



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Artes y Diseño

La Cicatriz Como Motivo Pictórico de
La Condición Humana.
La Pintura, Herida Corporal y Espiritual.

Tesis

Que para obtener el título de Licenciada en
Artes Visuales

Presenta: María Dolores Gómez González

Director de Tesis: Doctora Edith Geraldine
Ruiz Lozada

Ciudad de México 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



AGRADECIMIENTOS

El camino de la pintura no es fácil, a veces está lleno de frustración, pero siempre es hermoso. Si tuviera que elegir entre pintor u otra profesión, escogería siempre la pintura, pues me ha ayudado a superarme no sólo en la técnica y exigencias que ella misma requiere, sino también en la vida. Es por eso que este logro lo dedico con amor a mi familia. Gracias a ellos he llegado hasta aquí. Principalmente en memoria de mis padres Angelina y Rafael, incansables guerreros que apoyaron siempre mi carrera. En especial mi papá, quien siempre creyó en mí desde que descubrí mi pasión hacia el dibujo y la pintura, dándome la fortaleza suficiente para seguir adelante cuando la frustración me invadía y pensaba en dejar la pintura, no por falta de amor, si no por falta de confianza en mí misma. Enorgulleciéndose siempre de mi profesión, aunque no siempre entendiera mis cuadros; hacía todo lo posible en todo momento para que nunca me faltara material ni pinturas para embadurnar y pudiera estar siempre en constante creación. **2**

Con afecto para Pilar, mi gemela y confidente desde mi existencia y en mis desveladas pintando. De igual manera, con cariño para mi hermana mayor Wendy y mi prima Erika, por compartir las locuras de la vida y hacerme sonreír siempre, convirtiéndose en mis principales apoyos y ejemplos a seguir por su gran fortaleza, tenacidad y perseverancia, motivándome a superarme e ir creciendo poco a poco.

A mis sobrinos Fernando y Sofía, mis pilares y mi motivo para seguir adelante, quienes me daban la fortaleza y luz suficiente cuando ya no veía más que oscuridad.

Un profundo agradecimiento a mis amigos, familia por elección, Jessica, Cristina, Nancy, Diana, Jimena, Brenda y Sebastián, a quienes la vida puso en mi camino; por creer firmemente en mis capacidades, por ayudarme a crecer como persona y artista,

y sobre todo por compartir todos los momentos de la vida a mi lado.

Quisiera reconocer también el tiempo y paciencia de mis profesores Nizaac Vallejo, Edith Geraldine Ruiz, Gerardo Medrano, María Guadalupe Fernández de Córdova y Ana Luisa Rosas por sus correcciones y esfuerzo para que mi trabajo fuera aún mejor y por su enorme humanidad hacia mí. Un agradecimiento especial con gran admiración y respeto hacia el talento y persona de mi profesor Miguel Ángel Suárez Ruiz, quien siempre se mostró amable e interesado en mi trabajo, compartiéndome sus conocimientos y, sobre todo, por ayudarme a comprender y sentir de un modo distinto la pintura.

Con toda mi gratitud y reconocimiento especial a mis doctores, custodios de mi salud emocional; Miguel Israel Marín Tejeda y Ana de la Fuente Martín, por ayudarme a ver la vida de un modo nuevo, con distintos matices y no del constante color gris que me invadía. Sin ustedes gran parte de esto no hubiera sido posible, gracias por ayudarme a comprender que la vida no es sólo laceración y dolor, sino cicatrices, es decir, heridas que pueden ser sanadas para convertirse en batallas ganadas y recordadas con orgullo.

Para concluir, pero no menos importante, dedico este éxito alcanzado a quienes colaboraron en la parte final, e hicieron posible la consumación de este proyecto, ya que **3** sin su ayuda no hubiera sido del todo posible, a mi corrector de estilo y a mis amigas encargadas del diseño, gracias.

CONTENIDO

Introducción 5

Capítulo 1: La pintura informal y la cicatriz como motivo pictórico 10

1. El informalismo y su aportación a la pintura 10

2. Antecedentes del proyecto. Representantes de la cicatriz en la pintura 15

2.1 Retrato del dolor: Jean Fautrier y los rehenes masacrados, un alarido perturbador 15

2.2 Lucian Freud y la esencia humana tras la cartografía de la carne 17

Capítulo 2: La cicatriz en los muros de Antoni Tàpies 21

1. Los muros de Antoni Tàpies como representación de la condición humana 21

Capítulo 3: La piel como pretexto de mi proceso creativo en la pintura. heridas y cicatrices como registro corporal de nuestra existencia 34

Obra. La cicatriz como motivo pictórico de la condición humana. la pintura, herida corporal y espiritual 51

Conclusiones 82

Apéndice: generalidades de la pintura informalista y breve exordio sobre pintura informal catalana 84

Generalidades de la pintura informalista 84

Breve exordio sobre pintura Informal Catalana 85

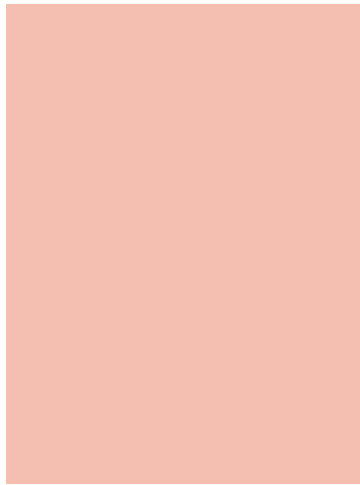
Pintura tachista 88

Fuentes Documentales 90

Bibliografía 90

Hemerografía 91

Ciberografía 91



INTRODUCCIÓN

Los temas de la condición humana y del dolor han sido desarrollados a lo largo de la historia del arte y se han estudiado bajo diferentes perspectivas pictóricas, sin embargo, fue en el informalismo cuando se le da un nuevo giro al dotar la obra de una “espontaneidad gestual casi instintiva y biológica, que las afecciones anímicas y de sentimiento provocan en todo temperamento humano” (Egea, s/f, s/p). Se le da al color una nueva significación al utilizarse colores monocromos oscuros, neutros o blancos sucios así como la incorporación de elementos extrapictóricos y la aplicación de procesos constructivos a los cuales se somete la materia basados en la destrucción para enfatizar el dolor y la angustia que dejó la Segunda Guerra Mundial.

En el proyecto La cicatriz como motivo pictórico de la condición humana. La pintura, herida corporal y espiritual se propone la relación piel-lienzo a través del concepto de cicatriz en relación a la condición humana. Se retoma al informalismo y al trabajo de Antoni Tàpies como principal antecedente para su elaboración, sin dejar de lado otros pintores muy distintos a él que no pertenecen a la abstracción, pero que fueron importantes a lo largo de mi búsqueda en la reflexión de la pintura.

El proyecto se encuentra dividido en tres capítulos y un apéndice, creado para quién desee explorar más detalladamente la corriente informalista.

El primer capítulo es una introducción al informalismo para comprender los aspectos teóricos y conceptuales sobre los cuales se basa la propuesta plástica presentada en el tercer capítulo, además de presentar los antecedentes más importantes que influyeron en la elaboración de mi trabajo.

El informalismo es un antecedente directo de mi propuesta plástica principalmente porque dichos artistas proyectan sus vivencias y sus reacciones sobre la materia por

medio de una no figuración que acentúa el poder de las emociones; a través del rastro, por ejemplo, que deja una reja sobre la pintura fresca o la pintura que deposita el pincel sobre el soporte y el grattage, entre otras técnicas, potencian la acción de creación y nos dan una pista sobre el estado anímico del pintor a través de un rastro no figurativo: por medio de las características que presenta el registro que imprime la materia en el lienzo, nos podemos percatar del estado anímico del ejecutante. Características como la velocidad de la pincelada, si es nerviosa o continua, la profundidad de la incisión (en caso de grattage), el acumulamiento o densidad de la pintura o materia en ciertas partes del cuadro, son ejemplos que evidencian no sólo la psique del artista sino también un contenido espiritual.

No obstante, aunque los informalistas son parte importante en el proyecto; fue a partir de Freud que comienza mi motivación temática: la condición humana, y en Fautrier y los informalistas, principalmente Tàpies; la manera de abordarla pictóricamente, al basarse en las respuestas del individuo ante la situación social a la que se enfrenta, por medio de una sensibilidad y una respuesta instintiva manifestada a través de la gestualidad, el valor que se le da a la mancha, la materia y un amplio abanico de posibilidades técnicas como el grattage, frottage, decollage, entre otras.

Por otro lado, el trabajo de Antoni Tàpies me atrapa por la plástica en sus obras, que “recuerdan cualidades de pergamino, de madera vieja, de muros corroídos por el tiempo y la erosión, fango endurecido, etc. e incluso la rugosa piel de los paquidermos” (Cirlot, Tàpies & Cirlot 2000, p.39) demostrándonos en sus obras que la intimidad y vivencias del pintor no están separadas de la pintura, sino que forman parte de su proceso creativo, lo cual se ve demostrado en la serie de paredes de Antoni Tàpies, que nos dice al respecto:

Son recuerdos que vienen de mi adolescencia y de mi primera juventud encerrada entre los muros en que viví las guerras. Todo el drama que sufrían los adultos y todas las crueles fantasías de una edad que en medio de tantas catástrofes, parecía abandonada a sus propios impulsos, se dibujaban y quedaban escritos a mi alrededor. Todos los muros de una ciudad, que por tradición familiar me parecía mía, fueron testigos de todos los martirios y de los retrasos inhumanos que eran infligidos a nuestro pueblo (Vásquez, 2012, s/p).

Es a partir de esta experiencia personal que la pintura de Tàpies refleja el dolor a través de elementos plásticos como puntos, perforaciones y texturas que nos remiten a muros, estos muros llenos de sufrimiento que nos cuentan una historia, resaltando el carácter espiritual del artista. Es esta característica la que retomo de Tàpies en mi

trabajo: trasladar una experiencia personal o vivida a componentes plásticos que nos hablen de la intimidad del pintor, pero con temas que nos unen como humanidad como lo es la condición humana y que nos permitan identificarnos como especie, utilizando un paralelismo muro/tela, que en mi proyecto es piel/lienzo. Es debido a lo anterior que este referente es tan importante para mí que le dedico un capítulo.

El proyecto aborda las laceraciones y cicatrices como portadoras del concepto de la condición humana.

7 Artistas del body art ya habían trabajado con heridas o mutilaciones, pero utilizando su propio cuerpo como lienzo al concebirlo ya no como objeto, sino como un medio para conocerse a sí mismos y a los demás; algunos con una concepción de espacio pictórico como Günter Brus, quien integra en su obra aspectos del expresionismo abstracto y del informalismo. En sus dibujos y escritos se revela una gran violencia con clara influencia de los expresionistas y de Egon Schiele. Sus acciones se basan en el maquillaje del cuerpo para simular heridas, como en *Auto pintura* (1964). Para Brus, el cuerpo es una fuente de conocimiento, por lo que paulatinamente abandona este medio y procede a realizar heridas reales sobre su cuerpo, como una manera de encontrar su espiritualidad y de conocerse a sí mismo. Para el artista, el cuerpo siempre va ligado al lenguaje, pues desde que nacemos aparece mutilado y herido, al ser el corte del cordón umbilical, la primera mutilación; fisiológicamente necesaria, pero con una carga cultural. Se propone al cuerpo como alegoría y como reflejo de nuestro interior, y a las heridas como un significado simbólico, como destaca a su vez Gina Pane, otro exponente del arte corporal, al hacer visible el inconsciente que no podemos ver, por medio de heridas y mutilaciones reflejadas en la piel, que sí es algo tangible. La exploración a través de su cuerpo llega a adquirir tintes místicos, ya que en ocasiones las heridas corporales presentan la forma de cruces cristianas.

Pane hace patente la herida sangrante en varias ocasiones, como en *Escalada no anestesiada* (1971) donde la artista pasa sus manos y pies desnudos sin anestesia sobre una escalera sueca hecha de afiladas cuchillas: entre más presiona para subir por la escalera, más sangra. Dicha acción de Gina Pane denuncia “el terror, la agresión, la violencia, la tortura y los peligros que atenazan el mundo” (Guasch, 2001, p.107). A partir de este acto, comienza a autolesionarse como en *Acción sentimental* (1973), con espinas de rosas, con cristales (*Transferencia*, 1973) o con hojas de afeitar (*Psique*, 1974). Demostrándonos con su obra que cuando exponemos nuestro cuerpo al límite los sentidos se maximizan, se percibe intensamente la vulnerabilidad del cuerpo y, al estar siempre presente el instinto de supervivencia, se convierte en purificación. Las sensaciones obtenidas a través de dicha experiencia son las que nos permiten obtener un mayor conocimiento sobre el cuerpo y una introspección más profunda.

Esta artista utilizó el dolor como un medio comunicativo, al resaltar la vulnerabilidad del cuerpo como testigo de dos heridas: el nacimiento y la muerte.

Al ser voluntarias las heridas que realiza sobre su cuerpo, Gina Pane se eleva a un estado en el cual no existe represión corporal, porque es un sitio de placer y dolor “Lo que queda de la incisión en la superficie corporal es la cicatriz, a modo de memoria de una vida herida” (Gómez, s/f, s/p).

Las cicatrices como registro de toda vivencia o experiencia quedan claras en estos artistas del body art, al convertirlas en un vehículo que, por medio del dolor, va cargado de simbolismos y conocimiento para ellos mismos. En mi caso, las laceraciones pictóricas no sólo quedan en eso, busco que, por medio del arte, de la pintura y de capas densas de color se simbolice la sanación.

El dibujo y la pintura se conciben de la siguiente manera: el dibujo como una estructura, una piel sobre la cual se realizan todo tipo de incisiones causadas por el rastro del material con el cual se dibuja y la pintura como color que representa capas de piel sobre capas de piel. Los tópicos que se tratan son aquellos que forman parte de la vida del ser humano como lo son la enfermedad, el dolor, el sufrimiento, la soledad, la vida y la muerte, entre otros.

En cuanto a la condición humana, que es un concepto difícil de definir, se puede comprender a grandes rasgos como la experiencia humana del vivir y “estar” en el mundo. **8**

El significado que doy a la condición humana es a partir del individuo y cómo existe y crea su propia postura ante la vida a través de las experiencias vividas por medio de sus emociones y que provocan a su vez sensaciones. Todos tenemos distintas experiencias y maneras de pensar, es por eso que me fascina la figura humana. El ser humano tiene en su vida tragedias y situaciones placenteras, cada quien le aporta ese significado según sus vivencias, por ello, mi proyecto tiene como propósito enfatizar cómo podemos sobreponernos o aprender de una experiencia traumática o negativa para mejorar nuestra calidad de vida o al menos nuestra calidad de experiencias; también entender cómo libramos diariamente pequeñas batallas en nuestro interior y que nos hacen cuestionar nuestra existencia o función en la vida; por último, descubrir cómo, la mayoría de las veces, aprendemos de esas malas experiencias y, a su vez, vamos sanando, aunque no siempre nos percatemos de ello.

El antecedente de donde retomo la condición humana proviene de Egon Schiele, quien es uno de los pintores que me interesan por la manera de abordar los temas que preocupan al ser humano como la enfermedad, la vida la muerte, y cómo existe y se desenvuelve en la sociedad o época que le tocó vivir. Lo que me interesa de este pintor

es la manera en que representa este tema a través de la figura humana y de aspectos formales propiamente dibujísticos y pictóricos que evocan la sensación de vulnerabilidad de los seres vivos mediante su línea tortuosa y los colores quebrados que dan la apariencia de estar sucios, enfatizando la vulnerabilidad del ser, su aspecto perecedero y su mortalidad desde un punto de vista angustioso.

Por otro lado, también retomo el concepto de Antoni Tàpies de condición humana y sufrimiento; este pintor se aporta un nuevo concepto: sanación. Tàpies llamó mi atención no sólo por esta particularidad, sino porque su expresión es carente de una figuración, incorpora a los aspectos formales un sentido más espiritual desde la forma textural, composición libre y colores neutros. También me interesa el proceso detrás de sus obras, no me baso en los resultados estéticos de sus cuadros correspondientes al periodo de los muros, sino en su proceso: cómo los construye y dialoga con la pintura, cómo transforma una experiencia en una sensación pictórica que no se queda sólo en la angustia sino en la sanación del ser. De él retomo el esgrafiado, pues, para mí, rasguñar o herir la materia es una representación de herir la carne, por eso es importante la materia en mi proyecto. Este uso de esgrafiado fue tomando sentido al convertir esas líneas o marañas en la textura de la piel y de dotar de un significado propio al color, ya que es en él donde el pintor enfatiza sus preocupaciones.



CAPÍTULO 1: LA PINTURA INFORMAL Y LA CICATRIZ COMO MOTIVO PICTÓRICO

1. El informalismo y su aportación a la pintura

La Guerra lleva a los artistas a cuestionar la credibilidad de la imagen “realista.” Una alternativa es inventar un orden visual ajeno a la ruina material y moral del entorno: un ámbito que supere el de la representación del individuo y su cuerpo, que sea toda sugestión mental, pura estimulación sensorial. Una pintura que vuelva al estado inorgánico.

10

SYLVIA NAVARRETE

El informalismo es una tendencia artística que comenzó a manifestarse en la década de los años cincuenta y sesenta, al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Su origen tiene lugar en 1944 con dos exposiciones de importancia significativa en el arte europeo correspondiente al arte informal. Una de ellas es la serie *Otages* de Jean Fautrier y la otra exposición corresponde a Jean Dubuffet con sus *Hautes Pâtes*. No obstante, el informalismo como tendencia, hace su aparición en 1945.

El informalismo se basa en las respuestas del individuo ante la circunstancia social en la que vive, en especial, la sensibilidad que afecta al artista, que se manifiesta por medio de la gestualidad, la cual se divide en dos tendencias: la sígnico gestual, que se caracteriza por ser una caligrafía creada conscientemente y la tachista, que es un signo o gesto que expresa la emoción del artista y es realizada de manera inconsciente. El informalismo es la expresión espontánea y casi instintiva del artista expuesta a través de una nueva figuración distinta del concepto de forma tradicional que comprende el



Jean Dubuffet, Cabeza Constelada,
1952, óleo sobre tela, colección particular.

arte figurativo y el abstracto del periodo de la preguerra, pues hasta este momento de la historia de la pintura ya no sólo se concibe el cuadro bidimensionalmente, sino también el cuadro tridimensional al insertar elementos extrapictóricos o no utilizados en la pintura, como telas rasgadas, látex, arpilleras, entre otros materiales.

11

Esta nueva corriente estética cuenta con diversos nombres según el lugar donde se manifiesta. En Europa, se le designó (por las obras de Fautrier y las Hautes Pâtes' de Dubuffet) textura informal; englobando la pintura al óleo, manchas matéricas, gestualismo o marañas de rayas o colores, las cuales eran una respuesta a los horrores de la guerra que se vivían. También se le llamó abstracción lírica, tachisme (del francés tache, que significa mancha). El crítico Michel Tapié, uno de sus primeros teóricos, lo denominó como art autre (arte otro). En Estados Unidos de América, fue conocido como expresionismo abstracto, mientras que en México el abstraccionismo surge como un movimiento conocido como Ruptura, el cual se divide en dos tendencias: la geométrica (Gunther Gerzso, Manuel Felguérez y Vicente Rojo) y la lírica, proveniente de tendencia informalista (Lilia Carrillo).

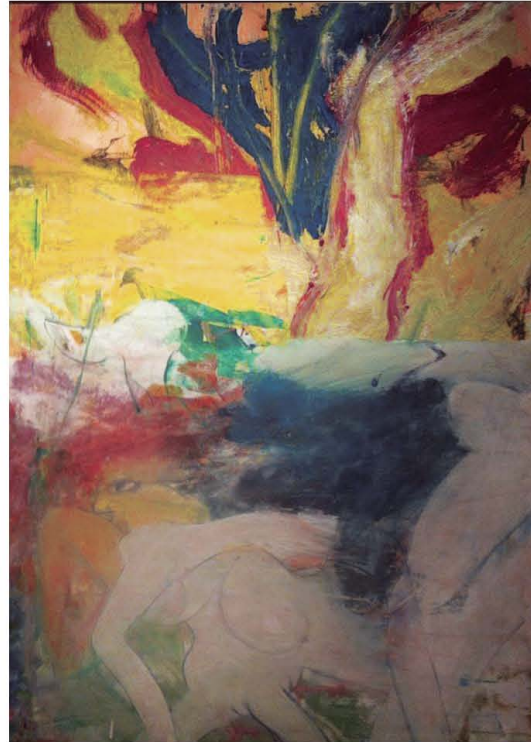
No obstante, dicho término es complejo, y es usado para designar obras de apariencias y contenidos diversos en la mayoría de los casos.

Lo informal, como categoría crítica, se convierte en una tendencia general de la cultura de un período, de modo que comprenden, al mismo tiempo, los tachistes propiamente dichos, los maestros del action painting, l'art autre, etc. (Cirlot, 1983, p. 17).

Todas las variantes de esta tendencia, se concentran en expresar, por medio de un impulso emocional sin signos de carga simbólica, un grito, una intención que nace y proviene del artista que lo realiza.

El Informalismo era una nueva oportunidad pictórica de representar un contenido de manera expresiva, ya que su falta de figuración daba lugar a la intención básica de la exteriorización de un impulso o de una indignación anímica, dejando de lado la mimesis como descripción pictórica.

Esto no quiere decir que el arte abstracto no representara las emociones del artista anteriormente. El arte abstracto antes de la Segunda Guerra Mundial se encuentra dividido en dos tendencias: la geométrica o también conocida como “abstracción fría”, Pablo Picasso, Juan Gris, Piet Mondrian, y la lírica, o “abstracción cálida” (Moszynska & Mariani 1997, p. 120), cuyo mayor exponente es Vasili Kandinsky, la cual tiene inclinación hacia la interioridad del artista y hace referencia a sus sentimientos principalmente a través del uso del color. No obstante, en el informalismo



Willem de Kooning, Sin Título, 1967-1974, óleo sobre tela, colección particular.

12

Encontramos una fuerte presencia de la personalidad del artista a través de las técnicas o materiales empleados, una exaltación del azar y la improvisación, un rechazo de la construcción premeditada y una base ideológica fuertemente vinculada con el existencialismo (Arias, s/f, s/p).

El informalismo sienta sus bases en el arte abstracto de antes de la Segunda Guerra Mundial, siendo ambos tipos de abstracción (geométrica y lírica) influencia en esta corriente aportando novedades significativas al arte abstracto, entre ellas la dimensión de los cuadros, pues pasan a ser de un tamaño mucho mayor para ser considerado pintura de caballete, comparándose incluso con el tamaño de la pintura mural; esto con la intención de que el espectador se sienta inmerso dentro de la obra y pueda percibir más fácilmente el sentimiento de magnificencia espiritual o inmensidad emocional del artista. Otro cambio que va de la mano junto con el tamaño de las obras es el proceso mediante el cual son realizadas las pinturas, pues ya no son pintadas de mane-

ra vertical como dicta el caballete, sino que muchas veces el lienzo es extendido en el piso para trabajar de manera más cómoda e introducirse dentro de la pintura, pues en el informalismo influye más el proceso de creación que el resultado visual o estético. Los artistas buscan vincularse con su obra espiritualmente, por lo cual generalmente se impregnan de tintes existencialistas al concebirse ellos como seres creadores (ser que existe y crea o toma decisiones) para concretar su obra, en paralelismo a la vida, que tomamos decisiones para puntualizar nuestra existencia, creando a partir de su sentir y no para satisfacer al público, siendo el artista un tanto más individualista al inculcarse a sí mismos una postura pictórica y vivencial, relacionando sus sus experiencias de vida a la pintura, ya que en esa época se encontraba la tensión de una posible guerra nuclear y no sabían si morirían pronto o no, por lo que vaciaban sus desesperaciones y su estado anímico en sus creaciones, prevaleciendo un innovador interés por la imaginación, plasmando su sentir de manera más inconsciente. Es a partir de esta experiencia donde comienzan a concebir el cuadro ya no sólo como un medio bidimensional, sino también tridimensional al aplicar materia en él, desde los procedimientos más discretos como el collage hasta cargas matéricas más evidentes como la incrustación de objetos, teniendo como finalidad una búsqueda nueva para expresar lo interior y lo formal, o propiamente pictórico, siendo su principal preocupación el concepto de tiempo, lo cual interpretan a través de densas capas de pintura.

13



Kazuo Shiraga, BB76, 1961, óleo sobre lienzo, colección particular.

Los artistas del informalismo proyectan sus vivencias y sus reacciones en la materia que depositan sobre el soporte. La no figuración aportó una nueva configuración relacionada con la técnica. El informalismo a través de su proceso creativo de construcción a partir de la destrucción, nos ofrece un nuevo interés por la materia. Éste destruye la imagen al convertir en arte la materia como ente autónomo. El interés de



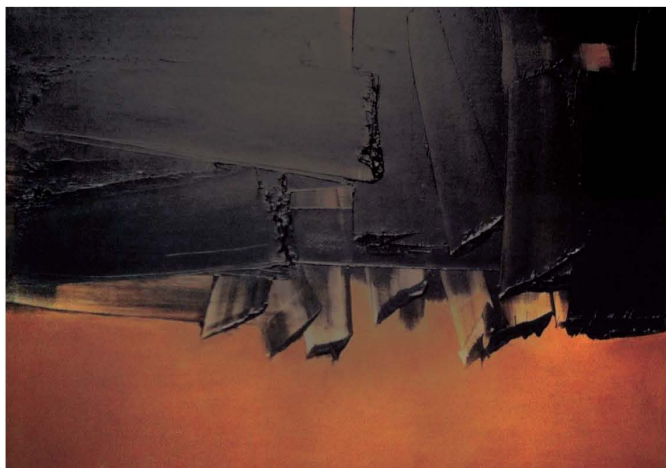
Manuel Rivera, *Metamorfosis (Huella en el espejo no. 6)*, 1963, malla, colección particular.

ver lo que no ha sido contemplado es lo que impulsa a los informalistas a profundizar en las formas conocidas y con otras no tan exploradas. La obra de arte informalista tiene dos fases según Cirlot, J.E.: uno, “la creación de un efecto (...) de un aspecto dado de lo real (sea la propia calidad de la pintura, el dinamismo de la pincelada, una suerte de grieta natural, etc.)” y dos, “La sublimación de ese efecto (convertido por la técnica en imagen artística) infundiéndole un contenido espiritual” (1959, p.11).

Es así como el artista informal reúne en su obra material, lo obtenido del exterior, conjugándolo con su interior, otorgando un nuevo sentido de espiritualidad y un nuevo sentido de la creación al producir artísticamente y no reproducir, abstraer o imitar la realidad, es decir, dándole más peso a la imaginación para crear una obra de arte en sí misma.

Su preocupación por la materia (convirtiéndola en su objeto de estudio), los lleva a la destrucción de la obra para rehacer otra nueva con sus fragmentos, “de ahí el deseo de superar la crisis, la destrucción producida por la violencia” (Cirlot, 1983, p.22) provocada por la Segunda Guerra Mundial, sometiendo a la obra a diversos tratamientos, como quemados, rociados, prensados, secados... Además de que se utilizan diversas técnicas como el dripping y el grattage, se fomenta la sensibilidad táctil y el valor de la textura de los materiales (la materia como ente expresivo), además de potenciar los efectos del azar.

14



Pierre Soulages, *Peinture*, 1961, óleo sobre tela, colección particular.

2. Antecedentes del proyecto. Representantes de la cicatriz en la pintura

Según la definición de cicatriz que se encuentra en cualquier diccionario, se refiere a una marca que queda en la piel después de cerrarse una herida; una segunda definición refiere que es una emoción profunda y duradera que deja en alguien un suceso. Es la fusión de estas dos definiciones las que se emplean en este proyecto para posteriormente llevarlas al campo pictórico. No obstante, existen pintores que anteriormente han utilizado el binomio condición humana/carne y lienzo/piel para representar cómo las experiencias humanas se ven reflejadas en el exterior o la carne.

A continuación, se presenta una selección de dos pintores que sirvieron de inspiración y antecedentes para el proyecto, puesto que utilizan el concepto cicatriz entendido como se ha descrito anteriormente.

2.1 Retrato del dolor: Jean Fautrier y los rehenes masacrados, un alarido perturbador

15

La oleada de la abstracción es sintomática de un trauma colectivo que rechazó la figuración, imposible de practicar después de que La Segunda Guerra Mundial (1939-1945) arrasa con las democracias europeas y perpetrara el Holocausto en los campos de nazis. La vida de millones de personas quedaba reducida a escombros, cenizas, añicos. ¿Cómo representar este nuevo rostro del mundo?

SYLVIA NAVARRETE

Jean Fautrier fue un importante pintor y escultor del Informalismo. De Fautrier me interesa específicamente su serie de los *Rehenes* (*Otages*), en estos cuadros se fundamenta principalmente a través de la materia cómo el ser humano queda privado de su libertad y ofendido. Aludiendo “a rostros desesperados y que Malraux denominó ‘jeroglíficos del dolor’” (Giunta, s/f, s/p), emergiendo de la materia cuerpos alterados y anónimos que han sido brutalmente violentados. En esta serie de rehenes, expresa Giunta, “logra la expresión de un estado de contemplación de la naturaleza que, si

bien se basa en la realidad, apunta a representar una percepción interior”. Fautrier siempre parte de la realidad para desembocar en una reflexión espiritual. Pictóricamente, Fautrier utiliza además de la mancha una pasta cercana a la calidad de relieve. Creó una nueva técnica consistente en

Un fondo casi de materia lisa, con leve capa de empaste y sobre él destaca una forma que se diferencia sólo por el grosor de la materia y por el dramático sensualismo del rastro pictórico, llegando a formar ondas o canales como relieve, transfigurados por el color. Su paleta es muy variada y logra bellos efectos espolvoreando pintura al pastel sobre el óleo fresco. (Cirlot, 1959, p. 18).



Jean Fautrier, Cara de Rehén no. 1,
1943-1945.

También se ayudó del grattage para obtener huellas de movimientos. Todos estos elementos son importantes para lograr los efectos de masa amorfa que caracterizan la serie de *Rehenes*.

Entre 1943 y 1944 Jean Fautrier realizó la serie de *Otages*, expuesta en la Galerie Drouin de París, en 1945. Esta serie fue realizada durante la Segunda Guerra Mundial mientras se hallaba en un sanatorio mental; plasmó en su serie *Rehenes* la perturbación que sufrió al escuchar desde su refugio las descargas de los fusilamientos de la resistencia.

Al retratar los horrores de la guerra de manera no figurativa se hace más evidente la sensación de violencia y masacre, potenciando la abstracción sobre la figuración pues “las telas parecen formas coaguladas de espesa materia, herida por huellas e in-

cisiones” (Tamaro, s/f, s/p). Retratando así el sufrimiento del alma en una mancha de carne cuyo retratado es irreconocible y anónimo. Estas imágenes que se encuentran dentro del Informalismo rechazan la figuración y optan por

tumultuosos empastes en los que las configuraciones escasas poseen una fuerte alusión biomórfica: son como entrañas poseídas por un interno movimiento pulsante, que a veces llega a lo convulso. (Tamaro, s/f, s/p)



Jean Fautrier, La Judía, 1943, óleo sobre lienzo, 65x73cm., Musée d'Arte Moderne de la Ville de Paris.

17

Lo que el pintor representa con este modo de manipulación pictórica, es la crudeza de la guerra, haciendo visible algo que no puede ser contemplado a simple vista: el sufrimiento. Los retratos de los Rehenes, conformados por una masa pastosa e irreconocible, representan al alma tras ser atacada violentamente luego de las técnicas de tortura aplicadas a las personas que finalmente fueron ejecutadas, y no sólo eso, sino que también se manifiesta corporalmente al ser en el cuerpo mismo de quien recibe dichos maltratos. El resultado es un cuerpo hecho añicos, destruido, totalmente irreconocible, reducido a una pasta como si hubiera sido molido. De este modo, se evidencian las fuerzas que deforman el cuerpo ya que, al no tener como referencia una imagen figurativa, más que puramente elementos pictóricos se realiza la violencia de la sensación. La sensación es violenta porque destruye nuestras seguridades como la realidad.

2.2 Lucian Freud y la esencia humana tras la cartografía de la carne

Lucian Freud es considerado uno de los máximos artistas figurativos dentro del arte contemporáneo. Es un artista que, a pesar de ser totalmente opuesto a los informalistas por tratar nuevamente el tema de la figura, es de gran interés en mi proyecto por



Lucian Freud, *Durmiendo bajo un tapiz con dos leones*, 1996, óleo sobre lienzo, 228x121cm.

tratar nuevamente el tema de la figura, es de gran interés en mi proyecto por su visión sobre el ser humano y la pintura. Lucian fue un pintor que perteneció a la llamada Escuela de Londres. Me resulta de gran interés su propuesta plástica no sólo por su manera de ver y concebir al ser humano, pues fue un artista que, aunque no trabajó con la abstracción vivió la época de la Segunda Guerra Mundial, que influenció gran parte de su obra. Su aporte temático no es lo único relevante para este proyecto, sino también su manera de pintar con colores más apegados al natural, pero con pinceladas yuxtapuestas y transiciones de color.

Su pintura es una analogía entre el hecho pictórico y “el modo en que la vida y la edad moldean la carne” (Godfrey, Deza Guil & Godfrey, 2010, p. 170) recordándonos que no sólo la mente hace memoria, sino también el cuerpo, al representarlo formalmente en la pintura por medio de las poses de sus modelos.

18

Sobre la pintura, según Bonin, Freud reflexiona: “Quiero que la pintura funcione como carne”. Por esa razón Freud no trabaja con modelos profesionales si no con gente común sin ropa porque se muestran tal y como son para revelar “los aspectos más básicos de sus instintos y deseos” (Vásquez, s/f, s/p, ap. Etchegaray, s/f, s/p). La observación para este pintor, es el ejercicio de querer penetrar la carne de las personas para acceder a la persona misma. Se interesa por lo que se encuentra bajo la superficie. De tal manera que no pinta rostros ni cuerpos hermosos, tampoco se basa en los parámetros de belleza publicitaria. Pinta a sus modelos en su cruda realidad al observar y registrar rasgos particulares de una persona determinada. Con relación al desnudo, el pintor comenta al respecto:

Tendemos a contemplar el cuerpo, sobre todo cuando está desnudo, como algo vulnerable. La fotografía de guerra refleja el cuerpo desnudo como víctima, mientras que la pornografía lo plasma como mero objeto de uso (Godfrey, Deza Guil & Godfrey, 2010, p. 170).

Lucian Freud no toma los cuerpos como objetos, pues muestran la vulnerabilidad del cuerpo humano al representarlos sin ropa, es decir, presenta a un ser humano

desprotegido, desnudo, repitiéndose en numerosas escenas la representación de un cuerpo sin ropa junto a uno vestido para que la carne luzca más expuesta de este modo. Sus pinceladas rudas y angulosas reflejan en el rostro de sus modelos que la vida no es armoniosa.



Lucian Freud, *Hombre desnudo en una cama*,
1987, óleo sobre lienzo, 56.5x61cm.

Otra característica de la pintura de Lucian es que el tema es autobiográfico, es decir, **19** se pinta a sí mismo a través de la representación de otros cuerpos.

La obra de Freud es una manifestación espejo en donde, los cuerpos ajenos, son una representación de nuestra propia esencia humana. La piel se presenta entonces como lienzo, como una geografía multiemocional (Vázquez, s/f, s/p).

Al querer pintar la propia vida y la propia memoria a través de otras personas, nos damos cuenta de que a pesar de que tenemos diferentes experiencias, éstas nos marcan emocional y corporalmente: el hilo conductor que nos une es la condición humana, de tal manera que llegamos a nosotros mismos en gran medida a través de otros.

Lucian Freud es el pintor del cuerpo, pinta el cuerpo real, el cuerpo verdadero, según Vázquez, “No representa la perfección sobrenatural, ni siquiera la armonía de la naturaleza. No es la encarnación del ideal sino la carnalidad real”. Es decir, no se propone copiar o representar el modelo, sino que sea el modelo mismo; Freud reflexiona y dice que, para él, la pintura es la persona: “Busco que se module para mí como la propia carne” (Godfrey, Deza Guil & Godfrey, 2010, p. 170).

Un ejemplo es *And the Bridegroom* donde la carne es el motivo básico, incluso la estancia misma parece serlo: desde las sábanas hasta el suelo y la propia carne.

No hay que olvidar que Freud no busca que el retrato se parezca al original, pues la pintura no tiene que ver con la copia: ya la fotografía reproduce con exactitud la realidad. No obstante, la pintura es más real que la fotografía al captar no sólo las cosas visibles sino también las fuerzas invisibles del retratado. El cuadro manifiesta más que el cuerpo percibido o fotografiado.

Una aportación brillante a la pintura que propone Lucian Freud es dar un giro a la idea de que el cuerpo es la cárcel del alma. En este caso el pintor propone el alma como cárcel del cuerpo y a “los clichés, los prejuicios y costumbres los que cortan al cuerpo” (Etchegaray, s/f, s/p). En otras palabras, las vivencias y experiencias personales que marcan o dejan huella se vuelven visibles a través de la carne, complementándose entre sí y haciendo visible lo invisible.



CAPÍTULO 2: LA CICATRIZ EN LOS MUROS DE ANTONI TÀPIES

1. Los muros de Antoni Tàpies como representación de la condición humana

21 Antoni Tàpies fue un pintor de origen catalán cuya obra se clasifica dentro de la pintura informal. Vivió durante el período de la Segunda Guerra Mundial, lo cual define gran parte de su obra, ya que, a raíz de ello, comienza su interés por la materia, la tierra, el polvo y materiales que podrían denominarse extrapictóricos, al ser ajenos a la pintura tradicional y academicista. Otro punto importante en el trabajo de este artista es que percibe su obra como mágica y mística para poder transformar nuestro interior.

Durante los años cincuenta y setenta, irá elaborando una serie de imágenes que pueden recordarnos fácilmente a los muros; a menudo son las mismas, pero con diferentes significados y presentadas de distintas formas. También acoge temas considerados desagradables o fetichistas, como axilas o pies.



Tàpies, Materia con forma de axila, 1968.

Las obras de los últimos años de Tàpies hacen énfasis en el dolor físico y espiritual como parte de la vida. La obra de Tàpies está influenciada por el budismo, lo cual hace pensar al artista que entre más se sepa del dolor y sus efectos, podremos mejorar nuestra calidad de vida.

Antoni cuenta con influencias decisivas que marcan su espiritualidad en la pintura a inicios de su juventud como pintor, dándole peso a los estados anímicos, pero sin dejarse llevar por esa subjetividad, estudiando a su vez el cubismo y las técnicas en el arte de presente. En esta época temprana de sus inicios a la pintura (1945-1948) hay comienzos por explorar la materia, pero aún muy tímidamente, como el empleo del grattage y el rasguño que apenas hieren la materia, aunque su obra fluctúa entre lo figurativo y lo abstracto, pinta con posterioridad escenas de estados de ánimo torturado.

La transición del pintor, desde la época cuando pertenecía al grupo Dau al Set al período en que presenta la materia exaltada al máximo, se presentó de manera lenta y progresiva, observando, en primer lugar, un abandono de la figuración; en segundo lugar, un desarrollo del lenguaje abstracto con diversos procedimientos técnicos (grattage, collage) y, en tercer lugar, (1953) la apoteosis matérica.



Tàpies, Grattage sobre cartón, 1947,
carbón rasgado o grattage sobre cartón,
91x73cm, Galerie Beyeler, Basilea.

Es importante apuntar que a partir de la Segunda Guerra Mundial el artista expresa interés por la materia “la tierra, el polvo, los átomos y las partículas, que se plasma formalmente en el uso de materiales ajenos a la expresión plástica academicista y en la experimentación de nuevas técnicas” (Petit, 2012, s/p).



Tàpies, Marrón con huellas de dedos laterales
no. LXIII, 1958, técnica mixta sobre lienzo, 195x150cm,
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

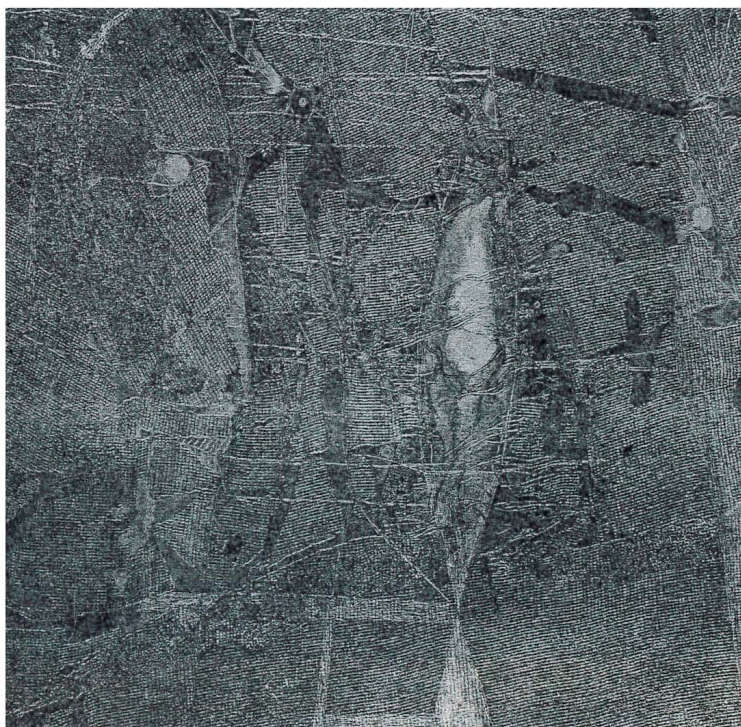
23 Las pinturas matéricas forman parte importante de su obra, a decir de Petit, “Tàpies cree que la noción de materia debe entenderse también desde la perspectiva del misticismo medieval como magia, mimesis y alquimia”. Puede entenderse en ese sentido su deseo por transformar el interior del espectador a través de su obra, al ser temas frecuentes en su trabajo la condición humana “la rueda de la vida y sobre todo el insoslayable problema del dolor encontrando traslación directa en su plástica, rotunda y cargada a menudo de una dimensión trágica” (Antón, 2012, s/p). Él siempre ha reflejado en sus cuadros el paso del tiempo, las heridas y las cicatrices, en los objetos y en la carne, busca no sólo mostrar el dolor y la herida corporal y espiritual, sino también el tema de la sanación. Lo que Tàpies quiere provocar en el espectador es:

Algo que le haga dar un giro a su mente. Y esto se puede conseguir no describiendo otro mundo feliz, sino estimulando a que el mismo espectador empiece a reflexionar sobre su propia naturaleza, sobre lo que somos. Es buscar unos estímulos que provoquen esta función del cerebro humano de buscar el camino hacia su propia naturaleza interna (s/a, 2011, s/p).

El artista se propone indagar en su pintura la esencia humana, pero no sólo temas como el dolor la enfermedad y la muerte, sino también la sanación por medio de la contemplación de sus cuadros.

El simbolismo que interesa a esta investigación, durante su período de pintura informal, es el de los muros que comprende del período de 1953 (inicio oficial del arte informal en Barcelona) hasta 1961. No obstante, los “muros” de este pintor van presentando transiciones conforme va implementando más procedimientos pictóricos y desarrollando un lenguaje propiamente informal.

Durante el período de 1953 a 1957, encontramos diversas características que son aplicables a la mayoría de los cuadros desarrollados durante este lapso como son: pinturas realizadas sobre lienzo; el empleo de mixtura (mezcla de pintura al óleo con polvo de mármol) en la mayoría de los cuadros; una gama cromática en la que predominan colores oscuros, con predilección por el gris en 1956; la yuxtaposición de zonas; una lisa, generalmente monocromática y otra que constituye la materia; abstracción lírica; composiciones rítmicas producidas por la aparición de mismos elementos: puntos, líneas obtenidas por grattage y surcos entre otros; y el deseo de resaltar una determinada zona del cuadro, que generalmente se desplaza hacia los ángulos de la pintura.



El fuego interior, 1953, técnica mixta sobre tela,
60x73cm, A. de C. Barcelona.

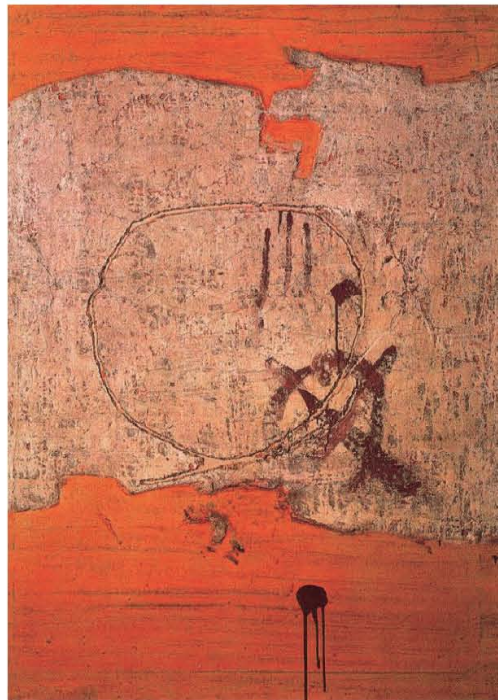
Entre las pinturas que presentan una innovación se destaca *El fuego interior* (1953), realizada en una gama cromática roja. Tàpies utiliza el procedimiento de la mixtura en esta obra, resaltando la calidad matérica, además de dejar la huella de los tejidos de la materia aún fresca, provocando un contraste de texturas en diferentes zonas, las cuales se ven lisas en comparación con otras que mantienen un relieve más marcado.

Una gran riqueza de texturas acompaña a los contrastes de tonos y matices, pero suele reinar en cada obra un color, utilizado como factor de unificación y a la vez como expresión espontánea más directa (Cirlot, Tàpies, & Cirlot, 2000, p.30).

En este período, comienza a utilizar la textura de objetos para producir huellas de formas, superposiciones de óleo y barniz para lograr diferentes efectos de tonalidades y calidades, además presenta una tendencia al esgrafiado con lo cual aparecen los surcos que son resaltados y poseen una mayor intensidad a la línea marcada con pincel.

En cuanto a la época de su monumentalización como informalista (1954-1955), se destacan ciertas características como la utilización de formatos más grandes. Su obra es deformada y cuarteada por el tiempo, las cualidades dibujísticas están representadas por medio de incisiones profundas en los empastes y reemplaza el óleo por látex, que es mezclado con barnices sintéticos y residuos de mármol. Es en el año de 1954 cuando la estructura espacial aparece, como lo evidencia la pintura *Blanc amb taques roges*: se presentan dos zonas contrapuestas, tanto a nivel cromático como composicional donde existen un fondo y una parte matérica con calidades de zonas distintas; dentro de la zona que se resalta con materia observamos un círculo realizado por medio del grattage, además de manchar con color rojo un círculo y una cruz en aspa; estas manchas rojas, la que gotea sobre el fondo liso amarillento y la que está sobre la forma circular, constituyen el foco de atención de la obra.

25



Tàpies, *Blanc amb taques roges*, 1954, procedimiento mixto sobre tela, 116x97cm.



Tàpies, Pintura amb creu vermella, 1954.

Aún en *Pintura amb creu vermella* se pueden observar intentos más audaces por evidenciar la materia, aunque todavía por medio de la mixtura y el grattage, así como algunas zonas pintadas por medio de pincel.

En ocasiones emplea el óleo para pintar sobre la densidad de la obra signos trazados a pincel, obteniendo cuadros cuyas texturas “recuerdan calidades de pergamino, de madera vieja, de muros corroídos por el tiempo y la erosión, fango endurecido e incluso la rugosa piel de los paquidermos” (Ciriot, Tàpies, & Ciriot, 2000, p.39). En cuanto a los espacios nebulosos, producen una sensación de vacío al ser abiertos y dinámicos, la gama cromática suele ser monocroma donde predominan los grises y los ocre con algunos toques de colores vivos como el rojo sangre; también suelen haber sutiles rayados que semejan briznas secas, además de que el grattage “en sí mismo corresponde al rasguño real en la carne, como herida espiritual” (Ciriot, Tàpies, & Ciriot, 2000, p.107).

Es importante recalcar que ante la ausencia de figuración los elementos de los que se apoya para la construcción de alguna pieza son: la elección de cierta gama cromática y la incisión y huella como métodos de trabajo, convirtiendo la composición en un plano topográfico en relieve “ya que las superficies materiales resultan aptas para reflejar las vibraciones de lo emocional” (Ciriot, Tàpies, & Ciriot, 2000, p.67). Al respecto, el mismo artista comenta que las imágenes que selecciona antes de construir una pieza pictórica procura tengan el máximo de ambigüedad para obtener el máximo de expresividad.

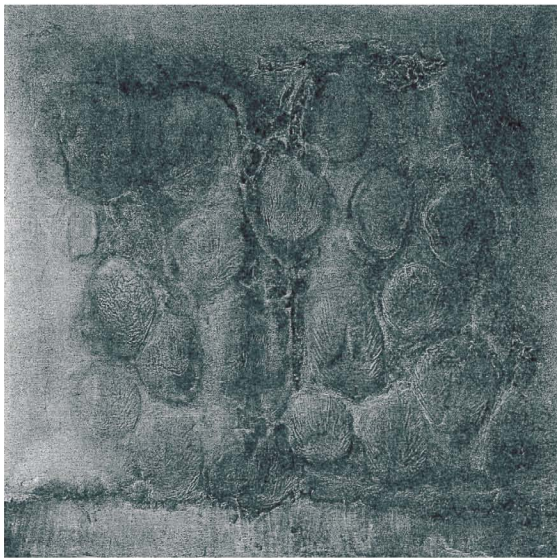
Los hallazgos que hay que resaltar en la técnica de Tàpies durante el año de 1957 son: los amplios espacios que provocan la sensación de vacío constituyendo toda la composición del cuadro y el juego de densidades matéricas contrastadas en toda la estructura de la pintura.

No obstante, es a finales de 1957 donde Tàpies comienza a perfeccionar su técnica, la cual desarrollará en el periodo de 1958 a 1960. “Sigue utilizando pintura látex, barnices sintéticos y residuos de mármol, combinando el método de empaste de color con la superposición de capa pictórica a pincel. Pero además emplea con frecuencia una materia blanca que luego tiñe con tinta china” (Cirlot, Tàpies, & Cirlot, 2000, p.53). También espolvorea pigmentos sobre la pintura fresca e integra el dibujo a través de incisiones resaltando oposiciones de técnica lo

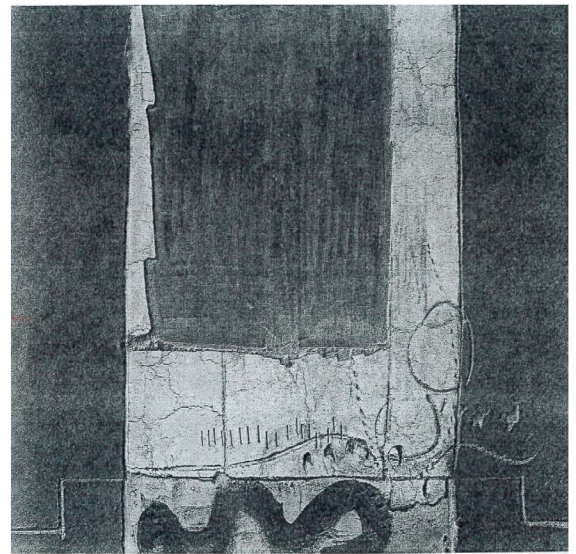
27 cual dota de la pintura de una mayor expresividad.



Tàpies, Aceite gris ocre, 1958,
resina epoxi y técnica mixta sobre tela.



Tàpies, Relieve gris N. VIII, 1957,
técnica mixta sobre tela, 130x162cm.,
Christine y Jacques Dupin, París.



Tàpies, Blanco, azul y ocre, 1958,
técnica mixta sobre tela, 114x146cm.,
colección particular, Los Ángeles,
California.

A partir de 1958, realiza pinturas sobre lienzo y cartón, sigue utilizando la mixtura confrontando zonas de distinto grosor y su pintura adquiere gran madurez debido a la variedad de colores, texturas, composiciones y en la manera como concibe la espacialidad. A veces la estructura del cuadro llega a absorberlo y en otras ocasiones se contrastan los gruesos empastes con zonas totalmente lisas.

También encontramos desarrollos de las composiciones centradas, con obras que pueden permanecer en un informalismo amorfo o que pueden llegar a una concreción extraña, surgiendo la idea de una caja cortada, de unos cimientos en construcción o de la planta de un edificio en ruinas, cuál en un cuadro marrón y blanco marfil (Cirlot, Tàpies, & Cirlot, 2000, p.57).

De 1960 a 1963 las pinturas son realizadas sobre lienzo, cartón y madera, utilizando diversas técnicas como la ya mencionada mixtura, encolado de tela y papel, collage y decollage; sin embargo, su exploración sobre la destrucción de la superficie culmina con obras con composiciones de espacio cerrado y empastes matéricos distribuidos en forma de líneas rectas agregando huellas simétricas que apenas se perciben.

Es importante indicar que, aunque Tàpies desarrolla múltiples imágenes de muros, él mismo menciona ante esto que realmente no pinta muros, es decir, no es esa su intención. Lo que ocurre es que debido a su proceso creativo y al automatismo que recurre, sus pinturas nos remiten a tapias y estas a su vez tienen un significado simbólico, que **28** invitan al espectador a participar en el juego de emociones que propone el artista.

Antoni comenta que el muro es una imagen que encontró casi por casualidad, al enfrentarse al lienzo por largas sesiones y llenarlo de gran material plástico y de arañazos se encontró con que había creado un muro, el cual se relacionaba con su nombre; además de que la pared cuenta con un significado en sí misma, también lo tienen los signos que añade sobre ellas como cruces, asteriscos, letras y números entre otros, elementos que tienen una significación en el mundo del artista, evocando temas como la soledad, muerte o sexualidad. En cuanto a las letras A y T hacen referencia a su nombre (Antoni) y al de su pareja (Teresa), la X representa el misterio, la incógnita o se expresa como forma de tachar algo. También existen cicatrices que no necesariamente son heridas, como las de nacimiento. En este caso la M y la S se asocian a la muerte porque todos tenemos dibujadas líneas similares a estas letras en la mano y en el pie respectivamente.

Una pieza destacada donde se compila gran parte de lo que se menciona anteriormente es *Gran pintura grissa III*, realizada también con mixtura, observamos una reducción cromática, en donde utiliza a lo sumo dos colores: un gris oscuro que se encuentra en la parte central e inferior del cuadro, un gris más claro que representa la letra M y dos

tonalidades de blanco, uno más sucio a los costados presentados de manera vertical y otro más puro con el cual traza la letra x, un punto y una curva en la parte inferior. Las zonas de la obra están trabajadas con distintas calidades texturales, siendo los bordes planos lisos y la parte central e inferior resaltada por textura. De igual manera, la M que se vislumbra en la parte de abajo está más enfatizada por la calidad textural y cromática, pues es de un gris más claro que el fondo. La X, el punto y la curva trazados al lado de la M, son acentuados por el blanco casi puro.



29

Tàpies, Gran pintura grissa III,
1955, procedimiento mixto sobre tela,
195x130cm.

Las imágenes murales de Tàpies vienen de recuerdos de su adolescencia en los cuales se encontraba encerrado entre los muros, testigos del temor y sufrimiento de la gente, en donde vivió la guerra. Existe una relación entre la guerra y el lienzo considerado como un campo de batalla.

La imagen de Tàpies casi nunca es inducida desde el método, sino que surge en su imaginación como resultado de un proceso de simbolización de estados anímicos, esto es, como necesidad de espacializar contenidos que permanecerían irredentos de no existir esa vía hacia la plasmación (Cirlot, Tàpies, & Cirlot, 2000, p.57).

Demostrando que la expresión interna no está separada de la pintura, realizando binomios de muro/lienzo y lienzo/cuerpo humano. Es decir, todas las marcas y huellas

que realiza sobre el soporte son evidencias de una historia y del paso del tiempo que quedan registradas en la materia. Y esta materia a su vez nos da la sensación de muros, los cuales traen detrás un simbolismo por sí mismos.

Las paredes también representan la condición humana, apareciendo en algunos de estos cuadros fragmentos del cuerpo mutilado. El lienzo pasa a ser así un medio para expresar y explorar la condición humana además de la expresividad de las emociones. Otro elemento importante es el símil del tatuaje y el cuerpo. El dibujo como huella o rastro sobre el soporte. La herida como todo tipo de marcas, huellas e incisiones sobre la materia, nos evidencia que el sentir del pintor o su manera de ver el mundo no está separada de la pintura al realizar imágenes relacionadas con el mundo exterior (motivos que utiliza en su pintura) por su reminiscencia de objetos reales (la inserción de materia misma en sus cuadros) durante su período informalista.

El muro como se mencionaba anteriormente, presenta diversos significados que derivan de sus diferentes cualidades. En la cultura egipcia es un signo que expresa la idea de elevación sobre el sentido común.



Tàpies, Beige, 1959, técnica mixta sobre tela, 46x55cm., Teresa Margaret Métras, Vitaller, Barcelona.

Un muro cercado se relaciona con la protección o con la casa, que es a su vez representación de lo femenino y la pared como pilar de la vivienda, que es el cuerpo que habitamos. En cambio, como pared que cierra el espacio **30**

es el muro de las lamentaciones, símbolo del sentimiento de la caverna del mundo, de la imposibilidad de transitar al exterior (de la metafísica). Expresa la idea de impotencia, detención, resistencia, situación límite (CirLOT, 1997, p.324).

En este caso, el muro es presentado como morada-prisión (la caverna del mundo) y ascender hacia el exterior o bien, traspasar el muro, se asemeja al camino del alma hacia el ámbito inteligible o lo verdadero. Así mismo, se presenta al ser humano como prisionero, representando al hombre que está inserto en su mundo sensible y como único que conoce; y a su vez, al reconocerse como individuos presos, representa la identificación de realidad humana con el cuerpo, pudiendo ligar cuerpo humano-muro de la siguiente manera: los seres humanos

habitan un lugar de impotencia y dolor rodeado por muros que a su vez absorben todo rastro de sufrimiento, por ejemplo, una de las vías para representar la angustia es arañar la pared, quedando el registro de dolor y desesperación de una emoción, la cual es invisible a los ojos pasando a ser tangible y real. El muro pasa a ser una extensión del cuerpo humano o un paralelismo. En los cuadros de Tàpies sobre muros se evidencian emociones o temas que son comunes en la vida del ser humano como el sexo, la soledad, el dolor, enfermedad o muerte. Ya sea por medio de la materia misma (incisiones o en gruesos empastes de pintura), números (el número uno lo asocia al agujero y al centro, el dos, a la dualidad, el cinco alude al hombre y el ocho lo considera un símbolo de regeneración) o estrías verticales u horizontales en los muros que representa al hombre (vertical/hombre vivo, horizontal/hombre muerto) o dibujos de mutilaciones sobre dichos cuadros.

Otro elemento importante y distintivo del pintor es el color y la significación que les asigna. Generalmente trabaja siempre en una gama cromática de fríos, terrosos, como el ocre, marrón, gris, beige o negro. Los colores primarios eran característicos de una generación anterior a él y siempre estaba rodeado de la publicidad, lo cual lo llevó a buscar colores más interiorizados, que podían ser ligados a nuestro mundo interior. Los colores grises y marrones son más interiores en opinión del artista y están relacionados con la filosofía.

31 A pesar de que se mantenga dentro de esta gama cromática en la mayor parte de sus pinturas, los colores van variando dependiendo del período al que se refiera. La mayoría de los colores que utiliza en sus cuadros de la época de 1955 a 1957 suelen ser neutros, predominando los grises, aunque a veces incluya castaños y beige. El blanco puro aparece muy pocas veces y el negro es utilizado para resaltar contornos y determinados elementos matéricos, principalmente. De 1958 a 1959, utiliza más colores que en la época anterior, aunque sigue utilizando neutros, hay piezas pintadas en ocre, rojizos, rosas y azules. No obstante, en su período de 1960 a 1963 aunque la paleta de color es amplia, existe un predominio de los neutros (blanco y negro) y del marrón en diversidad cromática. Es importante recalcar que el uso de estos colores potencia el valor de la materia.

La concepción de Tàpies se basa en la filosofía existencialista que resalta la condición mortal del hombre, la angustia de la existencia, la enfermedad y la pobreza. El existencialismo señala el destino trágico del ser humano, pero también su libertad, su importancia como individuo y su capacidad de enfrentarse a la vida. Con su arte, Tàpies pretende hacernos reflexionar sobre nuestra propia existencia. Por ello, el cuerpo es hilo conductor en su obra “un cuerpo que también es materia, pero materia en encuentro con el espíritu, que el espectador recoge a su vez para proyectarse él

mismo intelectual y emocionalmente” (Gracia, s/f, s/p). Por medio de materiales extrapictóricos como ropa, arena, paja o alambre busca crear lo espiritual o inabarcable, lo humano y lo cósmico con los materiales más humildes.

La técnica del pintor se caracteriza por combinar la tradición y la innovación dentro de la abstracción, pero cargado de simbolismo, por ejemplo, en 1959 comienza a aplicar veladuras de color sobre los gruesos empastes para resaltar la pintura tradicional de esta nueva tendencia: lo informal.

Se destaca el sentido espiritual, donde el soporte material trasciende su estado para significar un análisis de la condición humana.

A través de elementos formales como la mancha, empastes y color dota de significado espiritual sus cuadros. La mancha por sí sola es un simbolismo del paso del tiempo, las incisiones, rasguños o marcas se representan a sí mismas como cicatrices “Tàpies siempre ha reflejado en sus cuadros el paso del tiempo, las heridas, las cicatrices en los objetos y en la carne” (Massot, 2008, s/p).




Tàpies, Papeles rasgados sobre tela, 1959, pintura y collage sobre cartón encolado sobre tela, 132x98cm., Léonore y Rudolf Blum

Las cicatrices son ciertos elementos de la realidad que, sin ser símbolos, no obstante, poseen un significado simbólico, “Imperfecciones morales, sufrimientos, son, pues, simbolizados por heridas y por cicatrices de hierro y fuego” (Cirlot, 1997, p.133). Por ejemplo, Milton dice que el rostro de Satán está surcado por las cicatrices del rayo, presentando en ocasiones el cuerpo como cárcel del alma y reflejo de lo que ocurre con ella, presentando marcas en el organismo humano. Por otro lado, la marca como sello, signo o señal, tiene relación con el tatuaje, “máximamente si es corporal, en forma de pintura u ornato (insignia). Tales marcas pueden tener un significado ocasional, derivado de una circunstancia (como el luto). Su sentido más profundo las emparenta con las cicatrices, como huella de los dientes del espíritu” (Cirlot, 1997, p.306). La creación espiritual, la personalidad, el cómo viste o actúa cada ser humano son derivaciones de este símbolo de lo marcado.

La razón por la cual los muros de Antoni son de interés para este proyecto es por su manera de abordar la grieta o cicatriz. El muro o pared ofrecen diversas sugerencias como cárcel, testimonio del tiempo o enclaustramiento presentándose como paralelismo de la condición humana. Los hechos o emociones, señales de huellas humanas, invisibles a los ojos se vuelven visibles a través del rastro o la marca.

33 Importa por la relación que establece entre la temporalidad del cuerpo y la materia debido a la técnica que utiliza. El artista empleaba técnicas que mezclaban los pigmentos tradicionales del arte con materiales innovadores como látex, blanco de España; útiles como la espátula o las manos. Cuando estaba casi seco hacía un grattage con tela de arpillera, y cuando estaba casi adherida la retiraba dejando tras de sí marcas, relieve, con zonas rasgadas o arañadas que contrastan con las distintas densidades de la materia que se encuentran en otras zonas del cuadro. Finalmente, hacía un nuevo grattage con diversos útiles (como el pincel, un cuchillo, tijeras) y agregaba signos como podían ser letras o números entre otros o manchas aplicadas mediante el dripping. No le gustaba agregar elementos de fijación por lo que daba como resultado obras efímeras y que se degradaban rápidamente incorporando de esta manera la idea del paso del tiempo, el accidente, la textura y la naturaleza. Dejando claro que la obra tiene una memoria en sí misma como el cuerpo, y que, a su vez, se regenera.



CAPÍTULO 3: LA PIEL COMO PRETEXTO DE MI PROCESO CREATIVO EN LA PINTURA. HERIDAS Y CICATRICES COMO REGISTRO CORPORAL DE NUESTRA EXISTENCIA

Tendemos a concluir demasiado naturalmente que la cicatriz es el resultado de una herida, que ésta ha de resolverse en aquella y sanseacabó. Y no hay razón objetiva para que suceda de otra manera. Para la memoria, sin embargo, la cicatriz es apenas la herida de la herida herida, una eterna fisura de la realidad absoluta de cada quien. **34**

ESTHER SELIGSON

Los eventos que suceden en la vida y nos marcan, no sólo ocurren de manera corporal sino también de manera espiritual, y es una lesión que deja huella para siempre en la vida de cada individuo, aunque el factor sanación esté presente; la cicatriz es un recuerdo de nuestra existencia.

Esther Seligson, escritora y poeta mexicana del siglo XX, nos propone que se tiende a suponer que las cicatrices son sólo el rastro de una herida y nada más, que se resolverá cuando la piel cierre o la mente olvide, pero muchas veces ignoramos que la cicatriz puede mostrar la huella y la memoria de cada lugar, objeto vivo o inanimado. La cicatriz es un ente autónomo y recuerda por sí misma. También nos refiere que hay dos modos de ver, lo que vemos con los ojos como órganos, y la mirada del alma, que

ve lo intangible. Refiriéndose a las cicatrices corporales, que son las que recuerda el cuerpo y a las invisibles correspondientes a las experiencias de cada individuo que nos marcan y son las que recuerda la memoria. En el presente proyecto busco materializar este último tipo de cicatriz a través de la pintura, utilizando la piel como pretexto.

Las cicatrices están latentes en nosotros. Aunque a veces no las veamos, permanecen ahí silenciosas y cuando ocurre un suceso que las saca a relucir es cuando nos damos cuenta con mayor lucidez de su presencia. Son una huella que dejan los eventos (físicos o psíquicos) que han tenido paso sobre nosotros y que de alguna manera también marcan nuestra vida, pues jamás se borran, permanecen ahí como una evidencia de que algún suceso aconteció y de que toda decisión que tomamos en nuestras vidas tiene una consecuencia que para bien o para mal, por más pequeña que sea, influye en el rumbo de nuestras vidas. La escritora comenta al respecto:

La fisura está siempre ahí, no es que de pronto se abra como un inesperado brote de musgo en la pared o un bache de lodo bajo los pies...Y cuando asoma la fisura, igual a un fino cristal, se estrella en un sinfín de diminutas rajaduras donde imágenes del pasado gotean e inciden unas en las otras hasta confundir presente y futuro en una añeja nostalgia de ya no recuerdo qué pero cuya melodía hiere las fibras epidérmicas y los filamentos nerviosos y me reduce a una masa oscura translúcida, cuarzo ahumado, poroso de insoportable sensibilidad (Seligson, 2009, p.123).

35

La fisura es representada por acontecimientos que ocurren y dejan su rastro sobre nosotros. Nuestra alma, se va llenando de grietas conforme vayamos teniendo más experiencias y éstas se reflejan en nuestro estado de ánimo; sin embargo, cada hendidura va ramificando más fisuras que son resultado de nuestras decisiones del pasado, presente y futuro, dejando nuestros sentimientos expuestos, haciendo más vívidas estas experiencias. No obstante, estas “heridas” espirituales pueden reflejarse también en marcas corporales.

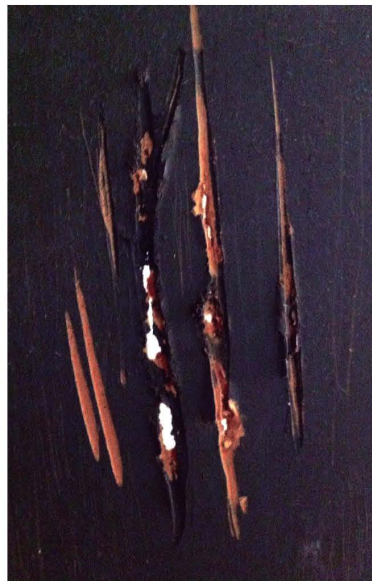
Siempre me ha interesado el tema de las emociones, así como el mundo interno de mis semejantes, el preguntarme qué piensan y qué motiva su estado anímico. Las emociones son algo que tenemos en común todos los seres humanos y se potencian a través de los grandes temas que atañen al humano como la enfermedad, el dolor, la muerte, el vivir, etc., y que nos unen entre nosotros a través de la condición humana. Son estas las razones que me llevaron a cuestionarme como podía representar en la pintura tales temas: el cómo influyen las emociones en nuestra especie y no sólo eso, sino el cómo se evidencian corporalmente. ¿Cómo materializar temas que nos unen como humanidad? Es esta interrogante la que motiva mi búsqueda en la creación pictórica. Hay

varios artistas que atrajeron principalmente mi atención con soluciones muy distintas entre sí; desde artistas figurativos como Egon Schiele y Lucian Freud, hasta informalistas como Antoni Tàpies y Jean Fautrier. Todos ellos renunciaron al concepto estético al optar por una belleza que se obtiene a través de la armonía que los colores tienen entre sí y por una búsqueda propiamente pictórica, sin dejar de lado las inquietudes que motivan su trabajo plástico.

Aunque mi trabajo plástico es influenciado por tales artistas, siempre está presente la relación piel/lienzo. La razón por la que realizo tal paralelismo, además de ser resultado de las influencias plásticas anteriormente descritas, que junto con mis experiencias sensoriales y de vida, derivan en la interrogante de cómo expresar a través de la pintura no sólo el poder de las emociones en las personas, sino también el encontrar una forma de evidenciarlas corporalmente, de una manera honesta y sobre todo pictórica, que me permita conocer más a fondo la pintura. No obstante, fue mi experiencia con la pintura misma, junto con estas inquietudes acechándome constantemente las que conjuntamente me llevaron a desarrollar de tal manera el tema. Comencé con un paralelismo árbol/ser humano, tomando como referencia las posturas arbóreas que adoptan los modelos de Schiele, que relaciona los efectos del dolor con el cuerpo.

Decidí sintetizar el binomio árbol/humanidad que utiliza Egon Schiele a madera/ser humano por la carga simbólica que trae detrás de sí este material y, sucesivamente, al trabajar con ella, en ocasiones dejaba el lienzo sin pintar, desnudo o teñido ligeramente por una capa de color monocromo; acto seguido, arañaba y realizaba incisiones sobre el bastidor rígido (de madera).

36



María Dolores Gómez, Herida, 2011, incisiones sobre madera y acrílico, 21x15.5cm.



María Dolores Gómez, Palma de la mano (fragmento), 2013, caucho y fibra de vidrio, 18x16x1cm.

37

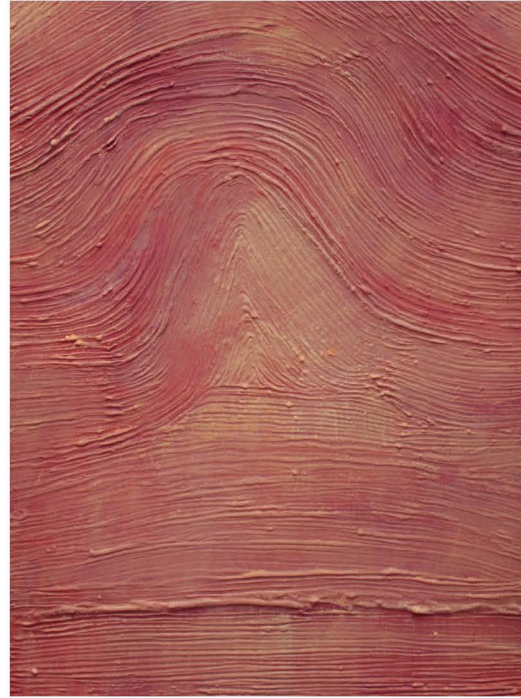
Menciono este suceso en mi proceso creativo, ya que fue a partir de este cambio que comencé a concebir el lienzo como la piel misma, pero aún con resultados visuales similares a los informalistas. Considero pertinente puntualizar esta parte de mi proceso creativo, ya que la pintura me exigía algo más. Comenzaba a sentirme estancada pictórica y temáticamente pues consideraba que no se expresaba el tema como mis necesidades lo exigían, puesto que los cuadros visualmente parecían sólo una textura interesante y yo buscaba insertar la figura humana de alguna manera. Analizar las pinturas de Lucian Freud fue de gran influencia para la decisión de insertar la carne, más específicamente, la piel, en mis futuros cuadros. Guiándome este incidente por caminos insospechados, como el experimentar imprimir la textura de mi piel por medio de caucho, abandonando esta técnica al resultar muy pequeñas las piezas realizadas; aunado a mi preocupación por indagar en materiales pictóricos. Fue a partir de ese momento que decidí cambiar la madera y el caucho por una representación de la piel; piel que tenemos todos y que resultaba más acorde a mis necesidades e intereses personales y pictóricos, al encontrar una gran riqueza cromática en la piel y al considerarla como autorretratos, al igual que hacía Egon Schiele, mi antecedente más antiguo en este proyecto. Además de ser un medio con el cual asocio las emociones y al cuerpo al hacerlas visibles a través de las cicatrices, como una especie de cartografía humana. Es así como surge mi inquietud de indagar en la pintura con la temática del cuerpo, específicamente la piel como una especie de expeler los sentidos, y de introspección; haciendo referencia constantemente a cicatrices o heridas, con el significado simbólico que tienen por sí mismas.

Por medio de una interpretación de las lesiones busco potenciar ese valor de la herida y, sobre todo, de la cicatriz, en tanto símbolo, tal como una manifestación de hacer patente el dolor y a modo de presentar al individuo social que vive, siente placer y dolor. Por otro lado, pictóricamente me interesa la riqueza visual que aporta (color, textura, forma), así como una razón para ahondar en las capas más profundas de mi yo. Dichas capas las represento con transparencias y capas de color sobre capas de color, que a su vez conforman el concepto de piel, destacando la pintura y la temática dermis como un medio de búsqueda de conocimiento. Cabe puntualizar que, aunque existan artistas como los del Body art, por ejemplo, que se enfocan en un arte en pro de la muerte y valoran más la herida, mi trabajo sienta sus raíces más bien en la cicatriz, al

ser no sólo un rastro de dolor, sino más bien de sanación. Aunque haya piezas en las que se presenta la herida o laceración.



María Dolores Gómez, *Herida*,
2013, óleo y encausto sobre madera,
25x20cm.



María Dolores Gómez, *Herida
cicatrizada*, 2013, óleo y encausto
sobre madera, 38x32cm.

38

Considero que a partir de una experiencia se puede tratar de descubrir, a través de la pintura, una forma más verdadera de saber lo que nos pasa por la amplia gama de materiales y técnicas que nos ofrece. Pero justamente ahí radica también mi propuesta de exponer la pintura como un medio para mostrar la condición humana y llegar a la sanación; tomando de referencia al informalismo como un grito desesperado de las emociones humanas, mostrando la expresión espontánea y casi instintiva del artista en su angustia hacia una sociedad indiferente a la violencia y soledad en la que vive.

Por tal motivo, en el proyecto es importante el tema de la enfermedad como una experiencia de la cual se puede reflexionar para traspasar ciertas sensaciones a la pintura, pero, sobre todo, concibo a la pintura misma como un campo de batalla en el cual a veces se gana y a veces se pierde, pero todo ese proceso forma parte de aprender de ella; y ésta se va enriqueciendo con experiencias y vivencias, considerando como una fuente de creación y creatividad la enfermedad, pues es en ese momento cuando el individuo se siente más vulnerable y frágil; además es una condición que nos une más como especie al ser algo que todos conocemos o hemos experimentado alguna vez; sin embargo, aunque la enfermedad es importante en mi proceso creativo, y más adelante hablaré de ello, entra en juego otro factor que considero muy importante: la sanación,

es decir, el proceso de recuperación y de materialización de las ideas en la pintura después de esta sensibilización que se da a partir de la experiencia de estar enfermo.

Personalmente encuentro un interés y una relación con la enfermedad y las acciones de exponentes del body art como Brus o Gina Pane, en mi trabajo, pues considero se puede llegar a concebir sensaciones similares cuando estamos gravemente enfermos, a cuando exponemos el cuerpo al límite, por las experiencias padecidas:

La enfermedad no es sólo un campo de batalla; también es un campo de experimentación. La vida misma es un cúmulo de experiencias que intentan ensayar nuevas formas de vida, nutrición y conocimiento en aras de la expansión y la fortaleza. La enfermedad forma parte de este experimento (Bracarlett, 2005, s/p).

Relaciono este campo de experiencias que nos une a todos con la condición humana. En mi trabajo, es importante la presencia de la enfermedad, puesto que es uno de los estados del ser humano que percibimos con más fuerza cuando se presenta. Las emociones se potencian y nos permiten reflexionar más sobre la vida.

Un estudio sobre la relación que existe entre el sufrimiento y las obras de los artistas que han estado gravemente enfermos aumentaría nuestra comprensión sobre su arte (Sandblom, 1995, p.19).

39

Es un estado que también se relaciona con la creación artística, pues la pintura es para mí un medio para descubrir tanto los aspectos de la misma como los personales. *Los románticos alemanes opinaban que el sufrimiento era algo interesante y casi indispensable para crear* (Sandblom, 1995, p.27) porque nos permite darnos cuenta de que no es algo completamente humano y nos identifica con nuestras emociones y nuestro sentir, que se deja de lado muchas veces. Es un estado de ánimo que a su vez representa la condición de una sociedad completa. La enfermedad ha sido fuertemente incriminada en la sociedad contemporánea y, por lo tanto, la presión sobre el individuo para conservarse saludable es muy alta porque está basada en el miedo: a no ser normal, a ser dependiente de otros, a la muerte. No obstante, cuando las presiones del mundo exterior, el estado de la sociedad, nos colocan en una situación anímicamente mala nos lleva a la enfermedad como un medio para fugarse de la realidad, para justificar la ausencia ante las exigencias de la sociedad.

Cuando los creadores experimentan un incidente excepcional en su vida, como una grave enfermedad, inquietan sobre su naturaleza, y después comparten la información con nosotros y nos explican su manera de reaccionar ante ella (Sandblom, 1995, p.40).

Considero que la pintura se va enriqueciendo a través de la lectura, la música, las experiencias y el querer transmitir las sensaciones que éstas provocan a través de un medio pictórico. En mi proceso creativo también me apoyo de modelos del medio natural, así como de la fotografía, pero sólo como referencia visual o como medio para comprender mejor la estructura o composición de la piel. También me apoyo de la memoria, llegando a exagerar colores presentes en ella como en el siguiente cuadro:



María Dolores Gómez, *Huellas corporales*, 2015, óleo y encausto sobre madera, 25x20cm.

40

El proyecto tiene su base en experiencias personales, las cuales estimularon el querer indagar, descubrir y entender el mundo, a mí misma y a la pintura a través de lo que veo, toco y siento. Una de las posibilidades de la pintura estriba, precisamente, en traducir las diferentes experiencias sensoriales; llevándome a tratar de incorporar los sentidos, como lo táctil, en mi trabajo plástico. La solución que doy a este problema, por medio del dibujo, es la de analizarlo como registro o huella que deja el material sobre el soporte como incisión sobre la materia, simulando a la herida corporal o espiritual, incorporando la temporalidad y motricidad del cuerpo al trazo, permitiéndonos concentrar más experiencias como lo táctil al dibujo, percibiendo, de esta manera, a la pintura como cuerpo y al dibujo como marca.

La mirada es el resultado de nuestra vivencia corporal visual-táctil-motriz con otros cuerpos en un espacio que está regido por las leyes de gravedad. El filósofo francés Merleau-Ponty explica en su libro *El ojo y el espíritu*

cómo es que nuestra percepción visual está condicionada por nuestra experiencia táctil y motriz (Merleau-Ponty & Romero, 1986. ap. González, J. M. Casanova, 2009, p.7).

Nuestras vivencias corporales como el peso o la profundidad cuando tocamos las cosas y distinguimos diferentes relieves, texturas y profundidades del objeto podemos identificarlo por medio de la mirada precisamente porque ya tenemos ese conocimiento previo. En mi trabajo trato de hacer más evidente lo táctil en el dibujo a través del rastro que deja el material tras la incisión, así como plasmar la textura en el lienzo, utilizando la imprimatura del soporte para dar relieve y textura a la pintura que representa la piel.

El dibujo como representación marca el intento más radical del ser humano por vencer la necesidad de los acontecimientos, en el deseo de volver a hacer presente por medio de la imagen la idea que tenemos de ella misma. Aprehendiendo al objeto, de un modo obsesivo, para tratar de comprender nuestro ser y las relaciones que mantiene con el entorno a través de las cosas. Aprehensión intuitiva, conceptualizada o ideal, por medio de la cual lo concreto y lo diverso es pensado bajo una forma categorial (Gómez & Barbero, 1999, p.23).

41 Concibo por las líneas que posee la piel, sus surcos y el movimiento que tiene cada una de ellas como valores plásticos y expresivos, razón por la cual resalto la textura



María Dolores Gómez, proceso de Neurodermatitis.

de la piel. Ya sean las líneas de las palmas o las marañas que presenta el dorso de la mano. Para tal procedimiento, aplico la media creta fría (coagulada, al tener un porcentaje de cartílago) que por sí misma aporta una textura, realizo grattage para obtener un efecto de relieve; sobre ella comienzo a trabajar rápidamente el dibujo, los accidentes que ocurren como grupos o grietas, son aprovechados para aportar una mayor riqueza visual.

Tal como se muestra en *Huella dactilar*, donde las líneas simulan la huella de un dedo. No presenta cortes, exceptuando los realizados sobre la imprimatura por medio de grattage, aprovechando los accidentes para enfatizar la materia y hacer más evidente el uso de esta técnica.

Si bien, los colores son variados, presentan una reducción cromática de colores pardos con algunos tonos rosados. Con una transparencia verdosa para destacar los colores cálidos. Otro ejemplo, aunque con diferente tratamiento, es *Neurodermatitis*, pieza que resalta las propiedades matéricas y accidentales de la imprimatura por las distintas texturas que se observan, no obstante, el dolor se presenta por medio de la aspereza textural, resaltando una determinada zona del cuadro, desplazada hacia la zona lateral izquierda de la pintura, además de contrastar el color por medio del rojo y de los rosas para resaltar dicha textura, y como una significación que asocio personalmente al dolor, a la sangre y al malestar físico.



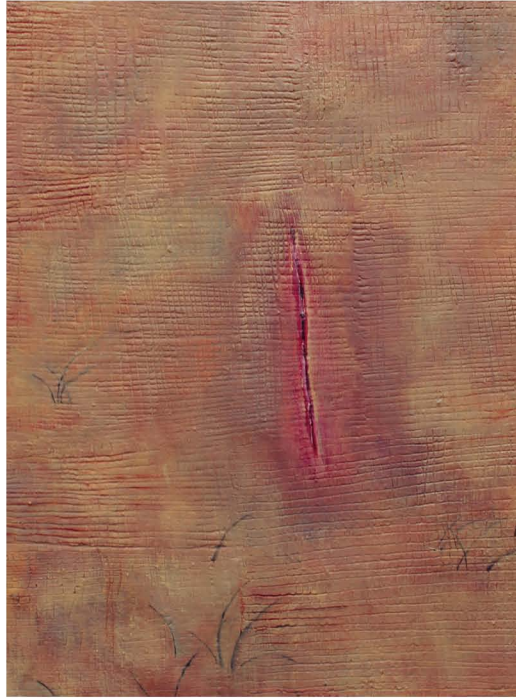
María Dolores Gómez, *Huella dactilar*, 2014, óleo y encausto sobre madera, 25x20cm.



María Dolores Gómez, *Neurodermatitis*, 2015, óleo y encausto sobre madera, 25x20cm.

Para aportar una mayor riqueza al valor de lo táctil, no sólo aprovecho la materialidad de la imprimatura; también utilizo encausto, óleo y mixtura (obtenida de la combinación del óleo con polvo de mármol) para provocar mayor densidad material y visual que provoque la sensación de piel, aunque en algunos casos como en *Laceración*, *Hematoma* y *Piel joven* utilizo, en su mayoría, el óleo en delgadas capas a manera de explorar el valor de la mancha y el color, lo etéreo y nebuloso, más que lo textural (sin dejar de lado mi interés por la materia). En dichos cuadros, contraste colores con un alto porcentaje de blanco con puros aplicados por medio de transparencias o una capa de pincel seco (*Laceración*) para potenciar el color. En cuanto a las transparencias que se aplican sobre la pintura ya seca, se utiliza como recurso para aportar una mayor

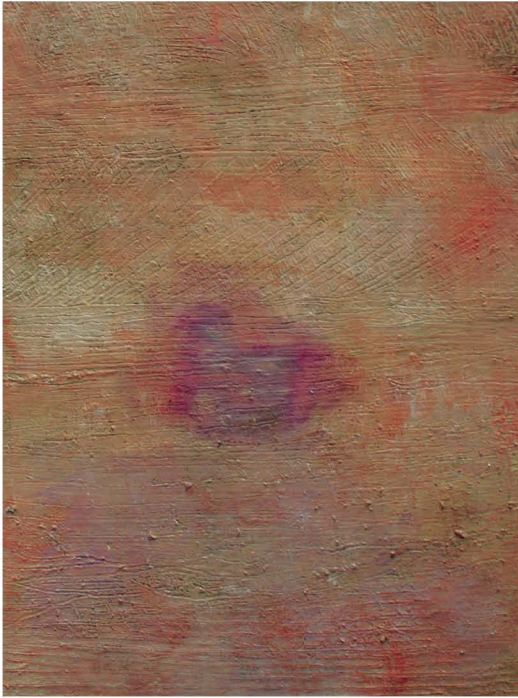
riqueza visual y en algunos casos para otorgar ese efecto de materia fósil al igual que en la pintura de Antoni Tàpies, donde es frecuente y simboliza el paso del tiempo en su trabajo, enfatizándolo a través de obras que cobran vida por sí mismas al no aplicar ningún componente que permita la conservación de la pintura, sino que van mutando, pereciendo, e incluso llegan a degradarse con el paso del tiempo para marcar esa temporalidad.



43

María Dolores Gómez, *Laceración*,
2015, óleo y encausto
sobre madera, 25x20cm.

En mi caso, el tiempo es representado por medio de la composición y el color, en ocasiones por las densas capas de pintura y la textura: al dibujar fluidamente sobre la materia fresca y al utilizar técnicas como el encausto, que por sus propiedades permite trabajar con mayor rapidez, formando parte de mi proceso creativo el automatismo psíquico retomado por los informalistas. Me interesa que se conserve la pintura y tenga el máximo de durabilidad posible para hacer patente esa sanación o cicatrización y evidenciar que no obstante la presencia de una herida, también existe su contraparte, que es la curación; en mi opinión, cuanto más sepamos de dolor, también sabremos de sanación, tal como trabaja dicho concepto Tàpies, pero con soluciones distintas, al combinar la tradición en la pintura con la innovación. Por mi parte, doy más valor a la pintura practicada con materiales tradicionales o propiamente pictóricos, por mi formación como pintora y porque me interesa la preservación de los cuadros que realizo al otorgarles un significado: el de la cicatriz como método de sanación y a su vez como simbolismo de una experiencia del existir realizada, pero superada.



María Dolores Gómez, Hematoma,
2014, óleo y encausto
sobre madera, 25x20cm.



María Dolores Gómez, Piel joven,
2014, óleo y encausto
sobre madera, 25x20cm.

De esta manera, una cicatriz es la señal que queda en los tejidos orgánicos después de curada una herida o llaga, tal como los rastros que producen en el dibujo las cerdas **44** del pincel cargadas de pintura sobre ella misma. Retomo el soporte como símil del cuerpo y todo lo que ocurre en él como las cicatrices; además planteo a las cicatrices como todo tipo de decisiones que tomamos y tienen una consecuencia, con sufrimientos y/o vivencias reflejados de manera corporal, es decir:

La marca, como sello, signo o señal, tiene relación con el tatuaje, máximamente si es corporal [...] Tales marcas pueden tener un significado ocasional derivado de una circunstancia (luto, rito de iniciación, etc.) pero su sentido más profundo las emparenta con las cicatrices, como huella de los dientes del espíritu (Cirlot, 1997, p. 306).

Es ver al cuerpo como un registro de todas las experiencias vividas. De la misma manera, se ve al lienzo como objeto de exploración de experiencias personales por medio de un proceso creativo compuesto de elementos que permitan dar la sensación de una dermis cargada de significantes que me interesan, tales como el dolor, la soledad, la muerte, la vida, la enfermedad y el paso del tiempo: fenómenos que ocurren en el cuerpo humano, pero que, al mismo tiempo, llevan hacia el camino de la sanación, provocando algo

que le haga dar un giro a la mente del espectador. Y esto se puede conseguir no describiendo otro mundo feliz, sino estimulando a que el mismo espectador empiece a reflexionar sobre su propia naturaleza, sobre lo que somos. Es buscar unos estímulos que provoquen esta función del cerebro humano de buscar el camino hacia su propia naturaleza interna (s/a, 2011, s/p).

Utilizando el recurso del dibujo como instrumento de creación que disecciona a la materia, complementa y sirve de esqueleto a la pintura, se concibe a ésta como capas de piel y se procura que parezcan pieles para imprimir al espectador una mayor conciencia sobre mi trabajo, ya que lo pintado es la sensación. “Lo que está pintado en el cuadro es el cuerpo, no en tanto que se representa como objeto, sino en cuanto que es vivido como experimentando tal sensación” (Honorato, 2010, pp. 272-283) o, en otras palabras, pintar es hacer visibles las fuerzas invisibles, proponiendo el concepto de sensación y no de reproducción de lo visible.

Como exponía Deleuze, al pintar busco que dichas fuerzas estén dirigidas al cerebro, al proponer una temática figurativa (piel) pero resuelta de manera abstracta, queriendo hacer visible lo que no se puede ver y, por otro lado, resuelto plásticamente por medio de líneas, puntos, esgrafiados y colores que “destila las formas sensibles en formas puras” (Honorato, 2010, pp. 272-283).

45 En ocasiones, en algunas piezas el dibujo suele resultar rígido visualmente por la aparición de un determinado patrón, en la mayoría de los casos no empleo un estudio sobre el comportamiento de las líneas de la piel, por lo que procedo a realizar trazos o líneas al azar, exagerando lo que ven mis ojos. Lo mismo ocurre con el color y las manchas empleadas para la construcción de la pintura, embadurnando, limpiando, borrando y frotando la materia pictórica a distintas velocidades. La expresión es la que condicionará la elección de los colores y la composición, puesto que el asunto de la pintura no es pintar cosas visibles, sino las invisibles, apoyándose de binomios como táctil/óptico, superficie/profundidad, quietud/movimiento, entre otros, los cuales, en el momento de la solución práctica es decir, aplicadas en diferentes piezas pictóricas y bajo la visión diferente de cada pintor, acaban teniendo una infinidad de soluciones y propuestas distintas a partir de fórmulas evidentemente simples, pero que terminan siendo complejas y diversas.

La introducción de elementos simples como puntos y rasguños aumenta la tensión de angustia. El hecho en sí de hacer incisiones sobre el cuadro simplemente por el mero hecho de realizar la acción y no hacer de ello una representación ilustrada o pintada, nos habla de una mayor expresividad y de un estado de conciencia perturbada, así como diferentes estados de ánimo; además simboliza el rasguño real sobre la carne. Lo

anterior se ejemplifica en *Herida en rojo*. No obstante, como se ha mencionado anteriormente, no sólo valoro la herida como un síntoma de estado anímico, sino también la cicatriz, pues pienso que es una marca que nos inserta en la sociedad y nos refirma a su vez como individuos. De esta manera enriquezco mi trabajo con sus diversas texturas y formas que permiten jugar con la composición. Ejemplo de ello son *Cicatriz violácea*, *Cartografía humana*, *Palma de la mano* y *Piel cicatrizada*.



María Dolores Gómez, *Herida en rojo*, 2013, óleo y encausto sobre madera, 25x20cm., colección privada.



María Dolores Gómez, *Cartografía humana*, 2015, óleo y encausto sobre madera, 38x32cm.

46

Cartografía humana está inspirada en la artista Ariana Page Russell, quien vincula su condición (padece dermatografía) con el arte. Las marcas que registra sobre su cuerpo no son dolorosas, con ellas crea composiciones libres, pero con un patrón repetitivo, como si de un tapiz humano se tratase. En *Cartografía humana* resalto la composición; si bien es libre, es también rígida por las tensiones que presenta el cuadro inclinándose incluso a lo geométrico, aprovechando accidentes como manchas que aparentan lunares.

Las siguientes piezas muestran una estructura más desenvueltas como en *Cicatriz violácea* que ejemplifica un esquema compositivo libre retomado de los informalistas matéricos y surcado por abultadas líneas de encausto para simular las venas y la cicatriz en la parte superior del bastidor. La gama cromática es amplia: utilizando transparencias anaranjadas sobre el azul de las venas, existe una pequeña zona en la parte

abultada de color violáceo, resaltada con leves rasguños para enfatizar la sensación de cicatrización.



María Dolores Gómez, *Cicatriz violácea*,
2014, óleo y encausto
sobre madera, 25x20cm.,
colección privada.

47



Dichos parámetros son similares en *Piel cicatrizada*, aunque los colores no suelen ser tan terrosos y el grattage de la imprimatura está más destacado. La composición, al igual que en el cuadro anterior es libre y está trabajada a través del automatismo psíquico. Se introducen triángulos para dar una sensación punzo cortante y bultos circulares como neutralidad. Estos elementos resaltados están pintados de colores casi lisos en la zona con materia y de otro color igualmente casi plano en los bordes con el fin de aparentar la piel cuando se renueva.

María Dolores Gómez, *Piel cicatrizada*,
2014, óleo y encausto
sobre madera, 120x100cm.

Otro factor unitario a lo largo del trabajo pictórico es el formato, pues son en su mayoría formatos pequeños. Elijo dicho tamaño a diferencia de las enormes dimensiones de los informalistas que absorben al espectador, como un lenguaje similar, pero, contrario a esta propuesta, consiste en generar un diálogo más íntimo y aislado con el espectador, además de tratar recalcar el carácter individualista de mi propuesta: no pintar para la sociedad o para generar una conciencia cultural de mi país, sino para expresar a su vez, la indiferencia de la sociedad, cómo el individuo permanece inmerso en sus pensamientos y en su individualidad ignorando muchas veces a los demás seres humanos.

En cuanto a los formatos más grandes que manejo, fue un suceso que ocurrió de manera paulatina debido a las mismas exigencias de la pintura, puesto que la concibo como una lucha incierta en un campo de batalla (lienzo en blanco) que se libra con la materialidad de la misma, donde no importa el resultado visual sino el proceso creativo realizado con la diversidad de técnicas utilizadas que nos revelan diferentes sensaciones, concibiéndome al mismo tiempo como un ser creador.

Definé como sensación lo que se transmite directamente evitando contar una historia, dejando de lado lo narrativo y queriendo, a su vez, provocar una determinada vivencia a través del “cuerpo, hilo conductor [...] que también es materia, pero materia en encuentro con el espíritu, que el espectador recoge a su vez para proyectarse él mismo intelectual y emocionalmente también” (Gracia, s/f, s/p).

48

Apoyándome en el dibujo, propongo líneas y poros que se encuentran en la piel por medio del rastro que deja la imprimatura del lienzo. Hago a su vez una similitud entre rasguño-rastro de la imprimatura y soporte-piel. Empleo elementos plásticos como líneas, puntos, rayados; el color aporta una significación propia y sensaciones, así mismo lo relaciono directamente con las emociones.

Goethe ya había hablado de una acción sensible y moral del color, sosteniendo que el color ejerce una acción, en particular sobre el sentido de la vista. Kandinsky también admitió que existe una conexión profunda entre color y sentimiento (Pinotti, 2011c, p.108).

El proyecto adhiere distintas significaciones a los distintos colores escogidos: como el rojo que está asociado a la sangre y al dolor; los rosados, amarillentos, marrones y naranjas, a la quietud y bienestar, al ser la cromática base de los colores de la piel; los violáceos y verdosos, a la sanación.

Respecto al color, noté que varios cuadros tenían colores similares, llegando a pensar que, aunque los trataba de manera distinta podían llegar a parecer aburridos o caer en

una fórmula pictórica. Después me di cuenta que no se trataba de tal cosa, sino de mi inconsciente que pintaba el color de mi piel una y otra vez y que acudía de manera recurrente a mis cicatrices, aunque el propósito no es que se sepa que son mías, pues me interesa que el tema se conserve como universal, aunque parto de la experiencia personal. Es por ello, que, aunque menos frecuente, también se pueden observar distintas piezas con colores de piel más oscuros, pintando y recurriendo en algunas ocasiones a las cicatrices de gente cercana a mí, pero con distintos tonos de piel. No obstante, se presenta como constante la predilección como tema y color, por la palma de mi mano, pues es en ella donde simbólicamente se encuentran las líneas que nos definen como seres únicos, y por la textura que presenta, relaciono personalmente las líneas de la mano con las huellas del nacimiento. Ahora bien, ¿por qué considerar estas huellas como cicatrices desde el punto de vista pictórico? La respuesta es que, aunque visualmente se obtenga la palma de la mano, hiero la materia al diseccionarla con una punta seca o alguna herramienta punzocortante; eso pictóricamente es lacerar, mientras que, al aplicar capas de óleo o encausto, se da la sensación de sanación que provoco al depositar la pintura con el pincel.

49 Dicho proceso creativo me llevó por el camino de la acuarela, al sentirme confundida en una parte del proyecto y tener la necesidad constante de experimentar en más campos dentro de la pintura. Recurrí a esta técnica que es puramente dibujo y a los elementos que ofrece, que son principalmente la luminosidad y claridad del color, así como sus cualidades, entre las que están la transparencia y el modelado con agua, lo cual me daba mayor libertad al pintar el modelo de natural, tratando de conservar las cualidades que ofrece cada material. La acuarela me ayudó a entender este proceso, puesto que algunas de ellas se ven más rígidas o forzadas y otras más libres.

María Dolores Gómez, Cicatrices,
2016, acuarela sobre papel algodón,
10x10cm.,
colección privada.



Esta técnica también me ayudó a comprender mejor que se debe trabajar con las cualidades de cada material conservando su esencia, por ejemplo, el óleo y el encausto me permitían aportar una mayor carga matérica lo cual me facilita la sensación de masa y densidad de la piel. También de la acuarela aprendí a utilizar la mancha y el color como herramientas importantes para la reflexión y creación.

OBRA. LA CICATRIZ COMO MOTIVO
PICTÓRICO DE LA CONDICIÓN HUMANA.
LA PINTURA, HERIDA CORPORAL Y
ESPIRITUAL

51



María Dolores Gómez, Herida en rojo, 2013, óleo y encausto
sobre madera, 25x20cm.,
colección privada.



52

María Dolores Gómez, *Cicatriz violácea*, 2014, óleo y encausto
sobre madera, 25x20cm.,
colección privada.

53



María Dolores Gómez, Huella dactilar, 2014, óleo y encausto sobre madera, 25x20cm.



54

María Dolores Gómez, Cicatrices creando tensiones, 2013, óleo y encausto sobre madera, 25x20cm.

55



María Dolores Gómez, Herida, 2013, óleo y encausto
sobre madera, 25x20cm.



56

María Dolores Gómez, Cicatriz en muñeca, 2013, óleo y encausto sobre madera, 50x40cm.

57



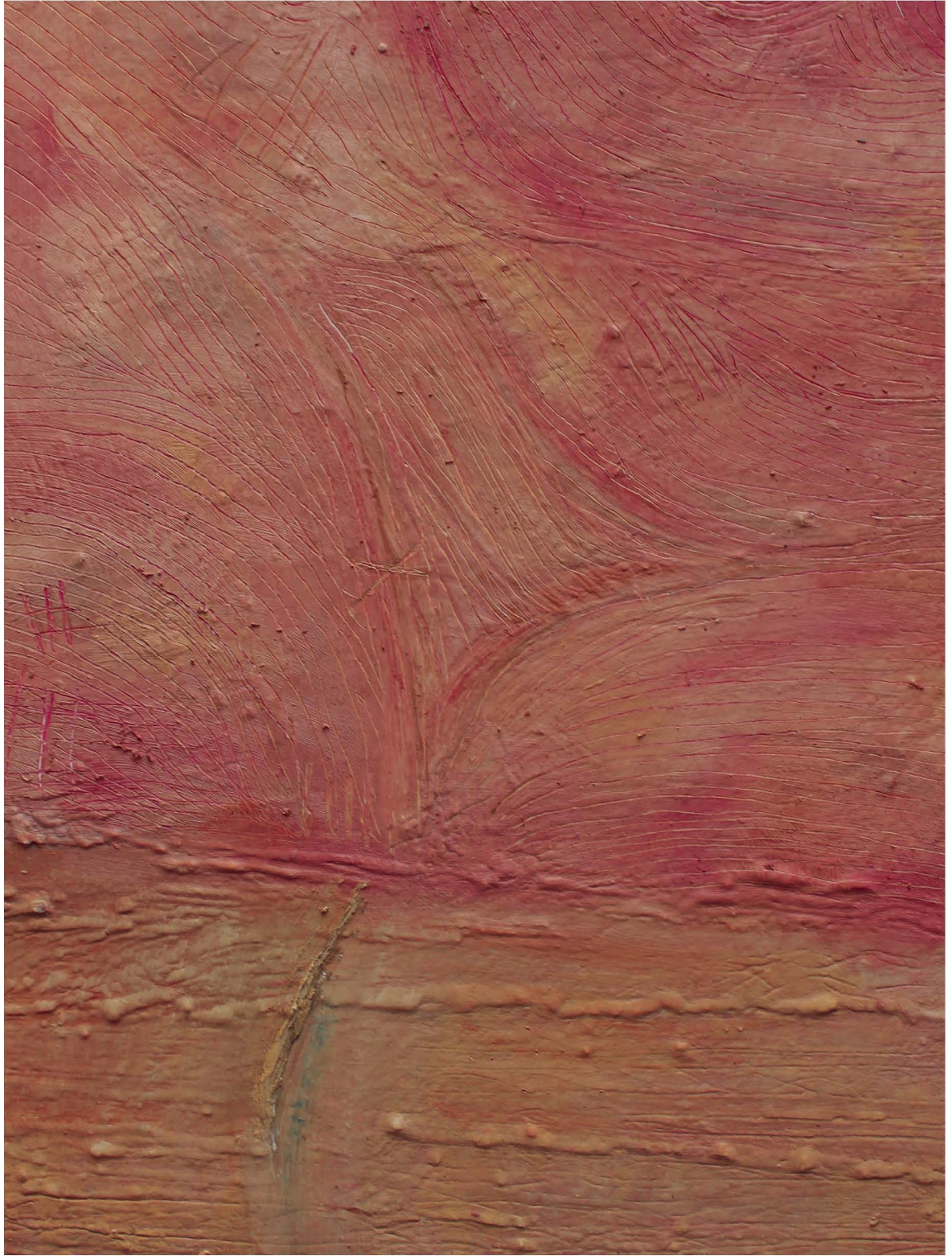
María Dolores Gómez, *Marcas*, 2015, óleo sobre madera, 25x20cm.



58

María Dolores Gómez, Laceración, 2015, óleo sobre madera, 25x20cm.

59



María Dolores Gómez, Cicatriz en muñeca, 2014, óleo y encausto sobre madera, 38x32cm.



60

María Dolores Gómez, Cicatriz con laceraciones, 2014, óleo y encasuto sobre madera, 25x20cm.

61



María Dolores Gómez, Neurodermatitis, 2015, óleo y encausto sobre madera, 25x20cm.



62

María Dolores Gómez, Piel joven, 2014, óleo sobre madera, 25x20cm.

63



María Dolores Gómez, Laceraciones método mariposa, 2015, óleo y encausto sobre madera, 25x20cm.



64

María Dolores Gómez, Hematoma, 2014, óleo sobre madera, 25x20cm.

65



María Dolores Gómez, Huellas corporales, 2015, óleo y encausto sobre madera, 25x20cm.



66

María Dolores Gómez, Arañazos, 2013, óleo sobre madera, 38x32cm.

67

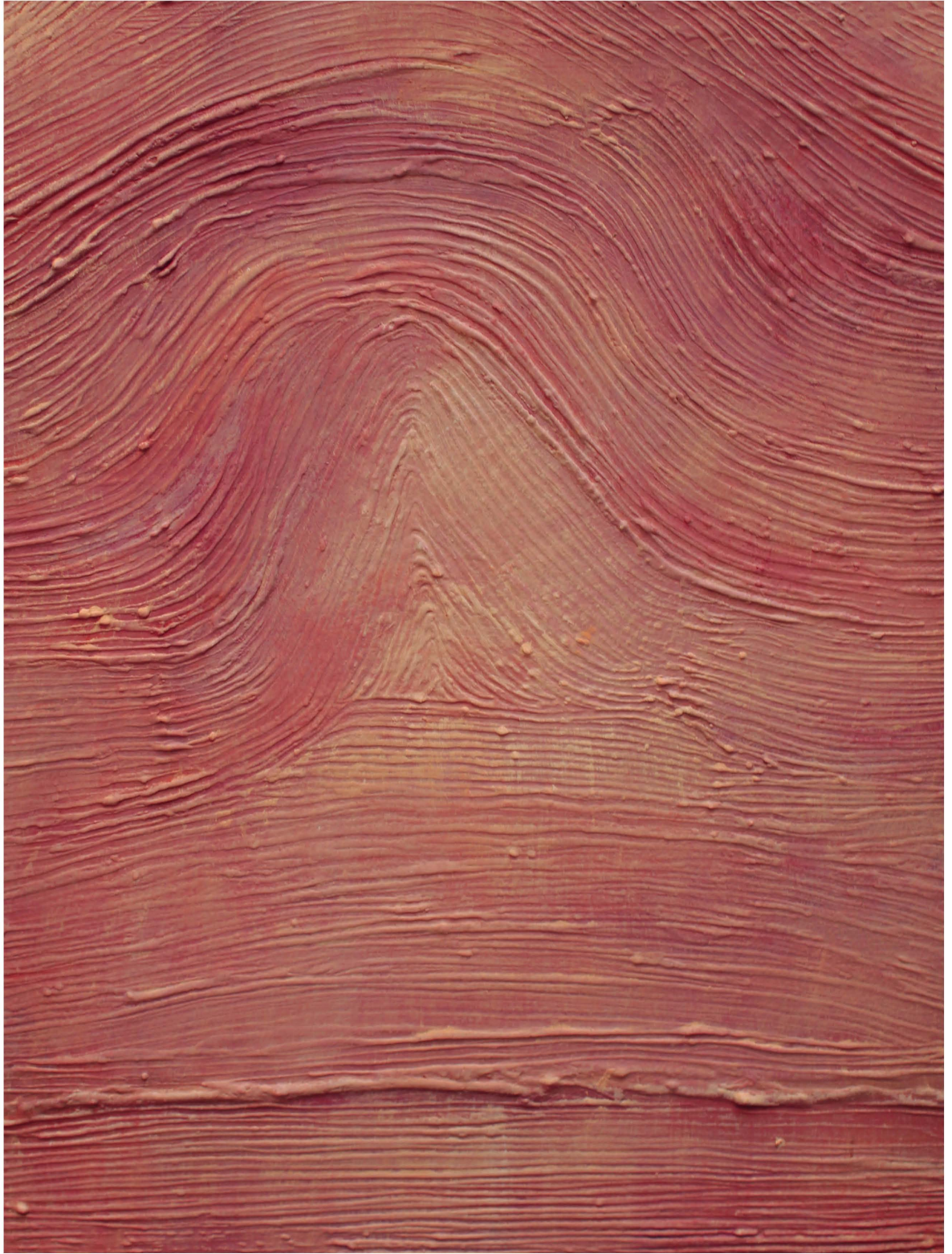


María Dolores Gómez, Cicatrices densas, 2015, óleo y mixtura sobre madera, 25x20cm.



68

María Dolores Gómez, Laceraciones y cicatrices en piel oscura, 2013, óleo y encausto sobre madera, 38x32cm.



María Dolores Gómez, Herida cicatrizada, 2013, óleo y encausto sobre madera, 38x32cm.



70

María Dolores Gómez, *Cartografía humana*, 2015, óleo y encausto sobre madera, 38x32cm.

71



María Dolores Gómez, Piel oscura, 2015, óleo
sobre madera, 25x20cm.



72

María Dolores Gómez, Moretón, 2014, óleo sobre madera, 25x20cm.

73



María Dolores Gómez, Cicatrices nuevas sobre piel oscura, 2015, óleo y mixtura sobre madera, 25x20cm.



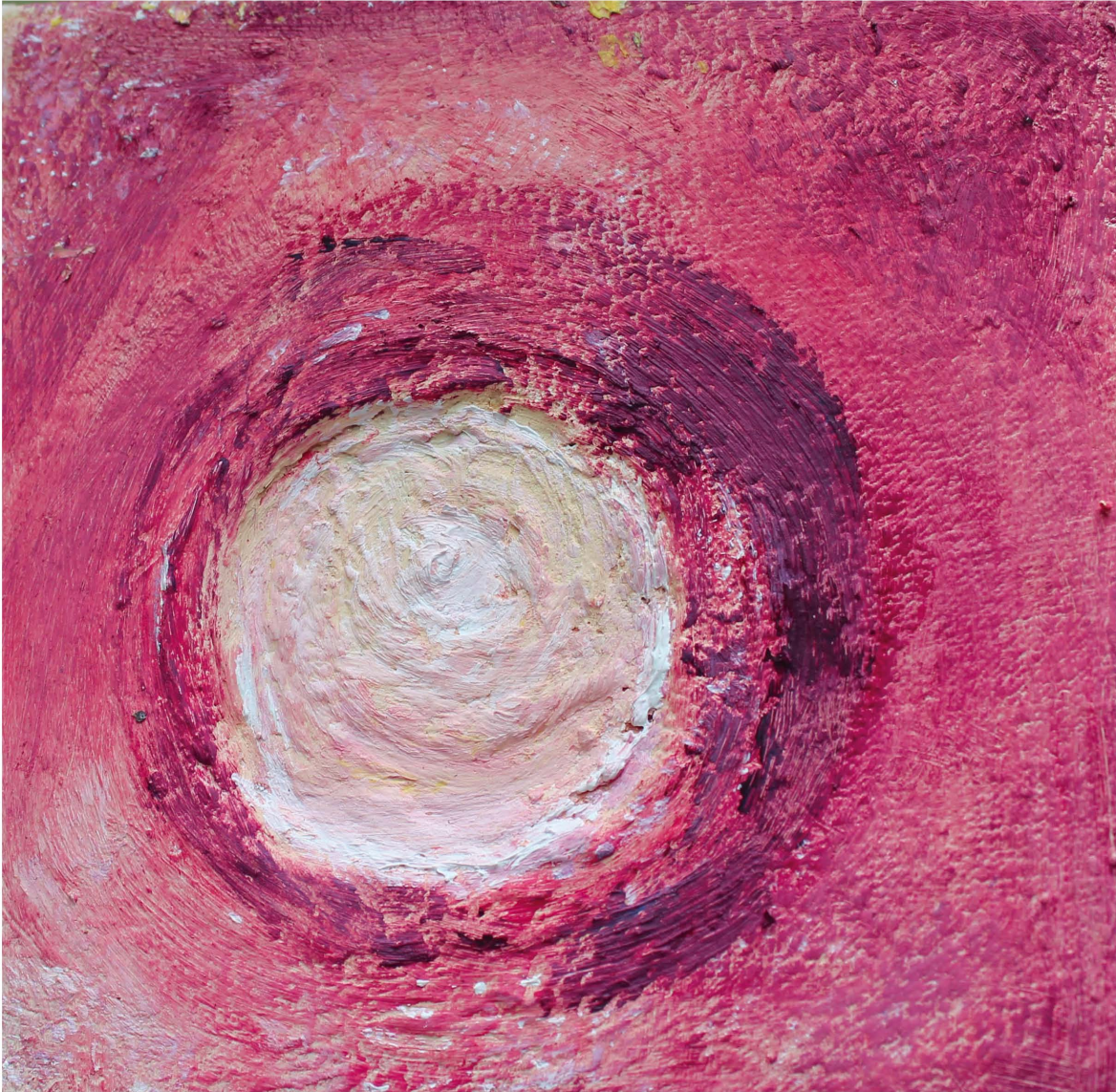
74

María Dolores Gómez, Piel cicatrizada, 2014, óleo y encausto sobre madera, 120x100cm.

75



María Dolores Gómez, Puntadas, 2016, óleo
sobre tela, 70x50cm.



76

María Dolores Gómez, Llaga en la boca, 2017, óleo y encausto
sobre madera, 10x10cm.

77



María Dolores Gómez, Cicatriz en diagonal, 2017, hilo, óleo y encausto sobre madera, 10x10cm.



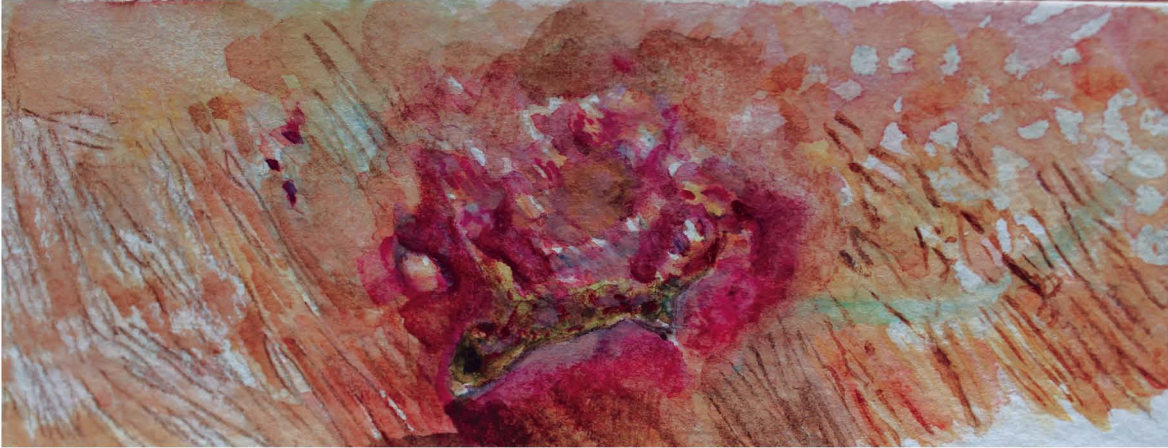
78

María Dolores Gómez, *Cicatriz profunda*, 2017, óleo y encausto sobre madera, 10x10cm.

79



María Dolores Gómez, Laceraciones en cicatrización, 2017, óleo y encausto sobre madera, 16x10cm.



80

María Dolores Gómez, Cicatrices, 2016, acuarela sobre
papel de algodón, 10x10cm.

81



María Dolores Gómez, Palma de la mano, 2017, acuarela sobre papel de algodón, 32x24cm.



CONCLUSIONES

Personalmente el valor que le doy a la pintura es el de obtener un aprendizaje como individuo creador, no sólo adquirir experiencias y conocimiento en la misma pintura o técnica, sino encontrar en ella una manera de comprender el mundo y mi vida. Al crear pintura he comprobado que se refleja mucho de mi personalidad y de mi manera de ser en ella, por ejemplo, durante la creación del proyecto me encontraba en una situación de mi vida en la que me sentía muy vulnerable y dudaba mucho de mis capacidades, me cuestionaba mi existencia, tenía miedo de vivir, de existir y afrontarme a la vida tomando mis propias decisiones, al ser emocionalmente muy dependiente de mis seres queridos, lo cual fue un reto en la creación de la pintura, pues se reflejaba esa falta de confianza en el proceso creativo. Muchas veces me preguntaba ¿es éste el color correcto?, y dudaba mucho acerca de la construcción de los cuadros, en sus aspectos formales y en el significado que quería exponer. Por eso, para mí, fue un proceso de sanación y aprendizaje el acercarme a este tema pues, primeramente, me sentía identificada con la piel y el hierirla porque era una representación tangible de lo que sentía emocionalmente en el interior: heridas o laceraciones en mi alma. **82**

Por ello, para mí es sumamente importante el proceso creativo y todo el contexto que hay detrás de la creación de un cuadro más que el resultado visual o valor estético que se obtenga. Trataba de llevar estas experiencias sensitivas de mi vida y a la pintura y viceversa, de la manera más coherente posible, a veces de una manera obsesiva. Este aprendizaje se reflejaba en mi vida diaria, cuando era insegura de dar una pincelada lo era también al tomar decisiones en mi cotidianidad. Si era más decidida en la construcción de mis cuadros también se reflejaba en mi manera de ver la vida. Por ello trataba de transmitir toda experiencia sensorial en la pintura (auditiva, visual, táctil, olfativa) procurando reflejar en la pintura mis sensaciones.

Por tratarse de un momento difícil de mi vida suelen abundar las “pieles” con cicatrices o laceraciones donde las heridas son una representación del dolor o de la herida emocional y las cicatrices un obstáculo superado. No pretendo que se vea a las laceraciones sólo como dolor o algo negativo, sino como un obstáculo que nos llevará a un proceso en el cual nos cuestionaremos, aprenderemos y obtendremos experiencia de él. Es por eso que ligo mucho mis experiencias personales con mi pintura, tratando de ser lo más sincera y coherente posible en mi propuesta, sin tener alguna pretensión; simplemente amo pintar y es ese amor el que me hace ligar mis experiencias con la pintura para aportar valores espirituales y formales a mi trabajo, siendo de gran importancia los artistas que pintan abstracción o figura. De ellos interpreto una nueva relación entre lo interior y lo formal en la pintura, despertando ese interés por la materia y el tiempo, embadurnando densas capas de pintura y el dibujo interpretado como un gesto o caligrafía inconsciente. De tal manera que mi propuesta no la concibo como un abstraccionismo puro, pues realmente sí me inspiro en la realidad, que es la piel, pero le atribuyo valores que son para mí importantes, como la sanación, el existir, la vida y el dolor, que no podemos ver. Fue de gran ayuda para concretar mi proyecto investigar los procesos creativos de cada artista para crearme una postura coherente al relacionar mi vida y el acto creador.

83 Estar envuelta en este proyecto durante un largo tiempo me permitió comprender mejor la pintura y al mundo o la vida, a partir de una postura. Me ayudó a valorizar y aprovechar con más conciencia las bondades que ofrecen los distintos materiales utilizados para este proyecto y a potenciarlos pictóricamente, pero, sobre todo, a pensar más en la pintura y en sus necesidades, sin dejar de lado mis intereses o experiencias personales que forman parte de un proceso creativo y que la enriquecen; además de darle su valor adecuado al tema, es decir, que éste no pese más que la pintura misma, como en algunas ocasiones me sucedió a lo largo de este recorrido.

También que, a lo largo del recorrido en este camino del arte, en algunos momentos me sentí frustrada porque algunas piezas no tenían suficiente fuerza o coherencia; sin embargo, esta investigación me ayudó a comprender que no hay errores en el proceso creativo, sino aprendizaje; es decir, que si hay un elemento que no funciona muy bien pictóricamente, no debe ser tomado como una equivocación, pues dicho “error” marcará el camino para corregirlo.

El desarrollar este proyecto me dejó varias enseñanzas, las cuales marcan la pauta para crearme una postura más coherente hacia la pintura con respecto a un tema, la manera de ver la pintura y la vida, la cual abre puertas hacia futuros proyectos, probablemente relacionados con este extraordinario tema que me interesa: la condición o la figura humana.

Apéndice: generalidades de la pintura informalista y breve exordio sobre pintura informal catalana

Generalidades de la pintura informalista

La gestualidad, ya sea de manera consciente o inconsciente, es en gran medida protagonista del informalismo y queda plasmada en el espacio o en los objetos. Este recurso, como signo creador, permanece en el soporte matérico; por ende, también es llamado estética matérica. El mensaje que comunica esta materia puede ser el de la sensación que provoca por sí mismo el material o el rastro plasmado por el sujeto, lo que provoca una evocación emocional producida por las manchas de pintura, la textura o los objetos en sí mismos, que llevan dentro de sí una carga conceptual y social. Debido a este nuevo concepto de arte, que recae en la gestualidad y en la destructividad furiosa y casi instintiva, se deriva la vinculación del arte informal con la existencia.

También se añadieron manifestaciones plásticas llevadas a cabo por personas sin ninguna preparación artística, siguiendo solamente impulsos y utilizando cualquier material o soporte. Esta acción fue descrita por Jean Dubuffet como arte bruto.

Entre las tendencias que prefiguran la pintura informal (incorporando a su vez en éstas otras subtendencias) se encuentran: la pintura matérica, la pintura sígnico-gestual y la pintura espacialista. **84**

En la pintura matérica, como su nombre lo indica, prevalece la materia sobre cualquier elemento que compone la obra. Se pueden distinguir dos técnicas, la primera, es la de mezclar materiales extra pictóricos con pigmentos y disolventes obteniendo una masa abundante y gruesa que se aplica en distintos soportes y, la segunda, la acumulación de materiales como tela, papel o cartón adheridos a través de la técnica del collage.

La característica que une a estas dos subtendencias es el hecho de resaltar la materialidad. Los artistas más destacados de este tipo de pintura son Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Antoni Tàpies y Alberto Burri.

En tanto, en la pintura sígnico-gestual “existe un deseo de mantener un contacto mínimamente con la forma que se manifiesta a través de configuraciones irregulares, ejecutadas en su mayoría al azar” (Cirlot, 1983, p.33). Existen subtendencias dentro de la pintura sígnico-gestual, pero se encuentran unidas por la velocidad de ejecución y se pueden englobar en las siguientes:

Sígnico: Esta corriente hace del signo el protagonista del cuadro. La pintura sígnica

es un intermedio entre la pintura gestual y la color-field painting o campos de color; es similar al action painting por su gestualidad y libertad con la que se dota al signo. La velocidad de ejecución es primordial para la espontaneidad intuitiva. No obstante, el cuadro también está ordenado mediante zonas cromáticas controladas recordando a la técnica utilizada en los campos de color.

Gestual: También es conocida como action painting en Estados Unidos de América. Intenta expresar en el cuadro, mediante el color y la materia, movimiento, velocidad y energía. Puede presentar materiales no pictóricos. La técnica consiste en salpicar con pintura el lienzo espontáneamente y de manera enérgica sin seguir un patrón, con ello se pretende convertir el cuadro en un espacio de acción. En este tipo de pintura el principal elemento es el movimiento por parte de quien la ejecuta. La pintura es aplicada de forma espontánea por el artista, quien dialoga con el cuadro y construye de esta manera su obra teniendo como resultado un cuadro abstracto en gran parte debido a la técnica. Es común el uso de pintura acrílica debido a su practicidad al dejarla gotear y a su densidad, lo cual permite plasmar la acción de una manera más eficaz.

Jackson Pollock, Wols, Georges Mathieu y Hans Hartung son los principales exponentes de la pintura signico-gestual.

85 Finalmente, la última tendencia que forma parte del informalismo es la pintura espacial, también es denominada como color field o campos de color, como se conoce en Estados Unidos. Ésta se caracteriza por tener como principal interés el espacio. Somete a la materia a cortes y agujeros con lo cual logra una nueva concepción espacial. Otra manera de obtener la espacialidad es por medio de capas de color sobre grandes lienzos con la utilización de un máximo de dos o tres colores. Los principales pintores de esta subtendencia son Lucio Fontana y Mark Rothko.

Breve exordio sobre pintura Informal Catalana

Ha sido necesario todo este preámbulo sobre pintura informal multinacional, antes de hablar del informalismo en Cataluña, no porque aquí la tendencia fuera una copia de lo que se hacía en el exterior, sino porque su génesis en este país fue autóctona, debido a la situación política que se vivía en este lugar, pues cuando terminó la Guerra Civil, la España franquista quedó aislada, hasta que el informalismo le dio un nuevo giro a su plástica gracias al grupo El Paso (1957-1960) impulsado en Cuenca por Antonio Saura, Rafael Canogar, Juana Francés, Luis Feito, Manuel Viola, Manolo Millares, Antonio Suárez, Manuel Rivera y Martín.

Los artistas que se unieron a las nuevas sensibilidades artísticas, estaban

alejados de la mimesis clásica de la realidad. La nueva estética buscaba ahora la plasmación directa de entusiasmos, rabias, indignaciones o desfallecimientos anímicos personales. (Egea, s/f, s/p).

Esta tendencia que se estableció en Cataluña, llamada de manera universal “Informalismo” proponía una nueva visión de la forma, permitiendo expandir sensaciones y provocar distintos sentimientos.

El Informalismo en Cataluña comenzó hacia 1953, iniciándolo artistas que se habían manifestado a través de la revista *Dau al Set*:

Puede hablarse de ruptura total respecto al planteamiento que supone *Dau al Set* frente al arte que se estaba realizando en España y, concretamente en Cataluña, en esos momentos. El *art daualsetiano* trataba de expresar, a través de unas imágenes de carácter onírico, toda la fuerza de un mundo interior intensamente rico (Cirlot, 1983, p.58).

Los pintores que formaron este grupo eran cuatro: Joan Josep Tharrats, Antoni Tàpies, Modest Cuixart y Joan Ponc.

Ellos se dieron cuenta de que ya no se podía continuar con ningún realismo, puesto que la imagen trabajada académicamente no podía expresar ni representar la angustia de un existir. Como dato, sin contribuir en el informalismo catalán, pero temporalmente simultáneo, existía el grupo *Cobra* (Copenhague-Bruselas-Ámsterdam).

86

El grupo *Dau Al Set* no es propiamente informalista, pero los novedosos procedimientos que utilizan estos artistas contribuyeron a la corriente artística, por ejemplo, Tàpies comienza a mezclar colores con polvo de mármol para texturar la superficie y que sea al mismo tiempo susceptible a sugerencias sensitivas y anímicas; Cuixart, modela la superficie con engrudos matéricos gestuales; August Puig trabaja con una obra de manchas diluidas y de coloración expandida incoherente y Tharrats utiliza el azar que resulta de limpiar la platina de una imprenta manual. Todo proceso creativo es válido si responde a la rapidez y a la sinceridad.

Paulatinamente y debido a las aportaciones del grupo *Dau al Set* fue madurando esta nueva estética hasta concretarse en lo que conocemos como el movimiento informalista y, a la cual, a su vez, se fueron adhiriendo más artistas. Todos mantenían un distanciamiento respecto a lo establecido o a la pintura académica; por medio de la acción gestual alcanzaban la liberación expresiva.

Cataluña se convirtió en un lugar muy rico desde el punto de vista plástico, por eso vale la pena repasar cómo se dio cada una de las directrices en la pintura catalana.

Si bien, aunque la pintura informal presenta tres tendencias pictóricas, en Barcelona encontramos cuatro: pintura matérica, pintura sígnico gestual, pintura tachista y pintura espacialista.

Pintura matérica: Los artistas tratan de resaltar el poder y el origen de la materia y de lo que está hecha al interesarse por la materia, mas no por la belleza. Para representar la nada, el artista informal lo manifiesta por medio de espacios abiertos y carentes de figuración, además de la utilización del color, optando por los neutros, ya en un extremo usaban los blancos sucios, negros y grises. Los espacios que se observan en este tipo de obras son abiertos y dinámicos. Dicho dinamismo se da por la aparición de ritmos, la repetición de elementos, la diversidad matérica y los diferentes técnicas utilizadas en una misma obra como son el collage, grattage, frottage, dripping y assamblage, así como los tipos de modificaciones a los que se somete el lienzo, como lavados, prensados, quemados, rociados y la inserción de materiales extrapictóricos con el fin de resaltar el carácter matérico de la pintura como polvo de mármol, yeso, cemento blanco de España; papeles como periódicos y revistas, telas (generalmente rotas, quemadas, deshilachadas, agujereadas, pintadas, desgarradas); carbón, pólvora, alambres, madera, cuerdas, tubos y materiales plásticos. También se distinguen elementos propiamente pictóricos como el óleo, acrílico, pintura a la cera, pinturas al látex, esmaltes, pinturas disueltas en agua, pigmentos en polvo, entre otros, los cuales, **87** aplicados por presión sobre la superficie con pincel, espátula y varios elementos dejan huella sobre la materia fresca como dedos, manos, rejas, papeles, cartones.

Las composiciones varían según esquemas horizontales, verticales, circulares o centrales y libres que se realizan sobre soportes como el lienzo, la tabla, la cartulina y diversos papeles. Finalmente, en la gama cromática se observa un predominio de los neutros y gamas oscuras, ocre, sienas, anaranjados, amarillos, rojos oscuros, violetas, azules oscuros, dorados, rosas, entre otros, siendo el verde un color casi inexistente.

Los artistas catalanes que se desempeñaron en la tendencia matérica fueron Antoni Tàpies, Daniel Argimón, Luis Bosch, Armand Cardona Torrandell, Modest Cuixart, Josep Guinovart, Alfons Mier y Amelia Riera.

Pintura del Signo-gesto: el sentido de la obra gestual es el gesto como lo vital. Entre sus elementos formales se encuentran los espacios abiertos y dinámicos; nunca hay quietud, siempre existe la idea de movimiento; las pinceladas son dinámicas y a veces dan la impresión de estar inacabadas; la idea de movimiento se resalta por la cantidad de zonas direccionales y por cambios de color. la composición generalmente es resuelta de un modo libre dejándose llevar por el automatismo psíquico utilizando colores

neutros, pardos y castaños principalmente, resuelto de manera mono o bicromática sobre la tabla, el lienzo o cartulina. La técnica que utilizan se caracteriza por el uso de distintos tipos de pintura, habiendo una predilección por el óleo. A veces se utiliza el látex y la pintura mezclada con yeso; también existen procedimientos para resaltar la textura como el dripping y el grattage, utilizados de manera discreta, siendo el pincel y la espátula los medios más comunes para extender la pintura. Se utiliza la espátula para los fondos extensos y el pincel para los gestos. Los artistas catalanes que se desempeñaron en la tendencia del signo-gesto fueron: Eduard Alcoy, Joan Hernández Pijuan y Román Vallés.

Pintura tachista

Como lo dice su nombre, potencia la expresión de la mancha. Los colores intentan expresar el estado anímico del artista sin tomar en cuenta el tema de la obra. Presenta una abstracción lírica, marcada gestualidad, signos abstractos que recuerdan a las caligrafías, especialmente a la japonesa, la cual simboliza la espiritualidad; emplea manchas o borrones, hay libertad en la composición, limitación del color, llegando a ser algunas obras monocromáticas; no se planifica el cuadro ni se reflexiona previamente y muchos provienen directamente del tubo de pintura.

En este tipo de pintura que casi no proliferó en Barcelona, se encuentran espacios dinámicos y abiertos, siendo la mancha vehículo de la sensación de movimiento y siendo la forma y sus distintas cualidades de éste las que dictan el esquema compositivo. A diferencia de los otros tipos de pintura barcelonesa, la pintura tachista presenta una gama cromática muy rica en la cual aparecen todos los colores, sin excepción; no obstante, llega un momento en el cual sólo se utilizan neutros con soluciones monocromáticas o bicromáticas. Hay mezcla del óleo con medios acuosos, aguados y pintura sintética. Muchas veces se imprimen texturas sobre la pintura, dependiendo del material que presione, pero haciendo énfasis en la mancha más que en la cualidad textural. Los soportes utilizados son el lienzo, el papel duro y la cartulina. Sólo dos artistas se desempeñaron en esta subtendencia pictórica: August Puig y Joan Josep Tharrats. **88**

Pintura espacial: A este tipo de pintores no les basta con plasmar las tres dimensiones, buscan otro tipo de espacialidad que requiere de la unidad, como el infinito. Por tal razón, sus obras presentan espacios dinámicos o algunas en las que se observa un equilibrio por la dupla estático-dinámico.

Las composiciones son de tipos muy variados, como los constituidos por manchas de color que están formados por ritmos y por la aparición de elementos y composiciones de tipo libre; se utilizan diversos colores, aunque se prefieren las soluciones mono,

bi o tricromáticas. En ocasiones se presenta la perspectiva cromática por medio de la manipulación de pintura al óleo, pintura sintética, pintura disuelta en agua, en aguarrás, pigmentos naturales mezclados con látex y barnices. Se utiliza el grattage de una manera discreta o intensa hasta crear surcos y se ve también la presencia del collage para hacer énfasis en los efectos de dinamismo o para sustituir parcialmente el campo pictórico. Los soportes solicitados para este tipo de pintura son el lienzo, la tabla y diversos papeles. Los pintores especialistas son cinco: Agustín Español Viñas, Joaquim Lluçà, Carles Planell, Albert Ràfols Casamada y Francisco Valbuena.



FUENTES DOCUMENTALES

Bibliografía

Chevalier, J., Gheerbrant, A., Silvar, M., & Rodriguez, A. (2009). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Cirlot, J. E. (1951). *La pintura abstracta*, Barcelona: Omega.

_____ (1959) *Informalismo*, Barcelona: Omega.

_____ (1962). *Significación de la pintura de Tàpies*. Barcelona: Seix barral. **90**

_____ (1997). *Diccionario de símbolos*. España: Ediciones Siruela.

_____ Tàpies, A., & Cirlot, L. (2000). *Tàpies*. Barcelona: Omega.

Cirlot, L. (1983). *La pintura informal en Cataluña, 1951-1970*. Barcelona: Anthropos.

De Micheli, M., Sánchez Gijón, Á., Linares, P., & De Micheli, M. (2002). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.

Deleuze, G., Bacon, F., & Herrera, I. (2009). *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Madrid: Arena libros.

Godfrey, T., Deza Guil, G., & Godfrey, T. (2010). *La pintura hoy*. Barcelona: Phaidon Press.

Gómez, J. J., & Barbero, M. (1999). *Las Lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra, 1999.

González, J. M. (2009). *Gramática del dibujo en 100 lecciones*. México: CONACULTA, Centro Nacional de las Artes.

Guasch, A. M. (2001). *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.

Ishaghpour, Y., & Tàpies, A. (2006). *Antoni Tàpies: obras, escritos y entrevistas*. Barcelona: Polígrafa.

Jaspers, K., & Kovacsics, A. (2001). *Genio artístico y locura: Strindberg y Van Gogh*. Barcelona: El Acantilado.

Moszynska, A., & Mariani, H. (1996). *El arte abstracto*. Barcelona: Destino.

Pinotti, A. (2011). *Estética de la pintura*. Madrid: Antonio Machado Libros.

Richardson, J. V., & Martínez-Lage, M. (s/f). *Maestros sagrados, sagrados monstruos: Beaton, Capote, Dalí, Picasso, Freud, Warhol y otros*. Madrid: Alianza.

Sandblom, P., & Bustamante de Simon, A. (1995). *Enfermedad y creación: cómo influye la enfermedad en la literatura, la pintura y la música*. México: Fondo de Cultura Económica.

Seligson, E. (2009). *Cicatrices*. México: Páramo ediciones, 2009.

Tàpies, A., & Antich, X. (2008). *En blanco y negro: 1955-2003*. Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores.

91

Tazi, N., Feher, M., Naddaff, R., & Cancogne, A. (1990). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Madrid: Taurus.

Vallejo, N. (2012). *La pintura como sensación desgarradora del individuo y su existencia: el enfrentamiento del hombre ante sí mismo como ser creado*. (Tesis de licenciatura). Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Wood, Paul, et al. (1999). *La Modernidad a debate: el arte a partir de los años cuarenta*. Madrid: Akal.

Hemerografía

El País, Moreno, J., Diariamente, España.

Proceso, Rodríguez, R., Semanal, México.

Ciberografía

Antón, J. (2012). Antoni Tàpies un artista deslumbrante. [en línea]. *El País* <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/06/actualidad/1328557005_302756.html> [Consulta: 14 de enero de 2013].

Arias, A. (s/f). Informalismo, un arte de post-guerra [en línea]. *Bauhaus*. <<https://bauhausinformalismo.wordpress.com/informalismo/>> [Consulta: 16 de enero de 2014].

Bacarlett, M. (2005). El mal en el cuerpo: Enfermedad y resentimiento en Nietzsche” [en línea]. *La Colmena* <<http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2048/Aguijon/MariaL.html>> [Consulta: 13 de enero 2015].

Barilari, (s/f) Antoní Tàpies: Filósofo de la materia. [en línea]. *En busca del trazo* <<http://cualquieraarte.blogspot.mx/2012/05/antoni-tapies-filosofo-de-la-materia.html>> [Consulta: 21 de junio 2015].

Bonin, P. (s/f). Lucian Freud: la pintura como carne. [en línea]. *Apud sitio web de Ricardo Etchegaray*. <<http://ricardoetchegaray.wordpress.com/el-cuerpo-en-pintura/>>

Egea, R. (s/f). El informalismo tecnológico y la nueva figuración [en línea]. <http://www20.gencat.cat/portal/site/culturacatalana/menuitem.be2bc4cc-4c5aec88f94a9710b0c0e1a0/?vgnnextoid=d07cef2126896210VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnnextchannel=d07cef2126896210VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnnextfmt=detail2&contentid=1344110e279d7210VgnVCM1000008d0c1e0aRCRD&newLang=es_ES>. [Consulta: 15 de febrero 2013].

92

Fundación Juan March. (2005). Egon Schiele en cuerpo y alma (Exposición temporal). [en línea]. *Sitio web de la fundación Juan March*. <<http://www.march.es/arte/palma/exposiciones/schiele/temporal.asp>>, [Consulta: 14 de enero 2015].

García, A. (s/f). Retrospectiva de Antoni Tàpies en Cerat. [en línea]. *Descubrir el Arte* <<http://www.descubrirelarte.es/?s=restropectiva+de+antoni+tapies&search-submit=>>> [Consulta: 14 de enero 2013].

Giunta, A. (s/f). Comentario sobre Atardecer, de Jean Fautrier. [en línea]. *Sitio web del Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina*. <<http://www.mnba.gob.ar/coleccion/obra/7974>> [Consulta: 13 de enero 2015].

Gómez, M.(s/f). Gina Pane, Günter Brus y las heridas simbólicas del cuerpo. [en línea]. *Más de arte*. <<http://masdearte.com/especiales/gina-pane-gunter-brus-y-las-heridas-simbolicas-del-cuerpo/>> [Consulta: 7 de febrero de 2016].

Honorato, P. (2010). Sensación y pintura en Deleuze. *Aisthesis*, (47), 272-283. <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000100019> [Consulta: 7 de febrero 2016].

Massot, J. (2008). La pintura nunca morirá. [en línea]. *La Vanguardia* <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20081213/53598290436/la-pintura-nunca-morira.html>> [Consulta: 14 de enero 2013].

Petit, A. (2012). Comunicación sobre el muro por Antoni Tàpies. [en línea]. *Ritmos XXI de información cultural* <<http://www.ritmosxxi.com/comunicacion-sobre-muro-antonio-tapies-5946.htm>> [Consulta: 14 de enero 2015].

s/a. (2011). Antoni Tàpies: conversaciones con el corazón. [en línea]. *Revista Dharma, núm. 6* <<http://www.revistadharm.com/tapies.htm>> [Consulta: 14 de enero de 2013].

Tamaro, E. (s/f). Jean Fautrier [en línea], Biografías y Vidas. *La Enciclopedia biográfica en línea*. <<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/fautrier.htm>> [Consulta: 14 de enero 2015].

Vásquez, A. (s/f). Lucian Freud: Tras los pliegues de la carne o el retrato psicológico [en línea]. *Sitio web Aulavisual* <<http://aulavisual.comunidadviable.cl/content/view/1026862/LUCIAN-FREUD-TRAS-LOS-PLIEGUES-DE-LA-CARNE-O-EL-RETRATO-PSICOLOGICO-Por-Adolfo-Vasquez-Rocca.html#content-top>> [Consulta: 13 de enero 2015].

93 Vásquez, S. (2012). Las tapias de Tàpies [en línea]. *La Otra*. <<http://www.laotrarevista.com/2012/02/las-tapias-de-tapies-samuel-vazquez/>> [Consulta: 14 de enero 2013].