



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Artes y Diseño

El espacio pictórico: Una propuesta de análisis entre el cubismo y el
expresionismo abstracto.

Tesina

Que para obtener el Título de:
Licenciada en Artes Visuales

Presenta: Manuela García Romo

Directora de tesina: Licenciada Patricia Soriano Troncoso

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:

A Mimi, Pepe y Alberto, por su cariño y por haber mantenido encendida la llama de mi curiosidad.

A Juanita, Carmela y José, por nunca haberse ido.

A Raúl por ayudar(nos) a construir(nos) un hogar, por estar.

Gracias a Teresa Paláu por mostrarme el camino de los colores.

A Enrique Zavala por compartirme sus pasos.

A Ulises García Ponce por su tiempo generoso y por afilar mi mirada.

A mis amigos y colegas Nina, Fernando, Hugo, Pau, Esteban, Yaol, Ricardo, Germán y Manu B. por su tiempo y sus palabras.

A Natalia Lomelí y Paulina Flores por la confianza que depositaron en mi trabajo.

A Patricia Soriano, Maru Figueroa, Alfredo Rivera y Edgar Hernández por su generosidad y por mostrarme mis puntos ciegos.

Gracias lector, aunque no te conozco, también eres parte de esto.

Índice

Introducción.....	4
I. Consideraciones sobre la configuración del espacio pictórico.....	5
1.1 El cubo, el interior	8
1.2 Cubismo y expresionismo abstracto: Concepciones espaciales	13
II. Cubismo: Formas para desarmar el cubo.....	18
2.1 Frantisek Kupka	20
III. Expresionismo abstracto: De la representación al cuerpo	29
3.1 Hans Hofmann	32
IV. Los espacios habitados como origen y pretexto: propuesta pictórica.....	39
4.1 Dimensiones afectivas	47
4.2 Estructura y color.....	48
4.3 La poética de la forma	50
4.4 Construcción pictórica	52
Conclusión.....	66
Bibliografía	68

Introducción

La presente tesina muestra la investigación histórica y práctica que realicé para pintar la serie de cuadros titulada "Evocaciones interiores: metáforas sobre el espacio".

Esta investigación parte en un primer momento del análisis histórico y formal de las nociones espaciales del cubismo y del expresionismo abstracto, y posteriormente explora las posibilidades de representación de espacios arquitectónicos como evocaciones y metáforas.

En el primer capítulo desarrollé brevemente la idea genérica de interior en pintura, a partir de la teorización de la perspectiva de Alberti y cómo ocurre el cambio de este paradigma espacial renacentista a principios del siglo XX, específicamente en los casos del cubismo y del expresionismo abstracto.

En el segundo capítulo abordé la concepción de espacio de Frantisek Kupka, pintor del cubismo órfico, cuyo trabajo recuperé para la estructuración de mi proyecto pictórico.

En el tercer capítulo traté la noción espacial del expresionismo abstracto y las aportaciones plásticas y teóricas de Hans Hofmann, las cuáles fueron un importante referente para mi proyecto.

Finalmente, en el cuarto capítulo explico cómo sintetizo ambas concepciones espaciales (de Kupka y Hofmann) y configuro las obras de la serie a nivel emocional, técnico y formal.

Así, la serie de pinturas "Evocaciones interiores: metáforas sobre el espacio" funciona para mí como una investigación práctico-pictórica paralela a la investigación teórico-histórica sobre las nociones de espacio pictórico del Renacimiento, el cubismo y el expresionismo abstracto.

I. Consideraciones sobre la configuración del espacio pictórico

A lo largo de mi formación profesional y en mi experiencia como pintora, al estudiar la historia de la pintura me he percatado de que el espacio como noción pictórica ha pasado por múltiples cambios, consecuencia de diversos factores como el surgimiento de la fotografía, una respuesta contra la idea de "representación", la utilización de elementos digitales para el cuestionamiento de la técnica plástica, entre otros.

Estos cambios han marcado un parteaguas a lo largo de la historia, pues significan una modificación profunda en el modo de crear y observar en esta disciplina y revelan no sólo la visión innovadora de un individuo o una vanguardia, sino que se evidencian como un síntoma de un conjunto de ideas, exploraciones y convicciones que cobijan a una época; esto es interesante porque el espacio pictórico leído bajo esta lupa aporta datos sobre la percepción y las intenciones plásticas de distintas culturas. Por ello he decidido centrar mi investigación pictórica en torno a la exploración de las nociones de espacio, específicamente, en el diálogo del cubismo y el expresionismo abstracto. La construcción espacial del cubismo será desarrollada en el capítulo II, tomando como ejemplo el trabajo de Frantisek Kupka, pintor checo relacionado con el cubismo órfico.¹ En cuanto al expresionismo abstracto, será a lo largo del tercer capítulo que explicaré brevemente los principios espaciales de la escuela de Nueva York y analizaré los postulados colorísticos y espaciales de Hans Hofmann.

¹ Término acuñado por Apollinaire, que se caracteriza por su contraste cromático y por la simultaneidad de sus elementos plásticos, diferentes a la fragmentación característica del cubismo analítico o sintético.

Para afirmar que el espacio pictórico ha tenido cambios en su concepción, determiné como punto de partida el momento histórico en el que la idea de cuadro y pintura se concretó en un "postulado espacial", que definió el modo en el que éste se configuró y sobre el que actuó la inventiva de cada pintor.



Fig. 1, Peter Paul Rubens y Jan Brueghel "El viejo", *La vista*, óleo sobre tabla, 64.7 x 109.5 cm, 1617

Según Víctor Stoichita en su libro "La invención del cuadro"; en su inicio el cuadro operó como la abstracción de tres tipos de "huecos" los cuales se ligaban a tres intenciones de representación: a) la hornacina, en el desarrollo de la naturaleza muerta como género,² b) la ventana, a través del género del paisaje³ y c) la puerta, en el género del interior.⁴

Estas intenciones de representación determinaron por varios siglos los modos de conformación del espacio en la pintura de caballete, a veces de modo muy

² STOICHITA, Víctor, *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Serbal, España, 2000, pp.41-43.

³ Ibid, p. 44.

⁴ Ibid, pp. 51-52.

ortodoxo y medurado, y en otros casos de manera arriesgada e incluso desconcertante; claras muestras de esta última idea son las piezas *Alegoría de la vista* de Peter Paul Rubens y Jan Brueghel "El viejo" (Fig. 1) o *Cristo en casa de Marta y María* de Pieter Aertsen (Fig. 2), entre otras obras maestras que juegan con la combinación e integración de elementos provenientes de diferentes géneros y áreas del conocimiento; explotando las vastas posibilidades espaciales que permiten la combinación de estas tres intenciones de representación.



Fig. 2, Pieter Aertsen, *Cristo en casa de Marta y María*, óleo sobre tabla, 60 x 101.5 cm, 1552

Los modos de representación vigentes en la pintura anterior al siglo XX, incluyen aspectos como la mimesis y la descripción detallada de los espacios, pues la representación fidedigna y veraz que se buscaba durante esta época, sin tales características, hubiese resultado poco eficaz. Recordemos que durante un gran periodo de la historia (del siglo XV a inicios del siglo XX) la pintura tuvo en muchos casos un carácter comunicativo, y operó como un dispositivo de memoria, Alberti en su "Tratado de pintura" la describe del siguiente modo:

La pintura contiene una fuerza divina, pues logra que estén presentes los

ausentes, de igual manera que lo logra la amistad, pero además hace que los muertos se vean casi como los vivos. Incluso después de muchos siglos se les reconoce con una gran alegría y con una gran admiración por el pintor. (...) Éste [la pintura] ciertamente fue su mayor regalo que hicieron [los dioses] a los mortales, pues la pintura es más útil a esa devoción que nos acerca a los dioses y conserva nuestras almas llenas de misticismo.⁵

De este modo la pintura sirvió como una manera de "inmortalizar" momentos y personas relevantes, tanto a nivel público como privado. Por otro lado, resultó un poderoso medio para comunicar mensajes religiosos a los feligreses, recordemos que muchos de los espacios que albergaban las pinturas eran en su gran mayoría iglesias.

Así, la correcta descripción de las personas, lugares y situaciones tomaron un papel primordial para muchos de los pintores y sus clientes.

1.1 El cubo, el interior

En el género del interior, según los principios de la perspectiva, la superficie del cuadro opera como una pared invisible o puerta desde donde el espectador observa, la sensación de profundidad de la obra se construye a partir de la proyección de una pirámide que contiene en su base un cubo virtual (la superficie del cuadro es una de las caras de éste cubo y el punto de fuga, la punta de la pirámide) en el que se distribuyen los elementos que componen la imagen. Esta forma de configurar el espacio tiene su sustento en la perspectiva lineal o cónica, que aparece en pintura por primera vez en *La Trinidad* de Masaccio (fig. 3). Esta obra marca una interesante transición en los métodos de representación espacial, pues diferente a los pintores de su época, Masaccio

⁵ ALBERTI, Leon Battista, *Tratado de pintura*, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, 1998, p. 77.

plantea lo que hoy conocemos como trampantojo o *trompe l'oeil*; es decir, pretende que el muro pintado se vea como un espacio real y engañe al ojo imitando el modo en que éste percibe la profundidad, esta decisión provocativa en su tiempo marcó una pauta para la representación espacial hasta el siglo XIX.

La perspectiva fue teorizada a inicios del siglo XV por el arquitecto Filippo Brunelleschi y paralelamente (con aproximadamente 10 años de distancia) por Leon Battista Alberti, este último plasmó en su "Tratado de pintura" una serie de detalladas normas para crear pinturas, al considerar la importancia que tiene la geometría en este arte, la correcta observación de la luz, el color, el trazo de los contornos, la manera en que deben elaborarse las composiciones en pintura y hasta el modo en el que un pintor debe conducirse a través de su vida.

Este tratado posee gran relevancia, pues en él Alberti relata cómo realizar correctamente el trazado previo de una pintura a partir del uso de la perspectiva lineal o cónica. En el libro primero, dedicado a la matemática y su uso en pintura Alberti expresa:

Antes que nada trataré acerca del lugar donde voy a dibujar. Primero inscribo un rectángulo de ángulos rectos tan grande como lo desee, el cual se considera que es una ventana abierta a través de la cual veo lo que quiero pintar.⁶

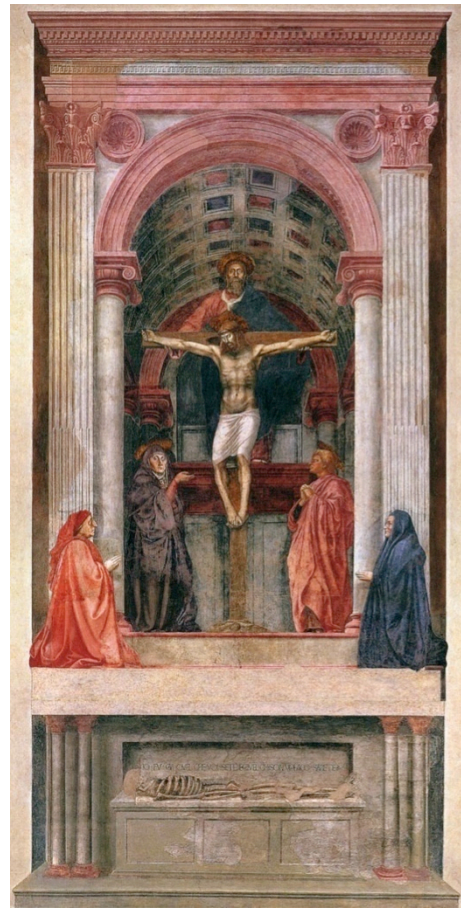


Fig. 3, Masaccio, *La Trinidad*, fresco realizado en Santa María Novella, Florencia, Italia, 667 x 317 cm, 1425-1428

⁶ Ibid., p. 67.

En este punto, me parece que la "ventana" de Alberti y la "puerta" de Stoichita funcionan de manera análoga, no sólo por su característica de "hueco" en la pared, sino también por los modelos que retratan. Stoichita apunta en el apartado dedicado al género del interior que a diferencia del paisaje (el cual plantea una mirada del interior al exterior, es decir de la cultura humana hacia la naturaleza); el género del interior opera en un sentido distinto, pues significa la mirada de la cultura vuelta hacia sí misma.⁷ Esto refiere que el tipo de modelos que observaremos en las pinturas de interior en su mayoría serán situaciones, objetos, personas, etc. envueltos y/o creados por una cultura específica, sobre todo occidental; bajo este argumento, la pintura de interior no remite exclusivamente al interior de un espacio arquitectónico, sino también al interior de una cultura que erige palacios y monumentos.

Como sabemos, la perspectiva tiene gran utilidad para la representación de espacios arquitectónicos, tanto exteriores como interiores. El hecho de que este método sea idóneo para este tipo de modelos implica que el pintor está retratando espacios creados por y para una cultura, así la mirada propuesta por Stoichita acerca de la puerta y la mirada *albertiana* con respecto a la ventana operan en un mismo sentido. Por ello, la pintura arquitectónica de exteriores es en cierta medida también una pintura de interior; no es gratuito que la tabla que retrató el Baptisterio pintada por Brunelleschi en 1412 haya sido pintada desde el interior de la catedral de Florencia⁸, este hecho funciona como metáfora de la manera en que la pintura de interior opera.

Volviendo a la frase de Alberti, me parece interesante el hecho de que describa el soporte como una "ventana" pues esto tiene ciertas implicaciones

⁷ Op. cit. STOICHITA, p. 52.

⁸ En el libro "The Secret Knowledge" David Hockney comprueba que Brunelleschi realiza el trazado de esta pintura dentro de la catedral de Florencia, valiéndose de un juego de lentes que le permitieron proyectar la imagen del Baptisterio sobre una pequeña tabla. HOCKNEY, David, *The Secret Knowledge*, Viking Studio, Nueva York, 2006, pp. 211-213.

conceptuales: primero, que el pintor debe ubicarse y observar desde un único punto de vista fijo; segundo, debe ver a través de esta "ventana" para poder pintar. Estas implicaciones definen a la perspectiva como un método que permite retratar una de las caras del modelo observado, además de que el pintor debe ubicarse a lo largo de todas las sesiones de trabajo en el mismo sitio.

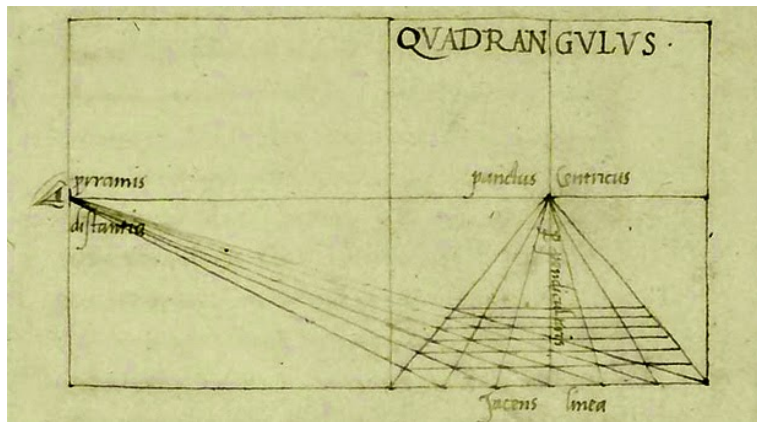


Fig. 4, Leon Battista Alberti, dibujo realizado para el "Tratado de pintura", tinta sobre papel, 1436

Aunado a lo anterior, tenemos las instrucciones que Alberti realiza para trazar lo que él llamó el "triángulo visual" donde la base del triángulo es la dimensión observada y la punta es el ángulo que se encuentra dentro del ojo⁹ (fig. 4). A partir de estas descripciones podemos entrever el concepto de "punto de fuga" mismo que no se enuncia con este término a lo largo del texto, pero posee la misma función que el punto donde se cruzan los "rayos visuales" descritos dentro del "triángulo visual". En el tratado también se menciona que la punta del triángulo (el punto de fuga) debe coincidir con el ojo del pintor, esto significa que las obras realizadas bajo este método son absolutamente monofocales.

Al inicio de este capítulo, mencioné que las decisiones entorno a la configuración del espacio en pintura influyen y son influidas por el

⁹ Ibid., pp. 50.54.

pensamiento de una época. Descartes en su "Dióptrica"¹⁰ hace hincapié en la semejanza del ojo con la cámara oscura utilizada por los pintores para proyectar en el cuadro, incluso llama "pintura" a la imagen que se forma dentro de este órgano. Descartes sostiene que las imágenes formadas dentro del ojo no son como los objetos percibidos y que lo observado es sólo una representación, por ello no es posible generar conocimiento a través de lo que percibe el ojo. Esto es relevante pues deja a la pintura en el sendero de la representación, incapaz de generar conocimiento y desde luego coloca a la razón como el único punto de vista posible para percibir la verdad. Más allá de discutir la idea que tiene Descartes sobre la pintura y el funcionamiento del ojo, me parece pertinente establecer una analogía entre la monofocalidad de la perspectiva de Alberti y la monofocalidad racional de Descartes, mostrando así una de las muchas influencias que ejerció la perspectiva lineal utilizada en pintura sobre el pensamiento moderno.

Para finalizar este apartado, quisiera recalcar que la manera de configurar el espacio en pintura del siglo XV al XIX partió de "congelar" la movilidad de aquello que se retrata en favor de la representación fidedigna del modelo. La luz, la posición del modelo y el pintor durante las sesiones de trabajo, debían ser siempre las mismas para facilitar que esa única cara de lo que se retrataba mostrara la menor alteridad posible, causada por el movimiento de esto o del pintor, aun cuando las escenas fuesen construidas a partir de varios modelos y varios lugares a la manera de un *collage*.

La perspectiva (matemática-racional) le concedió a la pintura algunos de los más grandes deleites miméticos que la representación pudo alcanzar a partir del siglo XV, pero la privó de muchas otras posibilidades espaciales. Irónicamente fue la fotografía -emblema de la representación monofocal por excelencia- la

¹⁰ DESCARTES, René, *Discurso Del Método, Dióptrica, Meteoros y Geometría*, Ediciones Alfaguara, Grupo Santillana, España, 1996.

disciplina que dio a la pintura un empujón incómodo que la alentó a deslindarse de su papel mimético y a explorar las posibilidades espaciales que sólo desde esta disciplina es posible formular.

1.2 Cubismo y expresionismo abstracto: Concepciones espaciales

A finales del siglo XIX, los cánones de representación miméticos formulados durante el Renacimiento estaban constituidos ya como un convencionalismo, múltiples pintores de diferentes latitudes del mundo aplicaban (y aún en nuestros días) los conocimientos planteados por Alberti y Brunelleschi para la elaboración de sus composiciones. Aunado a esto, la popularización de la fotografía ayudó a independizar a la pintura de su carácter realista y mimético más minucioso. Así, a inicios del siglo XX la pintura comenzó una serie de procesos que parecían explorar la noción de "purificación" de su lenguaje, dejando de lado las intenciones representativas y descriptivas más recalcitrantes que tan fuertemente pesaron sobre los hombros de esta disciplina durante tantos siglos. Fue muy pertinente en tales condiciones contextuales plantear una pregunta tipo: ¿qué sentido tiene seguir perfeccionando una técnica que busca capturar cada detalle de la imagen de un instante, si ya existe la cámara fotográfica que tan fielmente reproduce la realidad y a un costo más accesible? La respuesta a tal cuestionamiento no fue unilateral y se construyó a través de experimentaciones y exploraciones de las múltiples posibilidades del lenguaje pictórico deslindado de su fundamento comunicativo-representativo.¹¹

Por otra parte, se manifestó un hastío latente entre los pintores hacia los convencionalismos técnicos formulados durante la larga época en la que la

¹¹ GOMBRICH, Ernst H., *La Historia del Arte*, Conaculta y Editorial Diana, México, 1999, pp. 524-525.

pintura tenía un fin utilitario relacionada con la "inmortalización" y la representación.

Respecto a este fenómeno resultan interesantes las palabras de Gombrich:

La perspectiva científica, el *sfumato*, los colores venecianos, el movimiento y la expresión se agregaron a los medios del artista para representar el mundo en torno a él; cada generación descubrió que aún existían focos de resistencia insospechados, bastiones de convencionalismos que hacían que los artistas aplicasen formas que habían aprendido a pintar, más que realmente a ver. Los rebeldes del siglo XIX propusieron proceder a una limpieza de todos estos convencionalismos; unos tras otros éstos fueron suprimidos.¹²

Es interesante pensar en cómo generaciones de pintores decidieron encarar las "formas que habían aprendido a pintar" y emprendieron diferentes exploraciones sobre los modos de ver y crear a partir de nuevos modelos y de su inventiva; así, las aspiraciones de las obras de los pintores posteriores al siglo XVIII arremetieron en contra de los convencionalismos sedimentados tantos años en la tradición de la pintura figurativa más mimética. Una vez más el espíritu de una época (la modernidad) permea las dinámicas de los fructíferos artistas vanguardistas del siglo XX, y al mismo tiempo, se inspira en los frutos artísticos de esta lucha progresista contra el pasado.

En este punto, quiero citar las palabras de Deleuze sobre el *cliché* en pintura:

Una tela no es una superficie blanca. Creo que los pintores lo saben bien. Antes de que comiencen, ya está llena, ¿Llena de qué? De lo peor. Comprenden, si no pintar no sería un trabajo. Está llena de lo peor, El problema va a ser realmente el de quitar esas cosas. Esas cosas invisibles, sin embargo, que ya han tomado la tela. Es decir, el mal ya está ahí. ¿Qué es el mal? ¿Qué son las ideas completamente hechas de la pintura? Los pintores han empleado siempre una palabra... En fin, no siempre, pero existe

¹² Ibid. p. 562.

una palabra que se ha impuesto para designar aquello de lo que está llena la tela antes de que el pintor comience: *cliché*. La tela ya está llena de *clichés*.¹³

En estas palabras podemos notar de nuevo esa aversión hacia "las ideas completamente hechas" o dicho de otro modo, los convencionalismos de los que hablaba Gombrich. No es fácil definir qué es exactamente un *cliché* o un convencionalismo, me parece pertinente aclarar que éstos deben ser enmarcados en un momento histórico, para utilizar un ejemplo que ya conocemos: la perspectiva en el siglo XV fue de lo más innovador, el hacer una pintura de un edificio valiéndose únicamente de la geometría fue algo verdaderamente revolucionario para el arte; sin embargo, actualmente el realizar una pintura geométrica y fundar su valor artístico únicamente en el hecho de haber logrado trazar una perspectiva bien lograda, claramente no tendrá el mismo impacto que hace seis siglos.

Así, lo que un día fue un gran descubrimiento, se convierte fácilmente en *cliché*, a veces más rápido de lo que uno imagina. Creo que la cuestión sobre la "purificación" del lenguaje pictórico a partir del siglo XIX tiene que ver con el rechazo a estos recursos que ya estaban dados en las técnicas de representación y que enviaban, por así decirlo, la percepción.

En "Pintura. El concepto de Diagrama", Deleuze desarrolla en el capítulo II "Del *cliché* al hecho pictórico" la idea de que para poder hacer surgir el "hecho pictórico" en una obra, es necesario eliminar todos los *clichés* tanto personales como colectivos que están dados desde el momento "prepictórico" (antes de que el pintor comience a pintar). Tan relevante es la idea de *cliché* para Deleuze que el éxito o fracaso de una obra dependerá de la habilidad de el pintor para manipular/neutralizar/evitar el *cliché* ¿por qué? porque en la lucha contra éste se encuentra la posibilidad de comprender, de generar conocimiento en pintura.

¹³ DELEUZE, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Cactus, Argentina, 2008, p. 55.

Deleuze cita las palabras de D.H. Lawrence sobre Cézanne:

Quería expresar algo, pero antes de hacerlo, tenía que luchar con el *cliché* cabeza de hidra al que nunca podía cortarle la última cabeza. La lucha contra el *cliché* es lo más notable en sus pinturas. (...) Después de una lucha encarnizada de cuarenta años logró, sin embargo, conocer una manzana, plenamente, un vaso o dos.¹⁴

La maestría de Cézanne, según Deleuze se sustentaba en su capacidad para poder evocar la presencia de la manzana, "el carácter manzanesco" de la manzana como lo nombraría Lawrence, el cual emergía gracias a que Cézanne combatió los *clichés* en torno a la manzana y logró ver a la manzana en sí. No ahondaré mucho en estos términos más bien teóricos y filosóficos, pues lo que me interesa es compartir mis impresiones en torno a la necesidad pictórica de cuestionar el *cliché* y los convencionalismos; tan imperante a partir del siglo XIX y cómo esta pugna desenvocó en nuevas propuestas espaciales en pintura, específicamente en el caso del cubismo y el expresionismo abstracto.

Las palabras de Gombrich y Deleuze poseen una estrecha relación. Agregaría solamente a las palabras de Gombrich, que esta rebeldía contra los convencionalismos no surge en el siglo XIX, sino que fue una trinchera desde donde pintaron varios siglos antes diferentes artistas como Tintoretto, Miguel Ángel e incluso Giotto, quienes inconformes con ilustrar o narrar historias en sus pinturas, deciden experimentar con aspectos plásticos que nada tenían que ver con el carácter utilitario de esta disciplina, tales como la composición, el color, la materia, entre otros.

Volvamos al siglo XIX, donde comienza a germinar una doble revolución profunda en la pintura: su deslinde de la mimesis y su reticencia hacia los convencionalismos. Estos factores detonan una serie de cambios en el modo de

¹⁴ LAWRENCE, D.H., *Los perros de Eros*, en *Ibid.* p. 61.

concebir la pintura, los primeros en mostrar esto de forma radical fueron los impresionistas, quienes dejando de lado el color local de las figuras y los contornos que las delimitaban; deciden explorar las posibilidades del color a partir de la luz de sus modelos. Desde ese momento, los experimentos y exploraciones en torno al lenguaje pictórico y sus componentes, toman caminos diversos.

En los próximos capítulos me concentraré en dos momentos de la historia del arte que confrontan el convencionalismo del espacio monofocal de la perspectiva cónica: el cubismo y el expresionismo abstracto. Es a partir de estas particulares formas de concebir el espacio que he decidido desarrollar mi actual producción plástica.

II. Cubismo: Formas para desarmar el cubo

El cubismo se diferencia de la antigua pintura porque no es arte de imitación, sino de pensamiento que tiende a elevarse hasta la creación. Al representar la realidad -concebida o la realidad creada-, el pintor puede dar la apariencia de las tres dimensiones, puede, en cierto modo, cubicar.¹⁵

GUILLAME APOLLINAIRE

Para hablar de cubismo, es preciso primero hablar de Cézanne.

Pintor de carácter obsesivo y con una reiterada pasión por desentrañar la realidad más perceptible y sensitiva de los objetos, deseante de ver aquello que retrataba sin prejuicios perceptuales, como si fuese visto por vez primera.

Proveniente de las enseñanzas impresionistas, a Cézanne parecieron no bastarle las inquietudes de sus colegas contemporáneos por la luz y el color. Él se encuentra más concentrado en retratar la realidad visible sin valerse de los recursos más convencionales para hacerlo, una especie de paradoja pictórica invade sus búsquedas: abarcar la realidad, sin aquellos métodos que facilitan su representación.¹⁶

En esta búsqueda, Cézanne da la espalda a la perspectiva y opta por las formas básicas de la geometría para lograr acercarse a esa realidad perceptible, sólida y sensitiva. Gombrich sostiene que en una de sus cartas a Emile Bernard, Cézanne le recomienda traducir la naturaleza en esferas, conos y cilindros;¹⁷ procedimiento que podemos ver claramente en sus obras. A partir de esta "geometrización" de los objetos, notamos que ya no hay una visión monofocal del espacio, sino que las cosas parecen ser vista simultáneamente desde puntos de vista ligeramente distintos; un desdoblamiento de las caras de los objetos

¹⁵ APOLLINAIRE, Guillaume, *Manifiesto cubista*, Tecne, 24/01/18
[<http://tecne.com/biblioteca/escritos/manifiesto-cubista/>]

¹⁶ MERLAU-PONTY, Maurice, *La duda de Cézanne*, Casimiro libros, España, 2012, p.4.

¹⁷ Op. cit, GOMBRICH, p. 574

comienza a bosquejarse. De esta manera, Cézanne marca un parteaguas en los modos de interpretación y representación del espacio y comienza un primer movimiento de desmantelamiento del cubo virtual que conformaba la espacialidad del cuadro planteado por la perspectiva cónica.

Tras la gran retrospectiva realizada un año después de la muerte de Cézanne, un grupo de pintores sigue los pasos de este artista en el desmantelamiento del cubo renacentista.

Además del primer gran paso de Cézanne, que cuestionó los principios del espacio pictórico renacentista, los pintores cubistas recurrieron a otros elementos para concretar las formas que les permitirían romper con los postulados de la perspectiva. Alentados por los diferentes objetos que llegaban a los museos etnográficos de Europa, los pintores cubistas encontraron en las máscaras africanas soluciones formales que brindaban un respiro a muchos de los convencionalismos de la pintura académica europea.¹⁸ La soltura geométrica y las diversas formas "novedosas" de estas obras, aunadas a las aportaciones de Cézanne, trazaron la pauta para comenzar a intuir la manera de desarmar el cubo virtual planteado por la perspectiva.

En 1913 Guillaume Apollinaire escribe el manifiesto cubista, en uno de sus párrafos menciona:

El pintor debe, ante todo, representarse su divinidad, y los cuadros que ofrece a la admiración de los hombres le concederán la gloria de ejercer momentáneamente su propia divinidad.

Para eso es necesario abarcar con una mirada el pasado, el presente y el futuro.¹⁹

Me concentraré en esta última línea para contrastarla con los principios de la perspectiva monofocal. Como mencionaba en el primer capítulo, la perspectiva

¹⁸ COTTINGTON, David, *Cubismo*, Ediciones Encuentro, España, 1999, p. 18

¹⁹ Op. cit. APOLLINAIRE.

implica una visión "congelada" de aquello que se retrata, incluso cuando hay una intensión narrativa (como en las predelas que representaban pasajes cronológicos de la vida de algunos santos) las imágenes dan cuenta de momentos y puntos de vista específicos y únicos en cuanto a su tiempo y espacio. En el cubismo, al retratar las vistas simultáneas de un mismo objeto, se devela la relación espacio - temporal del pintor con su modelo; es decir, el recorrido y la manipulación que realiza el pintor alrededor de aquello que retrata; así el movimiento que se hace en torno al modelo a través del tiempo, es retratado en la pintura.

La revolucionaria aportación del cubismo, radica en la decisión de introducir la noción de tiempo y con ella la de movimiento en la pintura.

2.1 Frantisek Kupka

A pesar de no figurar entre los pintores más afamados del cubismo, Kupka (1871 Checoslovaquia - 1957 Francia) es considerado por muchos historiadores del arte como uno de los exponentes emblemáticos del cubismo órfico,²⁰ así como uno de los pintores fundadores de la abstracción.

Sobre Kupka se han escrito distintos textos, algunos enfocados en sus inclinaciones esotéricas y su desempeño como *medium* en sesiones espiritistas; otros más, centrados en su relación no amistosa con Apollinaire, quien decidió no mencionarlo entre los cubistas órficos e ignoró hasta donde le fue posible el trabajo de este pintor;²¹ por su parte, Kupka escribió dos libros relativos a su

²⁰ Sobre los historiadores que mencionan a Kupka como parte del cubismo órfico, revisar: *Appendix I: Kupka, Orphism and Apollinaire* en HICKEN, Adrian, *Apollinaire, Cubism and Orphism*, Routledge, Inglaterra, 2002, pp. 110-114

²¹ *Ibid*, pp. 109-110

práctica artística "La creación en las artes plásticas" y "Cuatro historias en blanco y negro" este último, es más bien un libro de artista con notas.

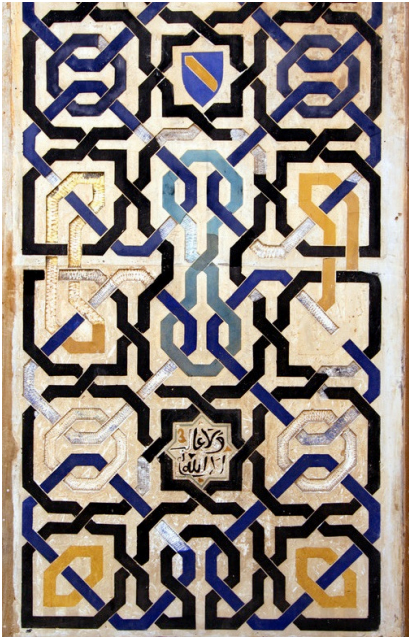


Fig. 5, Mosaico en la fachada del palacio de Comares en la Alhambra, España, 1370.

Las dimensiones que me interesan y desarrollaré durante este apartado sobre la obra de Kupka son: su relación con el arte geométrico del islam, su manera de configurar el espacio y la comprensión del color en su obra. Algunas de estas dimensiones están bastante atendidas en textos suyos y ajenos de diferentes maneras, sin embargo, para hablar sobre su configuración del espacio y ciertos aspectos sobre el color, he tenido que partir de una visión personal e interpretativa de su obra, valiéndome de las herramientas que he desarrollado como pintora y como estudiante de artes.

Kupka, igual que diferentes pintores de su época, se vio fuertemente influenciado por el arte africano y oriental, llegando a ser criticado por ello, ejemplo de esto son las palabras de Gustav Kahn sobre la obra *Amorfa, fuga en dos colores* exhibida en el Salón de otoño de 1912:

"El señor Kupka nos desconcierta exponiendo meros arabescos."²²

Esta crítica, elaborada en un tono denostativo, da cuenta de la percepción de cierto sector del público que consideraba la obra de Kupka como meramente decorativa; sin embargo, si hay algo que rescatar de esta aseveración, es la relación que establece con la cultura árabe e implícito en ella, el arte islámico.

²² KAHN, G., 1912, cit. en VV.AA.: Frantisek Kupka. La collection du Centre Georges Pompidou, Musée National d'art moderne. París: Centre Pompidou, 2003, p. 31.

Como señala María Teresa Méndez Blaiges (teórica e historiadora del arte, docente en la Universidad de Málaga), esta relación se manifestó no sólo en su preferencia por las formas geométricas, sino también en el sentido esotérico-trascendental del que dotaba a sus obras, así como en su reticencia hacia el arte naturalista más descriptivo.²³

En uno de sus textos Kupka comenta:

El arte árabe, todo él de formas inventadas – y no estúpida, falsamente copiadas de la naturaleza–, encarna a nuestros ojos una armonía que casa la pureza plástica con una rara nobleza. Es un mundo más elevado que el nuestro, un arte que no se detiene en el mero ‘arabesco’. En la disposición de los elementos plásticos, se encuentra el canto rítmico del espíritu...²⁴

Recordemos que a pesar de no estar escrito textualmente en el Corán, existe en la cultura musulmana una prohibición de la representación de Dios, humanos y animales; por esto la geometría era la manera óptima de representar conceptos abstractos y trascendentales.²⁵

En la obra *Arabesque II* (fig. 6), podemos notar una clara referencia a las formas del arte islámico en la obra de Kupka; la utilización de líneas diagonales y verticales que se entrelazan me remiten a los mosaicos árabes presentes en

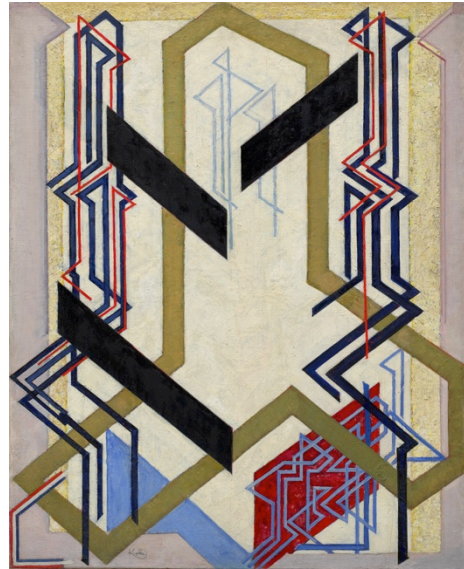


Fig. 6, Frantisek Kupka, *Arabesque II*, óleo sobre lienzo, 100.3 x 81.3 cm, 1925–26

²³ MÉNDEZ BAIGES, Ma. Teresa, *Mitteleuropa, África, París: Kupka o la vía ornamental de lo moderno*, Proyecto, Progreso, Arquitectura, p. 40, 28/01/18, [<https://revistascientificas.us.es/index.php/ppa/article/view/180/178>].

²⁴ KUPKA, Frantisek, *La creación en las artes plásticas*, Círculo de Arte, Francia, 1989, pp. 56-57.

²⁵ CONSUEGRA, David, *En busca del cuadrado*, Univ. Nacional de Colombia, Colombia, 1992, pp. 70-71.

tantas construcciones islámicas, como en la Alhambra (fig. 5), incluso es fácil notar una influencia de la paleta utilizada comúnmente en estos motivos basada en la presencia dominante de los tres colores primarios con algunas notas de verde, blanco, negro y café.

Por otro lado, la inquietud de Kupka por la "pureza plástica"²⁶, marca una interesante pauta hacia la abstracción y un primer movimiento hacia la muy mencionada premisa de "la pintura por la pintura"; en su obra, la abstracción surge a partir de un proceso exhaustivo de experimentación formal, y si

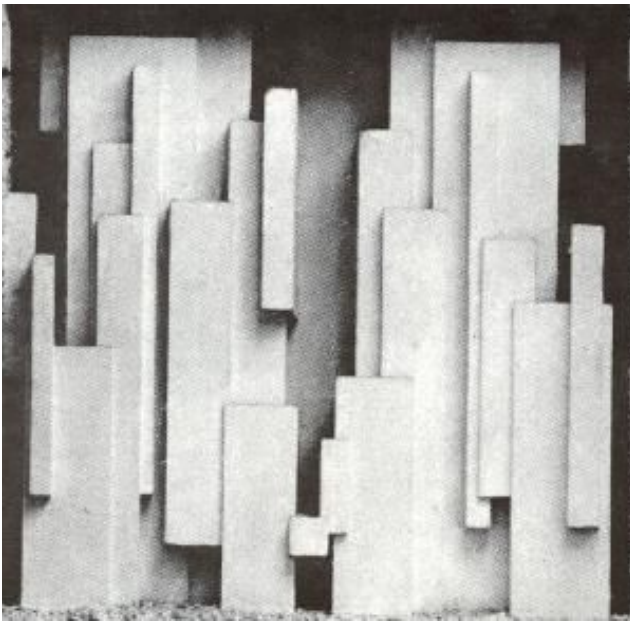


Fig. 7, Josef Hoffmann, *Relieve sopraporta*, 1902

analizamos este proceso desde la noción *deleuziana* del *cliché*, creo estar en lo correcto si afirmo que la obra de este pintor lucha contra el *cliché* de la figuración más naturalista y descriptiva, decidiendo utilizar como herramientas la geometría, las formas y los motivos del arte islámico.

La pregunta por la abstracción geométrica y la "pureza plástica", también llevó a la pintura de Kupka a relacionarse con la arquitectura, específicamente con la obra de Josef Hoffmann,²⁷ quien en la XIV Secesión de Viena en 1902, presenta la obra *Relieve sopraporta* (fig. 7). En esta pieza notamos un purismo formal que enfatiza la verticalidad de los planos; así como un

²⁶ Al comenzar a deslindarse la pintura de su cualidad descriptiva y testimonial, muchos pintores emprenden una búsqueda de los elementos "puramente" plásticos (color, materia, etc.), esta búsqueda matizada por el pensamiento progresista de la época moderna continuará a través de las vanguardias hasta diluirse en el arte conceptual.

²⁷ Op. cit. MÉNDEZ BAIGES, p. 37.

planteamiento espacial que parte del cuestionamiento del principio de "figura - fondo", pues los planos están dispuestos de tal manera que se intercalan y operan como figura y como fondo a la vez; esto transgrede los principios espaciales del naturalismo. Al observar la obra *Estudio para el lenguaje de las verticales* (fig. 8) es sencillo notar la influencia de Hoffmann en la obra de Kupka, pues el cuestionamiento del principio de "figura - fondo" y la reiterada verticalidad permean toda la estructura de la obra.

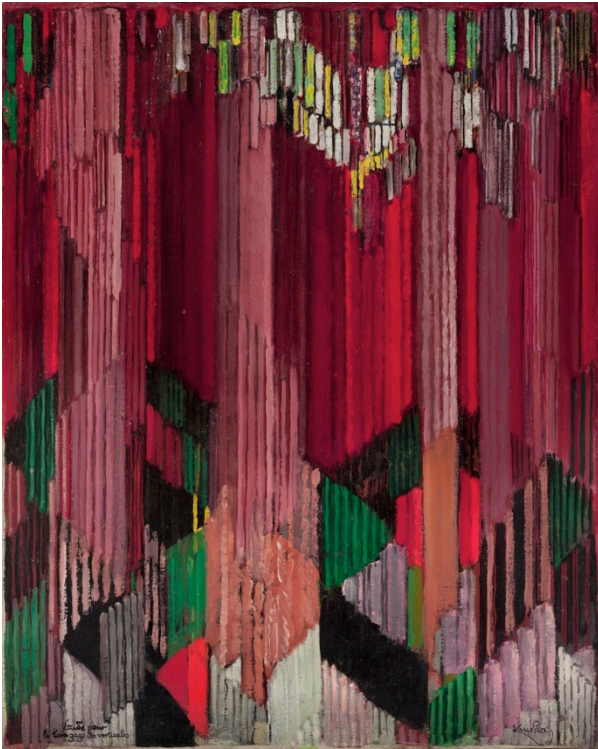


Fig. 8, Frantisek Kupka, *Estudio para el lenguaje de las verticales*, óleo sobre lienzo, 78 x 63 cm, 1911

Por supuesto, no podemos dejar de lado el uso de las diagonales que hace Kupka en esta y muchas otras de sus obras. Estas diagonales dan pie a una espacialidad donde los planos virtuales (formados por los grupos de líneas rectas de colores semejantes) parecen entrelazarse y oscilar en un espacio ingrávito; no creo que en la obra de Kupka la diagonal tenga una intención relacionada con la perspectiva; sino más bien, con la dimensión simbólica de la diagonal. Si la

horizontalidad remite comúnmente al estatismo y la verticalidad al ascenso o descenso en línea recta, la diagonal tiene un sentido de dinamismo, relacionado con la sensación de llegada o partida; además, genera fuertes tensiones compositivas y es uno de los elementos formales constitutivos del arte islámico; aspectos de gran interés para Kupka.

El uso de las verticales y diagonales, así como el cuestionamiento del principio

de "figura - fondo" serán una constante en muchas de las obras de Kupka, planteando una estructura espacial que vuelve inoperables los principios de la monofocalidad de la perspectiva, pues los espacios creados por él parten de una realidad mental matizada por sus intereses espiritistas y la pregunta por la pureza plástica, no de una intención de representación mimética.

En su camino inicial hacia la abstracción en la primera década del siglo XX, Kupka desarrolla un interesante lenguaje que mezcla la verticalidad de las líneas con manchas gestuales y figuras más definidas, generando una tensión entre la figuración y la abstracción, como es el caso de *Las teclas del piano* (fig. 9).

Esta pieza siendo anterior a *Arabesque II* (fig. 6) y *Estudio para el lenguaje de las verticales* (fig. 8) devela un interés espacial que además está relacionado con la noción de tiempo en la pintura. Como comentaba al inicio de este capítulo, el

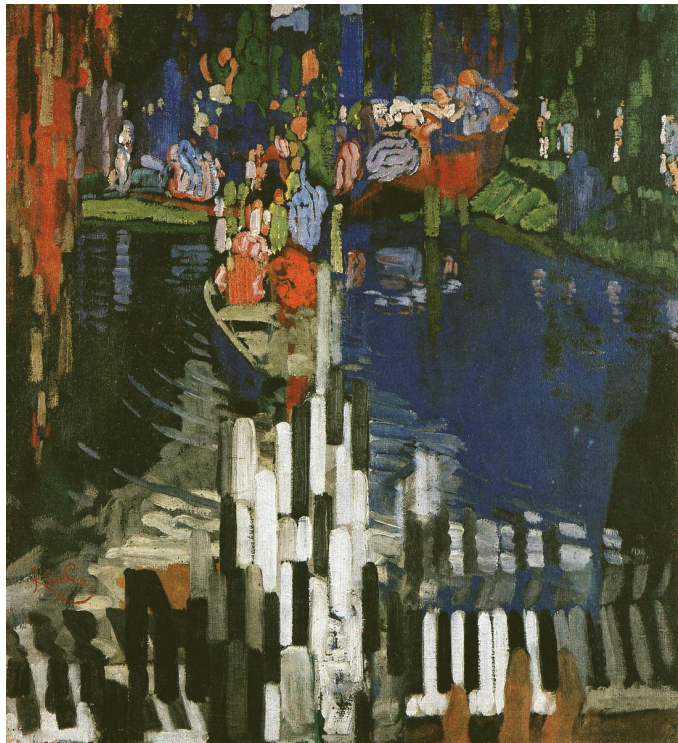


Fig. 9, Frantisek Kupka, *Las teclas del piano*, óleo sobre lienzo, 79 x 72 cm, 1901

el cubismo marca un parteaguas en la noción de espacio en la pintura al introducir el concepto del tiempo, mientras que en el cubismo analítico y sintético el tiempo es introducido a partir de la representación simultánea de las múltiples caras de un objeto, en el caso del cubismo órfico, más específicamente en la obra de Kupka o del matrimonio Delaunay, la simultaneidad temporal de las obras radica en la presentación de dos realidades: la primera con un referente

más o menos concreto y la segunda realidad que podríamos llamar "mental".

En la obra *Las teclas del piano* (fig. 9) podemos observar claramente un piano con una mano sobre él, en la parte inferior de la pieza, y en el centro un lago con una barca; sin embargo, una serie de manchas y líneas invaden el cuadro y transgreden la figuración que Kupka nos presenta, mezclando el lago con las teclas del piano y con una serie de formas evocativas de la naturaleza. Esta tensión entre la figuración y la abstracción muestra la conjunción de dos momentos que siempre han sido esenciales en la pintura: la observación y la interpretación. En esta obra, Kupka lleva la observación hacia la figuración y a la interpretación hacia una abstracción que al mismo tiempo convive de manera armónica con la figuración de las teclas, el lago, la barca, etc. Así, los procesos de observación y de interpretación quedan polarizados en momentos de figuración y momentos de abstracción, los cuales están retratados en la pintura, dando cuenta simultáneamente de estas dos actitudes y tiempos en la ejecución de la pintura.

El color en la obra de Kupka opera en dos direcciones: por un lado, estudió con vehemencia las teorías cromáticas de Newton, como podemos observar en la serie de dibujos y pinturas que dedicó al círculo cromático de este científico, donde exploró las posibilidades de los contrastes simultáneos y la utilización de los colores primarios como elemento constitutivo de sus composiciones.

Este interés científico por el color estará presente en gran parte de sus obras, como observamos en *Estudio para el lenguaje de las verticales* (fig. 8) donde la paleta está compuesta en su mayoría por matices de rojo y verde, colores complementarios, opuestos en el círculo cromático *newtoniano*. Así, diferentes paletas de las obras de Kupka, se construyeron a partir de una bicromía de contraste simultáneo con notas de blanco, negro y grises.

La segunda dirección en la que Kupka planteó el color en su obra tiene que ver

con su dimensión simbólica, por un lado, estableciendo un vínculo personal con la elección de sus paletas, y por otro, relacionándolo con sus intereses esotéricos. En su texto "Creación en las artes plásticas", menciona:

"El color es una cuestión de gusto y temperamento, y a veces simplemente de nuestro estado mental momentáneo."²⁸

Para Kupka, las extensiones de color en una obra generaban diferentes reacciones tanto en el pintor como en el espectador, por ejemplo, sostenía que el amarillo era un color que repelía visualmente, mientras que el violeta era atractivo.²⁹ También pensaba que el color era un testimonio del estado mental en el que se encontraba el pintor, tanto emocionalmente como espiritualmente.

La relación que Kupka estableció con el color en su pintura se deslinda del naturalismo, como buen pintor *fauve* que fue durante un breve periodo al inicio de su carrera, sabía que la forma era sólo un pretexto para dar lugar al color, él decide ir más allá de las búsquedas *fauves* y liberar definitivamente al color de la forma y viceversa; en sus cuadros observamos la creación de planos plásticos y la génesis de figuras gestuales y geométricas que conviven en un mismo lienzo, volviéndose una extensión de su temperamento y sensibilidad, así como la exploración de las verdades metafísicas y universales, que tanto lo inquietaban.

Para mí, estas aportaciones formales y colorísticas son de vital importancia, pues marcan no sólo un importante paso hacia la abstracción, sino también hacia la dimensión simbólica de las formas, la cual permea hasta nuestros días e incluso puede ser considerada como una de las ecuaciones maniobradas por ciertas corrientes del arte conceptual, donde los elementos formales y materiales son cargados de una significación simbólica que trasciende al objeto.

En cuanto a la relectura que hago del trabajo de Kupka en mi obra, retomo

²⁸ Op. cit. KUPKA, p. 94

²⁹ Ibid. p. 92.

sobre todo la problematización de la noción de figura - fondo, pues al trastocar este principio espacial, surgen múltiples posibilidades de configuración del espacio; como las paradojas espaciales, donde elementos aparentemente del fondo aparecen simultáneamente en el primer plano.

Por otro lado, también recupero de Kupka la tensión entre la abstracción y la figuración, presente en muchas de sus primeras obras. Esto me permite generar una problematización espacial que cuestiona la rapidez visual de los elementos reconocibles, comparada con los elementos abstractos, y aunado al punto anterior sobre la noción de figura-fondo, me posibilita tener una amplia gama de elementos que cuestionen el espacio pictórico.

III. Expresionismo abstracto: De la representación al cuerpo

En un momento dado, para un pintor americano después del otro, el lienzo comenzó a parecer una arena en la cual actuar —más que un espacio en el cual reproducir, re-diseñar, analizar o “expresar” un objeto real o imaginario. Lo que iba a ocurrir en él ya no era una pintura, sino un evento.³⁰

HAROLD ROSENBERG

A partir de los pasos dados por los primeros pintores no-objetivos como Mondrian o Malevich, la pregunta por la pureza plástica encontró diferentes respuestas, muchas de ellas provenientes de una exhaustiva experimentación formal de modelos concretos como en el caso de Jasper Johns o Sean Scully, y otras tantas que ponderaban la imaginación y el carácter musical de la pintura, como en el caso de Kandinsky o Paul Klee.

Una de las respuestas más radicales a esta cuestión fue la dada por los pintores del expresionismo abstracto, quienes decidieron omitir el uso del caballete y los pinceles, explorando así una particular relación con la materia y el soporte que no estaba presente en los principios de la pintura abstracta europea.

Conformado por múltiples caminos desde su origen, lejos de ser un movimiento totalizador y ortodoxo con un proceso técnico definido, el expresionismo abstracto se presentó más bien como una agrupación de pintores con intereses comunes, pero con modos muy particulares para explorar tales intereses.

Fue en 1952 cuando Harold Rosenberg escribe el texto "Pintores de acción americanos" donde sostiene que los pintores del expresionismo abstracto plantean una novedad que no había estado presente en la pintura desde décadas

³⁰ ROSENBERG, Harold, *Pintores de acción americanos*, Art News, vol. 5, no. 8, [diciembre 1952], p. 22.

atrás; ésta no deviene de nuevas formas de representar, sino de nuevas formas de relacionarse con la materia en la pintura. En el apartado "Entrando en el lienzo" Rosenberg escribe:

El pintor dejó de dirigirse a su caballete con una imagen en la mente; lo hizo llevando en sus manos un material que le permitiría hacer algo con la otra pieza de material que tenía al frente. La imagen sería el resultado de este encuentro.³¹

Estas líneas dan cuenta de los intereses que se exploraban en ese momento; por un lado, una búsqueda relativa a los alcances de la materia en la pintura, por otro se cuestiona el papel del pintor que pasa de ser un creador de imágenes a un actor que funciona como medio para el fluir de la pintura. Podría arriesgarme a decir que durante el expresionismo abstracto hubo un acercamiento a la idea de la auto-génesis de la pintura; un aspecto que confirma esta idea, es la recuperación de algunos de los preceptos del surrealismo por parte de muchos de los pintores del *action painting*, quienes estaban interesados en pintar desde la espontaneidad y el automatismo, aspectos relacionados con el inconsciente;³² esto los llevó a prácticas como la escritura automática (evidente en los cuadros de Mark Tobey, Arshile Gorky y algunas de las primeras piezas de Jackson Pollock) y a enfrentarse al lienzo sin llevar un boceto o idea preconcebida con respecto a la imagen que deseaban hacer surgir. Por otro lado, estaba latente una fuerte influencia del cubismo (que para ese momento ya se había convertido en un convencionalismo) y una recuperación de las inquietudes de Paul Klee y Joan Miró, pues la utilización que hacían del signo en sus pinturas, y la sensibilidad colorida y orgánica de sus abstracciones planteó para los pintores del expresionismo abstracto una agenda por

³¹ Ibid. p. 22.

³² Op. cit. GOMBRICH, pp. 604-605.

completar y explotar.³³

Quisiera una vez más traer a cuenta la frase de Gombrich sobre la destrucción de los convencionalismos mencionada en el subíndice 1.2, pues a mediados del siglo XX, el cubismo y la abstracción geométrica constituían ya un convencionalismo que el expresionismo abstracto decidió cuestionar.

Si el cubismo buscaba romper con el *cliché* de la monofocalidad y la descripción mimética de los modelos, el expresionismo abstracto propone un giro aún más radical y violento, erradicando la imagen (mental o real) del modelo; retomando los principios de la abstracción europea y subvirtiendo los preceptos del cubismo. Así, el expresionismo abstracto criticó dos convencionalismos a partir de su síntesis y el modelo en su pintura es sustituido por un fluir de la materia a través del cuerpo del pintor.

Según Deleuze, la gran aportación del expresionismo abstracto a la construcción pictórica es el cambio en la configuración del espacio al momento de la ejecución de la pintura, pasando de un espacio óptico a un espacio puramente táctil, pues al colocar la tela en el piso como hacían Pollock, Frankenthaler o Reihardt, el cuadro deja de operar como la ventana *albertiana* y opera como suelo; es decir, pasa de la ilusión de horizonte óptico al hecho de ser suelo, donde el pintor está de pie.³⁴ El horizonte es una noción óptica, mientras que el suelo es una noción puramente táctil.³⁵

Si conjugamos las ideas de Deleuze y Rosenberg, podemos decir que existe una relación entre la materia y el cuerpo del pintor; el ejemplo angular es el trabajo de Jackson Pollock, quien propone un tipo de relación con el soporte muy

³³ GREENBERG, *Pintura de tipo americano*, en *La Pintura moderna y otros ensayos*, Siruela, España, 2006, pp. 67-68

³⁴ El expresionismo abstracto problematiza la posición del soporte durante la ejecución de la pieza, más no en su exhibición; por ello, una vez concluidas las piezas, se montaban en bastidores que eran colocados en muros para su exposición.

³⁵ Op. cit. DELEUZE, p. 111.

específica explotando su condición de planitud y las diversas manipulaciones que tal planitud permite para explorar cualidades de la línea, la mancha y el color.

La dimensión virtual del objeto "cuadro" ya no funciona más como puerta o ventana, pues a partir del cuestionamiento de la posición del soporte y la aplicación de la pintura, se revelan posibilidades espaciales y pictóricas que no se habían explotado con tanta vehemencia y por tantos artistas anteriormente en la historia de la pintura, abandonando el sentido más convencional de la "pintura de caballete" dejando de lado el caballete y colocando telas y soportes sobre el piso y otras superficies.

A pesar de cuestionar fuertemente el cubismo, el expresionismo abstracto conserva la noción de tiempo dentro de su configuración, pero en vez de abordar este concepto con la presentación simultánea de las caras del modelo, se denota a partir del registro del recorrido que hace el pintor alrededor del lienzo.

En el siguiente apartado abordaré la manera en que Hans Hofmann explora posibilidades espaciales pictóricas a partir del uso que hace del color y la materia; y como a través de sus exploraciones interpreto las nociones de "tiempo" y "cuerpo" en la configuración espacial de su pintura.

3.1 Hans Hofmann

Hans Hofmann (1880 Alemania - 1966 Estados Unidos) manifestó desde temprana edad una inclinación por la enseñanza y la teorización, a los 35 años decide abrir una escuela en Múnich y posteriormente enseñaría en otras universidades del mundo hasta instalarse definitivamente en Estados Unidos donde formó a artistas como Lee Krasner, Mark Rothko o Helen

Frankenthaler; pero antes de ser el gran artista y teórico que conocemos, decidió viajar a París durante su juventud, buscando empaparse de la efervescencia artística y cultural de la capital francesa.



Fig. 10, Hans Hofmann, *Chispas de alegría de los dioses*, óleo sobre lienzo, 213.4 x 19.1 cm, 1965

En 1905 Hofmann se instala en París con 25 años de edad, un año después Kupka llega a París y expone en el Salón de Otoño la obra *Amorfa, fuga en dos colores*. Durante mi investigación, no encontré documento alguno que hablara sobre un posible encuentro entre los dos pintores, sin embargo, creo que fue casi inevitable que Hofmann haya visto el trabajo de Kupka, pues el Salón de Otoño era uno de los

eventos pictóricos más importantes en la vida artística parisina y siendo Hofmann un joven ávido por conocer el bullicio cultural de París, seguramente asistió a los salones de otoño durante su estancia en Francia.

Me gusta imaginar la posibilidad del encuentro o influencia entre estos dos artistas, pues me lleva a pensar en la cadena de correspondencias entre pintores que buscaban trascender la figuración y explorar las posibilidades de la materialidad y objetualidad de la pintura.

Tanto Kupka como Hofmann pintaron en los inicios de su carrera artística cuadros *fauves* y ambos eligieron pensar el color como un ente independiente que habita las formas, más que como una característica limitada por aquello que representa o retrata.

Continuando con esta línea de vinculación entre Kupka y Hofmann, entre sus obras y vidas veo tres similitudes primordiales: ambos brindaban al color un carácter perceptual que lo asemejaba con la música, idea que compartían con



Fig. 11, Hans Hofmann, *Magnus Opus*, óleo sobre lienzo, 213.7 x 198.4 cm, 1962

Kandinsky;³⁶ por otro lado, ambos pintores eran prolíficos maestros de pintura, y gracias a ello dejaron escritos buena cantidad de textos que explican la manera en que conciben el acto de la creación en las artes visuales, y finalmente ambos desarrollaron gran parte de su producción en el terreno de la pintura no-objetiva. Si bien estas cualidades, más bien generales los enmarcan en un

³⁶HOFMANN, Hans, *La búsqueda de lo real en las artes visuales*, en *Expresionismo abstracto*, Phaidon, Estados Unidos, 2011, p. 235.

momento histórico bajo ciertos intereses claros, las diferencias entre sus obras y su modo de concebir la pintura, son para mí mucho más interesantes.

Como recordamos, Kupka sentía una profunda reticencia por la imitación de la realidad, él prefería crear a partir de su imaginación las formas que retrataría en sus obras (al menos durante su larga etapa no-objetiva); por su parte, Hofmann partía siempre de un modelo para sus creaciones, aunque su finalidad no fuese retratar el modo en que este modelo se veía. Una anécdota que ejemplifica la relación que Hofmann establecía con sus modelos es la siguiente: se cuenta que Lee Krasner (pintora alumna de Hofmann y cónyuge de Jackson Pollock) presentó a ambos pintores en el estudio de Pollock, Hofmann al observar el trabajo de éste, comentó:

"Tú no trabajas del natural. Trabajas desde tu corazón, esto no es bueno. Te repetirás a ti mismo."

A lo que Pollock respondió, "Yo soy natural."³⁷

Esta breve anécdota retrata los dos polos de la concepción de la pintura presente en el expresionismo abstracto, por un lado, Pollock busca explorar el inconsciente a través del automatismo, así como la expresión de su propia individualidad, mientras que Hofmann decide partir de la observación de la naturaleza (sobre todo del paisaje) para crear sus obras, él creía que ésta brindaba inspiración al momento de pintar, no sólo por sus colores y formas, sino por la potencia creadora de la misma. Hofmann buscaba que su pintura creciera con la misma organicidad, armonía y equilibrio que la naturaleza;³⁸ además sostenía que al pintar sobre un lienzo, la obra se convertía en un universo en sí mismo con sus leyes y crecimiento propio,³⁹ notamos en estas ideas la reafirmación de la posibilidad autogenética de la pintura.

³⁷ SIEGEL, Katy, *Expresionismo abstracto*, Phaidon, Estados Unidos, 2011, p. 82.

³⁸ *Ibid.* p. 82.

³⁹ *Op. cit.* HOFMANN, p. 234.

Las concepciones del color que Kupka y Hofmann poseen a pesar de coincidir en su idea sobre la musicalidad, difieren en su trasfondo simbólico. Para Kupka existe toda una codificación del color, retomo aquí el concepto de código de Deleuze, quien sostiene que la pintura abstracta más ortodoxa como en el caso de Kandinsky o Kupka, establece todo un código conformado por variables finitas que poseen un significado determinado; estas variables son los colores, formas, direcciones y demás elementos formales que componen una obra.⁴⁰ Kupka ostenta esta cualidad codificada en su construcción del color.

Hofmann, por su parte trasciende estas determinaciones finitas simbólicas y concibe el color como un medio plástico para crear tensiones que atraen y empujan visualmente, creando una espacialidad muy particular que a pesar de ser bidimensional posee una profundidad en sus planos y su construcción que incluso hace sentir que las formas emergen de esta bidimensionalidad y se vuelven tridimensionales.

Para Hofmann el poder crear profundidad en pintura sin recurrir al punto de fuga fue aquello que lo llevó a desarrollar la teoría *push and pull*, ésta sostenía que para lograr generar espacio y profundidad en una composición pictórica era necesario crear fuerzas que jalaran y empujaran, esto operaba tanto con los colores como con las formas.

La construcción de los planos en la obra de Hofmann es altamente estratificada, en muchas de sus obras como en *Magnum Opus* (fig. 11) u *Chispas de alegría de los dioses* (fig. 10) podemos observar desde atmosféricas veladuras hasta matéricos planos que nos brindan una amplia gama de posibilidades de la materia, es comprensible que a partir de las inquietudes de Hofmann sobre la organicidad de la construcción pictórica y su comparación con el crecimiento

⁴⁰ Op. cit. DELEUZE, p. 117.

de la naturaleza, él fuese un ávido explorador de las posibilidades matéricas de la pintura, ejecutando *drippings* incluso antes que el afamado Pollock.

La relación corporal que establecía con sus obras lo llevó a manipular el lienzo y la pintura de múltiples maneras, dejando a un lado el caballete y vertiendo pintura directamente con cubetas y vasos, así Hofmann marca un primer paso en la introducción de la noción de cuerpo en la pintura.

La noción de tiempo en la obra de Hofmann difiere de la propuesta por el cubismo, pues no se denota ya en la relación del pintor con el modelo,



Fig. 12, Hans Hofmann, *Otoño, frío y sol*, óleo sobre lienzo, 152.6 x 132 cm, 1962

sino en relación al cuerpo del pintor y la materia. A partir de la ejecución de los estratos de su pintura, Hofmann nos deja ver la velocidad de sus manchas y trazos, así como los secados y el crecimiento progresivo de sus obras; de esta forma, la noción de tiempo se nos presenta como un conjunto de velocidades y momentos develados. Este conjunto de lapsos también revela actitudes e intenciones, pues la tensión entre los planos geométricos cuadrados y las formas orgánicas que observamos en las últimas obras de Hofmann nos dan cuenta no sólo de sus exploraciones sobre la rapidez visual de las formas y las

tensiones entre las figuras, sino también de dos actitudes frente a la obra las cuales conviven en un mismo lienzo.

Así, Hofmann traza importantes caminos que posteriormente serán profundizados y expandidos por diversos pintores como Helen Frankenthaler, Rothko, Howard Hodgkin, entre muchos otros.

Por mi parte, retomo de la obra de Hofmann la idea del color como elemento de construcción espacial y al igual que él, decido partir de modelos concretos para la elaboración de mis piezas abstractas, pues me es importante evocar la presencia de las edificaciones y la carga subjetiva que encuentro en los espacios que he habitado.

En otro sentido, también recupero la construcción estratificada de las obras de Hofmann, pues me interesa cómo la utilización de diversos grosores de una misma materia pueden generar percepciones tan diferentes, desde sutiles atmósferas, hasta pesados planos matéricos que se imponen en el lienzo como lozas. En particular, me impresiona como esa elaboración estratificada permite entrever los diferentes momentos y velocidades de ejecución de las obras, pues así la noción de espacio se enriquece, no sólo con la representación de éste, sino además con las delgadísimas y gruesas capas milimétricas que constituyen la pieza, las cuales por sí solas plantean un espacio físico.

IV. Los espacios habitados como origen y pretexto: propuesta pictórica

Siendo esta una tesina de artes visuales, me parece ecuánime que el capítulo relativo a la propuesta sea una relatoría de los procesos afectivos, técnicos y conceptuales que conciernen a las obras pictóricas que he realizado, las cuales son parte de las respuestas a las problemáticas planteadas en este trabajo.

Este capítulo se desarrollará en tres aspectos medulares en la constitución de mi proyecto pictórico: uno afectivo, que tratará las motivaciones personales que me han llevado a interesarme en el espacio; un segundo sentido teórico relacionado con el manejo de diferentes conceptos históricos del espacio y de qué manera he utilizado los preceptos espaciales de Kupka y Hofmann en mi producción; y finalmente una dimensión pragmática, relacionada con la ejecución de los cuadros y las relaciones sintácticas que establezco entre los diversos recursos formales de la serie.

Concibo mi producción pictórica no sólo como una vía de expresión, sino también como un medio de investigación. Los temas y autores que he expuesto en los capítulos precedentes son parte de mi interés sobre el espacio pictórico, estos me han llevado a plantear preguntas que he considerado pertinente resolver en pintura; los múltiples cuestionamientos que he elaborado a partir de estos autores han tenido como respuesta diferentes cuadros, que han conformado una serie que titulé "Evocaciones interiores: metáforas sobre el espacio".

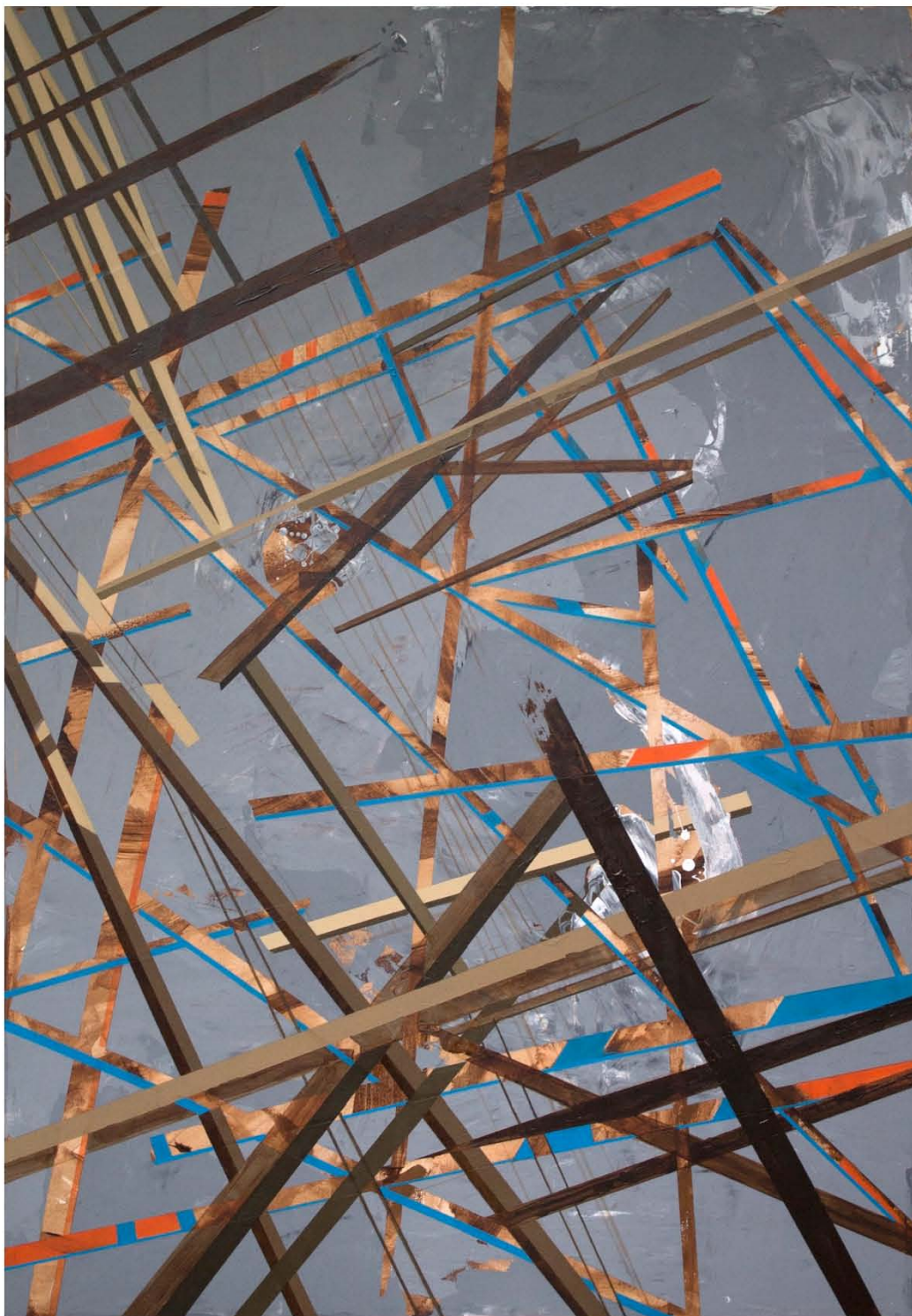


Fig. 13, *Medusa*, acrílico sobre lienzo, 110 x 75 cm, 2017

Mi interés por el espacio surge en los lugares que he habitado. Desde niña he vivido en departamentos en la ciudad y los sitios que he transitado se han vuelto más o menos significativos para mí, pues en ellos he conformado mi modo de percibir y enfrentar la realidad.



Fig. 14, *P-1*, acrílico sobre MDF, 10 x 12 cm, 2017

Alguna vez escuché que un sonido producido en un cuarto continúa sonando eternamente e incluso puede ser percibido utilizando la tecnología necesaria para identificarlo; este hecho, cierto o no me sirve como metáfora de la relación que tengo con los espacios que he habitado, mi estar en ellos los ha marcado, no de un modo físico necesariamente, sino que los ha convertido en

dispositivos de memoria. El visitar estos lugares activa en mí recuerdos, como aquellas vibraciones de un sonido atrapado en un espacio.

Así, he conformado para mí una memoria externa o exo-memoria, distribuida en todos esos espacios donde he vivido momentos que me han marcado por su trascendencia sentimental, vivencial, etc. El enfrentarme con estos lugares y pintarlos, ya sea del natural o a partir de fotografías es una manera de evocar simultáneamente los lugares, personas, situaciones y espacios que definieron una o varias vivencias. De esta manera, exploro como estos espacios han impactado en mi vida, como he impactado yo en ellos y las relaciones espacio-cuerpo a nivel sensorial que he tenido con tales sitios, éstas han sido las motivaciones que me han llevado a centrar mi investigación pictórica en el problema del espacio.

Al principio de mi producción, retrataba espacios arquitectónicos muy específicos (mi cuarto, mi cocina, el metro, etc.) en estas piezas buscaba expresar la percepción que tenía sobre estos lugares. Posteriormente decidí ampliar mis recursos de representación e incluir elementos abstractos que funcionaran como metáforas de las sensaciones que tales puntos me inspiraban. Así, comencé a generar un diálogo entre la figuración de espacios arquitectónicos y abstracciones con intenciones expresivas, estableciendo una tensión entre los diferentes elementos que compondrían la serie: por un lado la geometría, como un procedimiento que dota de estructuras e intervalos visuales a las composiciones (recuperando las enseñanzas formales presentes en la obra de Kupka), con recursos provenientes de un orden matemático-racional que reinterpretan los principios de la perspectiva lineal; y por otra parte, utilizando elementos abstractos-gestuales que adjetiven los espacios retratados.



Fig. 15, *Contraste I*, acrílico y óleo sobre MDF, 32 x 26 cm, 2016

Me gusta cuestionar la tensión existente entre la figuración y la abstracción, y creo que los espacios arquitectónicos son un modelo óptimo para este fin.

Los planos arquitectónicos por ejemplo, para quien sabe leerlos, son una clara representación de aquello que será erigido; sin embargo, al mismo tiempo para quien no conoce ese lenguaje, los planos son un conjunto de líneas y direcciones que se antojan como una mera abstracción geométrica.



Fig. 16, *Cir-ABS*, grafito, acrílico y óleo sobre MDF, 100 cm de diámetro, 2017

La abstracción entra en mis cuadros como manchas y líneas que evocan al expresionismo abstracto, pero en otras ocasiones es a partir de la geometría que genero una serie de formas que subvierten la figuración del cuadro.

Procuro que la dicotomía existente entre la figuración y la abstracción se tense a tal grado que el mapa de los recursos pictóricos se polarice; es decir, hacer cuadros lo más abstractos posibles, pero en los que aún se intuya el modelo arquitectónico y las problemáticas de espacio constitutivas de la serie, como en el caso de *Cir-ABS* (fig. 16) o bien, elaborar obras que partan de una descripción exhaustiva del modelo, como en la obra *RYPLTR* (fig. 29), donde la yuxtaposición de estructuras figurativas genera la tensión con la abstracción. Por otro lado, creo que existe una relación metafórica entre la construcción arquitectónica y la construcción pictórica; ambas tienen un crecimiento progresivo por capas, registran el paso del tiempo y las acciones que se realicen en ellas.

En otro sentido, las dos disciplinas tienen su particular relación con el tiempo y el registro, trataré de explicar esto más detalladamente: En el momento de la ejecución de la pintura se da un registro del tiempo y el actuar del pintor, lo cual permite la diferenciación entre la utilización de diferentes materiales, soportes, herramientas, velocidades, etc. (como observamos en muchas de las obras de Hans Hofmann). Una vez terminada la pieza, se busca conservarla bajo condiciones que “congelen” el tiempo de ésta, de manera que sea inmutable en cada uno de sus componentes.

En el caso de las construcciones arquitectónicas ocurre de manera inversa, pues el registro analógico del tiempo, las condiciones climáticas y el paso de las personas que habiten (o no) en este espacio, se da al momento en que la obra arquitectónica está terminada, a partir de este punto, comenzarán a imprimirse el paso de los días, y la obra arquitectónica mutará de lo immaculado e inamovible hacia lo cambiante, registrando muchos de los eventos que en ella ocurran, hasta que quizá un día se convierta en ruina. Así, ambas disciplinas (la

arquitectura y la pintura) se relacionan de manera particular con el tiempo y el registro.



Fig. 17, *MUN-J*, óleo sobre lienzo, 60 x 30 cm, 2017

4.1 Dimensiones afectivas

La serie comienza con la obra *Recuerdos I* (fig. 18) basada en una serie de fotografías que tomé en la casa de mi abuela antes de que fuese vendida, después de su muerte.



Fig. 18, *Recuerdos I*, óleo sobre media creta, 30 x 30 cm, 2015

Elegí el baño entre todos los espacios por su intimidad y neutralidad, pocos retratos de un baño privado se han visto en la historia de la pintura, lo cual me daba la oportunidad de retratar un espacio sin prejuicios históricos, distinto a una cocina o una sala, asociadas a base de repetición a conceptos de feminidad, familiaridad, etc. Además, me agradaban los planos de espacio que el cancel de la regadera y el lavabo sugerían.

En ese momento estaba estudiando la serie de fotografías polaroid que David Hockney hacía para sintetizar el cubismo, lo que me llevó a construir en fotografía de la misma manera el espacio del baño, para después interpretar ya en el lienzo estos planos y trazar con gruesas pinceladas los planos que la construcción cubista del espacio me proponía, y finalmente dibujar con líneas las formas reconocibles del espacio.

A partir de esta pieza, determiné una serie de variables finitas, las cuales se plantean en la construcción de las piezas, no como antagónicas, sino como complementarias:

figuración - abstracción, mancha - línea, estructura - gestualidad,
color - claroscuro.

A partir de estos recursos formales generé mi proyecto, cada uno de estos recursos sería adjetivado para dotar de vínculos afectivos a mis obras y para explorar diferentes posibilidades espaciales en mis cuadros.

4.2 Estructura y color

Al igual que Kupka, procuro dar una significación simbólica a los colores y las formas, asociándolas con diferentes sensaciones o ideas, estas relaciones no son fijas y varían de acuerdo a la obra.

Esta ecuación de asociaciones, dota de un sentido encriptado a las piezas, sólo yo poseo las claves para desentrañar tales signos y se encuentran estrechamente relacionados con vivencias y personas específicas. Este movimiento caprichoso fue un procedimiento que elaboré para establecer un vínculo emocional con mis obras, la selección de colores y formas no es aleatoria, tampoco el orden de las capas de pintura; sino que busco que sean una extensión de mi sentir con respecto a diferentes situaciones.

Por otro lado, retomo de la obra de Kupka sus cuestionamientos hacia el principio espacial de "figura - fondo", me gusta plantear en mis obras espacios paradójicos, espacios aparentemente progresivos que después son subvertidos, llevando el fondo hacia el primer plano y viceversa, como en el caso de *Medusa* (fig. 13), *Espacio de recuerdo I* (fig. 18) y *RYPLTR* (fig. 29). En mis exploraciones

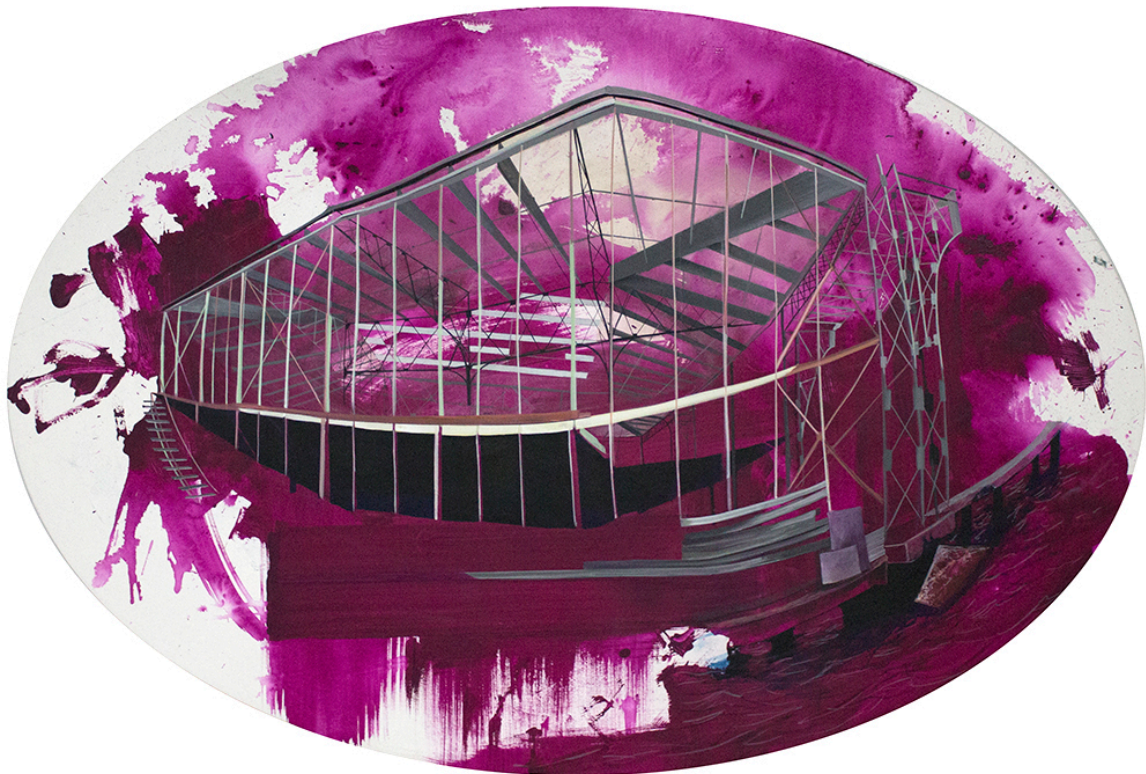


Fig. 19, *Composición magenta I*, acrílico sobre lienzo, 100 x 150 cm, 2016

sobre las posibilidades del espacio pictórico bidimensional, considero que las paradojas espaciales son uno de los recursos más ricos para explotar, pues no sólo cuestionan los principios de construcción del espacio, sino también nuestra propia percepción.

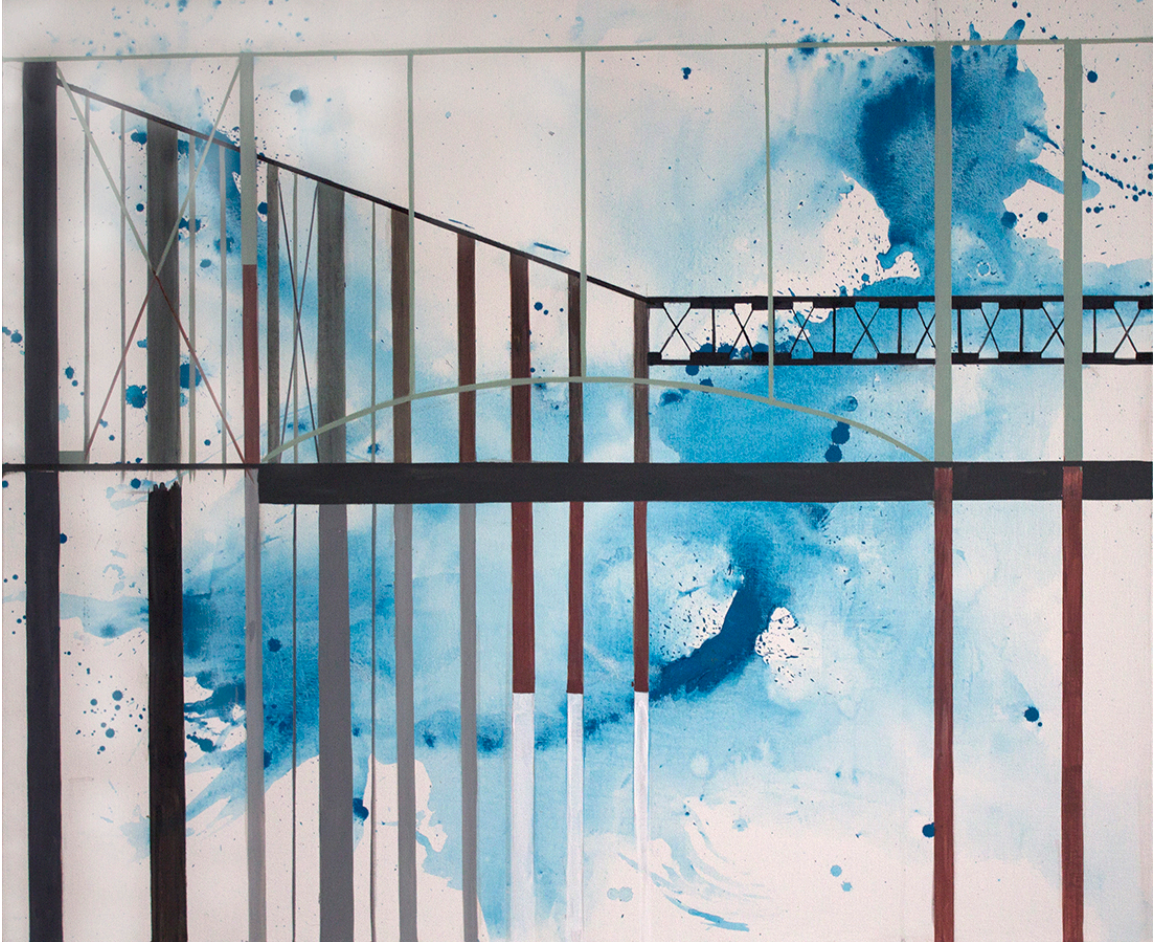


Fig. 20, *Estructura I*, acrílico sobre lienzo, 100 x 120 cm, 2016

4.3 La poética de la forma

La relación entre el plano y la mancha que planteo en mi proyecto es consecuencia directa del análisis que he hecho de la obra de Hans Hofmann.

La construcción espacial en la última etapa de su pintura genera una tensión entre la materia, la mancha y el plano, como observamos en las piezas *Chispas de*

alegría de los dioses (fig. 10), *Magnus Opus* (fig. 11) y *Otoño, frío y sol* (fig. 12) en el capítulo anterior.



Fig. 21, *Estructura III*, acrílico y óleo sobre lienzo, 150 x 90 cm, 2017

Para mí, la obra de Hofmann resuelve la manera de conjugar atmósferas con planos, una intención paisajística se advierte detrás de sus composiciones; paisajes que desafían las leyes de la realidad terrestre, contruidos con planos que parecen plantear sus propias leyes gravitacionales, con manchas y salpicados que emergen de una especie de orden cósmico pictórico.

De la obra de Hans Hofmann destilé varios cuestionamientos para mi serie ¿cómo vislumbrar simultáneamente en un mismo cuadro el inicio, proceso y final de una obra?, ¿cómo replantear la noción de inacabado en una pieza?, ¿cómo plantear la sensación de distintas densidades matéricas a partir de la abstracción? En este punto no me refiero a la densidad matérica concreta sino a la evocación de la forma que ejecuta Hofmann, las etéreas atmósferas y los sólidos planos que conviven en sus obras generan una lógica de la densidad pictórica en sus piezas, con elementos que producen su propio campo gravitacional en relación a otras formas y con manchas orgánicas y sutiles de distintas consistencias.

En cuanto a las teorías de Hofmann sobre el color, me incliné por incluirlas en mi propia obra, entendiendo el color y su cualidad de "empujar" o "jalar" como una manera más de problematizar el espacio, para generar en mi proyecto una particular lógica de las formas y los colores.

4.4 Construcción pictórica

Para comentar el proceso de construcción de algunas obras y cómo abordo en cada capa los diferentes referentes que he comentado en los capítulos anteriores, he tomado como ejemplo el proceso de cuatro piezas, las cuales constituyen cada una posibles polos del proyecto, con formatos y construcciones distintas que serán explicadas a lo largo de este apartado.

Estructura II



Fig. 22, *Estructura II*, acrílico, grafito y óleo sobre lienzo, 170 x 150 cm, 2017

Esta fue una de las primeras piezas que realicé una vez que planteé las premisas de mi proyecto, decidí utilizar pocos elementos procurando esclarecer el modo en el que éstos podrían integrarse.

Opté por retratar una estructura, pues me parece el elemento constitutivo de la construcción, ya que al momento de erigirla, se puede evocar la presencia de lo arquitectónico y la totalidad de la edificación.

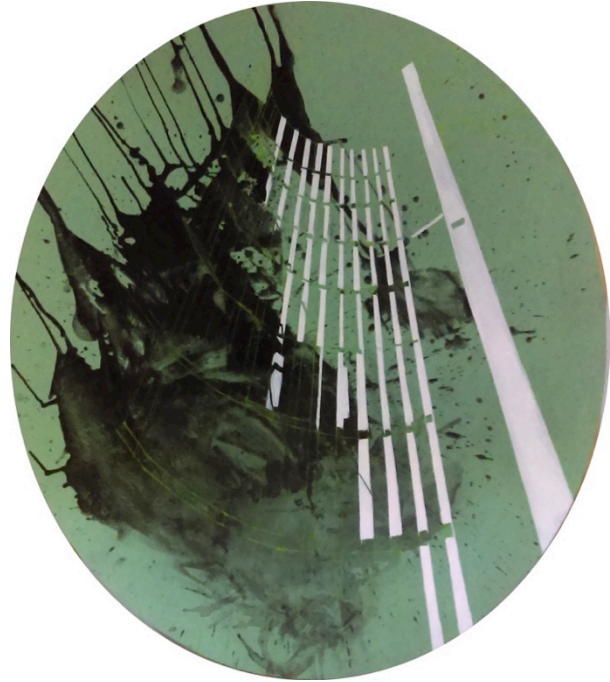


Fig. 23, *Estructura II*, trazado inicial

En un momento primigenio de mi proyecto, pintaba construcciones en ruinas y las acompañaba de manchas, sin embargo, sentía que las composiciones se saturaban y no permitían una lectura de todos los elementos que me interesaba problematizar; por ello, decidí iniciar un proceso de síntesis que me permitiese evocar lo arquitectónico sin enunciarlo tácitamente.

Así, esta pieza surge como un primer acercamiento a las problemáticas que exploraría a lo largo del proyecto (mancha, estructura, etc.).

Elegí un formato ovalado vertical porque me interesaba generar una sensación de inmersión en la pieza, a partir del tamaño del formato (170x150 cm) y la reiterada verticalidad de la estructura.

La pieza inició con un fondo verde y luego ejecuté una mancha hecha con polvo de grafito mezclado con medio acrílico, pues me interesaba la textura grisácea que el grafito podía provocar sobre el verde olivo claro del fondo. Después de la mancha, tracé la estructura haciendo coincidir el inicio de las

trabes horizontales con el escurrimiento de la mancha inicial, como una manera de integrar ambos elementos.

Para describir las luces y sombras alterné el blanco, el rojo óxido y el espacio negativo, estos tres recursos corresponden a la luz, la sombra y el tono medio, respectivamente.

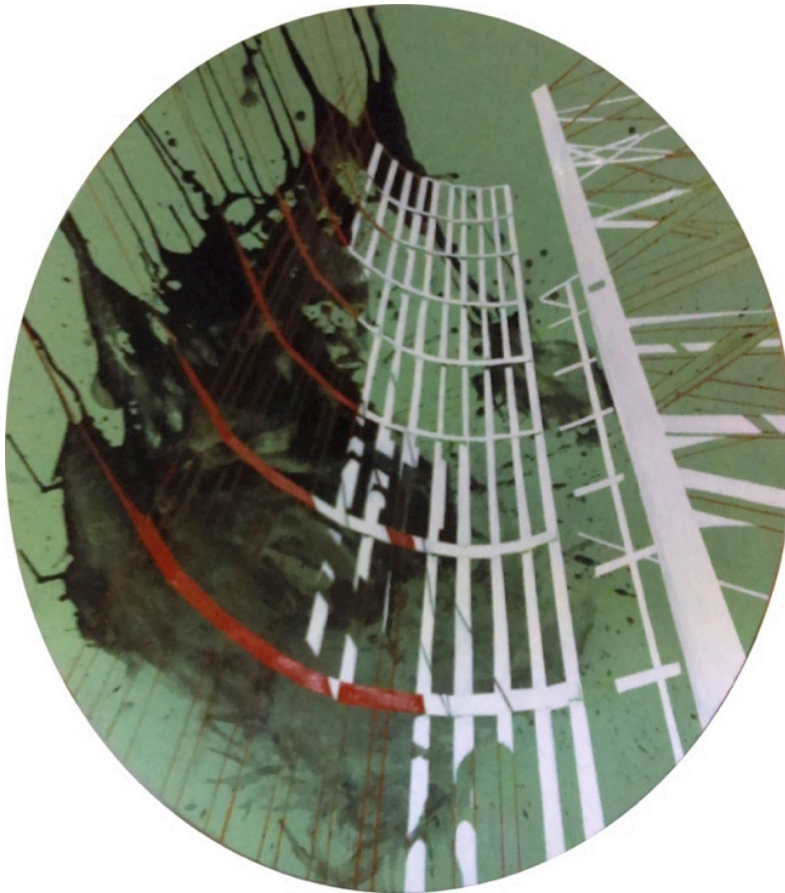


Fig. 24, *Estructura II*, delineado de luces y sombras

En esta pieza puse en práctica algunos de los aprendizajes destilados de la obra de Hofmann, como la variación en la carga matérica de la pintura, la cual va desde veladuras grises, hasta empastes en las trabes hechas con blanco y rojo óxido.

Espacio de recuerdo



Fig. 25, *Espacio de recuerdo I*, acrílico sobre lienzo, 100 x 90 cm, 2017

El fondo de esta pieza era inicialmente azul cerúleo, como podemos notar en las líneas verticales que fueron enmascarilladas para dejar entrever las fases del



Fig. 26, *Espacio de recuerdo I*, trazado inicial

proceso; posteriormente apliqué con las manos una mezcla de color amarillo Nápoles rojizo. La decisión de aplicar la pintura con las manos tiene que ver con el significado de índole afectivo que le doy a la obra, a su vez, esta acción simbólica dota de una textura particular al fondo de la pieza; como mencionaba anteriormente, el nivel de fidelidad en el registro que la pintura permite diferenciar entre las herramientas y materiales utilizados.

En un segundo momento procedí con el trazado de la geometría (fig. 27), para esto, utilicé tanto cinta adhesiva para enmascarillar, como instrumentos de precisión para realizar las líneas directamente con el pincel. Me parece que el usar diferentes métodos en este punto me permitió tener un rango de calidades en las líneas, lo que me sirve como recurso para adjetivar mediante el trazo, la geometría.

Decidí hacer la estructura geométrica con un juego de luces y sombras, y así dotarla de características "realistas", de esta manera puedo tensar la relación entre la abstracción y la figuración, conservando los principios de la perspectiva y del claro-oscuro en las formas geométricas. La geometría como recurso que marcó un primer paso hacia la abstracción en la historia de la pintura, en mi producción se presenta como un recurso figurativo, esto es una especie de ironía, una manera de jugar con la historia.

En un tercer momento de la elaboración de esta pieza, ejecuté una serie de manchas negras sobre la estructura, esto fue un gran reto psicológicamente, pues había puesto mucho trabajo en las estructuras y no estaba muy segura de qué tanto de este trabajo quedaría visible, sin embargo, lo tomé como un recurso más. Deleuze menciona sobre la pintura que si no vemos en un cuadro el punto en que toda



Fig. 27, *Espacio de recuerdo I*, ejecución de la estructura

la pieza estuvo a punto de arruinarse, no podemos realmente considerarla una buena pintura,⁴¹ esta idea, ha sido un gran incentivo para cuestionar mi propia práctica, por ello, procuro jugar con el orden de los procesos de ejecución de mis piezas, pues me parece que de esta forma evito que se vuelva una fórmula técnica; finalmente, si el formato de serie en pintura consta de plantear un número finito de posibilidades formales y luego variarlas, creo que la variación en el orden de los procesos resulta enriquecedor, pues me permite cuestionar diferentes supuestos espaciales.

Finalmente, una vez realizadas las manchas, decidí utilizar la mezcla color amarillo Nápoles rojizo para trazar sobre el negro las geometrías nuevamente, esta fue una decisión que tomé para re-integrar las estructuras; por otro lado, me pareció un giro interesante llevar al primer plano el color del fondo, pues de

⁴¹ DELEUZE, Op. cit., p. 60.

alguna manera plantea una paradoja espacial a nivel colorístico y problematiza el principio "figura - fondo", plantamiento que recupero de la obra de Kupka.



Fig. 28, *Espacio de recuerdo I*, elaboración de manchas

RYPLTR



Fig. 29, *RYPLTR*, acrílico sobre lienzo, 180 cm de diámetro, 2017

Esta obra surge de mi interés por explorar las posibilidades de un espacio paradójico no figurativo a partir de la yuxtaposición de estructuras descriptivas y figurativas, al igual que otras piezas, el modelo de esta obra es una serie de fotografías que me interesaron por lo intrincado de sus estructuras, hechas casi por completo de madera. Originalmente quería utilizar los tres colores primarios en la paleta de esta obra, sin embargo, al finalizar la segunda capa de estructuras pintadas en rojo, me pareció que introducir el azul saturaría demasiado la imagen y decidí dejarla con sólo dos capas de color. Así, la paleta de esta obra resultó ser bicromática y, por lo tanto, tonal.

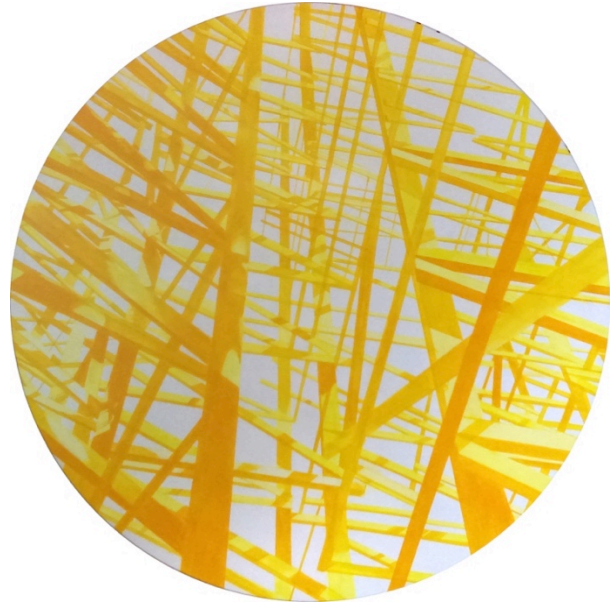


Fig. 30, *RYPLTR*, Trazado de la estructura en amarillos

Elegí un tondo de 180 cm de diámetro como soporte por dos razones, por un lado, quería un formato grande que me permitiera introducir estructuras complejas con múltiples direcciones sin que éstas se viesen apretadas o ilegibles; por otra parte, opté por el formato circular porque me interesaba hacer dialogar una forma redonda con una estructura hecha completamente de líneas rectas y el reto compositivo que esto implicaría.

Con la finalidad de integrar las estructuras amarillas y rojas, decidí intercalar algunas de las traveses rojas entre las amarillas, de manera que parecieran estar delante y detrás simultáneamente. También me valí de transparencias que permitieran ver a través de las traveses rojas las amarillas. A pesar de buscar generar un espacio virtual paradójico, más relacionado con la abstracción que

con la descripción, quise conservar la perspectiva y el juego de luces y sombras de la fotografía con la intención de hacer de esta pieza uno de los polos extremos de las premisas del proyecto, pues la abstracción no se manifiesta en esta pintura a través de manchas o formas gestuales como en otras obras del proyecto, sino que parte de la yuxtaposición de dos figuraciones, explorando así la abstracción a partir de la descripción.



Fig. 31, *RYPLTR*, trazado inicial de la estructura roja

Espacio de Crisis



Fig. 32, *Espacio de crisis*, acrílico, chapopote y óleo sobre lienzo,
120 cm de diámetro, 2017

Esta obra fue particularmente caótica y conflictiva en su ejecución, en ella intenté conciliar las premisas de la parte más primigenia de mi proyecto, que consistían en utilizar un modelo arquitectónico en un formato circular y modificar la fotografía del modelo de tal manera que su base se ajustase al contorno del tondo.



Fig. 33, *Espacio de crisis*, inicio del trazado de las líneas

Por otra parte, quise hacer de esta obra otro de los polos de las premisas del proyecto, al utilizar únicamente líneas curvas que hiciesen eco de la curvatura del formato, excluyendo la geometría y los objetos de precisión para el trazado.

El primer problema al que me enfrenté fue que la composición resultaba obviamente centrífuga, lo que me llevó a tratar de utilizar un

juego de luces y sombras que me ayudaran a componer de otra manera la obra, pero mientras más avanzaba en la ejecución de esta pieza, menos me gustaba; creo que deposité muchas intenciones en esta obra que me dificultaron darme cuenta de lo que estaba ocurriendo realmente en el lienzo, como si no pudiera ver la obra por sólo poder ver la idea que tenía sobre cómo quería que fuese la obra. Creo que existe un nivel de negociación en la ejecución de cualquier pieza, de un lado están las expectativas que uno tiene sobre lo que está creando y por otro, lo que realmente está ocurriendo en el lienzo; es importante mediar entre ambas partes para poder hacer surgir la pieza.

Finalmente, el hecho fue que la negociación con esta pieza resultó de lo más difícil, pues por más que la trabajaba, no me agradaba; aun así, decidí continuar con ella y asumirla como un experimento, como una expresión de aquellos impulsos que controlo en la mayoría de mis piezas para no "arruinarlas", finalmente si la obra no me agradaba, quería ver qué tan lejos podía llegar en ella.

El resultado de la pieza es extraño, creo que aún no termino de develar todo el contenido que opera en esta pintura, pero me parece importante hablar de ella y mostrarla porque incluso lo que considero como "fallas" puede descubrir posibilidades de mi pintura que no habría encontrado si no me hubiese permitido seguir por el camino del "error", de lo "indeseable".

Por otra parte, creo que la obra logra mostrar en realidad uno de los polos del proyecto, pues conservando todos los elementos constitutivos de la serie, muestra una dimensión mucho más oscura y visceral que el resto de las piezas.



Fig. 34, *T y S-1*, acrílico sobre lienzo, 150 x 160 cm, 2017

Conclusión

El proceso de elaboración de esta tesina ha tenido como resultado una obra, un objeto (texto impreso) que existe desde su especificidad disciplinar, simultáneamente junto a la serie de pinturas titulada "Evocaciones interiores: metáforas sobre el espacio". Si bien cada medio y disciplina posee un lenguaje propio, las aproximaciones hechas entre los contenidos de éstas pueden tener un carácter de traducción e igual que la traducción entre idiomas, existirá la interpretación y el acercamiento a los significados múltiples que las palabras de cada lenguaje posee; esto no significa a priori un problema de carácter negativo, pues la traducción puede verse no como una sustracción de significados, sino como un enriquecimiento de las posibilidades interpretativas.

Dejemos de lado la traducción un momento y pensemos en la posibilidad de la construcción simultánea de conocimiento a partir de disciplinas distintas; entonces, ya no estaremos hablando de traducción, sino de un ejercicio de enriquecimiento mutuo, una ampliación de los panoramas de una práctica.

Así, el acercamiento teórico y la enunciación escrita que hice sobre las problemáticas que buscaba resolver en mi trabajo, descubrió para mí aspectos fundamentales sobre la construcción de mis obras y mi práctica, ayudándome a reducir un poco ese espacio nebuloso llamado "punto ciego", el cual también es intrínseco a todas las disciplinas.

Me gusta pensar en la expansión del campo visible de una disciplina a partir de la interpretación y acercamientos que otras áreas del conocimiento puedan brindarle, ya sea mediante la traducción o la colaboración.

Retomo aquí un señalamiento que hice brevemente en el primer capítulo, con respecto a la analogía entre la monofocalidad de la perspectiva *albertiana* y la monofocalidad racionalista de Descartes; y su pertinencia en nuestro contexto

actual. Tengamos en cuenta que a pesar de no encontramos en los inicios de la era moderna y las búsquedas de hiperespecialización, también en la contemporaneidad la formación que muchas veces se nos da y nos procuramos es principalmente monofocal. Visto desde este enfoque, la investigación puede brindar diferentes perspectivas del conocimiento y nos ayuda a entrever los puntos ciegos que como productores (de imágenes o ideas) poseemos si nos avocamos a una visión monofocal del conocimiento.

El redactar este trabajo, fue para mí un ejercicio muy enriquecedor, pues me ayudó a vislumbrar diferentes puntos ciegos que como productora ignoraba y que al descubrirlos me llevaron a buscar más respuestas en pintura, generando una intersección de preguntas y respuestas teórico-prácticas.

La elaboración de esta tesina consolidó en mí una idea que se relaciona con la interdependencia entre la investigación teórica y la producción artística; no como traducción una de la otra, sino a través de un ejercicio que permita una construcción y enriquecimiento paralelo del conocimiento.

Así, el estudio de muchos de los textos que trabajé a lo largo de esta tesina me permitieron elaborar los cuestionamientos espaciales que resolví en pintura y al mismo tiempo, las pinturas me llevaron a buscar textos que me permitieran problematizar mi propia práctica.

No considero que esta tesina sea una traducción en palabras de mis búsquedas pictóricas, sino una aproximación (simultánea a mi práctica) a mis inquietudes sobre la problematización y representación del espacio en pintura.

Bibliografía

- ALBERTI, Leon Battista, *Tratado de pintura*, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, 1998.
- COTTINGTON, David, *Cubismo*, Ediciones Encuentro, España, 1999.
- CONSUEGRA, David, *En busca del cuadrado*, Univ. Nacional de Colombia, Colombia, 1992.
- DELEUZE, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Cactus, Argentina, 2008.
- DESCARTES, René, *Discurso Del Método, Dióptrica, Meteoros y Geometría*, Ediciones Alfaguara, Grupo Santillana, España, 1996.
- GOMBRICH, Ernst. H, *La Historia del Arte*, Conaculta y Editorial Diana, México, 1999.
- GREENBERG, *Pintura de tipo americano*, en *La Pintura moderna y otros ensayos*, Siruela, España, 2006.
- HICKEN, Adrian, *Apollinaire, Cubism and Orphism*, Routledge, Inglaterra, 2002.
- HOFMANN, Hans, *La búsqueda de lo real en las artes visuales*, en *Expresionismo abstracto*, Phaidon, Estados Unidos, 2011.
- KAHN, G., 1912, cit. en VV.AA.: Frantisek Kupka. La collection du Centre Georges Pompidou, Musée National d'art moderne. París: Centre Pompidou, 2003.
- KAPROW, Allan, *The legacy of Jackson Pollock (1958)*, University of California Press, Estados Unidos, 1993.
- KUPKA, Frantisek, *La creación en las artes plásticas*, Círculo de Arte, Francia, 1989.
- ROSENBERG, Harold, *Pintores de acción americanos*, Art News, vol. 5, no. 8, [diciembre], 1952.
- SIEGEL, Katy, *Expresionismo abstracto*, Phaidon, Estados Unidos, 2011.
- STOICHITA, Víctor, *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Serbal, España, 2000.
- MERLAU-PONTY, Maurice, *La duda de Cézanne*, Casimiro libros, España, 2012.

Cibergrafía

- APOLLINAIRE, Guillame, *Manifiesto cubista*, TECNNE, 24/01/18
[<http://tecnne.com/biblioteca/escritos/manifiesto-cubista/>].
- MÉNDEZ BAIGES, Ma. Teresa, *Mitteleuropa, África, París: Kupka o la vía ornamental de lo moderno*, Proyecto, Progreso, Arquitectura,
[<https://revistascientificas.us.es/index.php/ppa/article/view/180/178>].