cuando sean retirados del cuadro manifestarán el tiempo formalizado en planos o líneas que concluirá por sostener el resultado compositivo de la pintura.

Desglosemos un poco la síntesis del párrafo anterior. En primera instancia, existe un plano que contendrá diversos tiempos pictóricos y a la vez la conglomeración de estos en un algún tipo de resultado visual; desde el momento en el que el plano pictórico inicial se encuentra físicamente vacío, se presentan impulsos que se manifiestan como movimientos corporales depositados en la tela o soporte escogido previamente. Si estos movimientos depositados se materializan en una película autoadherible que describe dichos movimientos, entonces resguardará el espacio en el que se inserta y lo que se obtiene entonces es una línea estructural o de enlace que fomentará la disposición de todas las decisiones pictóricas subsecuentes.

Algunas líneas que al término de la creación del cuadro parecen ser las guías de la disposición general de la pintura son las que se cubrieron desde un principio y por lo tanto, son también muestra de un tiempo distinto al que se percibe como el tiempo general del resultado.

La estructura visual resultante está totalmente vinculada con cada uno de los movimientos con los que la pintura se inició, por lo cual estos enlaces y vigas estructurales son un recuerdo de la vasta memoria que la tela como objeto artístico puede tener. Literalmente son los cimientos de la obra, que nunca se recubren sino que se exponen como parte imprescindible de la totalidad de los tiempos y como un momento del proceso que una obra de este tipo requiere.

Una línea estructural contiene información del pasado. Datos precisos de su constitución se encuentran encriptados como las historias de un fósil en la tierra, como una capa de suelo que se toca con capas relativamente más recientes o más antiguas pero que a pesar de esta diferencia de origen, paradójicamente la estructura de la tierra de todas estas capas de subsuelo, muchas veces se percibe como la misma. Esta escasa discriminación es la que nos permite sentir la unidad de la obra, aunque también nos priva del goce de sus detalles.

Es así como momentos iniciales de la producción de la obra se convierten en las formas fundamentales que, más allá de ser zonas vitales en el cuadro, son tiempos en los que se tomaron decisiones esenciales. Algunas de estas decisiones se conservan, otras simplemente se velan o se sepultan en otro tiempo, con otras decisiones.

2.7 Carácter del contorno geométrico.

Los elementos formales antes mencionados, líneas, planos y prismas, tienen algunos aspectos en común. Uno de los más evidentes es su contorno, el cual se puede describir como delgado, casi milimétrico, con aspiraciones profundas a la rectitud, liso y con escasas variaciones de dirección. Estas características sustentan gran parte de su esencia formal e incluso podría decirse en algún momento que justifican su carácter geométrico.

Si este tipo de contorno caracteriza en gran parte a elementos asimilados como derivaciones de representaciones geométricas ideales, entonces podríamos identificarlo como el responsable de la expresión estética de estos mismos.

¿Cómo nos podríamos aproximar a la descripción del carácter estético de este tipo de contorno? En la vida cotidiana de las personas ciudadanas, urbanizadas, se tiene un contacto frecuente con elementos de tipo geométrico que fueron realizados bajo paradigmas geométricos ideales, que los dotan de distintas clases de contorno, según sea su escala y el soporte económico con que hayan sido erigidos.

El percatarse de que, entre mayor escala e infraestructura económica, los gigantescos prismas en los que entramos y salimos, el mobiliario y sus detalles, poseen un contorno cada vez más liso, cada vez más recto y cada vez más delgado, despierta algunas sospechas y reflexiones.

Una disertación acerca de estas cuestiones tiene que ver con la relación entre poder y paradigmas de belleza. Por ejemplo, adquirir una casa, automóviles o gadgets en general es una forma de manifestar poder dentro del sistema económico contemporáneo en el que vivimos. Lo interesante de este hecho es el cuestionarse: ¿cuáles son las cualidades formales de estos objetos? Por lo general siguen el enunciado del párrafo anterior casi como una norma de su producción, ¿por qué lo hacen? Una respuesta lógica sería que el perfeccionamiento de sus contornos exige alcanzar el punto máximo de rectitud, delgadez y lisura, y el refinamiento de estos aspectos representa la posición más exitosa en la creación de prismas que a su vez son las formas en las que las búsquedas de nuestras sociedades se han manifestado.

El ejemplo del diamante es clave para entender el status y poder que otorgan los contornos geométricos a los objetos de consumo. El diamante, como se sabe, es una piedra que al ser tallada hasta lograr un volumen de múltiples caras, un poliedro con bordes lineales adquiere un valor estético que incrementa su valor en el mercado. Cabe mencionar que los planos de dicho objeto son transparentes y que tales características son ocupadas en este objeto para hacerlo más atractivo ypreciado. Estas constantes aparecen también en las obras realizadas durante esta investigación, dado que existen los mecanismos internos para reconocer su fuerza estética y su relación con una idea de belleza derivada de elementos básicos tales como la rectitud del contorno y la transparencia de planos.

Las búsquedas estéticas y de casi cualquier dimensión de la vida humana en las sociedades contemporáneas han sido diseñadas por pequeños grupos de poder que han acordado las aspiraciones, valores, ideologías y caracteres de culturas enteras. Estas abstracciones invisibles se han materializado en distintos objetos artificiales, algunos de los que gozan de mayor escala son prismas. Estos prismas se derivan de teorías geométricas que no tienen que ver con las formas de conducta y desarrollo de la naturaleza y esto ha hecho que dichas creaciones presenten formas totalmente opuestas a las expresiones de los cuerpos no inventados por la humanidad. Por lo tanto, se podría decir que la afirmación formal prismática de una construcción arquitectónica es una presentación práctica de valores y teorías abstractas que han surgido de deseos y sensaciones igualmente intangibles, los cuales residen en las mentes de las personas que integran estos grupos de poder y que aun

en su estatus separado de la generalidad social, comparten siglos de evolución de la estructura de su mente.

Georges Bataille, (2008) en su libro *La conjuración sagrada*, menciona que “La arquitectura es la expresión del ser de las sociedades, del mismo modo que la fisonomía humana es la expresión del ser de los individuos” (p. 19). Al declarar esto, relaciona intrínsecamente las formas de un edificio con la estructura mental que la humanidad comparte en sus rasgos más generales.

Es en la estructura ancestral de la mente humana, se hallan los impulsos y fuerzas que se convierten en el deseo de entendimiento de las formas expresivas de la naturaleza, por lo que se genera conocimiento de distintas formas utilizando diversos métodos y medios. Cuando las figuras de poder utilizan este conocimiento, aluden a su propio temperamento; entonces ejercen fuerza sobre la naturaleza de lo estudiado o hacia las zonas en las que se depositará su acción. Existe un carácter impositivo en muchas de las creaciones humanas, sobre todo las que surgen desde emociones como el control. Estas son ciegas ante las presencias que no están diseñadas por su voluntad, las cuales expresan una divergencia total ante el pensamiento antropocéntrico.

En este sentido, la geometría Euclidiana, al compartir el deseo genuino del entendimiento del mundo a través de modelos simples, ha sido utilizada para la objetivación de sus teorías en estructuras arquitectónicas, las cuales han ejercido cierto dominio al sobreponerse a estructuras naturales, por lo que se entiende entonces que un rasgo significativo del carácter conceptual de la línea recta sea su contraposición a las estructuras ordenadas por voluntades no humanas.

Las sensaciones que los contornos rígidos y delgados nos pueden transmitir tienen origen en este reconocimiento y diferenciación inconsciente de las formas irregulares o fractales generalmente encontradas en la naturaleza y las formas mucho más lisas y regulares que dentro de una ciudad abundan.

Así como la rigidez de un contorno idealizado nos conduce a sensaciones frías, impersonales, como las que albergan las formas artificiales presentadas por la arquitectura, también tiene el poder de aludir a ciertas ideas relacionadas con la perfección. Uno de los sentidos del concepto de perfección dado por Ferrater (1999) es el siguiente: “Se dice de algo que es perfecto cuando está acabado y completado, de tal suerte que no le falta nada para ser lo que es” (p. 2541). En este sentido, la calidad de una línea recta puede satisfacer esta definición, ya que su contorno no presenta irregularidades, no parece corroído y se aleja del carácter de formas que tienen una dimensión fractal; la potencia de perfección la presenta con mayor fuerza sobre todo cuando la rigidez y lisura de la línea se presenta a sí misma como un ente expresivo, es decir, cuando estas cualidades no se encuentran sojuzgadas a la utilidad de la construcción que las contenga.

La presentación de abstracciones humanas en una pintura, como la línea, el plano y el prisma en su estado puro no utilitario, nos acerca a la vivencia de su propia estética, esta vez desenfadada de cualquier otra estructura significativa que generalmente se sirve de sus cualidades formales para configurar un cuerpo nuevo que dé cabida a la solución de un problema.

Las reflexiones desencadenadas por la pregunta “¿cómo nos podríamos aproximar a la descripción del carácter estético de este tipo de contorno?” han arrojado pistas que en este punto se pueden recapitular y con esto trazar algunas posibles descripciones que nos acerquen a las sensaciones que estas cualidades formales presentan.

La artificialidad y la perfección son dos ejes descriptivos de las cualidades formales del contorno geométrico, los cuales se relacionan de maneras bastante paradójicas; la perfección es una sensación vinculada con la verdad de tipo filosófico por su estado inalcanzable, puesto que en las expresiones formales de la naturaleza nada tiene una superficie regular, mucho menos un contorno nanométricamente liso como lo propone la idealidad geométrica euclidiana, la cual define a la línea recta o contorno geométrico de la siguiente manera: “Una línea recta es una línea que se extiende equivalentemente con respecto a los puntos situados sobre la misma.” (Pedoe, 1979, p. 124). La homogeneidad teórica de una línea recta realiza la sensación abstracta e invisible de la perfección que la

simbólica humanidad proyecta en sus creaciones. De esta manera, desarrolla un conjunto de objetos que se reúnen bajo la definición de artificialidad. Esta es una ruta posible que relaciona específicamente a la perfección con la artificialidad. Además, podemos encontrar que la primera se encuentra en una dimensión humana interna y la segunda tiene lugar en un plano extrínseco a la humanidad por ser la objetivación de dicha sensación.

Esta sensación ideal de perfección objetivada tiene sustento en las creaciones culturales que a lo largo de la historia se han registrado. Tales creaciones culturales por lo general se sostienen con prismas, líneas y planos, los cuales recursivamente contienen en su profunda formalidad esta misma sensación humana de perfección, la cual es una manifestación de la estructura mental ancestral humana que está contenida en los rincones estructurales de nuestro propio cuerpo. En sus células, en sus moléculas, en sus órganos, en sus tejidos, la información hecha sensación de la perfección es sólo una aspiración de la estructura ancestral y natural de la humanidad que al hacerse tangible y cobrar dimensiones, paradójicamente desencadena una lucha con las estructuras ajenas a su voluntad.

La realización de la sensación de perfección en una pintura de mi producción se visualiza en formas como la línea, prisma y plano que dentro de un soporte pictórico aguardan entre la dimensión ideal interna del cuerpo creador y su realización tridimensional. Son aún formas teóricas contenidas en una dimensión que está diseñada para impactar con mucho mayor fuerza en el interior de una sensibilidad, más que en la modificación de la sensación tangible de su espacio de existencia.

Es por esta cualidad pictórica que la estética del tipo de contornos de estas formas se transforma en pequeñas bombas que accionan sobre el conocimiento sensible que habita en nuestra estructura humana. Este conocimiento se ha desarrollado a lo largo de nuestra existencia como especie, o incluso de nuestra existencia como materia, nos hace capaces de descubrir las cualidades sensibles hasta de las formas más simples, y de esta forma relacionarlas con una serie de palabras que en un futuro construirán ideas tales como perfección, tensión, rigidez, eternidad e invariabilidad, todas ellas derivaciones de sensaciones objetivadas en un contorno geométrico.

2.8 El gesto gráfico

Dentro de la reciente producción pictórica a estudiar, se ha desarrollado una serie de constantes que encierran, cada una, una especie de reiteración de sensaciones abstractas que como tal se materializan en cualidades formales específicas; una de las constantes más intrigantes y atrayentes para el estudio de esta obra es el gesto gráfico.

El gesto gráfico es una cadencia objetivada en una línea que puede tener múltiples características y cualidades, con excepción de una sola que se expresa con distintas palabras y que en el apartado anterior se señaló con el nombre de contorno geométrico. Recordemos algunas de sus características: regularidad, lisura, tensión y rectitud.

Al hacer una distinción opositiva entre gesto gráfico y contorno geométrico, descartamos casi de inmediato todas las cualidades que no pertenecen a la descripción de gesto geométrico, aunque no con esto se puede sugerir que dicha descripción esté completa. Evidentemente, la parte afirmativa de este concepto es la que necesita satisfacerse. Esto es lo que se intentará hacer en los próximos enunciados.

Existe una estructura cambiante que reside en el cuerpo humano. Sus condiciones físicas le permiten, por ejemplo, poder asir una herramienta delgada, un arma que, al ser empuñada y sobreponerse a una superficie, es dirigida con una especial inconsciencia que sólo puede surgir cuando no existe un rumbo previamente trazado o predeterminado. El rumbo predeterminado al que se hace referencia generalmente proviene de un mapa observado, de una serie de puntos anteriormente enlazados los cuales a la vez que nuestra arma es dirigida se advierten y se intentan respetar. El mapa es por lo general una realidad visible, un modelo, una ruta del arma determinada.

El gesto surge del arma, que al desenfadarse de la ruta (aunque ésta esté siendo observada) comienza a caminar dirigida por la irracionalidad corporal que permite a la estructura generadora de movimiento no pensar mediante el lenguaje verbal y con esto ejercer trayectos que respondan a verdaderas decisiones sensuales, es decir, que reconozcan paradigmas que surgen en el presente y que se derivan de sensaciones interiores que hacen

que algunas variables de creación, como la fuerza con la que se sujeta la herramienta depositante de material plástico, se expanda o se aligere.

Este tipo de trazo, o expresión formal tiene como fundamento aspectos que Gilles Deleuze conceptualiza en una palabra muy conocida para los pintores: la mano. Esta palabra es la representación de toda una posición artística, la cual se deriva de la tensión histórica entre el ojo y la mano en la pintura. Para este autor, el ojo se ha dedicado a obedecer y reproducir las formas que percibe; por lo tanto, una obra que sea realizada a partir de este tipo de instrucciones visuales, en las que la mano está sojuzgada ante el ojo, corre el riesgo de tener un grado insuficiente de creatividad o innovación.

La mano, como campo semántico, engloba una serie de aspectos opuestos al carácter de los que el ojo como concepto reúne. Como se ha mencionado, el trazo gestual responde a pulsiones que antes no tenían forma, pues sólo existen como información dentro de las infinitas conexiones de nuestro organismo, las cuales se objetivan en una línea a la que Deleuze (2007) describe de la siguiente manera:

“Esta línea de dimensión superior a 1, esta línea que no traza ningún contorno, que no tiene ni un interior ni exterior, ni cóncavo ni convexo, es una línea manual. Es una línea que al ojo literalmente le cuesta seguir. Y es una línea tal que la mano la traza en la medida en que ha sacudido toda su subordinación en relación al ojo. Es una línea que expresa la rebelión de la mano en relación al ojo.” (p. 110)

¿Qué es lo que representa este triunfo o rebelión de la mano hacia el ojo? Es la apertura de una puerta hacia la no referencialidad, hacia la información que no se nos ha dado, por lo menos no como una realidad verbal o visible, y que reside en campos mucho más internos que externos del ser humano. Por ejemplo, la estructura orgánica del cuerpo humano que se comporta bajo parámetros particulares y constantes permite que su movimiento articulado genere ritmos que se repiten como mantras corporales, que se manifiestan en la danza constructiva de la obra, y que sobre todo en el gesto gráfico se manifiestan para lograr un estado mental en el que pensamientos verbales no tienen el poder de modelar las decisiones artísticas, sino que éstas responden ahora a parámetros que provienen de otro tipo de procesos mentales.

Es en este ambiente que el pensamiento lógico se hace a un lado y deja de ser dirigente, el cuerpo en integridad se vuelve el centro y origen del movimiento registrado y su evolución depende de sentir las reacciones del cuerpo encadenadas sincrónicamente a la marcha de la herramienta sobre la superficie.

La respiración, la estructura corporal específica del artista, la atención en el momento, son algunos de los factores que marcan el ritmo, la dirección y el sentido de cada trazo que se vuelve, a comparación del contorno geométrico, cada vez más natural. Natural porque obedece a estímulos que provienen de la dinámica interna de la energía que asimismo es la que sustenta nuestra movilidad cotidiana. El gesto no es una invención, una idea o una representación de nosotros mismos; es una evidencia incuestionable de la estructura de nuestra existencia en unidad con el tiempo.

La unicidad del gesto se determina por la particularidad de la estructura física y mental que se posea en el momento. La cualidad de lo único le es inmanente a cualquier tipo de gesto visual, pero también hay una característica general de éste que une al contorno geométrico con el gesto gráfico en vez de singularizarlos: la búsqueda de satisfacción. Cada cambio de dirección, intensidad, ritmo, velocidad, está encaminado a la obtención de placer y los sentidos se agudizan en cada rincón del cuerpo para reportar las maneras en las que se está obteniendo más satisfacción. Cuando se está atento a estos reportes, el gesto resultante no podrá ser otra cosa que la graficación de un camino de placer.

El resultado gráfico de este método intuitivo, gestual, es una muestra pertinente de las búsquedas más naturales y más profundas compartidas por la especie humana que incluso se asocia con la manera en la que nuestro cuerpo se condiciona a sí mismo a través del placer, con el fin de sobrevivir. Por ejemplo, la obtención y aprovechamiento de comida nos provoca un gran placer. Este placer nos condiciona a mantener la iniciativa de saciar el hambre. Coincidentemente, esta acción repetitiva nos ha conservado vivos. Así, la línea gestual es la huella de nuestras maneras instintivas de mantenernos vivos a través de la saciedad del placer.

Dentro de las pinturas mostradas, la presencia de líneas gestuales que se entretajan para componer una figura relacionada con la vegetación silvestre ha sido casi invariable, lo que me invita a reflexionar sobre esta constante. Se ha identificado el impulso que persistentemente nos conduce a tomar una arma gráfica y dirigirla sobre la tela. Es la expresión del interés por relacionarse con la materia pictórica de una manera distinta a la que se ejerce cuando se trazan figuras de contorno regular. Por esto, al tomar la herramienta y relajar el cuerpo, los músculos se estiran y contraen. De este modo contribuyen al gesto de esas líneas mucho más irregulares que a fin de cuentas siempre funcionan como un contraste sutil pero pertinente que relaciona, si se quiere a un nivel semántico, dos mundos opuestos, los cuales paradójicamente residen en un mismo ser que se balancea siempre entre su estructura natural interna y sus creación externa artificial.

Este contraste formal emerge como una gran evidencia o pista de algunas de las estructuras de pensamiento más ocultas y a la vez constantes que a lo largo de la vida se han presentado intermitentemente como un estudio que ha requerido un seguimiento y actualización, a un nivel mucho más inconsciente que especulativo.

Estos gestos tienen distintas posiciones dentro de la composición de las piezas a analizar. En ocasiones permanecen como un detalle en segundo plano, como un susurro que hace que el tema formal general que integra el cuadro se vuelva un tanto divergente y con esto muestre indicios de la existencia de estructuras distintas a las regulares. En dos ocasiones específicas estos gestos se han expandido en forma de manchas gráficas que sostienen todo el movimiento dentro de la obra. Los nombres puntuales de tales casos son “Destellos de viento I” y “Destellos de viento II” (Fig. 12). En estas piezas, las manchas que conforman un borroso árbol permanecen tras la composición de planos y objetos geométricos que sin importar que habiten en los primeros planos se relacionan con este fantasma gráfico de manera intrínseca, es decir, que no podrían tener sentido o subsistir un elemento sin el otro.

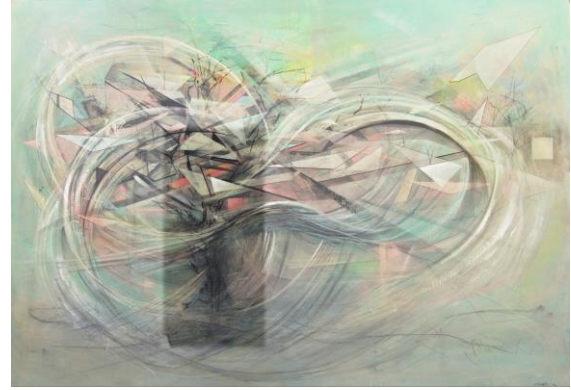


Fig.22. Ejemplos de gesto gráfico 1.

“Destellos de viento I”

Medidas: 70 x 100 cm.

Técnica: Mixta/madera.

Año: 2013.

“Destellos de viento II”

Medidas: 70 x 100 cm.

Técnica: Mixta/madera.

Año: 2013.

(Imágenes intervenidas con un filtro claro general con el objetivo de evidenciar el gesto gráfico)

En otros momentos estas constantes gráficas ya no funcionan como un trasfondo, sino que sobresalen de los elementos regulares que de cierta forma las abrazan o las contienen, pues éstas siempre se relacionan muy estrechamente, aunque con diferentes tendencias. A veces las estructuras sinuosas rompen con el encierro del cristal prismático o plano, abren paso a una expresión humana mucho menos diseñada, perfilada, o idealizada, sacan con sus ramas gestuales las entrañas e irregularidades de una naturaleza sabia e inconsciente que reside en el ahora y toma decisiones sólo en esta dimensión temporal.

Sin duda los elementos gráfico-gestuales de la obra tienen una gran potencia de significado, pero sobre todo caracterizan en un alto porcentaje al conjunto de las piezas más recientes, por su carácter formal y los indicios que a nivel de sensaciones provocan.

2.9 Materialidad pictórica

La cualidad matérica de la pintura genera formas que, aunque tengan el mismo origen y conducta que tiene el gesto gráfico, divergen en sus cualidades visuales.

De igual manera, estas manifestaciones pictóricas más sueltas y relacionadas con la impronta se conectan con las siluetas de alguna formación natural de tipo vegetal o simplemente se presentan como una huella abstracta del movimiento realizado en un tiempo encapsulado dentro del cuadro. El gesto pictórico en ciertos casos abarca toda la construcción pictórica y se convierte en el centro visual de ésta; ejemplos claros de este acontecimiento son las piezas “Integración dinámica” (Fig. 23) e “Intercambios gráficos” (Fig. 24) En la primer obra, el gesto pictórico se integra por completo a la manifestación visual más importante del cuadro. Su dinámica de movimiento aún reviste toda la atmósfera del cuadro para convertirse en el eje conceptual de ésta. La mancha pictórica que registra su propio movimiento fue hecha con una brocha de 40 cm de ancho y su aspecto final fue reforzado y detallado con materiales como grafito y pintura acrílica pero aplicada en función al gesto, es decir, con una voz mucho menos protagónica, un tanto sojuzgada a la conservación de dicho movimiento.



Fig. 23 Ejemplo 1 gesto pictórico. “Integración dinámica” Medidas: 120 x 185 cm Técnica: Mixta/tela Año: 2013. (Imagen intervenida con un filtro general oscuro, con el objetivo de evidenciar el gesto gráfico)

En la obra “Intercambios gráficos”, este tipo de gesto también es protagonista en el cuadro, pero interactúa diferenciadamente con otros elementos que ya han sido descritos; por lo tanto, no abarca una cantidad tan grande de espacio pictórico y, por el contrario, el espacio secundario es la zona más grande del cuadro. Sin embargo, el gesto al situarse como una línea de horizonte un tanto inclinada y ondulada se establece como el centro formal de la composición. La anécdota de esta creación gestual es que se realizó con un instrumento muy largo que separó mi mano de la tela por 1.50 m, lo cual amplía la escala de movimientos muy sutiles que en ocasiones resultan desapercibidos, aunque son fundamentales para el entendimiento y apreciación del conocimiento que encierra la dinámica corporal. El ancho de la herramienta con la que se erigió esta trazo fue aproximadamente de 15 cm.

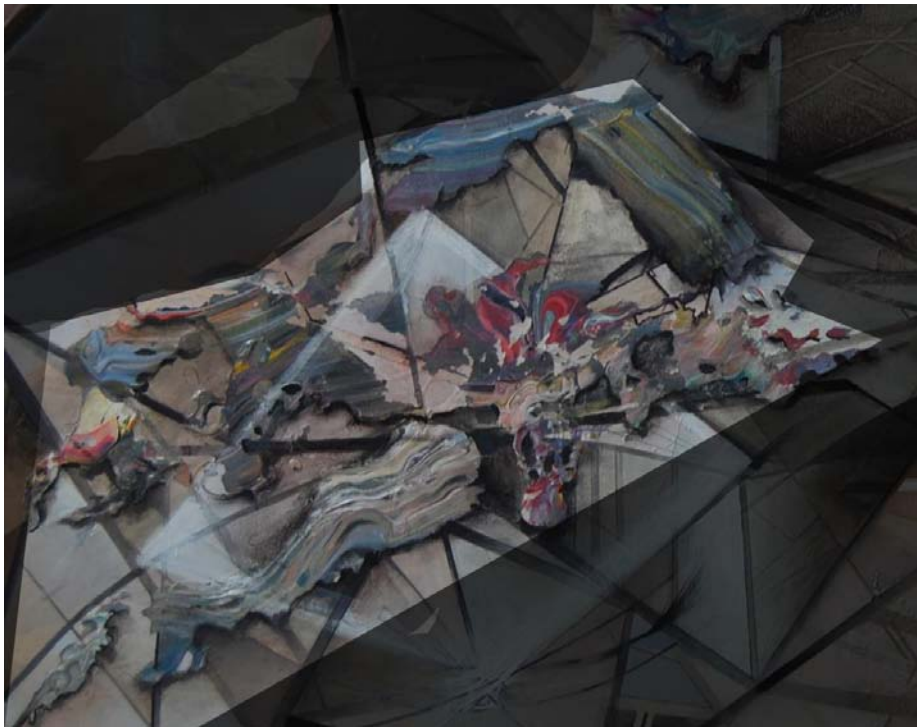


Fig.24 Ejemplo 2 gesto pictórico .

“Intercambios gráficos” Medidas:120 x 185 cm Técnica: Mixta/tela Año: 2013. (Imagen intervenida con un filtro general claro, con el objetivo de evidenciar el gesto gráfico)

Otra de las manifestaciones del gesto pictórico en esta obra se puede apreciar en “Paralelismos espaciales”, “Estratos temporales”, y “Angulares irreales” (Fig. 25). En estas piezas, el movimiento suelto de la pintura no abarca gran parte del cuadro y reside sencillamente como una insinuación de otras formas de vida que se relacionan más con la emergencia, la naturalidad, lo inesperado.

Al ocupar cuantitativamente menos extensión del cuadro, todas las sensaciones que estos gestos desencadenan adquieren una presencia mucho menos fuerte y aparecen tal vez con la imprecisión de un recuerdo o de un germen que no se sabe si comienza a crecer o va camino al declive en el futuro de la obra.



a.



Fig. 25 Ejemplo 3 gesto pictórico. Fragmentos de los cuadros:

<p>a.) “Paralelismos espaciales” Medidas:120x 185 cm. Técnica: Mixta/tela. Año: 2013.</p>	<p>b.) “Estratos temporales” Medidas:120x 180 cm. Técnica: Mixta/tela. Año: 2013.</p>	<p>c.) “Angulares irreales” Medidas: 100 x 180 cm. Técnica: Mixta/tela. Año: 2013.</p>
---	---	---

La observación de esta constante formal podría ser útil para la determinación de nuevas series pictóricas que se bifurquen de la variedad de ideas latentes en el fondo de cada pieza. Además de poder ofrecer una perspectiva del futuro de la producción estudiada, este elemento pictórico también nos permite encontrar una posible explicación de su presencia en mi trabajo actual. Antes de desarrollar la vertiente de producción que se practica en el presente y a la que nos referimos en estos textos, se realizó una serie de pinturas que rescataba como principal objeto de estudio al movimiento de la materia pictórica, dado por su liquidez o por reacciones físicas al ser mezclada con elementos grasos o magros. El interés que dirigió a este conjunto de piezas que ansiaban plasmar dicho movimiento gestual y pictórico derivó en 20 cuadros expuestos en el 2012 en el Centro Cultural Ollin Yoliztli, los cuales se relacionaban con la idea de que un cauce natural encadenaba los

tiempos de la vida que nuestra mente separa en etapas (niñez, juventud, vejez) y que por el hecho de que el flujo de la pintura se manifestaba con voluntad propia, entonces se podía inmediatamente ver que las teorías acerca de la vida eran simples especulaciones.

En el gesto pictórico hay una realidad estructural en las formas en las que la materia pictórica se mueve y se relaciona. Esta forma de organización, que parece dada por el azar, en realidad encierra patrones de conducta que pueden ser descubiertos bajo fórmulas graficadas o representadas por teorías fractales. Dichas teorías utilizan un razonamiento que permite acercarse con mucho mayor precisión al conocimiento del desarrollo de sistemas orgánicos en el tiempo. Lo importante no es que exista una teoría para entender estos fenómenos, sino que estos fenómenos ocurren y que de alguna manera su propia existencia es un fractal de la conducta de los elementos que habitan en distintas escalas. Por ejemplo, la vida de un ser humano, no posee la misma escala que un gesto pictórico y, sin embargo, es posible que estas dos existencias se comporten de las mismas maneras y que la existencia de este ser humano para los ojos de una constelación tenga la forma de gesto pictórico.

Ésta es la razón por la cual la serie anterior se encaminó en el entendimiento del gesto pictórico y también una posible razón de su presencia en algunos de los cuadros actuales. Una diferencia evidente es que antes este gesto ocupaba gran parte o todo el cuadro y ahora, como ya se ha mencionado, el gesto pictórico mal llamado accidente ocupa zonas pequeñas en las composiciones. Ahora se le da paso a otro tipo de construcciones dadas más por el propio cuerpo y voluntad artística que por ordenes físicos un tanto ajenos a la psique.

REFERENCIAS

- Bataille, Georges. "La conjuración sagrada". Adriana Hidalgo. Buenos Aires. 2008.
- Delleuze, Gilles. "Pintura: el concepto de diagrama". Cactus. Buenos Aires. 2007.
- Ferrater, Mora José. "Diccionario de filosofía". Ariel. Barcelona. 1999.
- Pedoe, Dan. "La geometría en el arte" Gustavo Gili. Barcelona. 1979.

CAPÍTULO 3 MÉTODO: DIMENSIÓN SIMBÓLICA INTERNA

Convergencias entre espacio de abstracción y elementos sugestivos

Al haber desarrollado la dimensión simbólica de las unidades compositivas y del eje espacial en el que éstas recaen, en este capítulo se estudiará la manera en la que estos dos mundos se enlazan, así como su dimensión simbólica en conjunto.

Asimismo, se profundizará en el método utilizado que vincula a los objetos previos de estudio, ya que es imprescindible descifrar las claves que yacen en los momentos transformados en decisiones que constituyen la identidad aparente de la obra.

La estrategia que se utilizará para describir el método y los contenidos que subyacen en su ejecución será del tipo cronológico, atendiendo a las facetas que se presentan desde el principio hasta el fin de la ejecución de una pieza, con el objetivo de otorgarle claridad y secuencia a dicho estudio. No obstante, el proceso descrito participará de la experiencia obtenida en diversos cuadros.

Antes de comenzar el cuadro, un conjunto de sensaciones y pensamientos se interrelacionan justo antes de la acción. Dicho conjunto surge de la relación que se establece con la tela momentos antes de irrumpir en su vacío visual, ya que su presencia adquiere singular carácter en la mente creadora y de cierta manera condiciona o moldea al conjunto a partir del cual se toma la decisión de accionar.

La presencia de la tela impoluta se abstrae en su dimensión metafórica y obtiene cualidades plásticas que la convierten en masilla. De esta manera, se desencadena un juego mental en el que participan toda clase de sistemas de pensamiento: lógico, analítico, sensitivo, emocional... Estos integran al conjunto de sensaciones antes descrito y mediante su propia interacción estiran, doblan, arrugan, machacan, fragmentan, reúnen y enrollan metafóricamente la tela, de tal modo que ésta adquiere estados rebuscados, a veces imposibles. No obstante, después de múltiples modelados mentales la tela abstraída adquiere la forma de túnel, la cual en esta experiencia pictórica ha sido la más fértil.

El túnel alberga un territorio desconocido, inhabitado, pero que al vislumbrarlo se presenta como una invitación a poblar con huellas, con trazos, sustancias y formas que carecerían de cuerpo si no se materializaran dentro de este atractivo espacio. Es decir, el conjunto de pensamientos y sensaciones modela la percepción del cuadro incluso antes de ser intervenido.

Sentir la tela como túnel es una de las primeras elecciones ya que es una forma atractiva, que intrínsecamente incita a caminar hacia adentro para descubrir qué presencias habitarán tras el cruce. La curiosidad que activa dicha visualización desencadena ligeramente la soltura necesaria para la creación de formas que surgen plenamente del vacío. La eficacia de tales circunstancias de percepción se reafirma después de contrastarla con otras formas posibles. Como ejemplo aparece el muro como figura generalmente atemorizante para una gran cantidad de pintores. Tal concepción de la tela inmaculada suele alejar de la pintura a todo aquel que la experimenta y se podría equiparar al muro psicológico de los corredores, tan invisible como poderoso.

Tras el cruce del túnel, el vacío se constata ahora al visualizar el lienzo como un territorio inexplorado en el que nada existe más allá de lo que la voluntad artística decida. Esta sensación es imprescindible para tomar conciencia de que cada movimiento que se impregna visualmente a la apariencia del cuadro es como una nota musical que viaja en el tiempo rodeada de otras que a su vez presentan un carácter único, pero que sin embargo son capaces en conjunto de ensamblarse sostenidas por la gravedad de la intención artística.

La descripción anterior apuntala a la intención artística como axis de las decisiones compositivas. No obstante la conciencia de su condición esencial para la creación, no se adquiere sin antes haber transformado la percepción del lienzo en un horizonte desconocido potencialmente colonizable. La conciencia de la fundamentalidad de la intención artística se puede iniciar en la sensación antes descrita. Sin embargo, la profundización en esta conciencia implica un proceso basado en el ejercicio constante de la visualización del cuadro como un túnel.

La fertilidad del túnel radica en que es una idea que se refiere a un espacio por el que la memoria corporal sustentada en la arquitectura recuerda que hay que cruzar para poder alcanzar a ver lo que hay dentro y del otro lado de él, así que esta forma despierta una especie de curiosidad que como un olor guía sin mayor obstáculo hacia dentro, hacia el comienzo del cuadro.

Del otro lado del túnel, inmersa en el deseo de acceder a realidades distintas, ocurre otra revelación, un paisaje que despierta otro conjunto de pensamientos y sensaciones variables de acuerdo a la mente que lo produzca. Puede ser atemorizante, inhóspito, atractivo... Después de cruzar el túnel, es percibido generalmente como un mundo sin habitantes, sin formas que describan las condiciones del suelo, aire o sustancia desconocida que exista en la posibilidad de la tela.

Esta percepción nos incita a acceder a él configurándolo desde un principio. El deseo de incidir en su vacuidad visual nos abarca hasta que se desborda en una acción deliberada que corre desde esta sensación hasta el trazo en el lienzo, pasa por el corazón, el hombro, el brazo y finalmente por la mano que toma una herramienta de dibujo o una brocha con pintura y que, acto seguido, inaugura el nuevo territorio como proyecto de construcción guiado por paradigmas internos.

En este primer acto, se trazan líneas que describen el ritmo que el cuerpo mantiene mientras explora físicamente el espacio de 120 x 180 cm. Las líneas que resultan son curvas y marcan el primer recorrido de exploración del lugar antes desconocido. La primer ruta se realiza sin mapas, ya que ni siquiera existen calles, no hay nombres, no hay lenguaje.

Además del recurso dibujístico implementado por alguna herramienta como lápiz, grafito, carbón, lápiz y/o grafito acuarelable, conté, barras de grafito, entre otros. Esta primera exploración se desarrolla mediante brochas grandes cargadas de pintura, que se depositan en el nuevo territorio como centros álgidos que funcionan como puntos cardinales dentro de la creación de un sistema anteriormente inexistente.

Después de los actos inaugurales del territorio a configurar, el velo transparente (gel medium) hace presencia técnica y tras su paso registra la historia de este nuevo cosmos, invade todo el espacio para asegurar su memoria.

Ya que la nula información del espacio conquistado ha desaparecido y ahora en su lugar existe una línea de enlace o un punto cardinal pictórico, las tensiones en el cuadro comienzan a funcionar invisiblemente. En vez de un solo habitante delgado, como lo puede ser una línea abstracta o que remita a alguna presencia reconocible fuera del cosmos de la tela, se generaron fuerzas desencadenadas por el intrigante ciudadano delgado. Estas fuerzas crean desde este punto una red sensible que comienza a delimitar las posibilidades de acción en el cuadro.

Anterior a la línea, dibujo gestual o pintura, la tela callada estaba llena de posibilidades infinitas, las cuales fueron otorgadas por la visualización del túnel que conducía a un territorio inexplorado, desconocido, el cual fue modelado por el conjunto de sensaciones y pensamientos originados por la presencia del lienzo en mi mente. Ahora, de esas posibilidades infinitas se han descartado ya más de la mitad, pues la aparición de un solo elemento, en este caso desatado por la experiencia del ejercicio de libertad, cambia por completo el panorama preliminar y las condiciones comienzan a ejercer presión en las decisiones próximas.

Una vez resguardados los trazos inaugurales del cuadro (mediante acrílico transparente), se disuelve el impacto previo ocasionado por el páramo que era el lienzo, transformándose ahora en un río compuesto por abundantes zonas de virginidad, el cual aún reina en la dimensión a explorar. En la inmersión en este río virgen se encuentra solamente una cuerda que si se llegase a ignorar nos perderíamos en la vastedad de esta agua. La cuerda es un primer instrumento que como bastón para ciegos se ha utilizado para sentir el espacio y en base al agarre que proporcionan el dibujo o las manchas de pintura transfiguradas en cuerdas y rocas se obtienen de estos cimientos las mínimas bases para continuar el proceso de creación de un sistema completo contenido.

La cuerda y las rocas son los centros de gravedad del sistema en vías de desarrollo. La atracción que presentan es comparable con la fuerza que ejercen los planetas hacia

pequeños asteroides que rondan el espacio, modifican su trayectoria y determinan la ubicación de cualquiera de los elementos que ingresan al sistema.

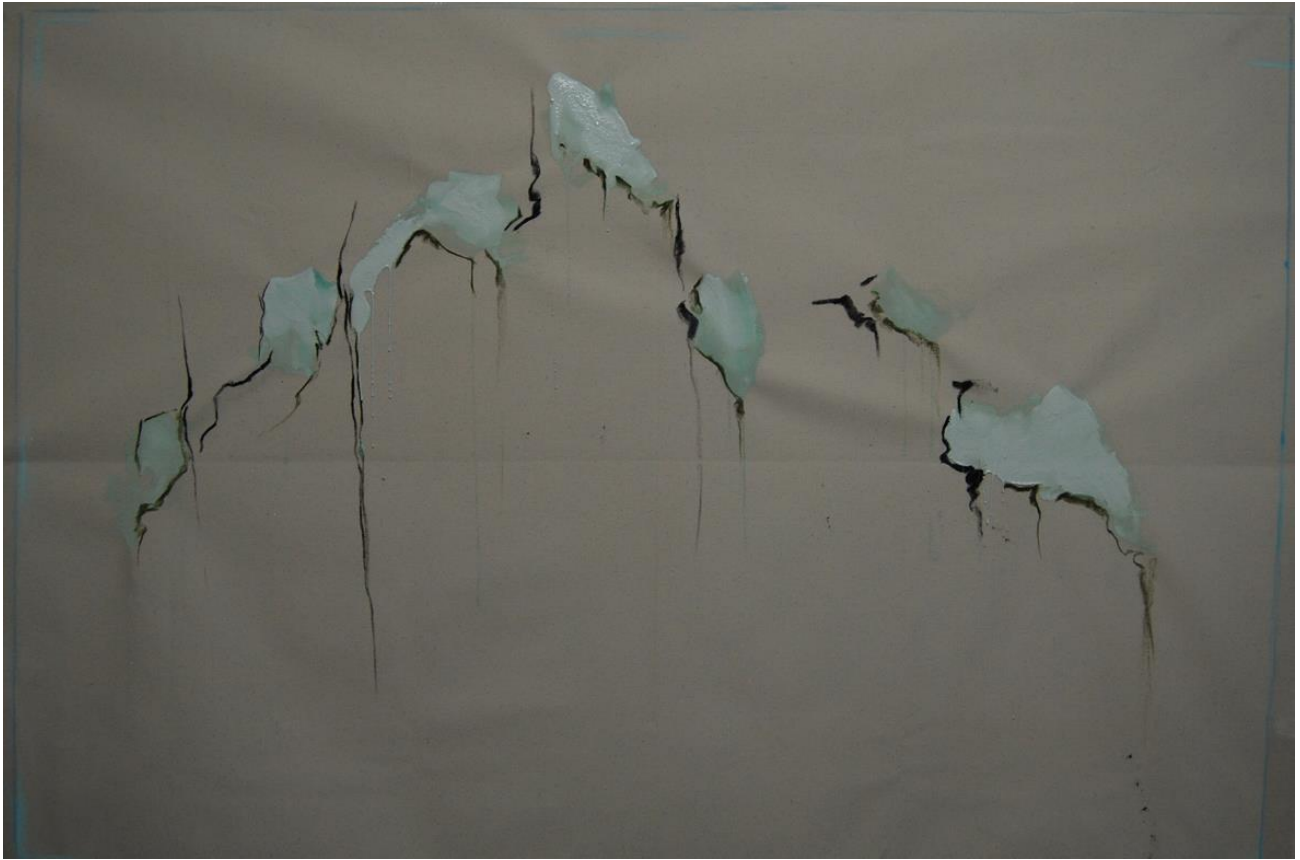


Fig. 26 La gravedad de las rocas, manchas iniciales y líneas como cuerdas guía en la virginidad de la tela como mar. Etapa del cuadro “Paisaje borde” 120 x 180 cm mixta/tela 2013.

Estas manchas y/o líneas empleadas como acto inicial son prueba de la visualización del cuadro como túnel y resultan esenciales para el devenir compositivo de la obra. Fungen como el centro gravitatorio en el que se anclan los subsecuentes movimientos y su peso es tan potente que los elementos que incidan en este espacio no podrán ignorar su presencia y se situarán siempre en relación a estos puntos cardinales.

Desde este momento, las pautas fundamentales para comenzar el tejido de la pieza se han establecido. Es importante subrayar la presencia de estos trazos, dado que son los cimientos de la arquitectura del nuevo territorio.

Las siguientes líneas serán descendencia de estos grandes ejes que dibujan el espacio. Si se pudiera ver realmente al cuadro como tierra virgen, entonces los primeros movimientos registrados por el color y la forma serían la madre y el padre, los primeros habitantes que, mediante su presencia primigenia, modifican el terreno, lo aprehenden y condicionan el flujo de los movimientos consecuentes.



Fig. 27 La cuerda en el río virgen, líneas iniciales. Etapa del cuadro Eclósión- desvelo 120 x 180 cm Mixta/tela 2014.

Los fundadores apenas son la potencia de la generación que devendrá de ellos y aunque sus sucesores tengan características particulares y cuenten con una dimensión individual, todos los pobladores que son ahora la metáfora del espacio recién inaugurado que es el cuadro, estarán suspendidos en una dinámica que puede esclarecerse a partir del uso de conceptos que por su sola mención resultan inefables, pero que sin duda albergan significados cognoscibles mediante la experiencia.

La cuerda y las rocas, como ejemplos fundacionales del nuevo territorio, sólo son herramientas con las que la pintora convertida en exploradora se ayuda para no caer del peñasco nevado y abrumante que un espacio en blanco puede llegar a ser. Son herramientas de bricolage, desenfadadas, con las que la exploradora prende el vacío y ancla la cuerda a las rocas. La premura de esta acción irreflexiva resulta vital, ya que sin la creación de estas primeras herramientas el territorio nuevo corre el riesgo constante de convertirse en un horizonte cada vez más cerrado e impenetrable, por lo que la cualidad dada por la percepción del cuadro como túnel debe ser aprovechada oportunamente.

Empezar por algo es casi tan difícil como dar respuesta a la cuestión abierta del origen de la vida. ¿Cómo y por qué se organizan los elementos químicos de la manera en que lo hacen para generar vida? ¿Cómo y de dónde surgió aquella acumulación de materia que estalló en el universo que habitamos? ¿Cómo crear algo que no tiene referencias obvias? ¿En base a qué parámetros componer una pintura abstracta? Pueden ser preguntas sumamente alejadas unas de otras. Sin embargo, todas apuntan a orígenes desconocidos y en construcción verbal.

No obstante, el hecho de la existencia de los planetas, el universo y la pintura abstracta alientan a “los investigadores” a retomar la ambiciosa empresa de acumular, analizar y comparar las pistas necesarias para recrear la vida dentro de un plano verbal. Se abre un espacio paralelo en el que las palabras no son las cosas, aunque aspiran a serlo, lo cual resulta paradójico, ya que si lo fueran exactamente, este espacio paralelo sería simplemente tautológico. Para el caso del análisis y comparación de datos que arrojen respuestas con respecto a las causas eficientes de la composición de la pintura en cuestión, la única fuente a la que se recurre de manera directa es el conocimiento práctico de la artista. Tal conocimiento evidentemente está plagado de información anterior que se filtra silenciosamente en el ser y que se convierte en forma pictórica, pero que al encontrarse en este estado digerido el germen que lo fundamentaba queda borroso, casi incognoscible. Por tanto, hay que subrayar que los datos para rastrear los orígenes de las decisiones compositivas tienen un cierto grado de inaccesibilidad, pues no provienen de hechos comprobables.

A partir de dicha inasequibilidad surge la cuerda, ya sea dentro de la nada o el todo que puede encarnar la tela con aspiraciones a ser paisaje desconocido, nuevo territorio: creación, las rocas y la cuerda son necesarias, se traducen en el 1, seguido del 1 en la serie Fibonacci; sin esos unos, nada se inicia. ¿Cómo nos explicamos el pensamiento que conduce a Fibonacci a comenzar con un 1 y sucederlo de otro? Esta es la lógica inesperada de la creación.

Una vez trascendido el mar virgen o nuevo territorio que puede ser tanto aterrador como atractivo, el número 2 que en realidad es el verdadero comienzo de la serie y del cuadro se presenta como un conjunto de vigas estructurales que se entrelazan en las rocas. Como se muestra en la Fig. 28, el enraizamiento de estas finas líneas es evidente, su estrecha relación con las rocas ahora nebulosas después de haber sido cubiertas por los velos de gel medium, es casi irrefutable, las rocas funcionan como el soporte de las vigas que a su vez sustentarán a su descendencia.



Fig. 28 Soporte rocoso de vigas estructurales. (Etapa del cuadro "Paisaje borde" 120 x 180 cm mixta/tela 2013.)

La vida de estas primeras vigas estructurales sucede con base en la matriz, madre, padre, cuerda, rocas. Esta nueva manifestación formal surge del deseo primigenio y aun presente de incidir en el nuevo territorio; sobre la bruma de las rocas, las vigas cortas descansan su peso cada una en un solo punto, ya que al ser rígidas se balancean en la organicidad de las manchas padre-madre que a pesar de su poca densidad, al ser los únicos productos visuales en el nuevo territorio, son sólo éstos los puntos cardinales, centros de gravedad y, por tanto, los únicos brazos capaces de sostener la vida visual de las vigas estructurales que representan el número 2 en la serie Fibonacci.

Son el número 2 y a la vez el verdadero primer paso del cuadro, pues para derrocar el estado bruto de la tela se utilizaron herramientas de exploración, las cuales, como se ha explicado, simbolizan la urgencia del 1 en la serie antes citada. Si no se comienza a dibujar aunque sea algunos aspectos en y del nuevo territorio, entonces la puerta de la creación se cierra poco a poco y el miedo a ésta se acrecienta.

Sin el primer momento de exploración que deviene en cuerda o en rocas, sin la percepción del cuadro como túnel y como río virgen o nuevo territorio, estas líneas no tendrían cabida. Todos estos momentos previos que no generaron formas visibles se concentran en estas primeras vigas estructurales, que por medio de su diálogo interno establecen nuevos límites espaciales por los cuales se ubicarán elementos análogos.

Las vigas estructurales no son fruto del inicial apremio como las rocas lo fueron en su momento, tampoco es que sean formas científicamente calculadas; sin embargo, germinan desde otras regiones del sentir, pues al contemplar el nuevo territorio poblado, despojado de la brutalidad del vacío visual, brota una especie de seguridad proveniente de la sensación de haber comenzado.

Dentro del efecto de serenidad que otorgan las rocas, se abre un espacio para la decisión de las características formales de los nuevos elementos, es decir, ¿cómo se decide la forma, color, luz, textura, volumen, dirección, posición, ubicación y escala de los elementos que continuarán la composición del nuevo territorio? Las causas, las razones, los parámetros, los motivos que constituyen el origen de las posibles respuestas a la anterior cuestión, yacen en la propia composición que integra la complejidad del ser.

¿Cómo se accede a estos parámetros, razones, causas que son la base de las composiciones pictóricas? Pueden existir múltiples caminos para analizar y dar respuesta a dichas cuestiones. No obstante, dentro del proceso pictórico observado se contesta con acciones a todas las anteriores interrogantes, por lo que la traducción de dichas resoluciones visuales al lenguaje verbal se realizará por la vía de la descripción y la evocación.

En el ejercicio de la pintura, la apertura de las anteriores cuestiones pictóricas no se presenta explícitamente. Una parte del pensamiento no racional se activa y formula enunciados visuales que se entrelazan con las estructuras anteriores. En este enlace específico de rocas con vigas es donde se encuentran las respuestas a los temas formales anteriores, y es también en el análisis de esta simbiosis que se puede resaltar la fundamentalidad de los predecesores de las vigas.

La escala de las rocas determina la escala de las pequeñas vigas, ya que estas siguen un ritmo marcado por las manchas que yacen ahora en el fondo. Se fragmentan las vigas en porciones similares a la matriz del cuadro y a ellas mismas, lo cual permite su encadenamiento visual, y se relacionan en el centro a partir de una viga transversal que brota como síntoma de la necesidad de profundidad.

En la abstracción como diálogo entre elementos formales es imprescindible mantener una atención puntual entre los efectos que tienen las acciones visuales en las manifestaciones previas. Dicha atención produce una especie de vínculo activo entre el cuadro y los parámetros con los que las decisiones compositivas se ejecutan; el origen de tales parámetros es el deseo que emerge de la sensación de placer que se convierte en la única guía para poblar el territorio.

Todos los ríos confluyen en el placer como unificación de sus presiones. En las composiciones examinadas que no cuentan con referencias visuales y por consiguiente no proveen instrucciones para la creación, se debe recurrir necesariamente a otro tipo de información; por tanto, se recorren múltiples ríos, por mencionar uno de ellos: las cualidades del material. Se exploran las viscosidades, la solidez, la liquidez, transparencias, brillos de la pintura. Este primer río fluye durante toda la vida artística, siempre que el

miedo al cambio sea menor a la curiosidad que deriva en la exploración, lo cual se acota al temperamento y carácter del artista.

Otro de estos ríos se desborda con la exploración de las herramientas o artefactos, en general extrínsecos a la pintura como material. Como se anticipa, la lista de investigación es interminable y se extiende geoméricamente al mezclarse con el río matérico. La fusión en cuestión produce un tercer río que es llamado técnica. Al provenir de la familia pictórica que antecede a la contemporaneidad, se entiende que tal río procede de tiempos que engloban la existencia de la humanidad como especie.

Los datos del río técnico subyacen en el inconsciente, y en la conciencia de lo aprendido. Se activan y enriquecen con las indagaciones personales que se expresan en la contemplación de pinturas de artistas afines o lejanos, predecesores o contemporáneos. Se expresan también en la conjugación de los ríos anteriores, en el perfeccionamiento de métodos que aseguren resultados previamente localizados, en el ejercicio de la observación y coordinación de la mano y el ojo objetivadas, así como en el dominio de la materia mediante la herramienta. Se infiere que el movimiento del río técnico tampoco cesa si los dos anteriores no suspenden sus corrientes.

Los ríos temáticos y de motivos quedan por el momento excluidos de las confluencias de dichas obras, por lo que no se sabe qué exactamente se pintará hasta que se descubre en el nuevo territorio. Tales ríos inhabilitados han sido los mapas y guías de muchos pintores; los caminos del cuadro se encuentran previamente ubicados, las coordenadas, el norte, el sur, los recorridos visuales, las profundidades, la luz, todos elementos casi preexistentes, a los que muchas veces únicamente se aspirará a reproducir. Es por esto que los méritos de creación en tales ríos residen en las aportaciones que desciendan de torrentes vecinos.

Sin mapa, sin rutas, ¿por qué ángulo y de qué manera se accede a un espacio desconocido? A través del renombrado túnel de la atracción se cuele la voluntad creativa; mediante el apoyo de las rocas se inicia, como Fibonacci, con el atrevimiento desenfadado de comenzar por el uno la serie matemática más afamada de la historia. Y la presente interrogante: ¿cómo se continúa?

Consecuentemente con este relato de las etapas del cuadro, su construcción en este punto apenas comienza, por lo cual el mar entra en escena, alimentado por los ríos mencionados y múltiples no citados que reposan en la inconsciencia. Este mar es el mapa que se afirma después de haber habitado inclusive sólo en uno de los ríos que desembocan en esta cuenca inabarcable.

El placer, entonces, se convierte en el guía. La observación de las interacciones visuales consulta al nivel de satisfacción que estas otorguen, y de acuerdo a esto se constituye la pintura. Tal proceso se clarificará a lo largo de la muestra de la conclusión de la pieza que se utiliza de demostración.



Fig. 29 Transformación de vigas estructurales. (Etapa del cuadro "Paisaje borde" 120 x 180 cm mixta/tela 2013.)

En la Fig. 29 se reconocen cambios sutiles que son resultado del desarrollo de la imprimatura. Se han descubierto algunos colores que permanecían tras la cinta enmascaradora que resguardó los momentos anteriores presentados por los colores claros que contrastan cualitativamente con los amarillos que predominan cuantitativamente en el cuadro.

Otros de los eventos remarcables en la imagen anterior se puntualizan en las cinco líneas de enlace que atraviesan el cuadro, las cuales fueron introducidas mediante la orientación intuitiva proveniente de la mar del placer, que requiere del movimiento en esta fase pictórica para ser satisfecho. Es decir que las líneas de enlace son resultado y producto de una aspiración compositiva, la cual emerge de la vivencia del instante visual del cuadro.

La apreciación del estado temporal de la obra es vital para acceder al conocimiento de las acciones que se realizarán para continuar el tejido de ésta, por lo que resulta imprescindible la observación de todas las dimensiones pictóricas obtenidas hasta el momento en razón de que éstas se interioricen y como las palabras en un libro, viajen ordenadas hasta alguna zona de la mente que las reconfigurará y conectará con anteriores ideas, pensamientos e imaginaciones. De la misma manera, el instante visual del cuadro viaja hasta la intuición que se alimenta en el mar del placer, y al ser interiorizados los aspectos formales de las etapas del cuadro en éste, se activan mareas que derivan en movimientos corporales.

Tales movimientos contienen una lista interminable de eventos físicos, químicos, biológicos, sociales, económicos que constituyen el presente en el que todas las dimensiones de la pintora se unen, se empalman en un registro visual que se integra a un conjunto alterno de existencias, que conviven en el territorio nuevo, sin la conciencia de sus falaces divisiones .

El entrelazamiento de estas dimensiones no sucede únicamente cuando se ejerce la pintura. Ellas coexisten en el cotidiano continuo, siempre entremezcladas con el mismo nivel de inconsciencia que caracteriza al flujo natural de la vida. La inconsciencia a la que me refiero cabe totalmente en la idea de que el corazón bombea, sin la necesidad de que nuestra conciencia se entere de las primordiales vicisitudes requeridas para su natural desempeño. El corazón, pulmones, riñones y demás músculos y materia orgánica que conforman el cuerpo funcionaron incluso antes de ser siquiera vistos.

Existen dimensiones invisibles que se ejercen aun cuando no se han catalogado por el afán controlador que se ejercita en algunos de los métodos del conocimiento humano. De la misma manera, la diferenciación entre los dominios previamente mapeados se diluye en el despliegue de la vida artística y cotidiana.

La integridad de la existencia se objetiva tanto en una pincelada como en cada decisión que modela el tiempo de la realidad personal. ¿Entonces cuál es la diferencia (si es que existe) entre la producción de arte y el desarrollo de la vida en el tiempo? Plantear una interpretación de las cuestiones propuestas en la pregunta anterior con el objetivo de confeccionar una idea personal, para la resolución eventual de tal interrogante, es esencial para el curso y estructura que la carrera artística tomará.

Al reflexionar acerca de los dos grandes temas que la reciente pregunta resalta, se perfilan las aristas angulares de la trayectoria artística. La talla constante de estos asuntos convierte a dicho perfilamiento en un proceso que termina con el fin del ejercicio del arte. Éste suele acabar junto con la vida misma y por tanto es imprescindible abordar dichas cuestiones para desvelar algunas de las causas eficientes que soportan las particularidades de la composición en la pintura estudiada.

La vida entonces se compone de una serie de instantes en los que la integridad del ser se manifiesta en el tiempo y altera el espacio; puede armarse la misma oración con la sustitución del primer sujeto por la palabra arte y pintura, y aunque esta construcción verbal fuese ciertamente general tampoco podría ser rebatible irrefutablemente. En este caso, a nivel del lenguaje se plantea de manera general una conexión profundamente semántica entre la vida y el arte. Sin embargo, existe una delicada diferencia entre estos dominios.

La ciénaga de la vida recibe una gota que cae y rompe su tensión superficial. Esta gota crea un círculo en expansión que es ocupado, en el caso específico de este texto, por la pintura. El delgado y fino relieve que se dibuja en la superficie traza un límite en movimiento entre la ciénaga y el ámbito del círculo en crecimiento, el cual representa a la pintura y aunque al final este contorno se desvanece y se integra a la completud de la vida, por breves instantes

dentro de él subsiste un sistema autónomo que funciona a partir de dinámicas propias que lo distinguen y recogen en la forma visual que mantendrá efímeramente.

Las dinámicas que se engendran en el círculo en desarrollo, dentro de la presente analogía representan las formas que momentáneamente independizan a la pintura de la vida. Tales dinámicas se encuentran profundamente relacionadas con las mismas causas, que sustentan a las decisiones compositivas que ocurren en la abstracción a investigar.

Una de las necesidades que activa el interior del círculo en expansión es la libertad, la cual conduce a la creación de un espacio que contenga únicamente lo que se desee (en primera instancia). Como humanos, hemos nacido en un hábitat poblado por esencias orgánicas distintas a nuestra apariencia, funcionamiento y materialidad. Además de dichos organismos, estamos rodeados por sistemas simbólicos como la cultura, sistemas que han sido decididos por terceros y que a pesar de su arbitrariedad se mantienen vigentes e incluso como un cúmulo de órdenes que se sugiere acatar.

Por tanto, la superestructura de la civilización en la que estamos inmersos no presenta un amplio espectro de libertad. Incluso las características físicas del entorno determinan la existencia. De esta manera, la pulsión de libertad en muchos casos se bloquea momentánea o permanentemente y es muchas veces merced de la pintura-arte que dicha pulsión regeneradora trasciende en torrente.

El pulso vital de la libertad se convierte en otro de los ríos que desbordan en el mar del placer. Éste es uno de los ríos más intrincados, difícil de descifrar, perdidizo, pertenece a un conjunto semántico distinto al de los ríos anteriores. No obstante, puede que sea uno de los más fundamentales. En el sentido de la genealogía de los ríos, es uno de los más grandes ancestros.

La voluntad artística fluye por este río ancestral y por todos los anteriores, pero al ser uno de los cauces primigenios representa también una de las razones que dan vida a dicha voluntad, que la incursionan en el tiempo y que a través de la materialidad le otorgan vida. Es imprescindible indicar que hasta el más antiguo abuelo de los ríos desemboca en el mar

llamado placer que es el guía presente, es decir, la libertad necesita de guía y orientación, una especie de norte por el cual se vea atraída.

La ciénaga impactada por la gota de la libertad reproduce una forma de flujo, éste es la pintura en cuestión. Esta mínima humedad externa reanima a la anterior pasividad, que presentaba la ciénaga como analogía de la vida. La existencia de la inactividad se afirma por las rejillas en las que la superestructura de la civilización actual comprime las libertades humanas esenciales, atora sus manos y brazos con sus juncos y los condiciona a moverse en dirección a las corrientes de producción más convenientes para el momento.

El espacio pantanoso es la ilustración de la dimensión del estado de la vida contemporánea en la ciudad, plagada de métodos, usos y costumbres que gobiernan la conducta humana. Incluso el propio cuerpo, del que pensaríamos tener mayores libertades, está sobrescrito con normas y restricciones invisibles que inconscientemente reproducimos, ya que estas se han asimilado con la misma naturalidad con la que el lenguaje verbal se desarrolla.

En la superficie de dicho espacio, el movimiento ligero y expansivo del arte refresca la sensación de libertad que se ejerce en el medio separado, emancipado, de la pintura. Dicha emancipación es claramente relativa, pero en el sentido espacial de ésta es mayormente efectiva, es decir, se crea un espacio aparte de las restricciones sistemáticas ejercidas por el poder fuera de la voluntad artística. Dicho espacio, en la pintura, es el lienzo desierto visualmente y en esta simulación de vacío se experimenta la sensación de poder interno que designará todo acerca de la configuración visual del nuevo territorio. En otras palabras, se vive aunque sea sucintamente una especie de libertad.

Mientras el círculo superficial de la ciénaga no se integra a ésta, la diferencia que apunto entre estos dos sistemas parcialmente separados es la sensación de libertad. Es ésta la que se vive con mayor intensidad en el arte; incluso, como ya se mencionó, es la gota de liberación que engendra al río ancestral de libertad que desemboca también en el mar del placer.

Además de que la práctica artística sea una senda de desarrollo del ser relativamente libre, también se convierte en un espacio en el que las huellas de las decisiones vitales guiadas

por el placer se depositan en objetos que contienen rastros del paso por el espacio-tiempo de una existencia humana particular. La pintura se convierte en el registro de las dimensiones ensambladas en apariciones visuales, las cuales muestran las particularidades de la sensibilidad de una vida a través de la cual, en su contemplación, podemos acceder a la experiencia de nuestra propia singularidad existencial.

Mediante esta guía reiterada continuará el proceso descriptivo del surgimiento de las etapas de los cuadros que conforman la pintura a investigar. Como se aclaró desde el principio, dicho análisis será cronológico. Sin embargo, las obras utilizadas serán diversas, con el fin de explorar lo más ampliamente posible las constantes y variantes de los procedimientos utilizados.

Es por ello que a continuación se presenta una obra que se encuentra en un momento similar al del cuadro anterior. Se rescatarán el papel del placer y las diferencias y similitudes con respecto a las decisiones tomadas en las descripciones de las pinturas anteriores. Consecuentemente, al finalizar el capítulo se mostrará el resultado visual terminal de cada uno de los ejemplos utilizados.



Fig. 30 Etapa del cuadro Eclosión- desvelo 120 x 180 cm Mixta/tela 2014.

La Fig. 30 se presenta en una etapa similar a la de la imagen anterior. Se utiliza como referencia comparativa de la planeación del espacio. En las dos imágenes existen planteamientos espaciales sumamente distintos. Esta última figura responde a la intención de presentar un espacio igualmente irreconocible, pero con un cierto grado de profundidad ilusoria mucho más pronunciado que en las composiciones anteriores.

Dicha resolución deriva del reconocimiento de la intención de crear espacios desconocidos, fundamentados en la base empática que impacta a los sentidos condicionados por el hábitat que nos acoge y nos vincula con la tridimensionalidad. Tal impulso espacial se fecunda también por la guía de la satisfacción visual, y se desarrolla con mayor amplitud en el capítulo primero, por lo que la presente composición deriva de este estudio.

De esta manera, la ilusión de profundidad en la pintura tiene la potencia de transformar la lejanía de lo irreconocible en falacias con poder de credibilidad. Al plantear este tipo de construcción espacial y situar en ésta objetos geométricos, el cuerpo humano aunque no reconozca rostros ni vincule a ellos emociones, logra alcanzar a sentir el peso y la densidad de dichas existencias que aun permanecen un tanto ajenas.

La intención de profundidad y sus connotaciones se objetivan después de identificar la carencia en otras obras, aunque sin duda la mera carencia no es argumento suficiente para realizar dicha implementación. En este sentido, lo que se identifica como predecesor a la sensación de carencia es la intención de que exista un espacio crecientemente atmosférico. Es en esta voluntad que se hallan los influjos del mar citado anteriormente, al que se recurre en todo momento. Momentos pictóricos y cotidianos, pues el límite entre la vida y la pintura constantemente se aproxima a la unificación. Es en este proceso que la vida se convierte en una pintura ininterrumpida. Al ver el cuadro y su relación con sus predecesores y sucesores, se observa el presente como se apreciaría una etapa del cuadro y se toman decisiones que se nutren de sensaciones identificadas mediante el examen de los niveles de placer que estas proporcionan.

En ambos cuadros estudiados hasta el momento las decisiones producen formas contrastantes. El planteamiento del espacio es distinto en cada obra. No obstante, la persistencia de elementos geométricos, líneas de enlace y demás elementos mencionados en el capítulo anterior es notable. Dicha constante nace del deseo de marcar ritmos lineales que mediante quiebres y dispersiones logren activar a nivel sensible estados mentales sosegados y ligeros en la raíz corporal de su constitución, es decir, en la pintora.

Tales estados mentales son óptimos para la dirección crecientemente consciente de los movimientos que conformarán presencias visuales en el espacio pictórico, las cuales a su vez describen mediante su estructura aparente las líneas mentales y sensaciones, que son causa directa de sus características y presencia.



Fig. 31. Etapa del cuadro “Eclosión- desvelo” 120 x 180 cm Mixta/tela 2014.

La lógica interna de esta composición resulta bastante fluida. La voluntad espacial planteada desencadena naturalmente una sucesión de elementos que ocupan la dimensión que surge de la eclosión de dos planos. Dicha sucesión se ve atraída por el horizonte que la conjunción de los presentes planos axiales construye. Al igual que el horizonte perpendicular a la plomada que aparece en otras composiciones, éste se expresa como centro de gravedad del cual se sustentan los planos opacos y en su mayoría transparentes más pequeños que atraviesan la densidad de esta atmósfera gobernada por tal apertura.

El mar del placer en este caso también se remite a otro tipo de paradigmas. Tal afirmación se confirma bajo la lógica de que las fuentes de placer son tan vastas como la existencia de objetos visibles e invisibles; por tanto, el placer se condiciona a la necesidad de satisfacción de necesidades. Tales necesidades se relacionan con pulsiones corporales que tienen la

potencia de llegar a la conciencia. Estas no se relacionan de inmediato con el lenguaje hablado, sino que se conectan directamente con un pensamiento abstracto y visual.

En este punto de la investigación hemos descubierto otro punto axial que fundamenta el desarrollo compositivo de cada cuadro, las necesidades a satisfacer. Estas son las rocas internas de todo artista y a su vez establecen los puntos de quiebre que diversifica a las mentes creadoras. En este caso, dichas necesidades, como se indica, se conectan directamente con un lenguaje visual que no vacía simbolismos conceptuados en la forma sino que acata su propia lógica plástica conectada siempre al placer como examinador del nivel de satisfacción de las sensaciones originarias.

Se mencionó anteriormente que tales pulsiones a satisfacer podrían ser inefables; sin embargo, estas mismas pueden afanosamente transcribirse bajo los códigos propios del lenguaje verbal, es decir, son las mismas necesidades o pulsiones a satisfacer las que eligen los conceptos equivalentes a las ilustraciones de dichas sensaciones y resultados visuales. Así como la poesía entremezcla palabras para lograr regresarlas a las sensaciones matriz, se intentará relacionar a las emociones generadoras de pintura con el sistema verbalizado.

Podría ser aberrante intentar describir con palabras las sensaciones productoras de las composiciones en cuestión. No obstante, encontramos que es de esta misma manera que las palabras surgen, bajo la indicación de representar dimensiones interiores, por lo cual libremente se vincularán tales sensaciones a satisfacer vía pictórica con conceptos preestablecidos, los cuales, sin embargo, son interiorizados de manera particular y precisamente es dicha particularidad la que conforma estos paisajes abstractos. La ligereza, lo desconocido, la belleza, lo imperceptible pero existente, todo aquello que se escapa a la simbolización constituye el conjunto de necesidades que se busca satisfacer por medio de las presentes creaciones visuales.

Después de pasar por la contemplación de la tela vacía de contenido aparente, convertirla en masilla mediante la percepción y la sensación y a través de estas modelarla para crear un túnel que incita a ser transitado; tras el cruce, presenciar un terreno igualmente atractivo que aterrador, decidir comenzar por algo al marcar los primeros puntos cardinales que planearán la urbanización, erigir la primera piedra y atarse a una cuerda para no ser

absorbida por la nada. Las siguientes decisiones prosperan ligeramente y se alimentan de diversos ríos que desembocan en el mar del placer y éste a su vez consulta el nivel de satisfacción de las pulsiones corporales que mediante este proceso devienen efectivamente visibles.

Se infiere entonces que las composiciones citadas se deben a la traslación de pulsiones corporalmente internas al lenguaje visual, el cual las dota de apariencia y sentido, es decir que las presentes pinturas estructuralmente son evidencia visual y verbalmente ambigua de la complejidad de las sensaciones acogidas por la interconexión de fenómenos reunidos en el presente de un humano específico.



Fig. 32 "Eclósión- desvelo" 120 x 180 cm Mixta/tela 2014. (Estado final)



Fig. 33 "Paisaje borde" 120 x 180 cm Mixta/tela 2014. (Estado final)

CONCLUSIONES

Se ha identificado al formato y a la escala como las dimensiones que conforman el espacio paralelo que representa la pintura; por lo tanto, la misma elección que define tales dimensiones constituye en sí misma una decisión artística crucial para la delimitación del espacio que alberga la creación pictórica.

Dicho espacio funciona como un territorio virgen alternativo al de la vida, en el que leyes distintas a las de la física imperan. Se ha constatado que tales leyes o parámetros no residen en la apariencia exterior de las realidades visuales que nos circundan; por lo tanto, la producción de obra presentada se configura de constantes formales geométricas y orgánicas, las cuales constituyen en sí mismas síntomas de la expresión de parámetros que se han definido como la ruta intuitiva hacia el placer.

Tales parámetros internos confluyen en el despliegue de acciones, que durante los procesos creativos ordenan y delimitan cada una de las cualidades que se manifiestan en los elementos compositivos y en la relación que mantienen entre sí.

El placer se ha identificado como el guía más fecundo para la composición pictórica. Este es el parámetro que decide las relaciones intrínsecas y cualidades de cada elemento dentro del sistema de tales pinturas, y es en estas relaciones que se logran encontrar, de manera visual, las claves para descubrir de qué forma la pintora obtiene placer y cuál es la intuición que tiene acerca de la belleza.

Se afirma que la intuición conduce al desarrollo del placer, el cual a su vez se expresa visualmente en composiciones que producen belleza; dicha belleza se emparenta mucho más con el ordenamiento orgánico de las formas autopoéticas, que con las normas o estándares derivados del lenguaje, los cuales se presentan en estereotipos que muestran variaciones de acuerdo al tiempo y contextos culturales.

De igual manera, el estado mental del placer al que se hace referencia se vincula fuertemente a la conducta estructural del cuerpo escindido de los principios generados por ideologías socioculturales. Este placer atiende al libre movimiento del cuerpo en la realización de una mancha, línea o cualquier acción planteada en la superficie pictórica, así

como a la observación de estos elementos y a la respuesta generada por el cuerpo, direccionado por esta sensación humana que conduce a la creación de nuevas huellas, las cuales se relacionan bajo esta guía con los primeros elementos que marcan la tendencia de la composición.

El contexto cultural y artístico permea en la investigación pictórica de forma encubierta; por lo tanto, resulta inasequible graficar un principio y un fin, un origen y una repercusión de estas influencias, ya que se escurren por el cuerpo y la mente de igual manera que lo hacen el lenguaje, la educación familiar y escolar e incluso experiencias particulares del pasado que constantemente se reproducen a través de la acción consciente e inconsciente en el presente.

Independientemente de estos impedimentos, se señalaron tres pintores que se emparentan visualmente con la producción pictórica presente, lo cual la vincula estéticamente con las manifestaciones y búsquedas contemporáneas de la abstracción internacional y local.

Después de la realización de este trabajo, la concientización de los procesos creativos experimentados siempre a un nivel práctico corporal, se afianza con la observación y análisis de estos. Las interpretaciones realizadas por medio del lenguaje verbal clarifican el método compositivo personalizado y reafirman la intuición de que el ordenamiento pictórico está dirigido a la creación de mundos inexplorados, los cuales surgen de experiencias internas dirigidas a la vivencia del placer.

De igual forma, el vínculo entre placer y belleza se ha establecido como una de las directrices más importantes que orientan el proceso creativo particular y, a partir de este fundamento específico, la búsqueda hacia la experiencia de dichas sensaciones invisibles continuará en el ejercicio de la manipulación de materia pictórica, que posibilite la creación de mundos desconocidos y a la vez compartidos.

ANEXO

Imágenes de la obra realizada durante la maestría



“Hélice virtual”

Mixta/tela

120 180 cm

2013.



“Paisaje Borde”

Mixta/tela

120 180 cm

2013.



“Tierra cristal”

Mixta/tela

120 180 cm

2013.



“Límite Caligráfico”

Mixta/tela

120 180 cm

2013.



“Significantes Permanentes”

Mixta/tela

120 180 cm

2014.

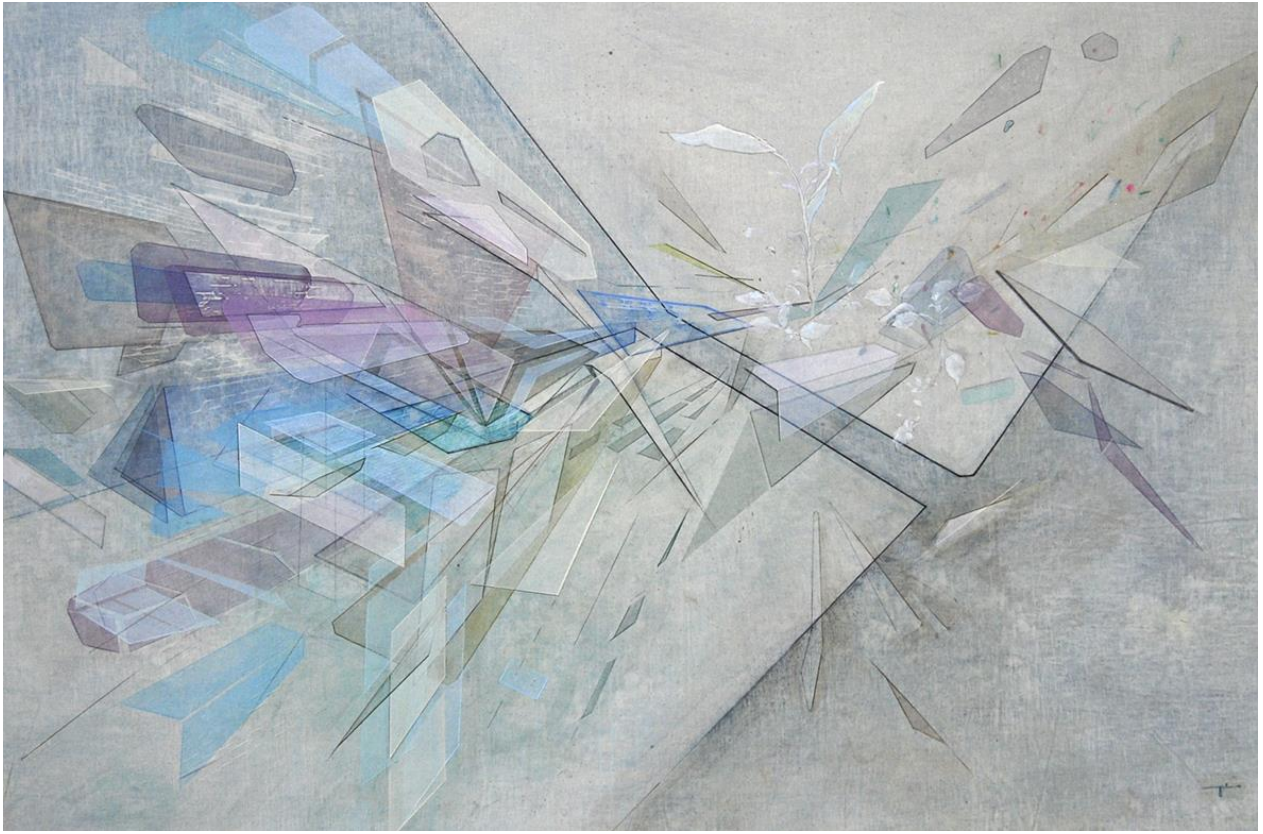


“Inmersión desvelo”

Mixta/tela

120 180 cm

2014.

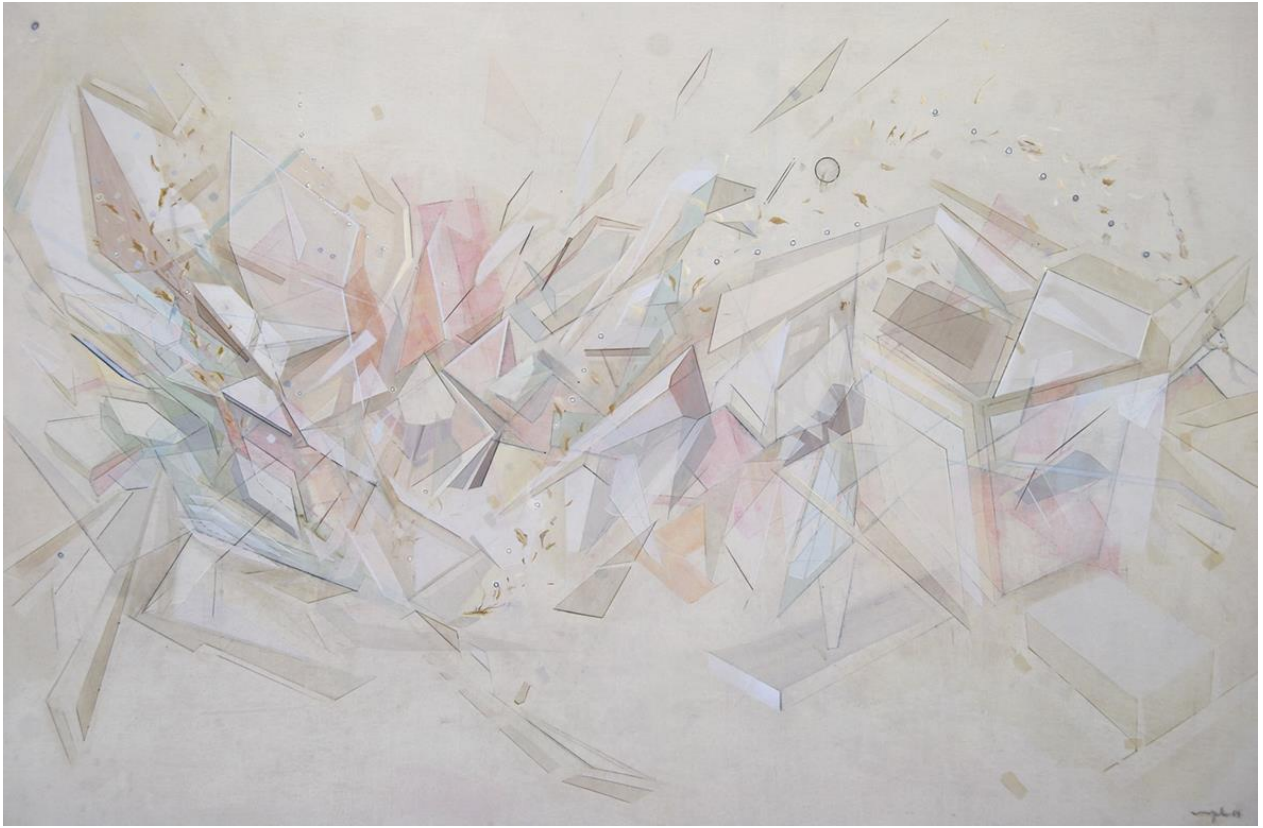


“Eclósion desvelo”

Mixta/tela

120 180 cm

2014.

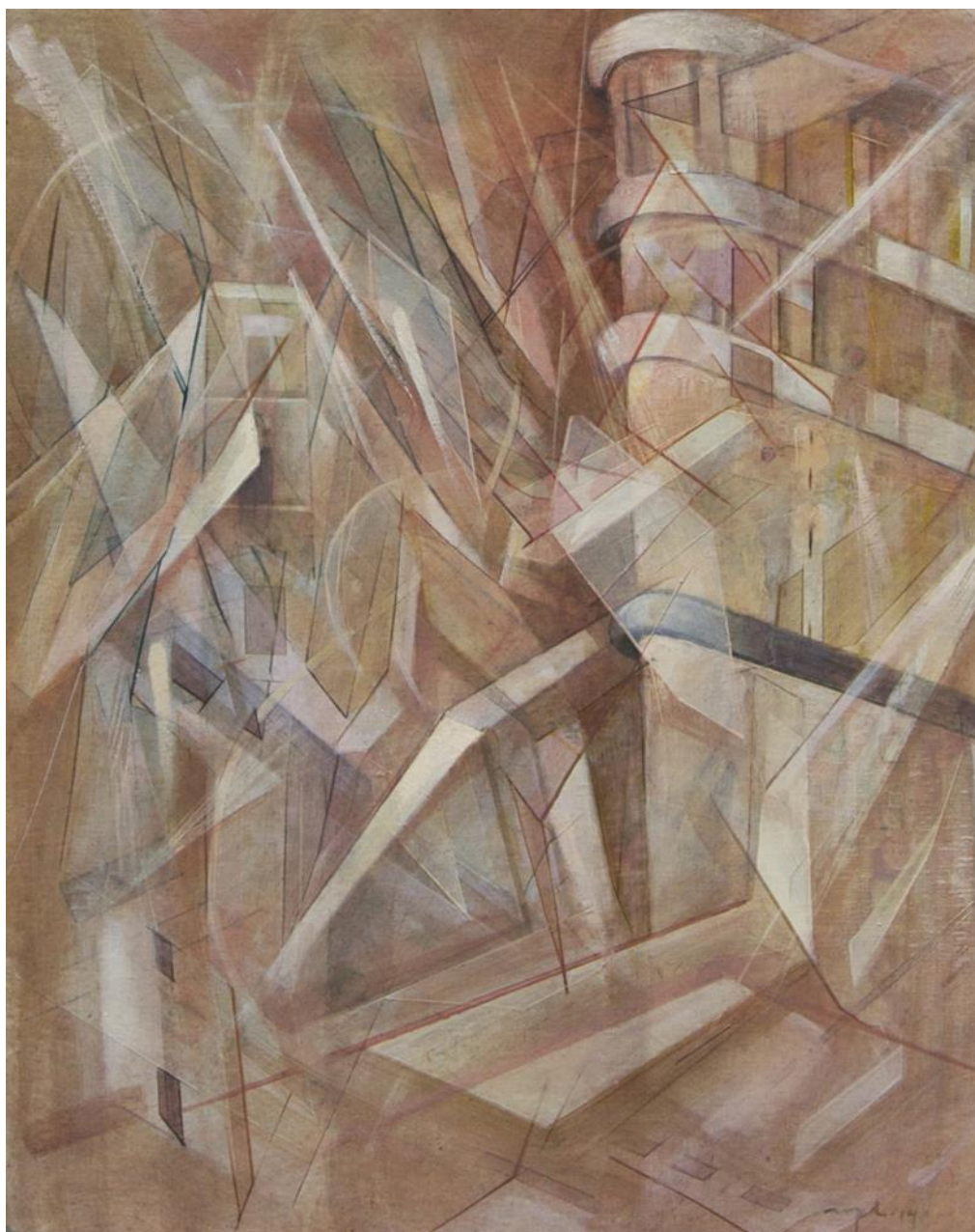


“Naturaleza imperceptible”

Mixta/tela

120 180 cm

2014.



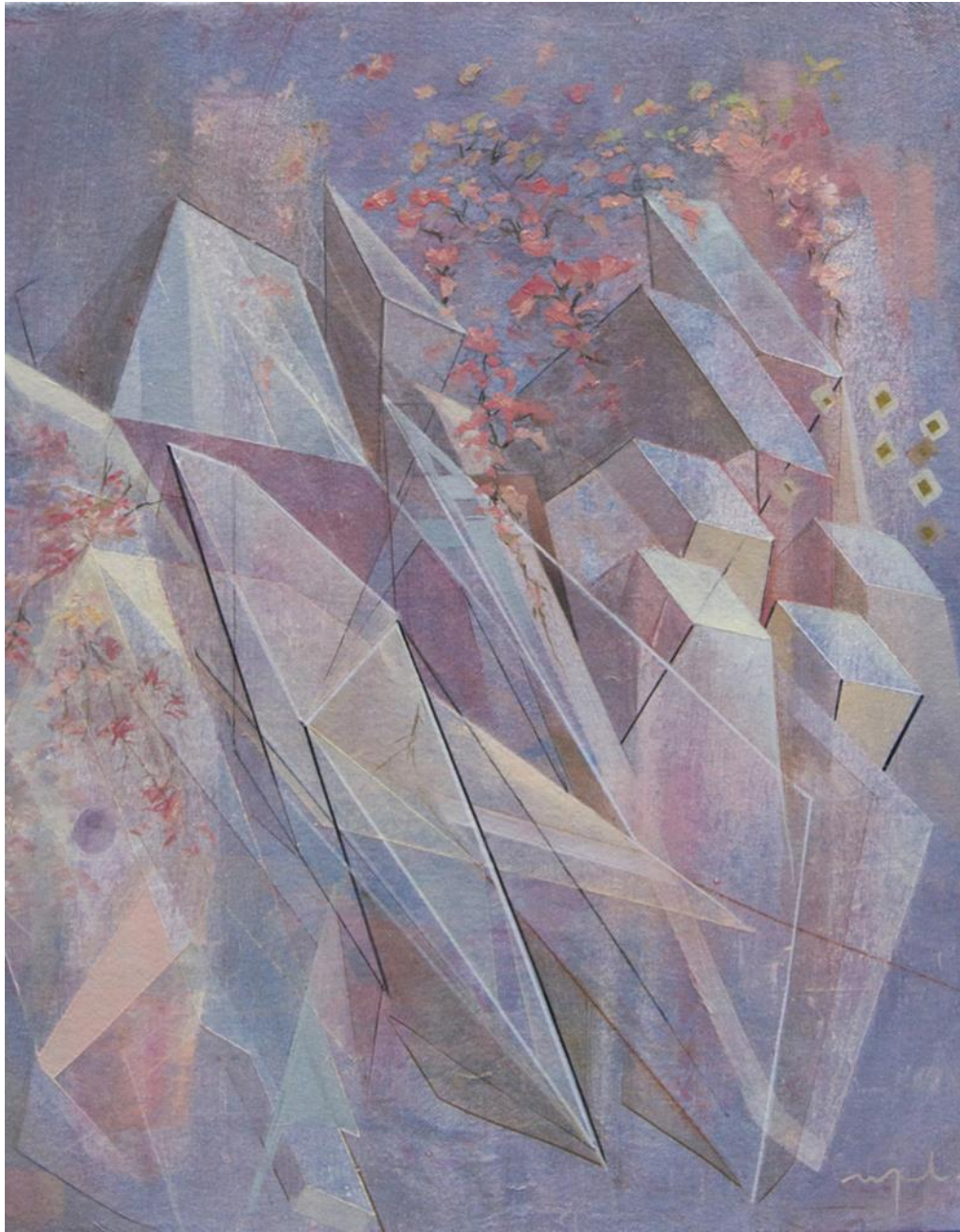
“Escalas de abstracción 1”

(Pieza realizada en Madrid)

48 x 38 cm

Mixta/tela

2014.



“Escalas de abstracción 2”

(Pieza realizada en Madrid)

48 x 38 cm

Mixta/tela

2014.



“Escalas de abstracción 3”

(Pieza realizada en Madrid)

48 x 38 cm

Mixta/tela

2014.



“Escalas de abstracción 4”

(Pieza realizada en Madrid)

48 x 38 cm

Mixta/tela

2014.



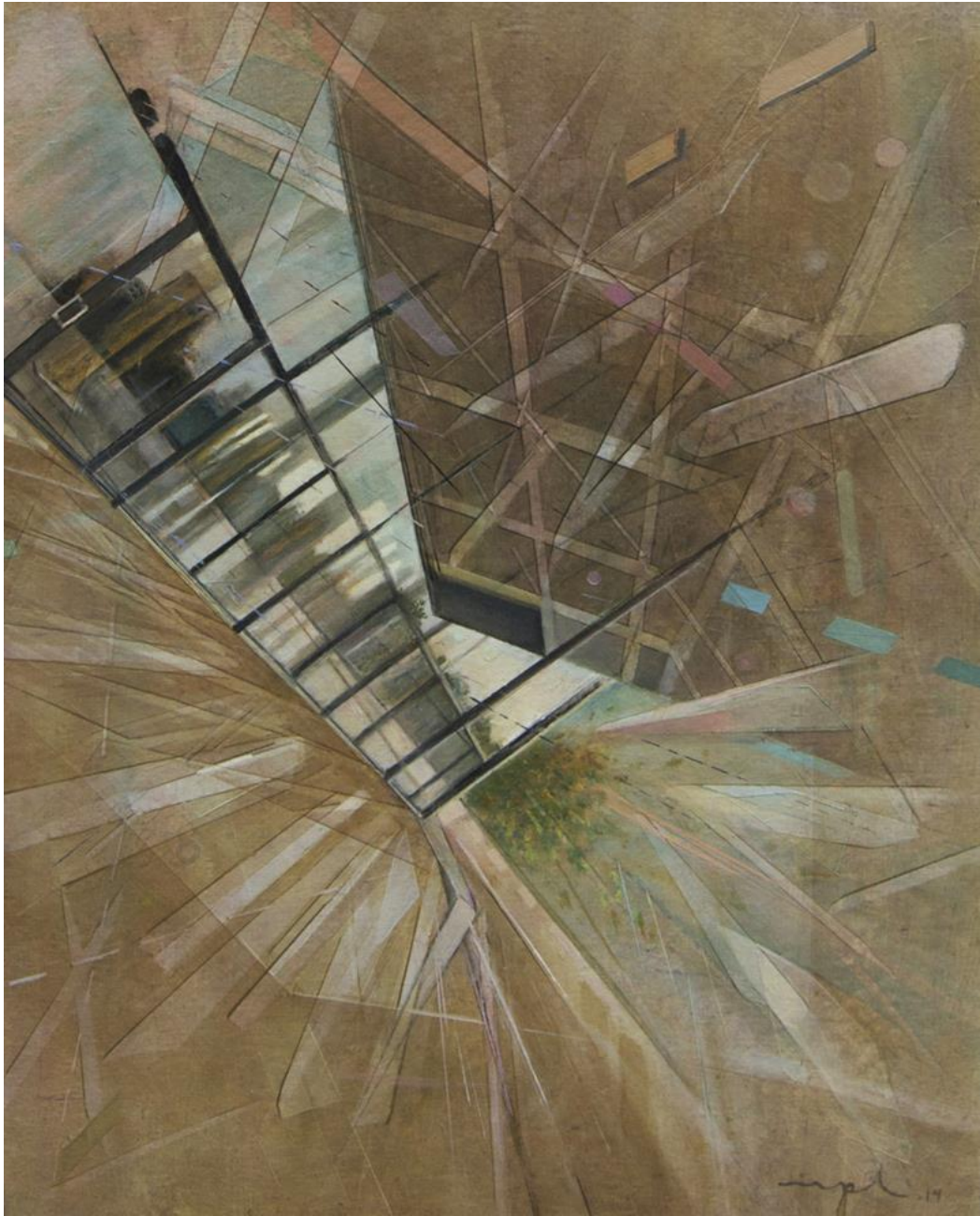
“Escalas de abstracción 5”

(Pieza realizada en Madrid)

48 x 38 cm

Mixta/tela

2014.



“Escalas de abstracción 6”

(Pieza realizada en Madrid)

48 x 38 cm

Mixta/tela

2014.



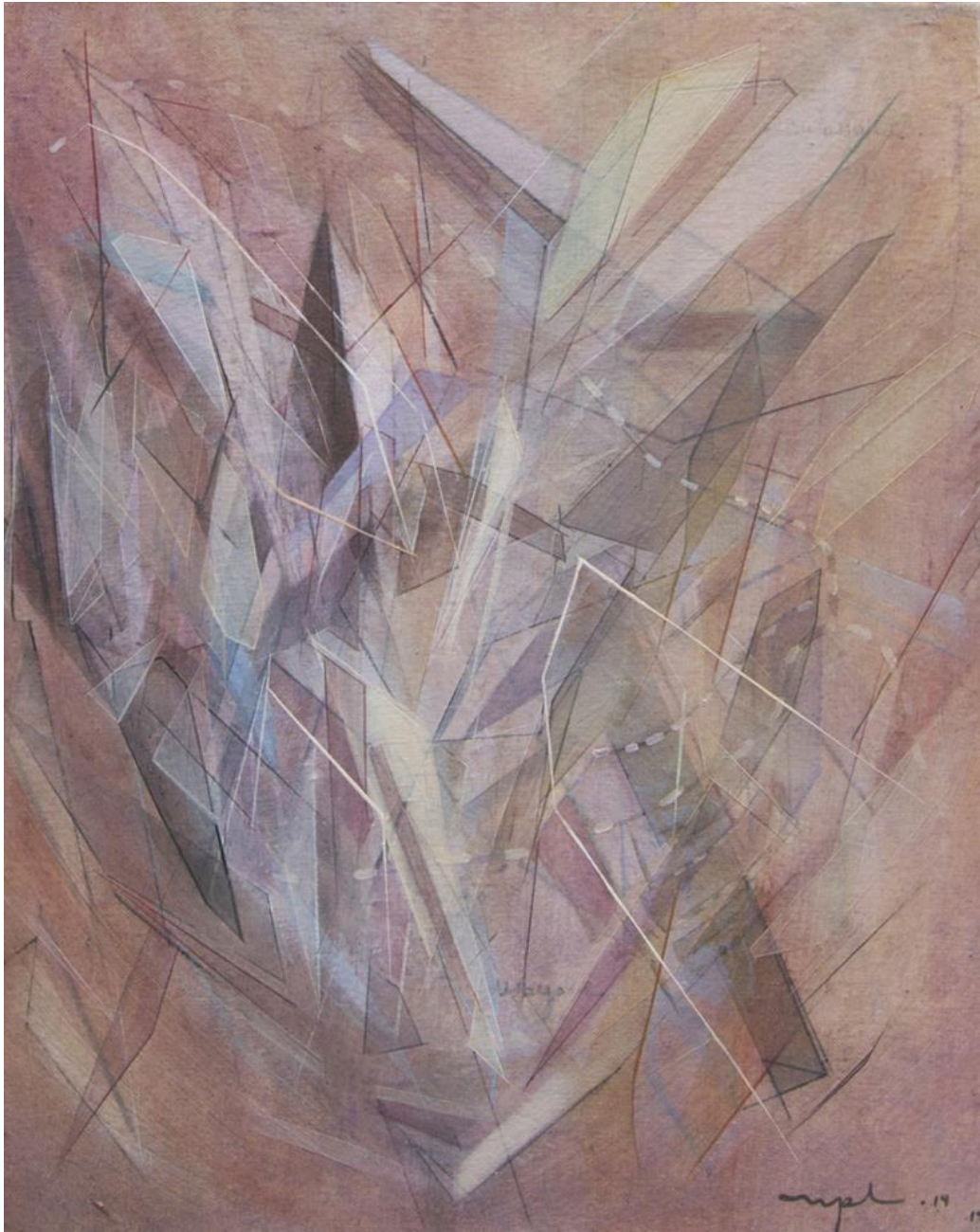
“Escalas de abstracción 7”

(Pieza realizada en Madrid)

38 x 48 cm

Mixta/tela

2014.



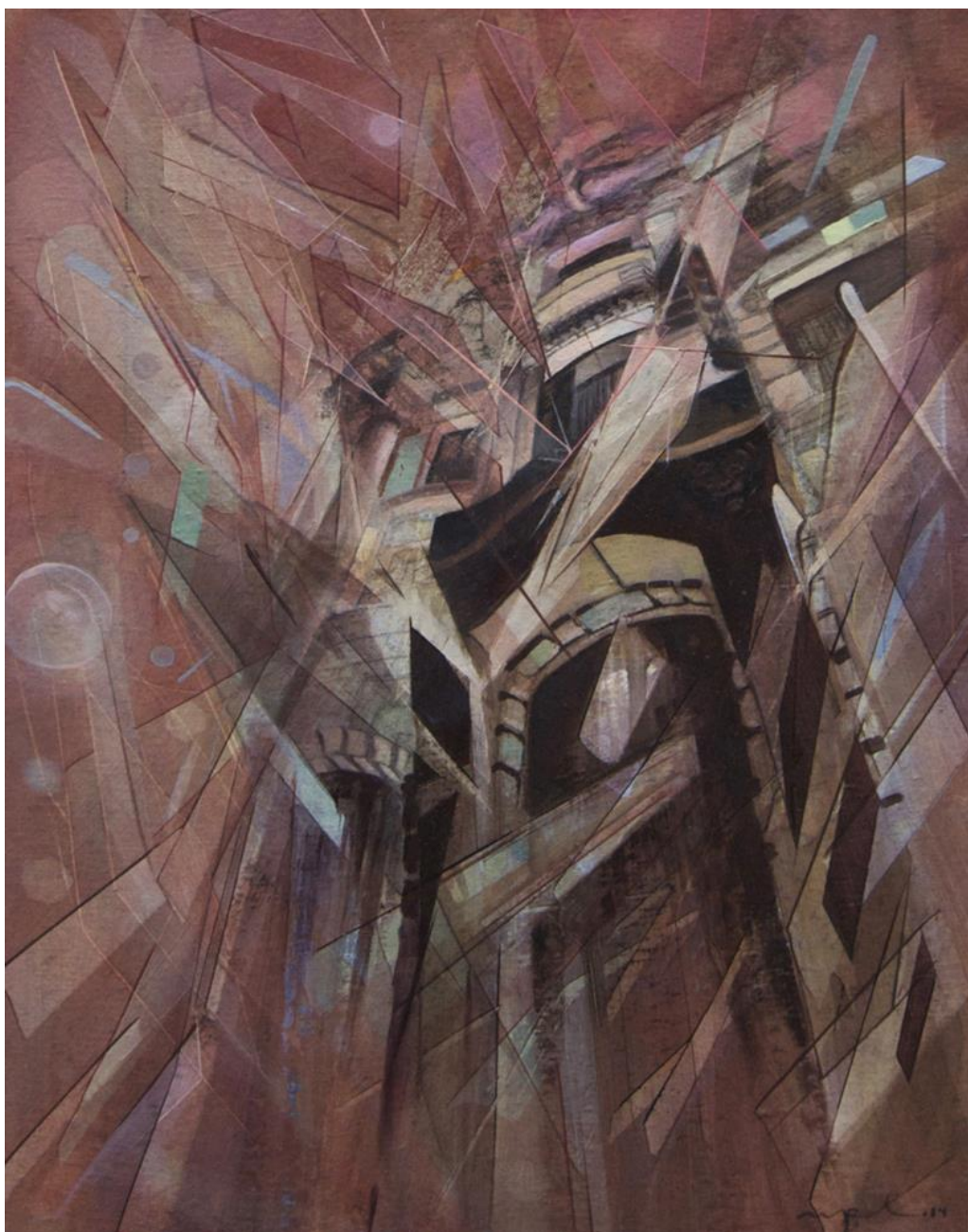
“Escalas de abstracción 8”

(Pieza realizada en Madrid)

48 x 38 cm

Mixta/tela

2014.



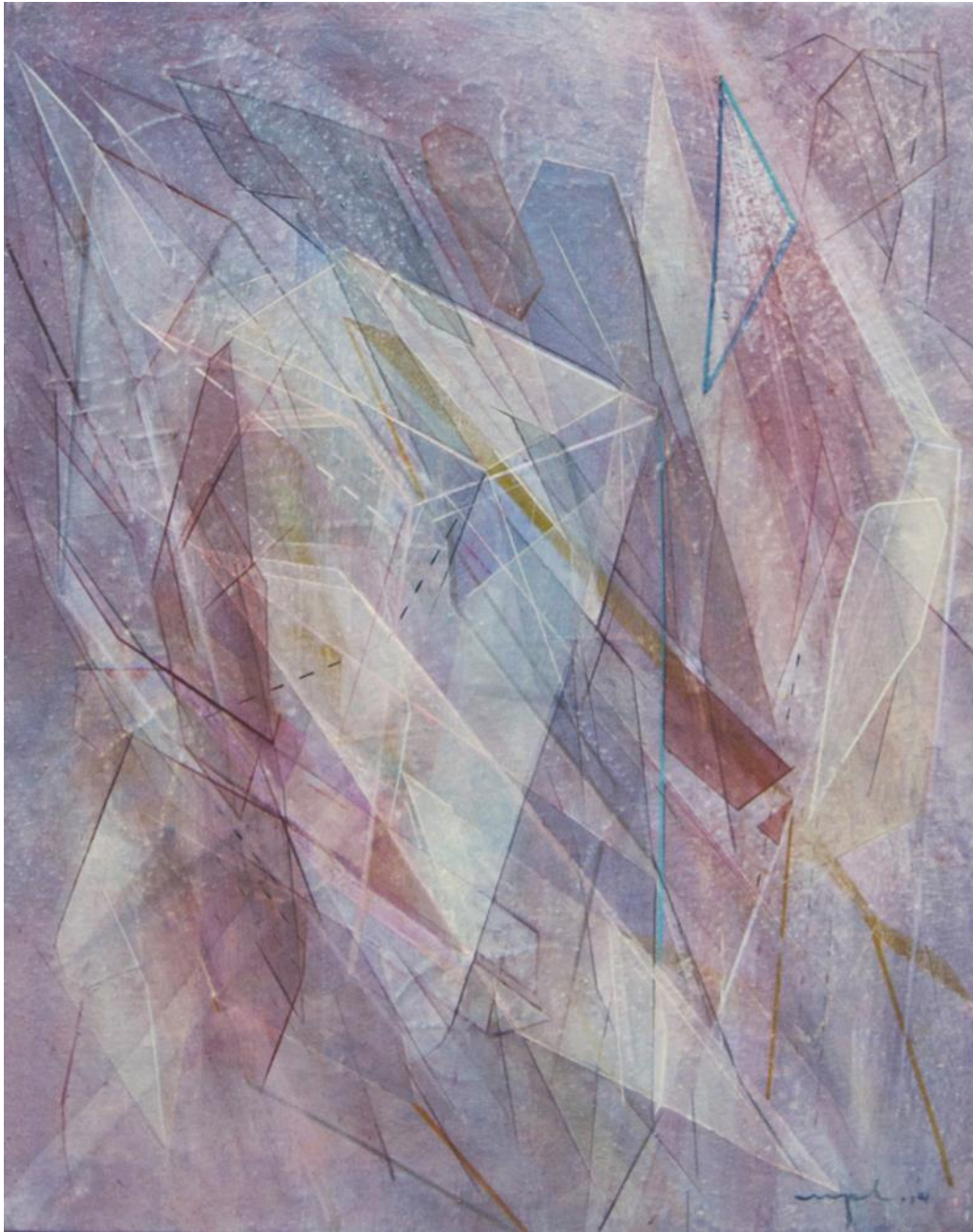
“Escalas de abstracción 9”

(Pieza realizada en Madrid)

48 x 38 cm

Mixta/tela

2014.



“Escalas de abstracción 10”

(Pieza realizada en Madrid)

48 x 38 cm

Mixta/tela

2014.



“Escalas de abstracción 11”

(Pieza realizada en Madrid)

48 x 38 cm

Mixta/tela

2014.



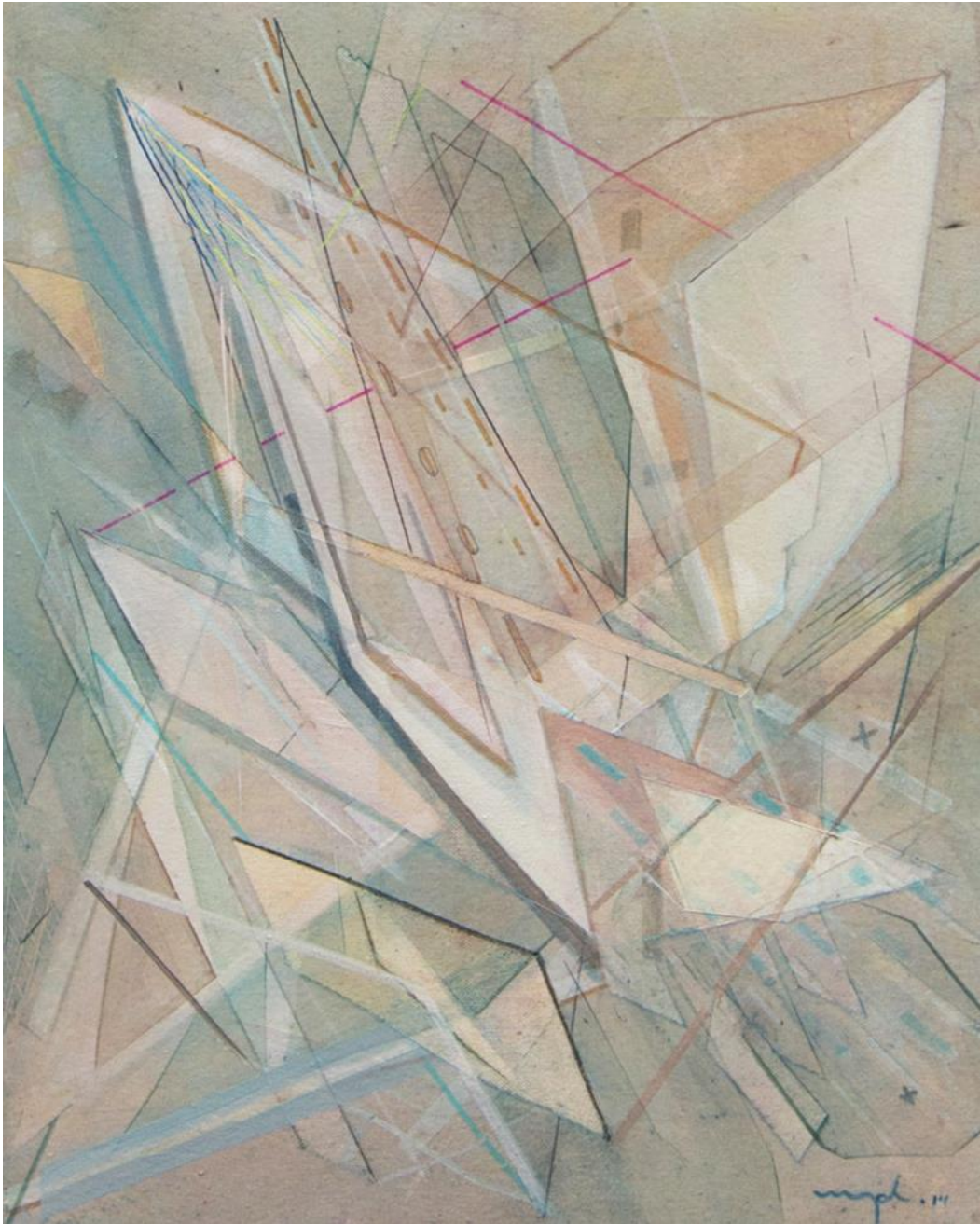
“Escalas de abstracción 12”

(Pieza realizada en Madrid)

48 x 38 cm

Mixta/tela

2014.



“Escalas de abstracción 13”

(Pieza realizada en Madrid)

48 x 38 cm

Mixta/tela

2014.



“Escalas de abstracción 14”

(Pieza realizada en Madrid)

48 x 38 cm

Mixta/tela

2014.



“Amaun”

Mixta/tela

120 180 cm

2015.



“Climat regaliz”

Mixta/tela

120 180 cm

2015.

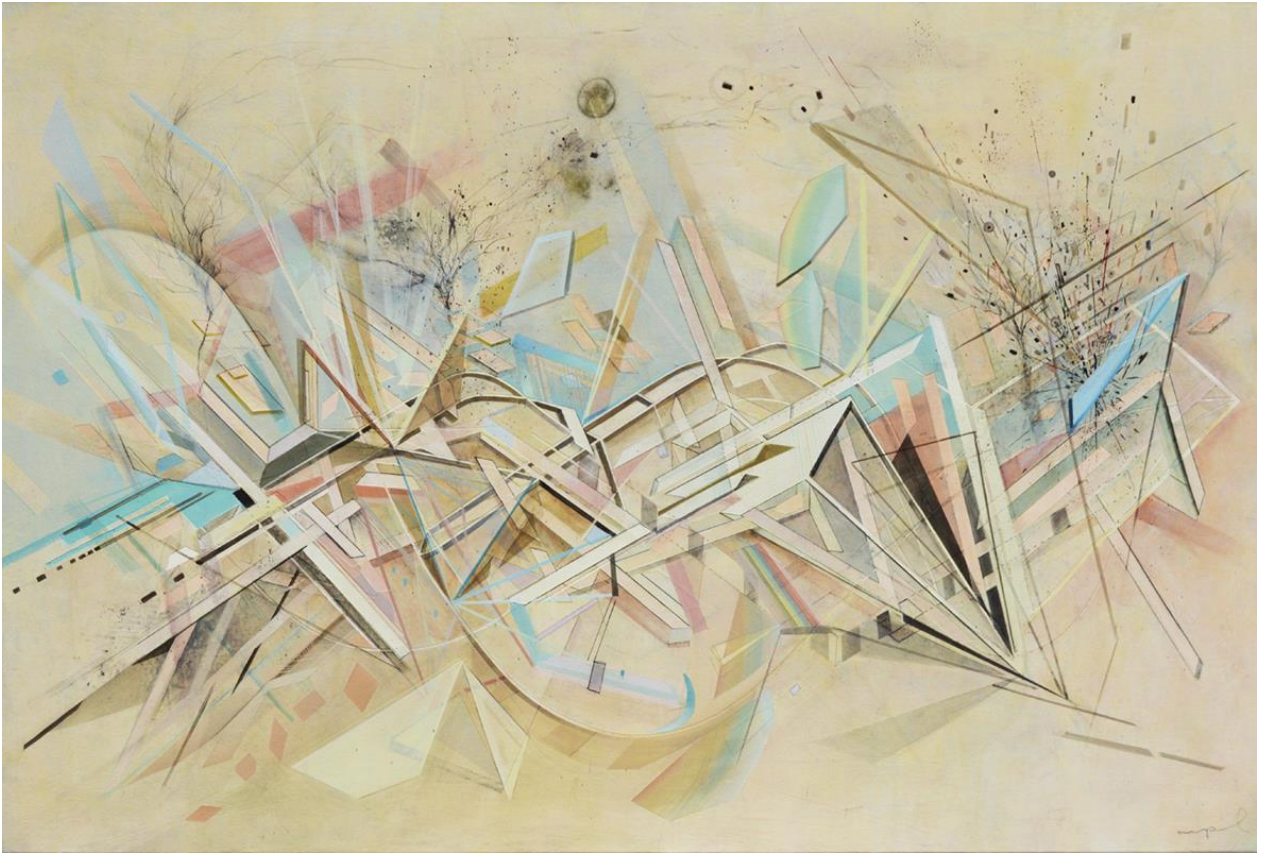


“Delice delié”

Mixta/tela

120 180 cm

2015.



“Intersticios espaciales”

Mixta/tela

120 180 cm

2015.

BIBLIOGRAFÍA

- Abril, Manuel. "De la naturaleza al espíritu" Espasa-Calpe, Madrid, 1935.
- Bataille, George. "La conjuración sagrada". Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, 2008.
- Berger, John. "El sentido de la vista" Alianza forma. Madrid. 2002.
- Chastel, André. "El gesto en el arte" Siruela. Madrid. 2004.
- Cyrulnik, Boris. "Del gesto a la palabra: la etiología de la comunicación en los seres vivos" Gedisa. Barcelona 2004.
- Deleuze, Gilles. "Pintura: El concepto de diagrama". Cactus. Buenos Aires. 2007.
- Eder, Rita. " Gunther Gerszo, el esplendor de la muralla". Era. México. 1994.
- Emerson, Ralph Waldo. "Naturaleza y otros escritos de juventud". Editorial Biblioteca Nueva. S. L. Madrid. 2008.
- Everitt, Anthony. "El expresionismo abstracto" Labor. México. 1975.
- Ferrater, José. "Diccionario de filosofía". Ariel. Barcelona. 1999.
- Greenberg, Clement. "Arte y cultura". Paidós. Barcelona. 2002.
- Jodidio, Philip. " Zaha Hadid complete Works 1979-2013". Taschen. 2009.
- Jung, Carl. "La vida simbólica".Trotta, Madrid, 2009.
- Klein, Robert. "La forma y lo intangible". Taurus. Madrid. 1980.
- Lucrecio. "La naturaleza de las cosas". Altaya. Barcelona, 1995.
- Lynch, Enrique. "Sobre la belleza". Anaya. Madrid. 1999.
- Mandelbrot. Benoît. "Los objetos fractales, Forma, Azar y dimensión" Metatemas. Barcelona. 2009.
- Pedoe, Dan. " La geometría en el arte" Gustavo Gili. Barcelona. 1979.

- Plotino, "Enéada V- VI" .Gredos. Madrid. 1998.
- Rubino, Vicente. " Sueños, arquetipos y creatividad". Lumen. Buenos Aires, 1995.
- Santayana, George. " El sentido de la belleza". Tecnos. Madrid. 1999.
- Eco, Umberto. "Historia de la belleza". Lumen. Barcelona. 2005.
- Villoro, Luis. "Vislumbres de lo otro" Verde halago: el Colegio de México. México. 2006.
- Von Hartmann, Eduard. "Filosofía de lo bello". Publicacions de la Universitat de València. Valencia. 2001.