



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

LA ESTÉTICA PRISMÁTICA

OBRA ARTÍSTICA
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES ESPECIALIDAD PINTURA

PRESENTA:
RODRIGO AYALA MURÚA BELTRÁN

TUTOR:
DR. IGNACIO ANTONIO SALAZAR ARROYO (FAD)

SINODALES:
DR. ARTURO MIRANDA (FAD)
DR: JULIO CHÁVEZ GUERRERO (FAD)
DRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO (FAD)
DR. EUGENIO GARBUNO (FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO, 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*Va para mi hija Camila, con el amor de siempre, esta nueva aventura sobre la pintura,
sus caminos y sus juegos posibles... los prismas y sus entelequias: la vida.*

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, Ximena, Victoria y Jorge, de todo corazón –y con el cariño de siempre– por su constante apoyo a lo largo de estos años de búsquedas y hallazgos.

Al maestro Ignacio y a Ana Miriam, por el ejemplo de disciplina en este camino compartido con la pintura y sus posibilidades.

A los amigos Angélica y Rafael, por tantas horas entre risas, disertar y coincidir.

A la amiga Leticia por sentarse conmigo a estructurar esta publicación.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	9
1. LA ESTÉTICA PRISMÁTICA EN LA OBRA DE LA EXPOSICIÓN “GRAFÍAS PRISMÁTICAS”	11
1.1. EVENTO.....	13
1.2. TEXTO DE SALA	14
1.3. CATÁLOGO DE OBRA.....	15
2. EL SIGLO XX Y LA ESTÉTICA PRISMÁTICA.....	27
2.1. INTRODUCCIÓN	29
2.2. LA LÍNEA DEL TIEMPO	29
2.3. EL MANIFIESTO ULTRAISTA.....	30
2.4. LA ESTÉTICA PASIVA DE LOS ESPEJOS.....	32
2.5. LA ESTÉTICA ACTIVA DE LOS PRISMAS	33
2.6. EL CUBISMO	35
2.7. LA POSMODERNIDAD	40
2.8. LA SOFISTICACIÓN FORMAL Y TÉCNICA ABIERTA A LA EXPERIENCIA.....	44
2.9. LA PINTURA COMO ENCUENTRO DE PERSPECTIVAS	46
3. LA ESTÉTICA PRISMÁTICA Y EL CINE.....	51
3.1. INTRODUCCIÓN	52
3.2. CAMBIO Y TIEMPO, ESPACIO Y LUZ.....	52
3.3. DINAMISMO, TENSIÓN Y PLASTICIDAD EN EL CUBISMO (PINTURA Y CINE)	57
3.4. LA PINTURA COMO PANTALLA.....	60
4. LA ESTÉTICA PRISMÁTICA VISTA DESDE LA MODA, EL GUSTO Y LA IRONÍA	61
4.1. INTRODUCCIÓN	63
4.2. LA MODA	63
4.3. EL GUSTO	66
4.4. IRONÍA Y NO ‘CIRCUNSTANCIACIÓN’	67
4.5. LA PINTURA COMO ESCENARIO	71
4.6. EL CUADRO DENTRO DEL CUADRO	72
5. ESTRATEGIAS FORMALES DE LA ESTÉTICA PRISMÁTICA	73
5.1. DESCRIPCIÓN	75
5.2. DESGLOSE Y DESPLIEGUE	76
6. CONCLUSIONES.....	81
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	85

INTRODUCCIÓN

El objetivo general de la presente investigación es el de exponer y realizar un paralaje, una reflexión analítica y comparativa para encontrar puntos de encuentro entre dos movimientos de vanguardia surgidos en las primeras dos décadas del siglo XX, el movimiento poético-literario del movimiento ultraísta y el movimiento plástico cubista. El fin, teorizar y producir una serie de cuadros para compartir algunas de las bases, objetivos teóricos y formales de mi trabajo.

1. LA ESTÉTICA PRISMÁTICA EN LA OBRA DE LA EXPOSICIÓN “GRAFÍAS PRISMÁTICAS”

1.1. EVENTO

Exposición presentada en la Fundación Sebastián, A. C., de Ciudad de México, del 13 de junio al 10 de julio de 2019.

Rodrigo AyaLa

Graffias prismáticas



Jueves 13 de junio 2019, 19:30 Hrs.

Vino de honor



Av. Patriotismo 304, Col. San Pedro de los Pinos, entre calles 7 y 5,
Del. Benito Juárez, CDMX, México, 03800 Tel. 5272 0569 . 5272 0539

www.fundacionsebastian.org

Síguenos en : [f /fundacionsebastian](https://www.facebook.com/fundacionsebastian) [i @FsebastianE](https://www.instagram.com/FsebastianE)

1.2. TEXTO DE SALA

Texto del curador Carlos Villanueva:

“Grafías prismáticas” de Rodrigo Ayala

Toda obra de arte conlleva una tensión en su interior que radica en la pugna entre la intención del artista al producirla y las diversas maneras en que es percibida por los demás, es decir su decodificación e interpretación a partir de su existencia misma.

Dicho de otra manera, la tensión se produce al chocar la vida privada del autor y su obra, relación signada por la intimidad y el diálogo interior contra su existencia pública, en la cual es necesario se interrumpa este aparente idilio para dar paso a la mirada escrutadora de los otros.

A partir del estudio del manifiesto ultraísta, escrito por un joven Jorge Luis Borges en 1921, Rodrigo Ayala crea una relación íntimo-pictórica donde retoma la intencionalidad renovadora que menciona Borges y que va más allá de la temporalidad y las vanguardias para adoptar una actitud vital. Para ello toma como símiles, siguiendo el manifiesto, la estética activa de los prismas contra aquella pasiva de los espejos, es decir, pasar de un intento de reproducir de manera supuestamente objetiva el entorno o el interior psíquico para proponer visiones inéditas donde los referentes del pasado queden atrás.

Este anhelo compartido parte del perenne deseo de muchos artistas de romper con las formas antiguas para buscar caminos personales. En este sentido, Ayala es congruente en una búsqueda donde los espacios íntimos a que nos tiene acostumbrados se pueblan de nuevos personajes que enriquecen y complejizan su discurso. Así podemos ver a Bertold Brecht, quien se encargó de alejarnos del mundo de los espejos teatrales y su consecuente catarsis para enfrentarnos con un distanciamiento que nos confronta a las ideas y las decisiones. O revisiones al tópico de la modelo en el estudio, replicando la imagen de una Ava Gardner que es representación representada dentro del ámbito del espacio creado por la pintura: juego de prismas que al reflejarse unos a otros crean una imagen inédita.

Otra referencia al cine, quizá la más prismática de las artes, se encuentra en la incorporación de John Wayne. En este caso, el sempiterno vaquero en lugar de arma porta en su mano un celular y el jefe indio usa un segway, mostrando la tecnología como vía para la construcción de un nuevo orden donde la imagen espectral del individuo reina sobre lo que nos empeñamos en llamar “realidad”.

Es en las lecturas, representadas por pilas de libros, que Ayala encuentra las claves para acercarse al entorno. Son los textos y las reflexiones que suscitan lo que permite generar una idea del universo, tamiz que explica, protege y hace inteligible aquello que se nos escapa. Y la cámara fotográfica, objeto prismático por antonomasia, permite a través de su ojo-lente establecer miradas nuevas a objetos y situaciones comunes. Es decir, libros y cámara son en Ayala algunas de las herramientas para lograr desechar recetas que en ocasiones pesan sobre la creación y lograr la epifanía con visiones novedosas. Los anteriores elementos se unen a mesa y silla para completar un scriptorium desde donde se ve hacia el horizonte, se trasciende la cotidianidad y se apela a una apertura creativa.

En todo el conjunto de obras, Ayala hace énfasis en el deseo como instrumento para la consecución de la creación y es en el contacto íntimo del autor con su obra que se consume dicha pulsión. Las anteriores palabras son parte de aquello que pertenece a la vida pública de la obra, es decir, a su interpretación. Queda al público asomarse y participar de este diálogo para a su vez, conformar una versión propia, ya que al final de cuentas, ese es el propósito del arte: permitir la construcción, a partir de las subjetividades, de nuevos mundos.

1.3. CATÁLOGO DE OBRA

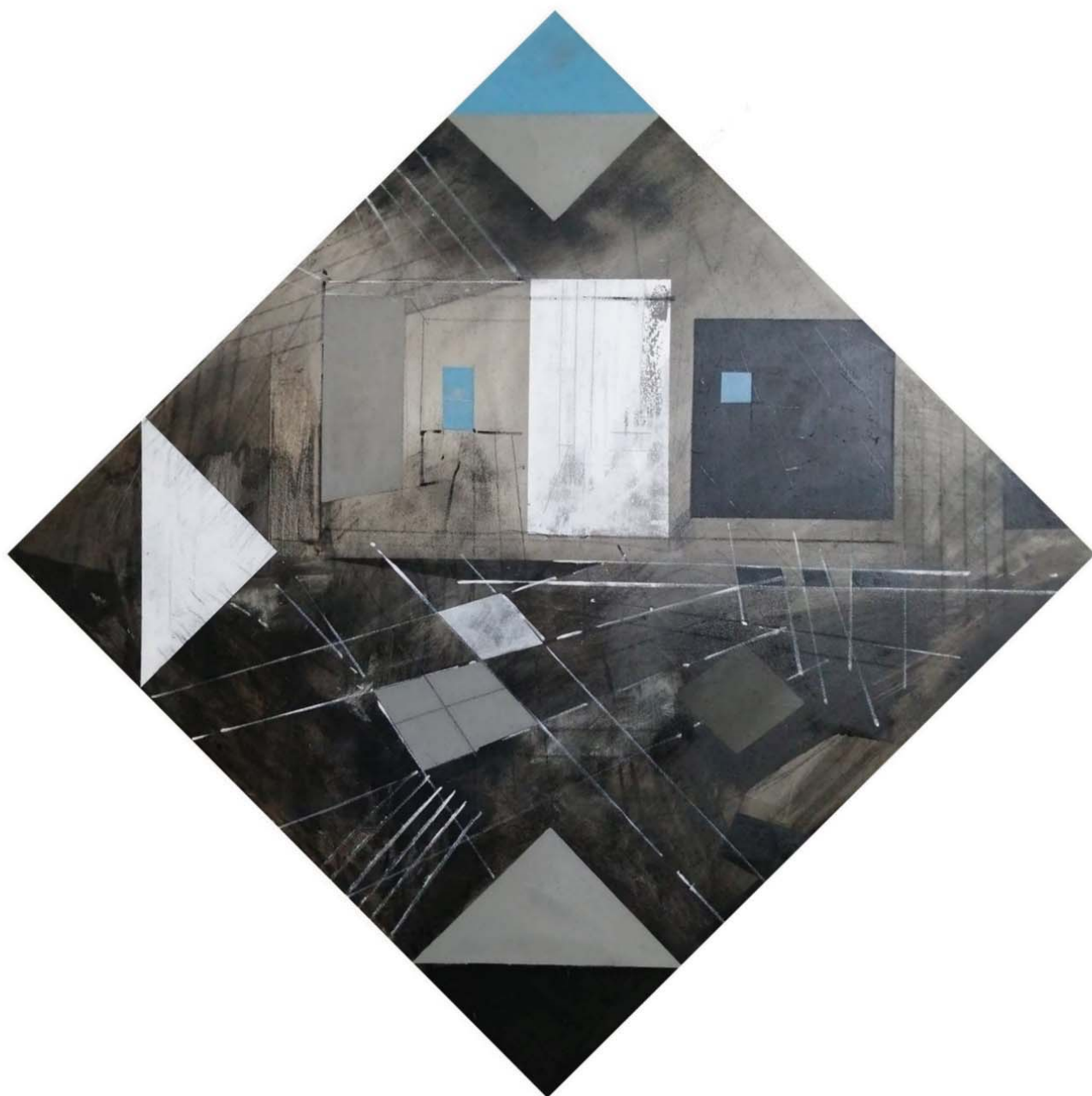
En las siguientes páginas se muestran las piezas expuestas en “Graffias prismáticas”.



Ava Gardner y Bertolt Brecht en la ciudad
Óleo sobre tela
200 x 200 cm
2018



Pregúntale a Pitágoras
Óleo sobre tela
84 x 84 cm
2017



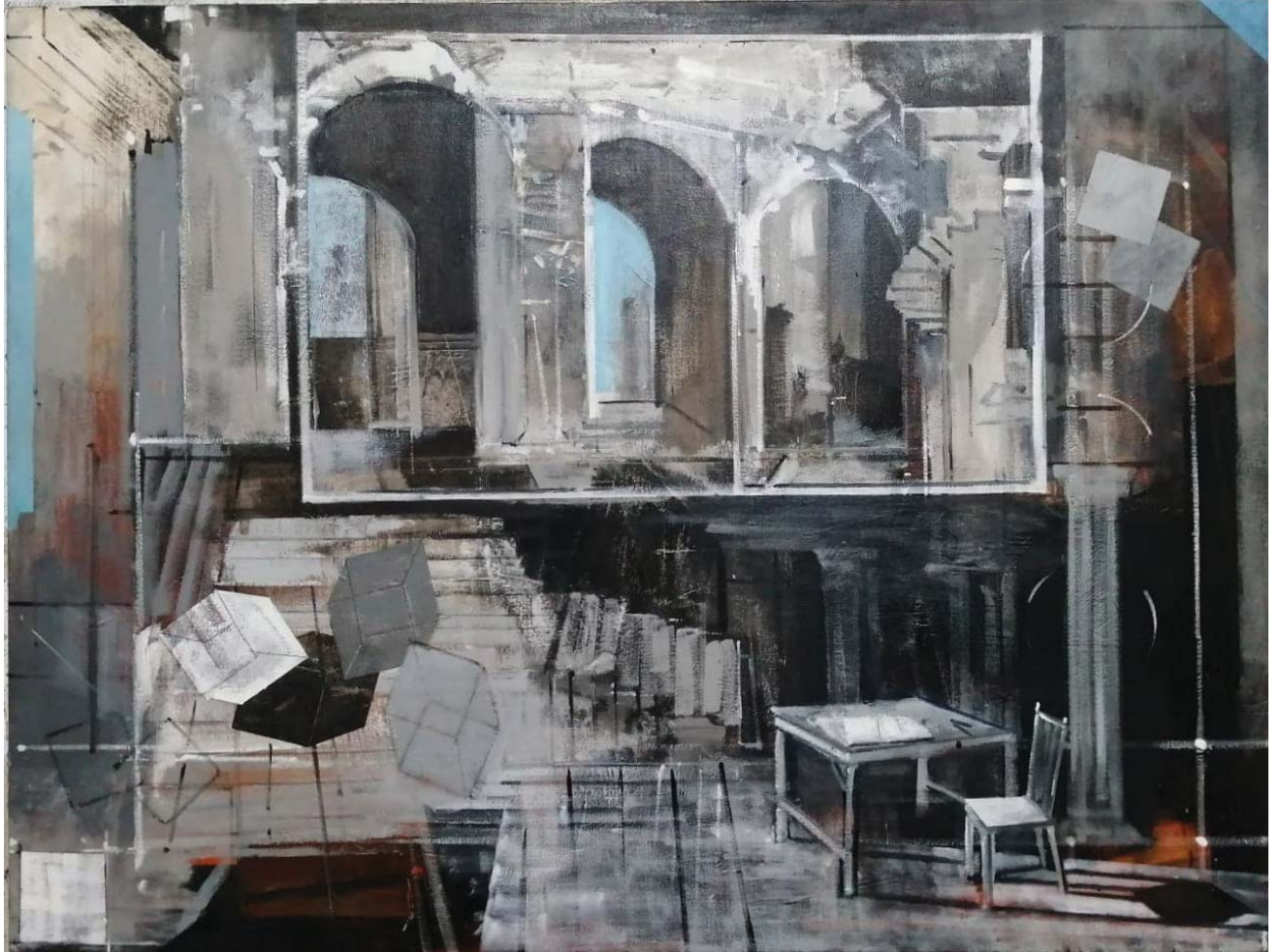
Amanecer III
Óleo sobre tela
113 x 113 cm
2019



Estudio I
Óleo sobre tela
112 x 142 cm
2019



Estudio II
Óleo sobre tela
112 x 142 cm
2019



Scriptorium
Óleo sobre tela
102 x 76 cm
2019



Amanecer II
Óleo sobre tela
113 x 113 cm
2019



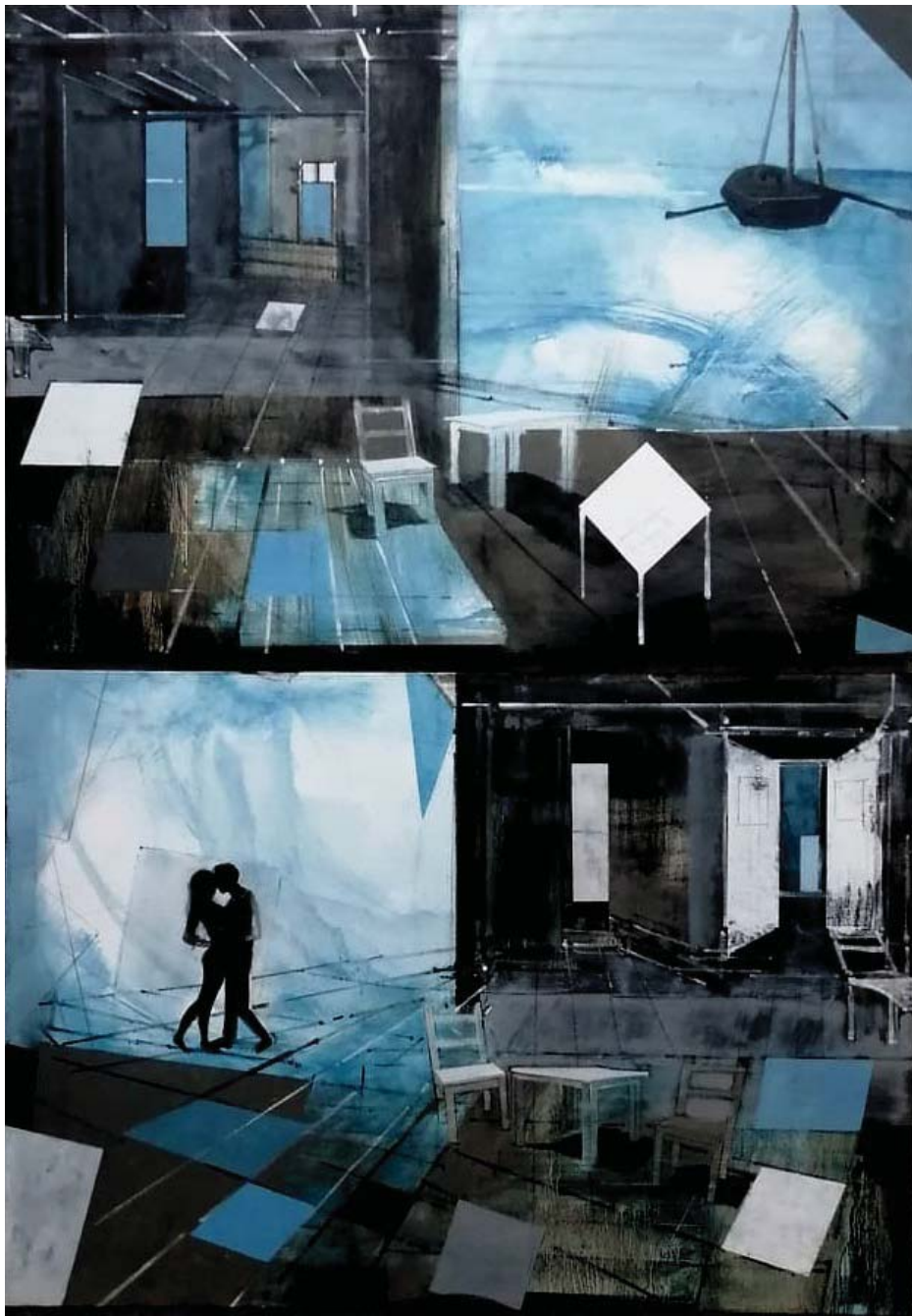
Wayne
Óleo sobre tela
110 x 142 cm
2017



Ava
Óleo sobre tela
76 x 172 cm
2018



Catástrofe
Óleo sobre tela
84 x 84 cm
2018



Abrazo
Óleo sobre tela
140 x 101 cm
2019

2. EL SIGLO XX Y LA ESTÉTICA PRISMÁTICA

2.1. INTRODUCCIÓN

En este capítulo el objetivo primordial es el de ubicar históricamente el movimiento ultraísta y el movimiento cubista, así como exponer el ideario y las intenciones formales de ambos, diferenciarlos frente a los movimientos nacidos en la posmodernidad y finalmente exponer someramente en qué forma se vinculan con mi investigación plástica al reflexionar sintéticamente sobre las diversas ópticas y vertientes que contiene mi producción plástica.

2.2. LA LÍNEA DEL TIEMPO

La línea del tiempo que otorga un contexto histórico específico y delimita claramente el entorno histórico y el marco teórico en el que se desarrolla la presente investigación, la 'estética prismática', se gesta entre la primera y la segunda década del siglo XX, a la distancia se ubica desde una mirada retrospectiva a casi un siglo de nuestro presente plástico.

Con precisión, en el año de 1921 Jorge Luis Borges ya como miembro activo del movimiento ultraísta español publica los textos la "Anatomía de mi Ultra" y "Ultraísmo". Elegí ese año y esos textos porque considero que fue gracias a la publicación de esos impresos que en ese momento histórico algunos escritores, poetas y filósofos logran asumir claramente una postura crítica frente al pasado y con sus postulados estéticos logran alejarse de lo que llamaban la "deformación" expresionista y gradualmente algunos de ellos se van sumando formalmente a la propuesta "constructiva" del movimiento cubista.

El movimiento ultraísta se sitúa dentro en la historia como un movimiento literario de vanguardia que siguiendo el modelo *creacionista* de Vicente Huidobro se enfrenta al modernismo y a los neonovencentistas que habían dominado el panorama de la poesía en lengua española desde fines del siglo XIX. El movimiento da inicio en 1918 con las reuniones organizadas en el café Colonial de Madrid generalmente presididas por los escritores Rafael Cansinos Assens y Guillermo de Torre, Juan Larrea, Pedro Garfias, Ernesto López-Parra, Pedro Iglesias Caballero, Quiroga Plá entre otros, pasaran tan solo dos años para que se adhiera a los conversatorios el aún joven escritor argentino Jorge Luis Borges, así como lo harían más tarde con sus solidarias colaboraciones José Ortega y Gasset, Ramón María del Valle-Inclán, Juan Ramon Jiménez entre otros celebres pensadores de la época.

La presente investigación se desplaza por tanto, por un lado reflexivamente hacia el pasado para recuperar “la estética activa de los prismas” formulada por el movimiento ultraísta que construye desde mi punto de vista los sólidos cimientos de una nueva estética, formula desde de su postulados esenciales lo que yo nombro en esta investigación como la “sofisticación formal y técnica abierta a la experiencia” bien ejemplificada por toda su densidad sintáctica con las búsquedas el movimiento cubista. Dicho encuentro estético entre la poesía y la pintura se gesta por tanto al igual que el inicio de mi producción plástica en medio de un pasado y un presente, en el siglo XX y se transforma sutilmente en el siglo XXI.

Sintetizando, hacia atrás un siglo XIX que fue cuestionado y se modificó radicalmente en el siglo XX gracias a una severa sofisticación formal y técnica siempre abierta al cambio, siempre hacia adelante; y desde nuestro presente, un siglo XXI en el que en algunos sectores se considera que las vanguardias del siglo XX son algo que debe ser superado y olvidado junto con la mencionada “sofisticación formal y técnica abierta a la experiencia” y su densidad sintáctica, como algo que puede pasar a formar parte de los trebejos formales del pasado o bien ser fácilmente sustituido por discursos de un mediatizado mercado con un supuestamente “heróico” acento en el plano semántico, diseñados con herramientas y rudimentos de tecnologías de punta de las “modas” corrientes y en boga, ya que supuestamente no solo no dotan ya de una lógica teórica y técnica al artista contemporáneo actual sino que ya no tienen cabida dentro del *mainstream* que es promovido y que dice conocer y perfilar al observador-espectador y consumidor actual.

2.3. EL MANIFIESTO ULTRAISTA

Las directrices fundamentales del manifiesto ultraísta son las siguientes:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Esqueletizar la poesía reduciéndola a su estructura compositiva esencial. Poesía sustantiva donde incluso desaparece la rima y la puntuación. Que los poemas se construyan como una sucesión de metáforas llamativas o puras.
3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada. Oposición a la anécdota, a la prédica y a la poesía narrativa. Dejar de lado lo sentimental y oponerse a ser una poesía que reproduce anécdotas por estar hecha casi entera a base de metáforas, se convierte en una poesía que rompe el discurso lógico.
4. Poner énfasis en las percepciones fragmentarias. Simultaneidad y velocidad en las imágenes. Buscar la poesía pura y en eso contradecir la poesía con mensaje social. El único estado anímico

aceptable el confuso producto de sensaciones distintas y el generado por la ironía, poesía extremadamente subjetiva e individualista.

5. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.¹

Siguiendo estas sentencias y precisiones formales las directrices fundamentales de mi trabajo son las siguientes:

1. Trabajar con un concepto alejado de eso que llamamos narrativa o realismo, seguir un concepto dinámico que aspira más a una fusión entre la plástica y la poesía, eso que se puede lograr en la pintura cuando se busca una profusión de neologismos expresivos carentes de una obvia circunstanciación y ornamentación, pero dentro de un espacio cotidiano conocido que active los conceptos de ironía, subjetividad y plurivalencia.
2. Entender el acto creativo como una experiencia estética móvil y cambiante para la proyección de diversas perspectivas aéreas y frontales que generen en su entramado lineal y juego estructural un orden compositivo que se superponga de forma general a un largo preámbulo expresivo, libre y aleatorio, para súbitamente empezar a construir la luz y generar con mucho tiento una visión panorámica con una lógica vectorial y prismática con líneas muy claras y precisas en su longitud, dirección y sentido sobre una base magra libre y gestual, profusamente lúdica y azarosa.
3. Cultivar y compartir el interés por una plasticidad con un lenguaje estructural y constructivo sujeto a una rigurosa lógica vectorial y prismática en el que alzados de arquitecturas y luminosidades se dan cita para articular un concierto de tonalidades y geometrías. Delinear y erigir, estilizar, crear tensiones y equilibrios, componer y compensar. Inventar contrastes y armonías con claves mayores, medias y menores de luminosidad, profundidad y cercanía con una paleta sencilla: azul ultramar, blanco de titanio y siena tostada.
4. Plegar virtualmente los extremos, las esquinas de los cuadros en una lógica proporcional o alícuota a la geometría general del cuadro para que la tela del bastidor simule ser una hoja de papel que se pliega o se desdobra y con esto revelar y magnificar el artificio, el carácter ilusorio de la pintura.
5. La utilización de formatos romboidales en los que busco una lógica prismática que busca equilibrar la tensión plástica, el peso compositivo y el juego lumínico que se derivan de abordar, proyectar y conjugar en esa forma geométrica una perspectiva arquitectónica en el que los pesos naturales de las bisectrices de los ángulos al combinarse con las líneas en

¹ SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas*, Fondo de Cultura Económica. México, 2002, pág. 135.

fuga se transformen en determinantes directrices de la composición y en la posibilidad de poder graficar y colocar un espacio conocido sobre un espacio enrarecido e inusual logrando así la síntesis de dos imágenes en una lo cual ensancha su fuerza poética y su facultad de sugerencia.

2.4. LA ESTÉTICA PASIVA DE LOS ESPEJOS

Para los ultraístas el pasado se encontraba bien representado por la “estética pasiva de los espejos” que así definía de forma sintética y clara Jorge Luis Borges en 1922 al reflexionar y cuestionar a Rubén Darío y los modernistas del XIX:

[...] es ya una cosa madurada y colmada, semejante a la belleza de un lienzo antiguo, cumplida y eficaz en la limitación de sus métodos y en nuestra aquiescencia al dejarnos herir por sus previstos recursos, pero por eso mismo es una cosa acabada, concluida, anonadada.

[...] no hablo del clasicismo, pues el concepto que de la lírica tuvieron la mayoría de los clásicos - esto es, la urdidura de narraciones versificadas y embanderadas de imágenes, o el sonoro desarrollo dialéctico de cualquier intención ascética o jactancioso rendimiento amatorio - no campea hoy en parte alguna. Ya sabemos qué manejando palabras crepusculares, apuntaciones de colores y evocaciones versallescas o helénicas, se logran determinados efectos, y es porfía desatinada e inútil seguir haciendo eternamente la prueba. ²

Buscando un equivalente en la pintura de esa misma necesidad de cambio que buscaban los ultraístas, hace tiempo descubrí que fue primero en la pintura y en las teorías de Paul Cézanne que también se concluye formalmente con la búsqueda de la “estética pasiva de los espejos” de la pintura del siglo XIX y que es gracias a eso que nacen las vanguardias del siglo XX, entre diversas vanguardias para mí la propuesta más ilustrativa y radical es la del movimiento cubista, particularmente en su fase analítica.

Considero que las teorías y hallazgos formales cezarianas son trasfondos teóricos esenciales, pilares fundamentales del despunte y la eclosión de las vanguardias, responsables directas de una nueva estética y de la gradual conformación de la “sofisticación formal y técnica abierta a la experiencia” bien representada por el movimiento cubista. Estrategias formales que sin ningún impedimento en las postrimerías del siglo XIX, en el verdadero umbral de una nueva era

² SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas*, Fondo de Cultura Económica. México, 2002, pág. 134.

sacudieron y transformaron las estructuras, traspasando y volviendo más flexible y dinámica la rigidez y estrechez de la lógica cartesiana y los conceptos anquilosados caducos y retrógrados que delineaban y soportaban los modelos plásticos anteriores para avizorar y fundar en la víspera del siglo XX una nueva metodología, una nueva forma de ver, interpretar y replantear la realidad desde la pintura ligándola a la música para felizmente revertir atavismos, las nada plausibles, aburridas y tediosas maneras decimonónicas utilizadas para resolver e interpretar el espacio plástico bidimensional. Afortunadas disertaciones y teorías sintomáticas y derivadas de las búsquedas estéticas de portavoces de cambios ideológicos y tecnológicos previos al advenimiento, surgimiento, auge y apogeo de la fotografía y la cronofotografía y más tarde el cine dirigidas esencialmente a lograr una mayor apertura hacia otro tipo de cuestionamientos, siempre a favor de propiciar, arengar y sacudir, alentar y promover, diseñar, plantear y blandir una nueva visión totalmente heterodoxa de abordar y entender la pintura. Su prioridad, la de construir nuevos cuadros y marcos de reflexión, hacer época inventando nuevas estrategias estéticas plástico-pictóricas que sumadas a las reflexiones disidentes del Realismo Socialista de Wassily Kandinsky y a la pedagogía constructivista de la Bauhaus y las teorías de la Gestalt lograron dejar atrás el disparate e insalvable manierismo copista y los trebejos ornamentales de la “estética pasiva de los espejos” para esgrimir, retomar y enarbolar desde el cubismo una nueva gramática de la creatividad con una peculiar y estrecha semejanza a “la estética activa de los prismas” que promovían los poetas y escritores ultraístas.

2.5. LA ESTÉTICA ACTIVA DE LOS PRISMAS

Frente a “la estética pasiva de los espejos” del siglo XIX el camino radiante de los ultraístas es el de “la estética activa de los prismas”, la cual definía y desglosaba claramente Jorge Luis Borges:

“La estética es el andamiaje de los argumentos edificados a posteriori para legitimar los juicios que hace nuestra intuición sobre las manifestaciones de arte. Esto, en lo referente al crítico. En lo que atañe a los artistas, el caso cambia. Puede asumir todas las formas entre aquellos dos polos antagónicos de la mentalidad, que son el polo impresionista y el polo expresionista. De paso, es curioso constatar que los escritores autobiográficos, los que más alarde hacen de su individualidad recia, son en el fondo los más sujetos a las realidades tangibles.

Sólo hay, pues, dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas.”
“En un sistema de oposiciones-exclusiones están “el polo expresionista” en el que “el ambiente es

el instrumento del individuo” en oposición al “polo impresionista” en el que “el individuo se abandona al ambiente”, es “la estética activa de los prismas”. Esta nueva estética es un acto de posesión.

Es una escritura desarticulada y rearticulada en la ruptura de antiguos esquemas, es un haz de formas, percepciones, detalles que rechazan la dependencia y el conjunto, la construcción y la coherencia y que se autoabastecen; es una estética de la discontinuidad, del fragmento.”³

Los nuevos actos de abordaje y selección, combinación y conjugación formales son los que mejor caracterizan la estética cubista, así como el deseo de inventar una pintura que funcionara como esa “escritura desarticulada y rearticulada en la ruptura de antiguos esquemas”.

El pintor cubista nada conformista y nada ajeno a su realidad y presente, como descubriremos más adelante en la investigación, también buscaba moverse y desplazarse al igual que lo hacía ya cámara fotográfica o el camarógrafo al filmar y documentar la realidad. Por tanto, la pintura cubista es como señalaban los ultraístas ese “haz de formas, percepciones y detalles que rechaza la dependencia y el conjunto, la construcción y la coherencia y que se autoabastece y es también una “estética de la discontinuidad y el fragmento. Tal y como lo señalaba Roland Barthes era ya un tejido polisémico de signos:

[...] Un texto es constituido de un tejido polisémico de signos donde lo más importante no es el momento de la inspiración, sino las acciones menos grandilocuentes de seleccionar, escoger y combinar. ⁴

Sobre estos preceptos el concepto constructivo de armonía o belleza que conforma mi trabajo consiste en una visión moderna que a través de un lenguaje con un sesgo vital y expresivo al tiempo que estructural y constructivo está dirigido fundamentalmente a empalmar y superponer diversas vistas espaciales o bien “una multitud de escrituras” que buscan abrir nuevos y múltiples horizontes de referencia y sentido como bien lo señalaba Roland Barthes refiriéndose a las obras de vanguardia:

[...] La obra o su defendibilidad en términos críticos (su belleza, por ejemplo) se identifica con su capacidad de abrir infinitos horizontes de referencia y sentido. Si la obra tradicional, “orgánica”, se entendía como un todo estético y simbólico con un origen, un autor y un fin, la obra como texto apuntaría a un libre juego de significantes. Precisamente en esta polisemia residiría la posibilidad

³ SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas*, Fondo de Cultura Económica. México, 2002, pág.135.

⁴ LOREDANA, Niculet, *Posestructuralismo y estética: fundamentos y metáforas de la crítica del arte contemporáneo en Disturbis*, Numero 11, 2012, pp. 4 – 5.

de la resistencia de la obra de arte frente a la ideología y a la industria cultural. Las obras del arte de vanguardia, basándose en procedimientos como el collage, el ready-made o la heteronimia de la práctica en general, cuestionaron el principio de representación (sustentado en las ideas de autor, originalidad y plena autonomía), siendo ejemplos inmediatos de obras inorgánicas, antiestéticas o antimodernas, en las que se sobreponen una multitud de escrituras.⁵

Considero que es prácticamente imposible ignorar el valor y la complejidad de la “sofisticación formal y técnica abierta a la experiencia” que hereda de Cézanne el Cubismo, imposible pasar por alto la necesidad de revalorar y recuperar el ingenio, la libertad y el liderazgo de las posturas de los pintores cubistas y sus postulados, necesarias e imprescindibles formas de ver y teorizar para poder severamente recobrar, hacer resurgir, blandir, ondear un viejo diálogo humanista en él presente y reforzar un puente de armónica colindancia y sutil contigüidad con los edificantes paradigmas científicos y las estrategias estéticas del siglo XX. Imposible olvidar ese deseo de poder analizar estructuralmente, de forma activa y desde múltiples ángulos con mayor impacto la complejidad de la figura y la forma al proyectarlas en el plano cartesiano y con nuevos recursos libremente incluir y abarcar mayores, más sofisticados y complejos niveles de interpretación y reflexión sobre la realidad.

2.6. EL CUBISMO

Encuentro en el concepto del teórico como *bricoleur* que utilizaba el teórico francés Jaques Derrida una forma clara para entender el sentido de lo que nombro “la sofisticación formal y técnica abierta a la experiencia” que yace en la búsqueda constructiva del cubismo, bien ligada a la “estética activa de los prismas” del ultraísmo:

El teórico *bricoleur* sería, en este caso, aquel que utiliza “los medios de abordaje”, esto es, “los instrumentos que encuentra a su disposición alrededor suyo, que están ya ahí, que no habían sido concebidos especialmente con vistas a la operación para la que se hace que sirvan, y a la que se los intenta adaptar por medio de tanteos, no dudando en cambiarlos cada vez que parezca necesario hacerlo.”⁶

⁵ LOREDANA, Niculet, *Posestructuralismo y estética: fundamentos y metáforas de la crítica del arte contemporáneo en Disturbis* Numero 11, 2012, pp. 2 – 3.

⁶ SPERBER, Dan, “Claude Lévi-Strauss”, *Structuralism and Since: From Lévi-Strauss to Derrida*, John Sturrock (ed.), (Oxford, UK: Oxford University Press, 1979), pág. 27.

El collage y el ensamblaje es en lo que deriva después el cubismo analítico al transformarse en un cubismo sintético, ya en esa nueva fase de reflexión en la que “los medios de abordaje” agotaron sus posibilidades y simplemente obligaron una vez a cambiar nuevamente.

Así presentaba Apollinaire en 1913 al cubismo:

“Es un arte plástico enteramente nuevo. Sólo está en sus comienzos y todavía no es tan abstracto como quisiera.” “La mayoría de los pintores nuevos están haciendo matemáticas sin saberlo o sin saberlas, pero no han abandonado todavía a la naturaleza, a la que interrogan para aprender de ella el camino de la vida. Se ha reprochado enérgicamente a los pintores nuevos sus preocupaciones geométricas. Sin embargo, las figuras geométricas son lo esencial del dibujo.”⁷

Sin lugar a dudas el gusto por el dibujo para sondear y tantear el plano plástico y la necesidad de llevar la geometría a un nivel primordial es la esencia de los cambios de esta nueva actitud de la vanguardia, un nuevo racionalismo para enfrentar al pragmatismo tecnológico nuevo.

La geometría, ciencia que tiene por objeto la extensión, su medida y sus relaciones, ha sido siempre la regla misma de la pintura. Hasta ahora, las tres dimensiones de la geometría euclidiana bastaban a las inquietudes que nacían del sentimiento de infinito en el alma de los grandes artistas. Los pintores nuevos no se han planteado ser geómetras, como tampoco lo hicieron sus ancestros. Pero puede decirse que la geometría es a las artes plásticas lo que la gramática es al arte del escritor. Así pues, hoy, los sabios ya no se limitan a las tres dimensiones de la geometría euclidiana. Los pintores se han visto conducidos, natural y, por así decirlo, intuitivamente, a preocuparse por las nuevas medidas posibles de la extensión que en el lenguaje de los mundillos modernos se designaban global y brevemente por el término de cuarta dimensión.⁸

La dimensión sintáctica del cubismo o su hipercodificación estilística es lo que yo llamo la “sofisticación formal y técnica abierta a la experiencia” y que puedo simplificar en las siguientes estrategias que se estudiaban por primera vez con una distancia crítica:

1. Dar realce, revelar o develar los múltiples aspectos, factores y facetas que intervienen en la configuración y conformación de un espacio plástico dinámico.
2. Agotar las posibilidades de abordaje al auscultar la realidad desde sus múltiples posibilidades morfológicas, las que se generan al descubrirlas desde diversos puntos de vista y proseguir a compensar pesos y equilibrios.

⁷ APOLLINAIRE, Guillaume, *Meditaciones estéticas*. Los Pintores Cubistas, Visor- La balsa de la medusa, Madrid, 1994, pág.65.

⁸ APOLLINAIRE, Guillaume, *Meditaciones estéticas*. Los Pintores Cubistas, Visor- La balsa de la medusa, Madrid, 1994, pág.65.

3. Conjugar, fundir y empalmar espacios, figuras y formas desde sus correlaciones, correspondencias y equivalencias y de forma diversa (rotación, traslación) para generar una demostración con múltiples derivaciones y posibilidades de juego entre formas, planos y líneas contiguas o elementos adjuntos.
4. Lograr una amplia variedad de paralajes y tangencias entre formas y figuras que logren activar su ambigua y relativa apariencia para generar así un nuevo cuestionamiento sobre la superficial forma de observar y percibir la realidad de la “estética pasiva de los espejos”.
5. Evidenciando nuestra cambiante experiencia espacio-tiempo, la “estética activa de los prismas” supone una relación dinámica con el plano que obliga más que en el pasado a dirigir y redirigir la mirada, acercarse y retirarse, emplazar la mirada del observador cuantas veces sea necesario.

Considero que sigue siendo el movimiento cubista por la frescura en sus juegos y rigores formales y técnicos, el mejor representante de lo señalado por Derrida ya que representa claramente la curiosidad y el deseo de los pintores de principios de siglo por diversificar y enriquecer sus técnicas, habilidades manuales y formas de hacer para lograr una “sofisticación formal y técnica abierta a la experiencia”. Abstraer más en el abordaje de lo concreto, actitud necesaria para erradicar el conformismo de “la estética pasiva de los espejos” y así enaltecer el valor de la autoría, originalidad y capacidad innovadora de otras voluntades, como lo era la “deformación” expresionista así como para hacer frente a un presente tecnológico en el que la fotografía y la ciencia cinematográfica empezaban a adquirir mayor importancia sobre todo en lo que se refiere a la comunicación masiva e industrial como lo señalaba Walter Benjamín en su reflexión sobre la transformación del nuevo arte que ya no buscaba un “valor para el culto” en su sentido aurático sino un arte que en un sentido profano buscaba o bien un “valor para la exhibición” o bien un nuevo sentido o “valor para la experiencia”:

[...] Ha sonado la “hora decisiva del arte”.

[...] En la “industria de lo bello” tienen lugar cambios radicales como resultado de las conquistas de la técnica moderna; que no sólo el material, los procedimientos de las artes, sino la invención artística y el concepto mismo de arte están en plena transformación.

[...] Los cambios radicales en la consistencia misma del arte tienen que ver, en igual medida que con las “conquistas de la técnica”, con una reconfiguración profunda del mundo social.

Según Benjamin, en su época, el arte se encuentra en el instante crucial de una metamorfosis. Se trata de una transformación esencial que lo lleva, de ser un “arte aurático”, en el que predomina un

“valor para el culto”, a convertirse en un arte plenamente profano, en el que predomina en cambio un “valor para la exhibición” o “para la experiencia”.⁹

La nueva concepción del acto de pintar como un proceso y una experiencia dinámica es para mí una de las grandes herencias y aportaciones del cubismo al siglo XX. Debido a que en mi trabajo siempre ha prevalecido un interés por la perspectiva, la óptica y la geometría con una visión poliangular y una polivisión que generalmente da a lugar a una imagen ambivalente, semiabstracta o semifigurativa, el cubismo sigue siendo mi primer referente formal de mi meditación estética.

Las estrategias cubistas lograron en definitiva reanimar y revitalizar sensiblemente el sentido de la pintura aplicando nuevos principios conceptuales y técnicos para enriquecer, transformar y revolucionar sentido y función de nuestra herencia compartida y doctrina clásica pitagórica sonora y espacial después euclidiana, después cartesiana, nuestra lógica vectorial y prismática, inferencial y deductiva, estructural y constructiva, panorámica y espacial sin la cual simplemente no existiría nuestra compleja civilización tecnológica y muchos cuadros entre ellos la prodigiosa aliteración tonal y elipsis cromática del "Guernica" de Picasso y sus lecciones para la historia que forman parte ya del acervo de la humanidad.

El origen de la “sofisticación formal y técnica abierta a la experiencia” se encontraba ya en ese planteamiento o regla espacial compositiva muy específica, practicada y establecida por Cézanne a finales del siglo XIX, perfeccionada más tarde por los pintores cubistas. Esa compleja y sencilla iniciativa formal que simplemente sugería o promovía al pintor nuevo del siglo XX, “desplazamiento” y “transición”. Cambiar el punto de vista del observador tantas veces como fuera necesario en la proyección de la pintura para redirigir la lectura y la interpretación del espacio, las figuras y los objetos, se abrió así para al pintor la posibilidad de entender el pintar o la elaboración de un cuadro como un “evento” o como una “experiencia” dinámica.

Estrategia bien estipulada y divulgada primero en los sectores intelectuales de la época, entre seguidores, coetáneos y homólogos que gradualmente se fue disgregando y extendiendo para sentar algunas de las principales bases teóricas de los insuperables concepto de polisemia o poliangularidad sin los cuales hubiera sido imposible formular la metodología teórico-práctica de diversas tendencias estéticas, formalismos y vanguardias plásticas del siglo XX en particular del Cubismo que completamente entronizado en la teoría de la relatividad de Albert Einstein y

⁹ BOLÍVAR ECHEVERRÍA, *Arte y utopía, Introducción a Walter Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ed. Itaca, México 2003, pág. 4.

claramente emparentada con diversos manifiestos literarios de la segunda década del siglo XX y particularmente con el movimiento ultraísta.

El cubismo y su interés por desmontar estructural y temporalmente, diversificar el acto de la representación es en esencia aquella estrategia de fusión espacial, esa vieja fórmula de fondo y figura, esa rara y virtuosa aleación, esa compleja suma fundada en una deliberación abstracta y concreta, deductiva e inductiva, esa metodología plástica que proponía ir de lo general a lo particular y viceversa en la descripción de la realidad para evitar a toda costa la mera reproducción manual o copia de la realidad y así poder dar realce a nuevos puntos de vista de la realidad.

Plantear, proyectar y construir desde dos o más encuadres o variantes, emplazar la mirada desde dos o más ángulos o puntos de vista (como un prisma diría el pintor retiniano o una suerte de montea diría el arquitecto o varios encuadres diría el cineasta) con una “sofisticación formal y técnica abierta a la experiencia” delinear y erigir el encuentro de dos o más estrategias de proyección retiniana en el campo plástico-pictórico, el encuentro de dos o más perspectivas, la fusión de una perspectiva aérea con una perspectiva frontal (oblicua) para aunar, magnificar la complejidad del acto de la representación y exponenciar una acción con la ilusión de profundidad, tridimensionalidad y movimiento.

Sobre la meditación estética señalaba el filósofo Ortega y Gasset:

En la meditación nos vamos abriendo un camino entre masas de pensamientos; separamos unos de otros los conceptos, hacemos penetrar nuestra mirada por el imperceptible intersticio que queda entre los más próximos, y una vez puesto cada uno en su lugar dejamos tendidos resortes ideales que les impidan confundirse de nuevo. Así, podemos ir y venir a nuestro sabor por los paisajes de las ideas, que nos presentan claros y radiantes sus perfiles.

Pero hay quien es incapaz de realizar este esfuerzo; hay quien, puesto a bogar en la región de las ideas, es acometido de un intelectual mareo. Ciérrale el paso un tropel de conceptos fundidos los unos con los otros. No halla salida por parte alguna; no ve sino una densa confusión en torno, una niebla muda y opresora.¹⁰

Considero que esos nuevos “paisajes de las ideas” en los que navegaban y bogaban los pintores de vanguardia lograron convertir esa “niebla muda y opresora” al lograr proyectar nuevos, “claros y radiantes” perfiles de la realidad. Pero se necesitaba algo más en esa nueva “meditación estética”, la tecnología y sus posibilidades múltiples por lo que siempre he admirado el poder evocador y magnético de la fotografía y el cine, pero aún más celebro la capacidad y las múltiples

¹⁰ ORTEGA Y GASSET, Jose, *Meditaciones del Quijote*, Ed. Gredos, Madrid, 2014, pág.28.

posibilidades estéticas que otorga la pintura para poder interpretar y adaptar esos recursos al transfigurar y transformar la realidad en una suma o antología de entelequias, él poder representar y editar dentro de una lógica bidimensional el deseo de abarcar y entender simultáneamente diversos y diferentes detalles, facetas y planos, niveles sintácticos y semánticos de significación de la realidad entendida como un complejo fenómeno óptico, cromático y lumínico.

La pintura entendida como un entramado de signos producto de una profunda meditación estética para aguzar nuestra sensibilidad y fortalecer nuestra facultad de polivisión y poliangularidad que inaugura Cézanne y que más tarde cimienta el cubismo para al pintor moderno es la gran herencia a nuestro presente continuo.

2.7. LA POSMODERNIDAD

Actualmente dentro del *mainstream* de las artes plásticas ya previsto por el filósofo y crítico Walter Benjamín en su célebre y multicitado texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, los discursos que permean y delimitan el horizonte estético y el mercado de las artes plásticas son en su gran mayoría aquellos que encontraron gran parte de su fundamentación teórica en discursos conceptuales formulados a finales de los años setenta y que puedo englobar como todos aquellos discursos que dentro de una nueva lógica y visión digital e industrial se valen de herramientas y máquinas tecnológicas masivas de reproductibilidad de la imagen, (cine, video, fotografía y computación) que proponen muy actuales y contemporáneas estrategias estéticas dentro de las cuales la obra de arte es entendida como una profesión eminentemente conceptual e ideológica abierta a todas las tecnologías y por tanto la experiencia creativa con su cambiante dimensión sintáctica, las estrategias formales, los actos vitales de “selección y desglose” o “combinación” de los signos plásticos ya no cuentan con la misma preponderancia estética por lo que parece ser que ya no deben responder a esa antigua noción que entendía a la obra “como un todo estético y simbólico con un origen, un autor y un fin” siempre regida por los principios rectores fundamentales de innovación, originalidad, autoría y unicidad, por tanto gran parte de las obras plásticas actuales entendidas como texto apuntan más a ser “un libre juego de significantes” con una protesta social adherida a una agenda política y sujeta a un código de obsolescencia tecnológica programada.

Considero que desde su surgimiento, los discursos postmodernos han logrado hasta ahora que las tecnologías que motivaron los cambios culturales, científicos y filosóficos del siglo XX, en el siglo XXI pacen a ocupar un lugar estelar en la elaboración de los discursos estéticos y gradualmente debiliten o simplemente desplacen y sustituyan el valor instrumental y los cambios formales y conceptuales que originaron los manifiestos y movimientos de vanguardia. Es dentro de esta circunstancia en donde encuentra cabida, sustento y sentido el presente texto, es de donde nace mi interés de regresar a un horizonte teórico y formal previo a la formulación de la obra con una preponderancia conceptual y con una severa dimensión política y social. Este interés de adherirme a los postulados y principios de las tendencias formales del Cubismo y el Ultraísmo va más allá de una manifestación de intenciones, busca en todo caso mantener la postura, el posicionamiento del impulso crítico, transformador y concreto de dichas tendencias plásticas: la sofisticación formal y técnica abierta a la experiencia.

Considero de vital importancia reflexionar y revalorar esos momentos en los que las vanguardias empiezan a dar cabida y mayor valor dentro del ejercicio de la pintura y a la composición plástica, a la escisión o fragmentación de los procesos de observar y pintar, mayor impulso a nuevas estrategias formales compositivas y teóricas, mayor presencia a la complejidad y sofisticación de la dimensión sintáctica que más tarde fundó lo que más tarde sería interpretado como la esencia de esas estrategias de polivisión y poligrafía que generaban altos niveles de plurivalencia, polisemia y referencialidad con su pasado inmediato, lo cual considero una condición básica sin la cual cuarenta años más tarde los teóricos posestructuralistas y los teóricos posmodernos no podrían haber formulado las teorías sobre “la obra de arte como texto” o “la obra de arte como un texto compartido con la historia” partiendo, algunos de ellos, de los conceptos de copresencia, transtextualidad e intertextualidad para dejar aún más atrás la dimensión estética sintáctica y semántica de las estéticas del siglo XIX.

Abundando un poco sobre la obra de arte como texto la crítica de arte, Loredana Niculet reflexiona y señala:

Al considerar la obra de arte como texto o sistema de signos, el crítico conseguía captar la organización interna de la obra en las oposiciones binarias - en otras palabras, en el modo en el que sus partes se reflejan e invierten mutuamente. Con todo esto, el enfoque estructuralista que iba en la línea de Saussure o de Levy-Strauss seguía siendo demasiado formalista, al entender el significado de la obra exclusivamente en dependencia de las relaciones internas de sus partes. Desde la perspectiva de la “corrección” del estructuralismo emprendido en la época por Jacques Lacan, Jacques Derrida y Roland Barthes, el interés del crítico por la realidad exterior y por los elementos miméticos de la obra de arte será sustituido por el interés hacia las ambigüedades de la

misma. Los silencios en el lenguaje literario o en el musical, así como las ausencias icónicas en la imagen artística contemporánea, atraerán la atención hacia aquellos espacios inciertos que, al exigir al receptor que completara él mismo el significado de la obra, desestabilizan las jerarquías tradicionales del campo del signo.¹¹

La comprensión de la obra de arte como texto implica no sólo el carácter comunicante y documental de la obra (en el sentido en el que toda creación permite una reconstrucción histórica, aunque parcial, del contexto en el que ha sido creada) sino sobre todo la estructuración interna de la obra a modo de tejido polisémico de códigos.¹²

Considero que tanto los escritores ultraístas como los pintores cubistas mucho antes que los teóricos estructuralistas inauguran un particular interés por la mirada crítica, así como por la ambigüedad y la relatividad en el arte, originando y detonando con esto la posibilidad no solo de una ambivalencia o ambigüedad sino de una pluralidad y polisemia discursiva, así como una poligrafía y una polivisión sin precedente que ya he definido en esta investigación como la “sofisticación formal y técnica abierta a la experiencia”. La pintura como una experiencia vivencial, dinámica y cambiante bien instrumentada a través de una deliberada organización compositiva interna de las obras, articulada ya sea a través de “oposiciones binarias”, “espacios inciertos” o “ausencias icónicas” que al desestabilizar el campo del signo tradicional también inauguraban otros campos sintácticos y semánticos con “tejidos polisémicos de signos” con múltiples posibilidades de reflexión, hallazgos formales sin precedente. Considero que la pintura cubista no solo precede a la pintura contemporánea, también a la crítica estética y a sus estrategias de interpretación debido a que el armazón de la “estética prismática” obligaba a enriquecer la crítica, o por lo menos a jerarquizar y diversificar los puntos de vista de observación y abordaje, las perspectivas conceptuales y sus múltiples sentidos.

Considero que los escritores ultraístas al formular, la “estética activa de los prismas” otorgan un horizonte conceptual a la sofisticación formal lo cual emblematiza claramente el objetivo central de esta investigación. Todos al fin, hallazgos filosóficos y formales de una época sin los cuales considero que no podría haber surgido la densidad sintáctica y el formalismo que caracteriza a la pintura abstracta actual a la cual estoy adherido y a la que siempre busco fortalecer en un constante dialogo con el pasado, articulado con las estrategias de copresencia, relatividad y subjetividad sobre las cuales teoriza la posmodernidad, entendiendo la actividad estética como

¹¹ LOREDANA Niculet, *Posestructuralismo y estética fundamentos y metáforas de la crítica del arte contemporáneo en Disturbis*. Número 11, 2012, pág. 2.

¹² LOREDANA Niculet, *Posestructuralismo y estética: fundamentos y metáforas de la crítica del arte contemporáneo en Disturbis*. Número 11, 2012, pág. 3.

una obra abierta, referencial, cambiante y dinámica: un permanente dialogo reflexivo con la historia.

Al investigar y formular mis estrategias plásticas siempre he tenido un acentuado gusto por una sutil, suave y delicada, frágil calidad de línea al servicio de una acusada y rigurosa geometrización del plano plástico bien aunado a una rigurosa lógica vectorial y prismática en el que alzados de arquitecturas y luminosidades se dan siempre cita para articular un concierto de tonalidades y geometrías, a través de esto siempre busco plasmar mi admiración y admiración por la complejidad de la realidad y tratar de emparentarme con la sofisticación formal que siempre ha contenido la gramática literaria, en particular el género del aforismo. La estructura lingüística del aforismo en su imperativo de fundir la poesía y la prosa considero que empata claramente con mi forma de pintar, un estilo y una técnica basados en un discurso plurivalente, abigarrado y ecléctico aunado también a un proceso razonado pictórico-plástico articulado con signos plásticos, alguna veces icónicos (relación pintura y cine: el cine como pantalla; relación pintura y teatro: el cine como escenario) encaminados a cultivar y fundir un juego retiniano de perspectivas con una geometría fragmentaria pero siempre un lenguaje con un sesgo vital y expresivo al tiempo que estructural y constructivo dirigido a abrir nuevos y múltiples horizontes de referencia y sentido.

Siempre me he sentido ligado a los conceptos de polisemia, poligrafía y polivisión para encontrar la armonía entre un pensamiento abstracto y concreto. Esto es lo que motiva mi trabajo desde el inicio de mi investigación plástica y en gran medida considero que es producto de lo que aprendí en esencia del cubismo y que Umberto Eco sintetiza de la siguiente forma:

[...] Los artistas contemporáneos se acojan a ideales de informalismo, desorden, aleatoriedad, indeterminación de resultados, también se ha querido plantear el problema de una dialéctica entre "forma" y "apertura"; es decir, de definir los límites dentro de los cuales una obra pueda plasmar la máxima ambigüedad y depender de la intervención activa del consumidor sin dejar por ello de ser "obra". En tendiendo por "obra" un objeto dotado de propiedades estructurales definidas que permitan, pero coordinen, la alternativa de las interpretaciones, el desplazamiento de las perspectivas".¹³

Mi trabajo desde el inicio ha consistido generalmente en un proceso natural de fundir un pensamiento abstracto con un pensamiento concreto, al mismo tiempo el juego y la reflexión. En el buscar alternar los tiempos de la pintura con la lógica blanda y dura del dibujo considero que se encuentra la raíz de mi permanente interés por "la sofisticación formal y técnica abierta a la experiencia". Es la pintura cubista aunada al impulso teórico de la "estética activa de los prismas"

¹³ ECO, Umberto, *Obra abierta*, Editorial Planeta, Argentina, 1992.

lo que impulsa mi trabajo, ambos buscaban dejar atrás una visión estrecha y dogmática para desde ahí generar, heredar y legar un nuevo refinamiento formal al creador: al pensamiento estético contemporáneo.

Que no es el desorden ciego e incurable, el obstáculo a cualquier posibilidad ordenadora, sino el desorden fecundo cuya positividad nos ha mostrado la cultura moderna: la ruptura de un Orden tradicional que el hombre occidental creía inmutable y definitivo e identificaba con la estructura objetiva del mundo...¹⁴

Ese desorden fecundo era ya “la estética activa de los prismas” que rompía con ese orden tradicional conformista, supuestamente inmutable y definitivo de “la estética pasiva de los espejos”.

2.8. LA SOFISTICACIÓN FORMAL Y TÉCNICA ABIERTA A LA EXPERIENCIA

Para algunos teóricos la idea de la “sofisticación formal y técnica abierta a la experiencia” podría ser reducida a una mera “habilidad manual” y el artista tal vez a una especie de *handyman* según esta concepción de Dan Sperber del artista como *bricoleur*.

En su acepción más general, el bricolage es la construcción de algo con lo que se tiene a mano, un modo de comprender y controlar la realidad que Lévi-Strauss asociaba al pensamiento así llamado “primitivo”. Existen, según él, dos formas de pensar la realidad: la forma razonada propia del ingeniero (desde lo abstracto) y la forma analógica propia del *bricoleur* (desde lo concreto). Sin embargo, tal como mostró el antropólogo francés, la abstracción no es “un monotipo de la civilización”, así como tampoco es la mente salvaje inapta para el pensamiento conceptual, sino que su distinta taxonomía está íntimamente ligada con el mundo material.¹⁵

Considero que es de vital importancia siempre detenerse con cautela y mucha atención ante esta dicotomía entre lo abstracto y lo concreto que de forma clara y sencilla proponía el antropólogo estructuralista Claude Levi Strauss ya que considero que la única forma de poder desarrollar el pensamiento abstracto del ingeniero es a través de lograr dominar rigurosamente las múltiples posibilidades de lo concreto que domina el *bricoleur*, esto se puede enunciar también de la siguiente forma, en la pintura si y solo si el *bricoleur* se ubica dentro de la “estética activa de los

¹⁴ ECO, Umberto, *Obra abierta*, Editorial Planeta, Argentina, 1992.

¹⁵ SPERBER, Dan, “Claude Lévi-Strauss”, *Structuralism and Since: From Lévi-Strauss to Derrida*, John Sturrock (ed.), (Oxford, UK: Oxford University Press, 1979), pág. 27.

prismas” y logra una “sofisticación formal y técnica abierta a la experiencia” es posible que el pensamiento abstracto surja se despliegue, adquiera sentido y se transforme en una experiencia estética.

Considero desde esta óptica que el “yo moderno” que surge y se gesta en el siglo XX podría definirse como el esfuerzo imperativo del artista para lograr una sólida fusión entre el “pensamiento abstracto” y el “pensamiento concreto” a través de erigir nuevos postulados formales, nuevas y diversas estrategias formales funcionales y operativas para distribuir los signos en el plano plástico y así fundar, elaborar y articular una polivisión y una poligráfica con una elevada densidad sintáctica que generara una severa polisemia cargada de ambivalencia e ironía. Desde mi primera exposición individual tome la decisión y la iniciativa de que mi obra tuviera una doble función, por un lado, ser un vehículo de expresión y como añadidura estar siempre vinculada y contar siempre con citas que explicitan a través de uno o varios elementos adjuntos el sentido primero que tiene para mí la pintura, ser un constante elogio y moderna exaltación de la ilusión espacial y la perspectiva para mí la esencia de mi pensamiento concreto y de mi concepto del *bricoleur*.

Considero que mi trabajo por aspirar a ser una revaloración de la memoria o un metalenguaje enriquecido a través de citas, menciones o extractos de escritos de escritores y poetas, pintores antiguos o modernos, recientes o remotos empata con lo que la teoría posmoderna ubica como las estrategias de copresencia, intertextualidad y transtextualidad ya que busco siempre anexar, aducir o agregar, intercalar homenajes ya sea de forma introductoria en los textos y títulos que las acompañan o directamente en las piezas debido a que pienso que el gran acervo de la pintura antigua en particular la del siglo XX es una fuente de inspiración e información inagotables. Mi interés ha sido el de equilibrar una búsqueda expresiva individual aunada a un constante dialogo con la tradición por tanto el medio ideal para recabar y recuperar, resguardar y proteger una herencia estética visual, aludir, valorar y aquilatar y dar continuidad a una historia, reflexiva y acumulativa, encaminado a dar continuidad a teorías y disertaciones humanas fundamentales sintetizadas en esta investigación en los conceptos de la “estética activa de los prismas” y la “sofisticación formal y técnica abierta a la experiencia”.

2.9. LA PINTURA COMO ENCUENTRO DE PERSPECTIVAS

La siguiente obra es un claro ejemplo de la ideal aplicación de la “estética activa de los prismas” y la “sofisticación abierta a la experiencia” buscando la pintura como un encuentro de perspectivas.



Transición
Oleo sobre tela
84 x 84 cm
2017

La “estética activa de los prismas” y la “sofisticación abierta a la experiencia” buscando la pintura como un encuentro de perspectivas, puntos de vista o entendida desde diferentes ópticas, de la siguiente forma:

- 1. Por una óptica semántica:** Aludir al valor fundacional de la geometría, el tema es la geometría y su capacidad para enlazar la arquitectura y la cartografía. En el plano dar cita a dos o más géneros pictóricos, la escena, el paisaje, etcétera. a través de dos o más estrategias formales de proyección, espacios cerrados en perspectiva o cartografías posibles, siempre dos o más imágenes que superpuestas, empalmadas o fundidas que aludan a espacios concretos o a espacios y lógicas mentales, abstractas, cifradas menos inteligibles.
- 2. Por una óptica sintáctica:** Trabajar con un plano sintáctico extendido, que sea en la elección de la factura, el soporte, el formato y los tiempos de la técnica del óleo en donde siempre se encuentre el motivo y la fortaleza estilística. Diseño de composiciones plásticamente dinámicas sobre formatos romboidales siempre tratando de compensar los fenómenos concéntricos perceptuales que genera ese trapecioide regular y con una técnica medida en la proyección y desmesurada en la ejecución gestual de algunas zonas. Utilizar paletas monocromáticas para acentuar las cualidades del proceso desde la proyección del dibujo hasta la gradual consolidación de la proyección en perspectiva.
Utilizar conscientemente y con rigor metódico en sus tres tiempos el óleo, que sutilmente los empastes de óleo se superpongan a una desgarrada y magra trama de planos y a un juego pictórico que a través de diversos contrastes de valor enfatice las zonas de luz en espacios arquitectónicos con vanos y umbrales, ventanas y puertas. Que los pliegues, ritmos y formas de los planos compositivos busquen ligarse estructural y geoméricamente a las pautas que generan las coordenadas de la cartografía que se superponen a la composición en perspectivas para presentar un hibridaje con la forma de un *pentimento* o un *palimpsesto*.
- 3. Por una óptica de sustitución:** Partir siempre de una visión alejada de los conceptos de imitación, mimesis y representación, esto es partir de una síntesis o de una clara sustitución de lo real. Partir del distanciamiento como lo practicaba Brecht y como lo señalaba François Lyotard: “Poner a la vista lo que hace que uno vea y no lo que es visible”, que la expresión y la sintaxis sean las prioridades, un constante juego de estructuras y efectos de lo real que a través de entender el espacio como un mapa arquitectónico o como un campo cromático y lumínico que busque desplegar y exponer en su ambivalencia el “fenómeno” o el “efecto emergente” de lo real y lo visible.

4. **Por una óptica expresiva:** Que sea una regla de oro “Pintar con pasión en vez de pintar la pasión”, esto es, que sea prioritario contrarrestar con expresividad la transmisión de mensajes siempre calculada, fría, directa y neutral de la máquina y los rudimentos virtuales digitales contemporáneos, a través de un “actuar la representación” cargada de emoción y sentimiento.
5. **Por una óptica procesual:** Que el proceso se base siempre a través de las estrategias de “desplazamiento” y “transición”, en una constante búsqueda de la deconstrucción. Siempre la herencia cubista de desglosar y “desmontar selectivamente” el espacio y los objetos a través del despliegue de una repetición rítmica, traslación, rotación etcétera. para transformar los espacios, figuras y formas geométricas en configuraciones inéditas, neologismos o en una suma de momentos. Siempre aspirar a ser el pintor ingeniero que frente a la dicotomía de “proceso y gesto contra forma y producto” siempre busque mantener múltiples datos de lo real, que sean reconocibles y que puedan generar empatía o identificación. Que la sintaxis, el juego técnico, el trabajo cromático y lumínico siempre busque conservar en su carácter semántico un valor tangible, desplegar un fenómeno visual complejo, múltiple y diverso, expresivo y gestual pero inteligible, identificable y posible.
6. **Por una óptica de los códigos de expresión y contenido:** Que la representación ilusionista en el que los grados de segmentación y estabilidad de los planos de expresión y contenido generalmente oscilen en la sutil ambivalencia de un código blando y duro. Siempre aludir a la proyección retiniana del espacio arquitectónico, pero con una delimitación imprecisa de las unidades de contenido y expresión. Generalmente dar a lugar a una severa inestable y vaga correlación que genere altos niveles de polisemia y ambigüedad, asociaciones provisionales e inestables entre signos (pinceladas, gestos, registros, improntas) planos y formas que no obstante al final siempre terminen instituyendo entre lo blando y lo duro un código individual sosteniendo una dimensión icónica conocida y estable. Que el proceso se desenvuelva libremente desde una *ratio difficilis* en una dimensión sémica poblada por galaxias textuales dibujísticas, lumínicas y arquitectónicas con nebulosas de contenido pero que la referencialidad figurativa no impida la expresividad abstracta y que los signos icónicos no cubran completamente los signos plásticos. Qué desde el principio, tanto en el diseño de los mapas de grafos, diagramas de flujo y transición así como en las estrategias pictóricas y plásticas se pueda observar que tanto en el código duro preciso y puntual de puntos como en las energías lineales de vértices y aristas en blanco y negro que describen planos y espacios, a los signos pictóricos no les baste nunca con ser únicamente signos pictóricos y que siempre aspiren a ser y funcionar como

mediadores de contenido y generadores de expresión. Qué desglose y despliegue, presentación y construcción sean los ejes rectores de la pintura, simultaneidad en las formas de mirar, indeterminación, referencialidad figurativa y arreferencialidad formalista con signos icónicos y signos plásticos siempre en armonía.

- 7. Por una óptica retórica:** Utilizar un tipo de retórica de repetición continuada algunas veces hiperbolizada para generar una aliteración lumínica o cromática y sentar las bases de una composición rítmica armónica o aliteración visual pausada. Recurrir a las estrategias de elipsis icónica y plástica para que siempre prevalezca en el espacio una ausencia o falta que motive al espectador a ser activo, que deba rellenar y reconstruir mentalmente a partir de la magnitud de lo ausente, lo cual está dirigido a favorecer su voluntad de proyección y deseo de reconstrucción.

Sugerir o dar la sensación de la interrupción del pensamiento o de una cadena de pensamientos que delimitan proyecciones arquitectónicas en fuga sobre la isotopía semántica. Qué a través de diversos idelectos, las figuras u objetos gradualmente pasen a un segundo o de plano brillen por su ausencia.

- 8. Por una óptica cubista:** Busco siempre recurrir a la lógica cubista de la transformación o la hiper codificación estilística icónica haciendo convivir uno o más tratamientos pictóricos en la imagen siempre aunado a la alteración de la regularidad plástica. Que generalmente los signos plásticos remitan a su causa, ya sea al movimiento, gesto o acción del pincel que los activa y delinea y que el uso de la sinécdoque plástica en lo icónico este siempre presente, así prevalecerán fragmentos de cosas tanto en la configuración del espacio como en la presentación de los elementos que la articulan, logrando dejar solo la huella de una operación mental. Que prevalezca la metáfora plástica en donde se concibe al cuadro como contenedor de movimiento sensaciones y emociones.

3. LA ESTÉTICA PRISMÁTICA Y EL CINE

3.1. INTRODUCCIÓN

En este capítulo el objetivo es reflexionar sobre la intención plástica cubista, primero vinculando los conceptos de cambio y tiempo vertidos por Henri Bergson con los conceptos de espacio y luz y después vinculando los conceptos de dinamismo, tensión y plasticidad con los recursos de la lógica cinematográfica para finalmente desglosar y exponer algunos de los hallazgos fundamentales del pensamiento cubista.

3.2. CAMBIO Y TIEMPO, ESPACIO Y LUZ

Para iniciar esta reflexión sobre la metodología estética que considero es posible deducir, derivar, extraer y aplicar de la estética cubista y de la “estética activa de los prismas” para lograr definir mi idea de la concepción, diseño y composición del espacio plástico y así poder inferir y activar diversos comportamientos de la luz, considero que es preciso reflexionar y abundar primero sobre el valor trascendente que tiene el origen de la aventura cubista para nuestro presente.

Dentro de su sentido propositivo el cubismo suponía o bien un juego de polaridades y opuestos con una final reconciliación o coexistencia entre representación y abstracción o bien la superación de la representación, pero ante todo suponía un concepto de reconstrucción o suma, la desarticulación y rearticulación de una realidad dada sobre un plano con una lógica dinámica espacial y lumínica específica.

Considero qué para entender conceptualmente desde un punto de vista poético esa búsqueda de reconstrucción que en esencia para los cubistas era ya el motivo de una “sofisticación formal y técnica abierta a la experiencia” es preciso reflexionar primero sobre aquella curiosidad del pintor cubista de querer saber cómo actúa el tiempo ya que considero que de allí se deriva su interés por recrear y reconstruir el tiempo a través de configurar y reconfigurar una simultaneidad de vistas y momentos que al sumarlos ideal y mecánicamente generen y revelen diversas lecturas e interpretaciones lumínicas y espaciales.

De gran valor han sido para mí las reflexiones de Henri Bergson sobre la pintura y la geometría y sobre el tiempo y el cambio vertidos en su texto la “Evolución creadora”, que pueden ilustrar la curiosidad y el interés cubista por el sentido del tiempo para vincularlo más tarde con el ultraísmo:

El retrato terminado se explica por la fisonomía del modelo, por la naturaleza del artista, por los colores disueltos sobre la paleta; pero, incluso con el conocimiento de lo que lo explica, nadie, ni aun el artista, hubiese podido prever con exactitud lo que sería el retrato, porque el predecirlo

hubiese sido producirlo antes de haber sido hecho, hipótesis absurda que se destruye a sí misma. Otro tanto ocurre con los momentos de nuestra vida, de la que somos sus artesanos. Cada uno de ellos es una especie de creación.

Y lo mismo que el talento del pintor se forma o se deforma, y en todo caso se modifica, bajo la influencia misma de las obras que produce, así cada uno de nuestros estados, al mismo tiempo que sale de nosotros, modifica nuestra persona, siendo como la forma nueva que acabamos de darnos. Hay, pues, razón para decir que lo que hacemos depende de lo que somos; pero debe añadirse que somos, en cierta medida, lo que hacemos y que nos creamos continuamente a nosotros mismos. Esta creación de sí por sí es tanto más completa, por lo demás, cuanto mejor se razona sobre lo que se hace. Porque la razón no procede aquí como en geometría, en donde las premisas son dadas una vez por todas, impersonales, y donde se impone una conclusión impersonal. Aquí, por el contrario, las mismas razones podrán inspirar, a personas diferentes o a la misma persona en momentos diferentes, actos profundamente diferentes, aunque igualmente razonables. A decir verdad, no se trata de las mismas razones, puesto que no son las de la misma persona ni las del mismo momento. Por lo cual no se puede operar sobre ellas *in abstracto*, desde fuera, como en geometría, ni resolver a otro los problemas que la vida le impone. Cada uno habrá de resolverlos desde su interioridad, por su cuenta. Pero no tenemos por qué profundizar en este punto. Buscamos tan solo que sentido preciso da nuestra conciencia a la palabra "existir", y encontramos que, para un ser consciente, existir consiste en cambiar, cambiar madurando, madurar creándose indefinidamente a sí mismo.¹⁶

En este mismo orden de ideas, partiendo desde un parecido interés de cambio, así se expresaba Miguel de Unamuno en su novela *Niebla*, todavía perteneciente a la generación del 98, tan cuestionada por los ultraístas:

—¿Y cuál es su argumento, si se puede saber?

—Mi novela no tiene argumento, o mejor dicho, será el que vaya saliendo. El argumento se hace él solo.

—¿Y cómo es eso?

—Pues mira, un día de estos que no sabía bien qué hacer, pero sentía ansia de hacer algo, una comezón muy íntima, un escarabajeo de la fantasía, me dije: voy a escribir una novela, pero voy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá. Me senté, cogí unas cuartillas y empecé lo primero que se me ocurrió, sin saber lo que seguiría, sin plan alguno. Mis personajes se irán haciendo según obren y hablen, sobre todo según hablen; su carácter se irá formando poco a poco. Y a las veces su carácter será el de no tenerlo.

—Sí, como el mío.

—No sé. Ello irá saliendo. Yo me dejo llevar.

—¿Y hay psicología?, ¿Descripciones?

¹⁶ BERGSON, Henri, *Obras escogidas, Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia; Materia y memoria; La evolución creadora; La energía espiritual; Pensamiento y movimiento*. Ed. Aguilar. México, 1963, pág. 443.

—Lo que hay es diálogo; sobre todo diálogo. La cosa es que los personajes hablen, que hablen mucho, aunque no digan nada.

El caso es que en esta novela pienso meter todo lo que se me ocurra, sea como fuere.

—Pues acabará no siendo novela.¹⁷

Siguiendo esta misma línea de pensamiento se deduce que los pintores cubistas, al reflexionar sobre el espacio y la luz para exponer una lógica espacio-tiempo, razonaban sobre la complejidad del acto creativo y los momentos de cambio *in abstracto*, desde fuera y con la geometría, con sus premisas y conclusiones sin aspirar a resolverle a otro sus problemas, pero sí para compartirle posibles momentos de la existencia desde una nueva consciencia plástico-pictórica.

[...] El objeto compuesto cambia por el desplazamiento de sus partes. Pero cuando una parte ha dejado su posición, nada le impide volver a recobrarla. Un grupo de elementos que ha pasado por un estado puede pues, en todo momento, volver a él, sino por sí mismo, al menos por el efecto de una causa exterior que vuelve a ponerlo todo en su lugar.¹⁸

Considero que esa era la esencia del impulso cubista, el pintor buscaba ser esa causa exterior que si bien no deseaba que los objetos recuperaran su posición, si deseaba señalar y trazar con precisión diversas posiciones para situarlos exhaustivamente espacial y lumínicamente en un tiempo estricto y revelarlos en su complejidad plástica, en sus tensiones lumínicas y espaciales, en los intervalos que señalan y distinguen las correspondencias de otras.

Y como no hay nada más en la forma del todo que la disposición de las partes, las formas futuras del sistema son teóricamente visibles en su configuración presente. Toda nuestra creencia en los objetos, todas nuestras operaciones con los sistemas que la ciencia aísla, descansan en efecto sobre la idea de que el tiempo no actúa sobre ellos.

[...] El tiempo abstracto *t* atribuido por la ciencia a un objeto material o a un sistema aislado, no consiste más que en un número determinado de *simultaneidades*, o más generalmente de *correspondencias*, y que este número permanece el mismo, sea cual sea la naturaleza de los intervalos que separan unas correspondencias de otras. Jamás se presenta la cuestión de estos intervalos cuando se habla de la materia bruta; o si se les toma en consideración, es para contar ahí con correspondencias nuevas, entre las cuales podrá pasar todavía todo lo que se quiera.¹⁹

¹⁷ UNAMUNO, Miguel, *Niebla*, Col. Austral. Ed. Espasa – Calpe. Argentina, 1939, pág. 100.

¹⁸ BERGSON, Henri, *Obras escogidas, Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia; Materia y memoria; La evolución creadora; La energía espiritual; Pensamiento y movimiento*. Ed. Aguilar. México, 1963.

¹⁹ BERGSON, Henri, *Obras escogidas, Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia; Materia y memoria; La evolución creadora; La energía espiritual; Pensamiento y movimiento*. Ed. Aguilar. México, 1963, pág. 443.

Considero que en esencia esa era la búsqueda del pintor cubista, encontrar esas simultaneidades para generar e inventar nuevas correspondencias espaciales y lumínicas en el plano. Pero pasemos a vincularlo con las búsquedas literarias de la época, desde el punto de vista del Ultraísmo aquí lo señalado por Borges acerca del polo “pasivo” impresionista y el polo “activo” expresionista, presentes en la creación artística:

Puede asumir todas las formas entre aquellos dos polos antagónicos de la mentalidad, que son el polo impresionista y el polo expresionista.

Sólo hay, pues, dos estéticas: la estética pasiva de los espejos y la estética activa de los prismas. En un sistema de oposiciones-exclusiones están “el polo expresionista” en el que “el ambiente es el instrumento del individuo” en oposición al “polo impresionista” en el que “el individuo se abandona al ambiente”, es “la estética activa de los prismas.

Esta nueva estética es un acto de posesión. Es una escritura desarticulada y rearticulada en la ruptura de antiguos esquemas, es un haz de formas, percepciones, detalles que rechazan la dependencia y el conjunto, la construcción y la coherencia y que se autoabastecen; es una estética de la discontinuidad, del fragmento.²⁰

Sobre esta antigua base conceptual en donde debemos reflexionar sobre polaridades y oposiciones para la instrumentación de posibles estrategias estéticas, cuando pensamos en “una estética de la discontinuidad y el fragmento” o en “una escritura desarticulada y rearticulada en la ruptura de antiguos esquemas” o en un “haz de formas, percepciones y detalles que rechazan la dependencia y el conjunto, la construcción y la coherencia y que se autoabastecen” es muy fácil llegar al cubismo y a su interés por “desmontar” y “superar” de diversas formas el acto de la representación.

El cubismo es justo esa precisa y real conciliación y superación de los polos impresionistas y expresionistas a los que se refiere Borges. El cubismo no es por tanto ya el conflicto entre dos formas pasivas o activas de abstraer y extraer información y datos del fenómeno lumínico y espacial que presenta la realidad, en esencia supone ya la ideal conciliación de vistas y emplazamientos de la mirada a través de la desarticulación y rearticulación de los datos perceptuales en la contemplación y transfiguración de la realidad. Pero si es en el polo impresionista activo en donde se ubica ya claramente el cubismo, una suma de percepciones y una visión científica y mecánica es esa nueva estética o acto de posesión del que habla Borges.

²⁰ SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas*, Fondo de Cultura Económica. México, 2002, pág.135.

Apollinaire por su parte señalaba de forma un tanto cifrada y metafórica:

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.

[...]

Es el arte de pintar composiciones nuevas con elementos tomados, no de la realidad visual, sino de la realidad del conocimiento. Todo hombre tiene el sentido de esta realidad interior.

[...]

El aspecto geométrico que tan vivamente impresionó a quienes vieron las primeras telas científicas derivaba del hecho de que la realidad esencial se ofrecía en ellos con gran pureza y se eliminaba totalmente el elemento visual y anecdótico.

[...]

El arte contemporáneo reviste sus creaciones de una apariencia grandiosa, monumental, que supera en este sentido a todo lo que había sido concebido por los artistas de nuestro tiempo. Ardiente en la búsqueda de la belleza es noble y enérgico, y la realidad que nos descubre es maravillosamente clara.²¹

En el cubismo ya no encontramos una única fuente de luz y en el espacio observamos uno o diversos objetos desde distintos puntos de vista. Hay una multiplicación o bien simplificación de la figura y la forma, un nuevo interés por la forma y los volúmenes en la que, al desentenderse parcialmente la obra de una estricta representación espacial, las proporciones y la luz se ofrecen en un todo fragmentado. La relación entre representación y abstracción se reconcilia en el espacio mental de la transfiguración de la luz y el espacio.

Desde otro punto de vista y siguiendo con la vocación de esta investigación de vincular y confrontar el pasado y el presente desde sus búsquedas primordiales considero de vital importancia citar a Hal Foster que al reflexionar y cuestionar la simulación que hacía de la abstracción el movimiento neo-geo de los años ochenta:

Si no era pintura abstracta más que en apariencia, arte apropiacionista más que en estrategia, ni crítica institucional más que en retórica, ¿qué era el neo-geo? Una manera de definirlo es a través de su misma ambigüedad, particularmente en relación con la representación y la abstracción. El neo-geo participaba de ambos modos, pero no los trataba como opuestos; o más bien no intentaba

²¹ APOLLINAIRE, Guillaume, *Meditaciones estéticas*. Los Pintores Cubistas, Visor- La balsa de la medusa, Madrid, 1994.

reconciliados como si fueran opuestos. En lugar de eso, los trataba como ya reconciliados, y esto sugiere un replanteamiento de las relaciones entre ambos.

La abstracción no desmontaba la representación; por el contrario, en el momento de la alta modernidad reprimía (o mejor) superaba la representación y en esta superación la representación se conservaba aun cuando se la cancelaba.

Piénsese en los residuos de referencialidad en las primeras composiciones de Kandinsky o en las primeras cuadrículas de Mondrian. Lejos de errores, estos vestigios de jinetes y montañas en Kandinsky o huellas de árboles y pilares en Mondrian eran necesarios a la abstracción. No sólo la definían como tal, sino que también la fundamentaban, la rescataban de lo arbitrario, y lo arbitrario era una amenaza constante para la abstracción, una amenaza cortejada por Kandinsky, resistida por Mondrian.²²

Foster se refiere al momento de la alta modernidad, pero en el cubismo que pertenece todavía al periodo temprano de las vanguardias y a una baja modernidad “la representación se conservaba aun cuando se la cancelaba” y en el proceso de la desarticulación y rearticulación de los datos espaciales y lumínicos todavía subyacen no solo claros “residuos de referencialidad” sino una clara semiabstracción que habita entre planos y espacios reconocibles en una clara tensión plástica o en una tensa plasticidad.

3.3. DINAMISMO, TENSIÓN Y PLASTICIDAD EN EL CUBISMO (PINTURA Y CINE)

Considero que los conceptos de dinamismo, tensión y plasticidad en el cubismo están plenamente ligados a la lógica espacio-tiempo del cine. El giro formal cubista acabó con una concepción tradicional del cuadro, reflejo de una forma fija e inmanente de entender la realidad por lo que la simultaneidad y multiplicidad de la pintura cubista se conecta con la nueva experiencia móvil y dinámica de la modernidad y la tecnología. Este dinamismo liga al cubismo con el cine, que en aquellos años emblemizaba el espíritu del nuevo siglo y se ofrece como metáfora de la modernidad en su conjunto para señalar la capacidad de construcción de un todo absoluto y continuo a partir de fragmentos estáticos. No es solo la cuestión de una semejanza visual lo que liga al cubismo con el cine, sino un vínculo estructural bien representado y materializado fundamentalmente por dos factores: un diálogo entre la representación y la abstracción, la fragmentación del objeto y el espacio mediante la reconfiguración geométrica.

²² FOSTER, Hal. *El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001.

La relación entre el cubismo y el cine es aquella que se establece con un nuevo modo de visión; uno y otro reconceptualizan las artes visuales occidentales inventando una nueva relación estética con el mundo e inaugurando un nuevo concepto de la imagen cargado de una nueva noción espacio-tiempo. La composición y la tensión plástica cubista obedecen por tanto a conceptos de descomposición y reconfiguración, desarticulación y rearticulación, la estrategia formal consiste en un proceso intelectual de esquematización geométrica y recombinación de los múltiples planos que configuran la estructura externa e interna de los objetos, así como los diversos puntos de vista posibles del espectador.

El pintor cubista, que al emular los posibles movimientos de una cámara o al igual que un continuista daba seguimiento a los reemplazamientos y reencuadres de una escena específica, actúa ya dentro de una lógica mecanicista nueva. Es por tanto que el tiempo se introduce en el lienzo, al igual que la crítica a la visión como un nuevo modo aproximado y parcial, un abordaje complejo, fallido e incompleto de percibir el mundo y representarlo compositivamente en el plano pictórico.

Es de vital importancia recordar a Fernand Léger (1881-1955) que al asumir el cine como un nuevo lenguaje plástico para sublimar su fascinación por la máquina y el dinamismo, se dio a la tarea de filmar *Ballet mécanique* (Ballet mecánico, 1924) una película que lleva al extremo la fragmentación del objeto cotidiano, al que dota de un movimiento y ritmo para presentarlo como el actor protagonista, en el que residiría la verdadera belleza de la vida moderna.

Bergson reflexiona sobre esta nueva lógica mecanicista que busca abarcar de forma exhaustiva la realidad:

De una manera general, el progreso más radical que una ciencia puede realizar consiste en hacer entrar los resultados ya adquiridos en un conjunto nuevo, con relación al cual se convierten en consideraciones instantáneas e inmóviles tomadas de tarde en tarde sobre la continuidad de un movimiento.

Tal es, por ejemplo, la relación de la geometría de los modernos con la de los antiguos. Esta, puramente estática, operaba sobre las figuras una vez descritas; aquella estudia la variación de una función, es decir, la continuidad del movimiento que describe la figura. Se puede, sin duda, con más rigor, eliminar de nuestros procedimientos matemáticos toda consideración de movimiento; no es menos verdad que la introducción del movimiento en la génesis de las figuras está en el origen de la matemática moderna.²³

²³ BERGSON, Henri, *Obras escogidas, Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia; Materia y memoria; La evolución creadora; La energía espiritual; Pensamiento y movimiento*. Ed. Aguilar. México, 1963, pág. 465.

Por lo demás, cuanto mejor se dibuja en nuestro espíritu la idea de la causalidad eficiente, más toma esta la forma de una causalidad mecánica.

Esta última relación, a su vez, es tanto más matemática cuanto que expresa una más rigurosa necesidad. Por lo cual no tenemos, sino que seguir la pendiente de nuestro espíritu para devenir matemáticos. Pero, por otra parte, esta matemática natural no es más que el apoyo inconsciente de nuestro hábito consciente de encadenar las mismas causas a los mismos efectos; y este hábito mismo tiene por objeto ordinariamente guiar acciones inspiradas por intenciones o, lo que equivale a lo mismo, dirigir movimientos combinados a la vista de la ejecución de un modelo.

Así, la inteligencia humana, en tanto que, habituada a las exigencias de la acción humana, es una inteligencia que procede a la vez por intención y por cálculo, por la coordinación de medios a un fin y por la representación de mecanismos en formas cada vez más geométricas.²⁴

La propia estructura geométrica que había sido pensada y que priva hasta finales del siglo XIX, que había sido pensada y diseñada para esclarecer una relación entre el mundo y el sujeto, acaba por desear prescindir de la representación al sustituirla por una lógica causal y mecanicista, polisémica y diversa, en el registro y en el diseño espacial compositivo de la pintura cubista. Frente al pasado este nuevo lenguaje se yergue en una nueva estética, pero conserva aún la curiosidad primigenia antigua con un nuevo, severo y escrupuloso cuidado formal. Para ejemplificar esa estrecha relación del cine con la pintura en esta investigación realizo un homenaje a varios actores del cine norteamericano.

²⁴ BERGSON, Henri, *Obras escogidas, Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia; Materia y memoria; La evolución creadora; La energía espiritual; Pensamiento y movimiento*. Ed. Aguilar. México, 1963, pág. 476.

3.4. LA PINTURA COMO PANTALLA

La obra a continuación expuesta es un claro ejemplo de la ideal aplicación de la “estética activa de los prismas” y la “sofisticación abierta a la experiencia”, buscando la pintura como una pantalla.



Jane.
Técnica: Óleo sobre tela
Medidas: 110 x 142 cm
2017

4. LA ESTÉTICA PRISMÁTICA VISTA DESDE LA MODA, EL GUSTO Y LA IRONÍA

4.1. INTRODUCCIÓN

En este capítulo el objetivo es confrontar las propuestas y hallazgos formales del cubismo con los fenómenos de la moda y el gusto para terminar reflexionando sobre los conceptos de ironía y no circunstanciación presentes en el cubismo y en el movimiento ultraísta.

4.2. LA MODA

En el arte todo al final es una pregunta abierta que invita a la reflexión, sin embargo, es de vital importancia reflexionar y saber cómo se empezó a construir deliberada y con plena conciencia la ironía, la ambigüedad y la subjetividad en la pintura y desde cuando la interpretación de una suma de instantes y momentos contradictorios o contrapuestos empezaron a formar parte de una estrategia compositiva plástica y pictórica nueva y por tanto obligar una distancia intelectual y crítica en la interpretación de la pintura y su historia.

El movimiento ultraísta y el movimiento cubista están contruidos y formulados *a priori* sobre un interés de fijar una postura activa frente a un pasado y un presente.

¿Son el cubismo y el ultraísmo un producto de su contexto histórico o de la moda?

La estrecha relación entre las estrategias formales de él arte y la moda qué si bien surge a principios del siglo XX, será mucho más radical a partir de la posguerra y llegará a un verdadero estado de condicionamiento e involucramiento a partir de los años setenta.

Ese momento singular en que las vanguardias europeas se enfrentan a la dura embestida de la tecnología, a los sorprendentes beneficios de la fotografía y él cine, así como a la posibilidad de la reproductibilidad de las imágenes es un momento que obligaba a fijar nuevas posturas filosóficas y estéticas y a nuevos emplazamientos de la visión. Desde mi punto de vista las primeras décadas del siglo XX, en un sentido estricto conforman el momento ideal, de mayor acercamiento y mayor acceso, no solo a un arte producido por una pequeña elite sino la posibilidad de integrar solidas cavilaciones teóricas y estrategias formales estéticas a una vida social y colectiva en pleno cambio: el diseño y la moda.

Sin lugar a dudas, la Segunda Guerra Mundial fue lo que trastocó las buenas intenciones ocultas tras las herramientas formales forjadas con gran dedicación durante casi tres décadas por diversos pensadores, científicos y artistas, el art nouveau y el jugendstil, los textos y la pintura de

Kandinsky o las estrategias pedagógicas de la Academia de la Bauhaus sumados al descubrimiento del inconsciente y a la teoría de la relatividad ya que estaban generando otra forma de pensamiento, de pensarse e insertarse en el mundo por tanto de construir una nueva postura del artista frente a su pasado, su presente y su futuro.

Recordemos que, después de la posguerra, los Estados Unidos de Norteamérica, una vez instituido el dólar como un nuevo patrón fiduciario y con la posibilidad de usufructuar y regentar una gran cantidad de patentes producto de complejos inventos europeos nutridos de una ancestral tradición y conocimiento, se vuelve el gran transformador y proveedor de nuevas identidades: nuevas estrategias de pensamiento y nuevas estrategias estéticas. Con esto el sueño estético, romántico y utópico de principios de siglo se empieza a reducir a una simple necesidad práctica de pertenencia, estatus, jerarquía y poder adquisitivo, clonación y copia: replicar y sustituir se vuelve la norma.

Tres décadas después, claramente las reflexiones cubistas y ultraístas se contraponen radicalmente a esa visión reduccionista que finalmente incorpora Estados Unidos de Norteamérica a través de la figura emblemática de Andy Warhol con su sentencia de “Yo también soy una máquina”. Al respecto, Hal Foster señala:

Normalmente, esta declaración se supone que confirma la ingenuidad o virginidad tanto del artista como del arte, pero puede apuntar a un sujeto no tanto virgen como conmocionado, que asume la naturaleza de lo que le conmociona como una defensa mimética contra esta conmoción: yo también soy una máquina. También produzco (o consumo) imágenes en serie, lo que doy es tan bueno (o tan malo) como lo que recibo. Las declaraciones pasan por adhesión preferente a la compulsión de repetir activada por una sociedad de la producción y el consumo en serie. Si no puedes derrotarla, sugiere Warhol, unirse a ella y con esto renunciar a no entrar totalmente en ella para exponerla; es decir, revelar su automatismo e incluso su *aurismo* mediante un discurso individual activo y excesivo como ejemplo.²⁵

En esa ingenua y muy oportunista frase de ese norteamericano singular, encontramos claramente sintetizada las diferencias abismales entre las búsquedas de este lado del atlántico con las de sus contemporáneos europeos al otro lado del Atlántico, con dicha postura se expone claramente en que consiste la banalización y la vulgarización del arte en América a través de la

²⁵ HAL FOSTER, *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Editorial AKAL. Madrid, 2001, pág. 77.

instrumentación del diseño y la moda como sucedáneos y paliativos para una sociedad ávida de cambios y transformaciones filosóficas y estéticas.

Lo que debería haberse convertido en una enriquecedora oportunidad para fijar una distancia entre las virtudes de la tecnología y las estrategias complejas de reflexión surgidas de una imaginación creadora como las del Ultraísmo y el movimiento cubista se transforma en Norteamérica en la propuesta instrumental de una productiva maquinaria generadora de consumo: otro mecanicismo.

Es de vital importancia observar los objetivos y premisas que promovía y promueve la posmodernidad ya que documenta esa turbia y nebulosa transición entre el siglo XX y el siglo XXI, el diseño y la moda se convierten en las garantías de progreso o bien en las promesas de identidad y cambio que son hoy a todas luces un fracaso.

El arte ya no es un vehículo de cambio, pero si sabemos que es nuestra forma más eficaz para entender y desmontar, desglosar y entender desde un punto de vista individual la realidad.

Extraño todavía hoy pensar que una serie de teorías (el inconsciente y la relatividad) y propuestas de autoconocimiento, introspección y exploración del yo (las vanguardias) hayan derivado en una serie de gadgets y maquinas que más que acercar alejan al individuo de su gran potencial transformador, lo distraen y lo alejan. Nos encontramos todavía hoy con la posibilidad de crear e instrumentar una sana y enriquecedora relación entre el diseño y el arte más acorde con el entorno y más allá de modas programadas y objetivos consumistas a corto, mediano y largo plazo. Lo que atesoraban las elites al final no era más que la posibilidad de enriquecer la comfortable vida cotidiana a través del arte, a través de conocer nuestro potencial creador para compartirlo cada vez con mayor libertad y fluidez.

Debemos recordar y refrendar que las herramientas tecnológicas no eran el fin sino solo un medio más para compartir contenidos cada vez más constructivos de humanos sensibles, no para generar división, encono y diferencia, delirios aspiracionales y barreras ideológicas.

El movimiento cubista y el movimiento ultraísta no eran producto de las modas, eran actitudes sintomáticas de los cambios de la transformación acelerada de las tecnologías de su tiempo y de la necesidad de participar de los cambios con actitudes renovadas. Si bien los cubistas reflexionaban sobre la documentación mecánica que podía lograr una cámara de cine, sobre el movimiento y la posición de los objetos dentro una nueva lógica espacio-tiempo, también sabían que la forma instrumental para aplicar esos hallazgos con una estrategia plástico-pictórica debía

sostenerse en el lienzo con una estrategia compositiva eficaz, no a través de un discurso verbal sorprendente o a través de mimetizarse con la maquina como sostenía Andy Warhol.

4.3. EL GUSTO

Es el valor de la pintura nuevamente, frente a las posibilidades de la maquina lo que se debate a principios del siglo XX, nuevamente el pintor frente a su circunstancia es el que debe buscar fincar sus nuevas fortalezas y virtudes para reafirmar su impulso sensible y su sentido del gusto. El arte es un producto del gusto, objeto de creencia, una construcción social y un producto de la educación por tanto es necesario saber que es valioso o sagrado para cuestionarlo y ponerlo en tela de juicio, para que en el camino no se convierta en basura. En palabras de Pierre Bordieu: “[...] Es necesario tener mucho capital para ser revolucionario”.²⁶

El artista debe centrarse en cuestionar los mecanismos de ese sistema social que si bien antes señalaba, defendía y promovía el valor del arte desde un “nomos” partiendo de “un principio de visión y división legítimo” y que en algún momento también definió o designo el “campo del arte” y “el culto al artista” y más tarde rebasando la mera defensa del oficio también decidió darle cabida a los transgresores de los rigores antiguos, para concluir que en el arte moderno todo se reduce a una simple crisis de creencia o de gusto pero que en esencia es un problema de educación.

Esta crisis de creencia para Bordieu significa el carecer de los “instrumentos de reconocimiento” indispensables para poder interpretar o saber degustar un universo de diez siglos de productos de experiencia en el arte. El gran capital para Bordieu se encuentra en saber incorporar bajo la forma del gusto las leyes, el “nomos”, y con esto el concepto de la visión y la división o bien las categorías de percepción para diferenciar y distinguir (“lo salado y lo dulce”, “lo moderno y lo antiguo o “lo románico y lo gótico”) ya que ahí están las razones de la libido del arte o el amor al arte o la necesidad del arte o bien la “teodicea o sociodicea de los privilegios”, así como las técnicas de saberes y competencias que solo se aprenden en una academia para después poder convertirse o poder habilitar a ese hipotético y posible “revolucionario” que con conocimiento de causa pueda cuestionar y transgredir: desencantar, desacralizar o desmitificar él pasado.

²⁶ BOURDIEU, Pierre, *El sentido social del gusto elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI Editores. Argentina, 2010.

En un mundo confundido sobre los valores del arte (la tradición) y molesto con la imposición de nuevas corrientes y propuestas del arte contemporáneo, observamos que reflexionar sobre las vanguardias del siglo XX es más necesario que nunca. Recalcar que el sistema es un juego de ajedrez y que es necesario querer estar en el juego por tanto amar el juego y entender sus cambios creyendo en uno mismo (una admiración puramente estética) se requiere la necesidad de la afirmación del yo, esa “erótica del arte” que reclamaba Susan Sontag pero sin renunciar a la riqueza de la interpretación: “[...] Una zona del arte contemporáneo, la más avanzada, no tiene otro objeto que el arte mismo.”²⁷

Lo anteriormente expuesto señala la necesidad de contar con una ética, un pensamiento crítico y actualizado, una actitud con una dimensión colectiva en dialogo constante y comprometida con la tradición y el presente. Considero que el gusto se encuentra estrechamente vinculado a la “sofisticación formal abierta a la experiencia” ya que desde ahí se genera el refinamiento del pensamiento estético contemporáneo.

4.4. IRONÍA Y NO ‘CIRCUNSTANCIACIÓN’

La defensa y justificación de un sistema estético construido sobre la base de una lógica o dinámica de adhesión y saturación como la que proponía el cubismo estaba cimentada sobre la idea de que un solo encuadre o emplazamiento sobre el motivo deseado era insuficiente por tanto siempre obligaba a cambiar de posición, ángulo y perspectiva para poder abarcar con más detalle y mayor rigor o bien para fingir reemplazamiento y reencuadre o bien para justificar la introducción de nuevos elementos formales o bien para enfatizar y destacar el valor de otros detalles de la composición hasta lograr a veces diluirse en una red de gestos y trazos que ironizaban un primer origen o primera circunstanciación.

Para la pintura del siglo XIX entendida en como *la estética pasiva de los espejos*, visión, óptica, ángulo, encuadre o emplazamiento condicionaba, generaba e ilustraba un concepto de unicidad, una visión en un lugar y tiempo determinados lo cual entendemos como una estricta circunstanciación.

²⁷ BOURDIEU, Pierre, *El sentido social del gusto elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI Editores. Argentina, 2010, pág. 32.

Para la pintura del siglo XX, entendida como *la estética activa de los prismas* fundada sobre una nueva visión mecanicista y tecnológica, reencuadre o reemplazamiento promovían reflexión, una y otra y más visiones de un espacio-tiempo cambiante, por tanto, diversas circunstanciaciones o una suma de reflexiones.

Para abundar, precisar y ejemplificar un poco más estos conceptos de suma o adhesión, pensamiento y reflexión, y de temporalidad, de un antes y un después en el diseño compositivo y facturación de un cuadro, recurro a una regla gramatical. Si bien en nuestro idioma pensamiento y reflexión están estricta y claramente ubicados temporalmente, en el caso del idioma alemán la precisión gramatical es muy evidente y más elocuente. Denken es pensar y *nachdenken* es reflexionar, el prefijo *nach* señala claramente un después de pensar, un tiempo después que corrige y señala: delibera y abunda.

Pensar en esta regla trasladada a la pintura, antes y después en el cubismo detona y significa una abertura prismática, diversas posibilidades formales y conceptuales, dubitación o duda, corrección y también posible contradicción, no error y desacierto, ya que, dentro de la libertad formal del cubismo, reemplazar, reencuadrar y superponer significa, reeditar y sumar, improvisar o abundar, seguir viendo e ideando con más detenimiento en el transcurso del trabajo de la obra.

La ironía está representada formalmente en ese dudar y reemplazar la visión para ofrecer una suma que deriva en una visión contradictoria o ambigua, lo cual señala o supone diversas circunstanciaciones o bien una no circunstanciación como lo nombraban los ultraístas. Este intento de tratar de hacer una pausa y reflexionar sobre algo que forma parte tacita desde hace ya varios años de un hacer y rehacer cotidiano en la pintura me resulta profundamente importante. Es la reedición lo que me interesa, ese considerar que la pintura parte de un concepto de parcialidad que debe ser editada y reeditada sobre el proceso o sobre la marcha desde la composición y manufacturación de un cuadro.

El reencuadre y reemplazamiento ya no responde a una visión inamovible y univoca del pensamiento, parte de la necesidad de documentar y compartir un concepto de reflexión y cambio o diversas e hipotéticas ideas de cambio compartiendo o cohabitando y conviviendo en un espacio común desde una “sofisticación formal abierta a la experiencia”.

La sofisticación formal abierta a la experiencia nace por tanto de una necesidad de enriquecer o de justificar teóricamente la inserción o adhesión de nuevas reflexiones y nuevos elementos formales en el trascurso de componer y diseñar plásticamente un cuadro.

La imagen o concepto de la imagen a diseñar ya no está solo sujeta a un orden primero y de circunstanciación estricto, es más una apuesta o posible emplazamiento y reemplazamiento de la visión, una reflexión prismática, múltiple, diversa: polisémica y plurivalente.

Esta necesidad de construir una distancia histórica e intelectual entre el siglo XIX y el siglo XX es muy parecida a la que ilustra Erwin Panofsky al disertar sobre la relación entre la antigüedad clásica, la edad media y el renacimiento, en su libro *Estudios sobre iconología* partiendo de su concepto sobre la perspectiva correcta como una precondition de la historia crítica:

Para la mente medieval la antigüedad clásica estaba demasiado alejada y al mismo tiempo presente con demasiada fuerza para ser concebida como un fenómeno histórico [...De la misma forma que fue imposible para la Edad Media elaborar el moderno sistema de perspectiva, que está basado en la comprobación de una determinada distancia entre el ojo y el objeto capacitando al artista para evocar imágenes comprensibles y coherentes de las cosas visibles, igualmente era imposible para ellos alcanzar la idea moderna de la historia, que se basa en la comprensión de una distancia intelectual entre el presente y el pasado, y con ella se permite al investigador construir conceptos comprensivos y consistentes de períodos ya pasados.²⁸

Es en esa nueva forma de reflexionar sobre la historia y el acto creativo en la que coinciden claramente los poetas ultraístas y los pintores cubistas, una concepción del acto creativo como algo activo y dinámico, progreso: proceso y cambio. Es la necesidad de construir una distancia histórica frente al siglo XIX lo que anima y nutre, el motor y la consigna que articula sus búsquedas formales, señalar las limitaciones del pasado y hacer patentes las libertades formales del presente, celebrar la ironía, pero también distanciarse de la visión racionalista y mecanicista, exhaustiva y toda abarcadora, que en ese momento histórico posibilitaban ya la fotografía y el cine. Nuevamente es preciso recordar lo que señalaba Borges:

“En un sistema de oposiciones-exclusiones están “el polo expresionista” en el que “el ambiente es el instrumento del individuo” en oposición al “polo impresionista” en el que “el individuo se abandona al ambiente”, es “la estética activa de los prismas”. Esta nueva estética es un acto de posesión.²⁹

Ese polo expresionista en el que “el ambiente es el instrumento del individuo” sintetiza para mí la nueva actitud del pintor cubista, su concepción activa y dinámica frente a su presente, ya no es el abandono a la contemplación del ambiente es una actitud activa y participativa. Es desde ese momento que el pintor no solo está buscando ya construir una imagen sino documentar

²⁸ PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial. Madrid, 1998, pág. 89.

²⁹ SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas*, Fondo de Cultura Económica. México, 2002, pag. 135.

escrupulosamente una vivencia estética a través de pintar los cambios y transformaciones de una primera imagen, sus cambios y giros formales. Al final en la pintura cubista lo que tenemos es o bien una suma de intentos de abarcar una idea o la imposibilidad de documentar y circunstanciar una sola idea. Esta bitácora de ambigüedad y subjetividad se consolida con el cubismo y con esto se abre la posibilidad de documentar la visión cambiante del pintor al componer una imagen, el acto de pintar es ya una experiencia móvil y cambiante, un evento que puede ser registrado a través de la rítmica compositiva y formal de la pintura.

Siempre he visto la pintura como un encuentro de perspectivas, para mí el plano plástico-pictórico nunca ha estado dissociado del cajón de perspectiva y de la ilusión de tridimensionalidad por lo que siempre he trabajado con las estrategias del cuadro dentro del cuadro, el cuadro como pantalla o el cuadro como escenario.

La pintura como escenario en la presente investigación está representado por dos piezas que hacen un homenaje al pensador y dramaturgo Bertolt Brecht y a su interés por dejar atrás la cuarta pared del pasado.

4.5. LA PINTURA COMO ESCENARIO

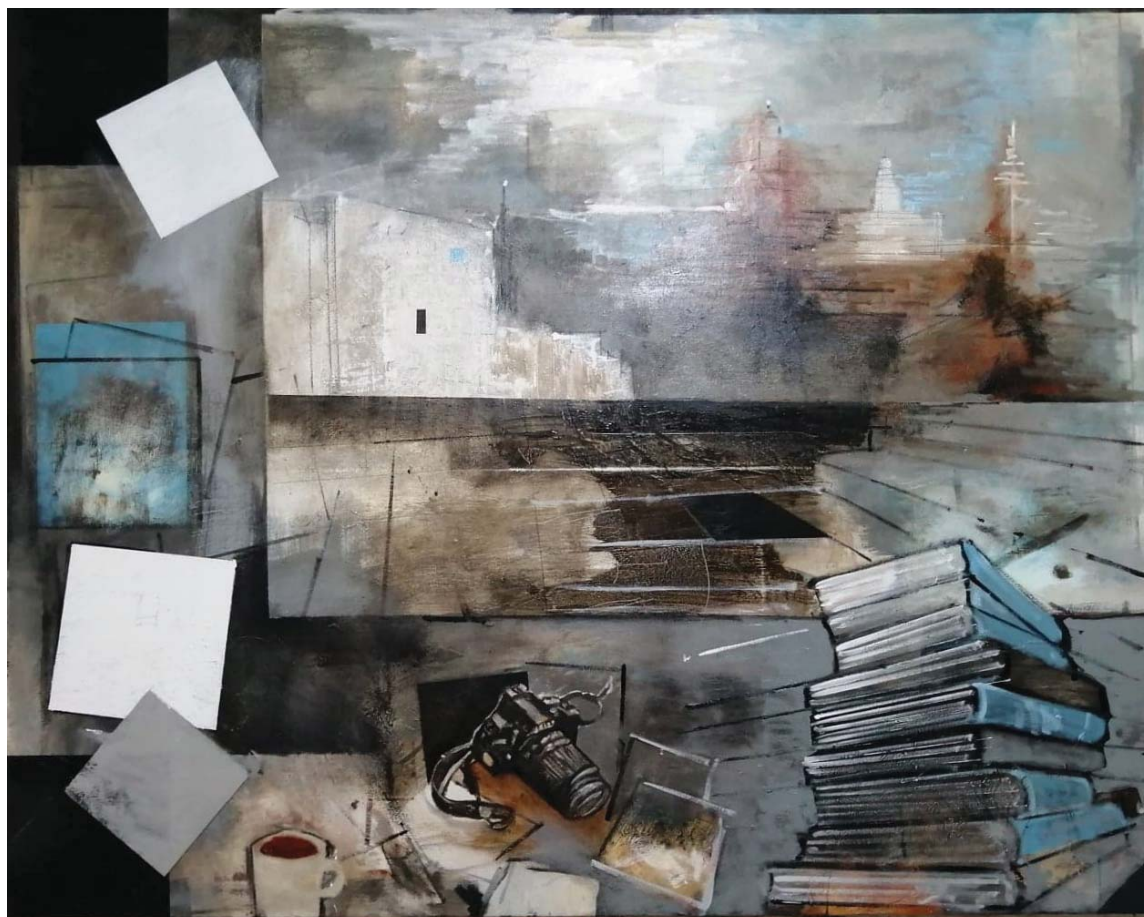
La siguiente obra es un claro ejemplo de la aplicación ideal de la “estética activa de los prismas” y la “sofisticación abierta a la experiencia” buscando la pintura como un escenario.



Ava Gardner y Bertolt Brecht a la orilla del arrullo de los Arrayanes
Óleo sobre tela
200 x 200 cm
2018

4.6. EL CUADRO DENTRO DEL CUADRO

Esta obra ejemplifica la ideal aplicación de la “estética activa de los prismas” y la “sofisticación abierta a la experiencia” siguiendo la lógica del cuadro dentro del cuadro.



Epifanía
Óleo sobre tela
112 x 142 cm
2019

5. ESTRATEGIAS FORMALES DE LA ESTÉTICA PRISMÁTICA

5.1. DESCRIPCIÓN

Para cerrar y redondear un poco esta investigación puedo señalar claramente que desde mi primera exposición uno de los principales ejes y rasgos de mi estilo consiste esencialmente en describir, desglosar y desplegar un sistema estético. Mi trabajo no es algo más que un juego virtual, estructural y compositivo que generalmente se superpone a un largo preámbulo libre y aleatorio, superficial y azaroso. Al compás de la música voy difundiendo, diseminando y dispersando veladuras muy ligeras y aguadas al empezar a fondear los cuadros y a enunciar y distribuir, a sombrear y a dibujar en grafito una serie de signos, hasta lograr sugerir y prefigurar una serie de planos, figuras, formas y calidades sobre el plano que gradualmente vayan perfilando una atmosfera que pueda ser construida plástica y pictóricamente.

Para mí es en el tiempo de la descripción, después de haber logrado que diversas condiciones expresivas se susciten en el fondo del cuadro, es cuando realmente empieza el trabajo constructivo, por lo que prosigo, pausada o súbitamente, de forma suave o veloz a graficar, a cubrir y empastar mientras voy difundiendo, describiendo y construyendo una fuente de luz y a generar con mucho tiento una visión panorámica con una lógica vectorial y prismática. Empiezo a empastar el blanco y el color directamente sobre la tela con líneas muy claras y precisas en su longitud, dirección y sentido. Ideas e improntas que tienen un arraigo en la base monocromática magra libre y gestual, dispersa y expandida profusamente sugerente y lúdica, veraz o azarosa, cifrada y codificada a través de veladuras y empastes.

Repito lo anterior tantas veces como sea necesario buscando que de la lógica virtual geométrica de los planos surjan diversas variantes formales, siluetas, figuras y formas, que de una sucesión y progresión geométrica surjan posibles paralelogramos, romboides o trapezoides, que después procedo a compensar, con buena hechura y con pincel buscando relaciones de nitidez y difusión en los efectos de luz, ya sea fundiendo, deslavando o ensombreciendo algunos planos con tonos agrisados, siempre pensando en cualidades de transparencia y opacidad o en planos blandos y duros o en términos de rigidez, tersura y tiesura, pesos y equilibrios en paridad con la composición, observando que la repetición de formas, líneas y ángulos adyacentes y consecutivos, planos contiguos o motivos y elementos adjuntos se encuentren en armonía o contraste en sus curvaturas y cuadraturas para al final plegar virtualmente los extremos, las esquinas de los cuadros en una lógica proporcional, al cubo o alícuota para después suavizar los ángulos buscando dotarlos de una forma oblicua buscando que la tela del bastidor simule ser una simple hoja de papel que se pliega y se despliega, que al desdoblarse revela y magnifica el artificio

de una luz iridiscente y vibrante, intensa y profusa que reverbera y perfila de diversas formas el carácter ilusorio de la pintura sobre los sedimentos del proceso.

5.2. DESGLOSE Y DESPLIEGUE

Durante varios años he trabajado sobre diversos formatos cuadrados y rectangulares, rara vez verticales pero si oblongos o apaisados, en ellos ha sido frecuente el uso de un formato romboidal sobre el cual disfruto aplicar una lógica geométrica y prismática, trucos e ilusiones ópticas con poliedros regulares para equilibrar las tensiones plásticas, pesos compositivos y juegos lumínicos que se derivan de proyectar, segmentar y conjugar planos, figuras y formas geométricas desde una o varias perspectivas arquitectónicas (frontal y aérea) para después superponer, desplegar y alternar ejes coaxiales, transversales y paralelos al deslizar la escuadra sobre el cartabón hasta que se agoten sus posibilidades combinatorias, todo con él objetivo primordial de desglosar y desplegar un sistema estético.

Primero generar líneas en fuga y líneas perpendiculares, diagonales y tangentes con diversas inclinaciones y con variadas tensiones e intersecciones, secantes o perpendiculares para después poco a poco ir valorando como los pesos naturales de las bisectrices de los ángulos al combinarse con las líneas en fuga se transforman en determinantes directrices de la composición y en la posibilidad de poder desplegar, alternar, fraccionar y compaginar un espacio conocido sobre un espacio disímil, enrarecido e inusual, siempre buscando una ideal síntesis, fusión o abatimiento, superposición y traslape, disolvenca o empalme entre dos o más imágenes o intenciones constructivas distintas que logre ampliar su capacidad evocativa, su fuerza poética y su facultad de sugerencia en el encuentro de una estrategia de interpenetración fundente o bien adherente a través pensar y repensar, de ver y rever , generar correlaciones y correspondencias a base de veladuras y empastes entre ambos espacios. Como señala Humberto Eco en "Obra abierta" el proceso de pintar es azaroso y complejo al buscar la definitividad y nuestra propia concepción de apertura:

En estética, en efecto, se ha discutido sobre la "definitividad" y sobre la "apertura" de una obra de arte; y estos dos términos se refieren a una dialéctica que todos esperamos y que a menudo estamos dispuestos a definir: es decir, una obra de arte es un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible usuario pueda comprender

(a través del juego de respuestas a la configuración de efectos sentida como estímulo por la sensibilidad y por la inteligencia) la obra misma, la forma originaria imaginada por el autor.³⁰

Para mí la pintura es aprender a desglosar y desplegar, adaptar y ajustar, pasar al papel o a la tela y graficar con criterio y rigor una serie de conceptos sobre el plano, cuestionar y plantear, problematizar y demostrar ideas diversas para poder construir, diseñar, desplegar y ofrecer un amplio espectro y repertorio de estrategias y soluciones posibles, ilusiones y trucos ópticos, cifrar y codificar, diseminar y dispersar, distribuir y esparcir sobre esquemas y planos de contenido con una lógica lineal ya sea cartesiano o bien crear relaciones y conexiones sobre un mapa de grafos y vectores con diagramas de flujo, con redes de signos pictóricos y figuras de expresión visual a distintos niveles icónicos y cromáticos, formales y texturales con formas rectas o curvas diversas, circulares, ovals u ovoides, cerradas o abiertas, puntos y líneas horizontales, verticales o inclinadas, figuras y planos geométricos sobre superficies con contrastes cromáticos y lumínicos que derivan de diseñar y componer discursos visuales a base de ordenar, regular y equilibrar posibles y sofisticadas combinatorias entre los planos de expresión y los planos de contenido a través de juegos de luces y sombras o tejer y erigir campos semánticos compuestos a base de grafos, vértices y aristas sujetos a la expresividad plástica y al servicio exclusivo de desarrollar códigos individuales con algunas ideas efímeras, pasajeras y otras fundamentales y permanentes que surgen de observar despacio y detenidamente el comportamiento de la luz y el color, sabiendo concretarlo con criterio en un plano plástico pictórico constantes formales de un lenguaje selectivo y riguroso con un severo criterio y fino tamiz que debe ser inventado y construido, individual y colectivamente.

En tal sentido, el autor produce una forma conclusa en sí misma con el deseo de que tal forma sea comprendida y disfrutada como él la ha producido; no obstante, en el acto de reacción a la trama de los estímulos y de comprensión de su relación, cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual. En el fondo, la forma es estéticamente válida en la medida en que puede ser vista y comprendida según múltiples perspectivas, manifestando una riqueza de aspectos y de resonancias sin dejar nunca de ser ella misma (un cartel que indica una calle, en cambio, puede ser visto sin posibilidad de duda en un solo sentido; y, si se transfigura en cualquier fantástica interpretación, deja de ser *aquel* cartel indicador con ese particular significado). En tal sentido, pues, una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo

³⁰ ECO, Umberto, *Obra abierta*, Editorial Planeta, Argentina, 1992, pág. 33.

perfectamente calibrado, es asimismo *abierto*, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada.³¹

Considero que la pintura es una herramienta para motivar el cuestionamiento, un sistema y un instrumento, una metodología encaminada a elevar, fortalecer y transformar nuestro razonamiento a través de nuestra capacidad cognoscitiva y de transmisión del conocimiento. Aprender a pensar pintando para dar plásticamente sentido, forma y corporeidad a las ideas con el dibujo y pintura al diseñar y componer sistemas estéticos con efectos estéticos nuevos y diversos. Considero que la estética activa de los prismas se encuentra también estrechamente ligado al concepto de *Nivola* de Unamuno y al concepto de multipolaridad desglosado por Humberto Eco:

El mundo multipolar de una composición serial —donde el usuario, no condicionado por un centro absoluto, constituye su sistema de relaciones haciéndolo emerger de un continuo sonoro en el cual no existen puntos privilegiados, sino que todas las perspectivas son igualmente válidas y ricas de posibilidades— aparece como muy próximo al universo espacio – temporal imaginado por Einstein, en el cual:

[...] todo lo que para cada uno de nosotros constituye el pasado, el presente, el futuro, se da en bloque, y todo el conjunto de los acontecimientos sucesivos (desde nuestro punto de vista) que constituye la existencia de una partícula material se representa por una línea, la línea de universo de la partícula. Cada observador, con el paso de su tiempo, descubre, por así decirlo, nuevas porciones de espacio-tiempo que se le aparecen como aspectos sucesivos del mundo material, si bien en realidad el conjunto de los acontecimientos que constituyen el espacio-tiempo existía ya antes de ser conocido.

Lo que diferencia la visión einsteiniana de la epistemología cuántica es en el fondo, precisamente, esta confianza en la totalidad del universo, un universo en el cual discontinuidad e indeterminación pueden desconcertarnos con su súbita aparición, pero qué en realidad, para usar las palabras de Einstein, no presuponen un Dios que juega a los dados, sino el Dios de Spinoza que rige el mundo con leyes perfectas. En este universo, la relatividad está constituida por la infinita variabilidad de la experiencia, por la infinidad de medidas y perspectivas posibles, pero la objetividad del todo reside en la invariabilidad de las descripciones simples formales (de las ecuaciones diferenciales) que establecen precisamente la relatividad de las medidas empíricas. No es aquí donde debemos juzgar la validez científica de esta implícita metafísica *einsteiniana*; pero el hecho es que existe una sugestiva analogía entre este universo y el universo de la *obra en movimiento*.³²

Pintar es aplicarse en la búsqueda de aprender a bocetar, arriesgar y disfrutar el equivocarse, cometer diversas fallas y errores o algunas traviesas, faenas y audaces desaguizados al matizar

³¹ ECO, Umberto, *Obra abierta*, Editorial Planeta, Argentina, 1992. P.33.

³² ECO, Umberto, *Obra abierta*, Editorial Planeta, Argentina, 1992. P.42.

y combinar los colores, hacer aguadas, poner veladuras y suavizar escurridos, deslavar un poco para crear tonalidades, quitar y poner, ensuciar el color para crear reacciones, discontinuidad y desorden para después poder acomodarlo bien y bonito y abrirlo a la consulta, a la opinión y al consenso, someterlo al cuestionamiento y a la crítica, de coetáneos y colegas, a coincidencias y discrepancias de todo tipo en dinámicas, seminarios, eventos y situaciones didácticas, ya sea tallereando o en el salón de clase.

Para mí la pintura es hacer y deshacer, es el entrar en la fiebre de regarla y corregir constantemente, lo cual enfada, agobia o disgusta, empalaga o enerva un poco porque puede resultar engorroso o parecer rutinario al principio pero es fundamental para ir descubriendo y definiendo nuestra flexibilidad, para iniciar muy atento una abierta y desinhibida búsqueda formal que cuesta tiempo y trabajo, para que te admires y sorprendas al ir pescando y adquiriendo ciertos dones, ademanes y gestos, impredecibles habilidades y destrezas, particularmente para estar al tanto al buscar, averiguar, prevenir y explorar diversas alternativas y modos de activar y animar la imaginación, lograr un alto nivel de apertura y disposición al cambio que son imprescindibles para llevarla contigo y poder disipar inquietudes, pulir y depurar una forma de ver y valorar los aciertos que se suceden y multiplican natural pero inusitadamente sobre la marcha del pintar día a día, probar y descubrir nuestra sensibilidad, todo eso que se genera al salir a ver el mundo de otra forma, ver surgir nuevas ideas, corazonadas e intuiciones y hacerles caso y después saber cuáles son los gestos e improntas, devaneos y rasgos naturales que distinguen nuestra muy particular propensión y avezada forma de externar y expresar, para así adentrarnos a vislumbrar y consolidar un lenguaje seductor, vivo y expresivo, al diseñar nuestros propios sistemas estéticos.

Considero firmemente que pintar es acostumbrarse a identificar nuestra singular y total autonomía expresiva y extravertida forma de dotar de sentido, integrar, resaltar y plasmar lo que nos interesa al aproximarnos a nuestros objetos de estudio, instantes y momentos del proceso en los que hay que estar en ello y no dejar ir, pensar que hoy es el día para definir, resolver y modificar diferencias entre expresividad y contenido o dejar ir.

6. CONCLUSIONES

Mi conclusión es que la reflexión sobre las relaciones entre la literatura, la poesía y la pintura son inagotables, pero al concluir la presente investigación después de haber abundado una vez más en los rigores de la pintura cubista y después de haber buscado de diversas formas el tratar de vincularlos con las posturas del movimiento ultraísta los cambios en mi percepción de la pintura y sus múltiples legados son diversas y totalmente nuevas. Desde que decidí regresar a la universidad para diseñar un cuerpo teórico que me ayudara a compartir los múltiples motivos por los cuales decidí hace más de treinta años dedicarme a la pintura sabía que mis curiosidades se gestaron por una serie de reflexiones muy antiguas sobre las cuales se ha escrito mucho. Un lugar común enorme es el estudio del Cubismo en los institutos y salones de Universidades de todo el mundo, pero no así el estudio del movimiento ultraísta lo cual fue mi sorpresa y el motor para la elaboración de esta investigación. Así mismo sé que la “sofisticación formal abierta a la experiencia” ha sido una norma para múltiples pintores, pero no así esa consciente relación entre la maquina y sus posibilidades frente al pintor y sus recursos siempre tratando de mantenerse vigente frente a un mundo con una sofisticación tecnológica sobrecogedora.

En el movimiento ultraísta, en particular en la teoría sobre la estética activa de los prismas encontré un corazón sensible con una mirada crítica frente a un presente y un pasado por tanto una nueva forma de situarse en el mundo y frente al acto estético: el cubismo. Desde mi punto de vista ambos movimientos son indisociables, las palabras son de la literatura y el acto a través del cual se expresan esas palabras es la pintura cubista. Considero que las reflexiones vertidas en esta investigación pueden contribuir a fortalecer nuestra percepción actual sobre el valor trascendente de los caminos teóricos y formales generados a principios del siglo XX que todavía generan cambios en el quehacer artístico de diversos artistas, se expresan y materializan de forma distinta, pero siguen actuando en nuestro presente continuo. Desde hace tiempo he pensado que las estrategias formalistas, entendidas como un juego de variables compositivas, equilibrios y de sustitución de lo real despojadas de una estrategia poética corren el riesgo de carecer de sensibilidad. La estrategia aforística desde hace tiempo dota de una imagen de equilibrio a mis estrategias formales, mis entelequias, adherir a mi reflexión la estética activa de los prismas me abrió un panorama aún más grande para seguir adelante con mi investigación plástica.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- APOLLINAIRE, Guillaume, *Meditaciones estéticas. Los Pintores Cubistas, Visor- La balsa de la medusa*, Madrid, 1994.
- BERGSON, Henri, *Obras escogidas, Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia; Materia y memoria; La evolución creadora; La energía espiritual; Pensamiento y movimiento*. Ed. Aguilar. México, 1963.
- BOURDIEU, Pierre, *El sentido social del gusto elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI Editores. Argentina, 2010.
- ECHEVERRÍA, Bolívar, *Arte y utopía, Introducción a Walter Benjamín, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ed. Itaca, México 2003.
- ECO, Umberto, *Obra abierta*, Editorial Planeta, Argentina, 1992.
- FOSTER, Hal, *El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo*, Ed. Akal, Madrid, 2001.
- NICULET, Loredana, *Posestructuralismo y estética: fundamentos y metáforas de la crítica del arte contemporáneo* en *Disturbis*, Número 11, 2012.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote*, Ed. Gredos, Madrid, 2014.
- PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial. Madrid, 1998.
- SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas*, Fondo de Cultura Económica. México, 2002.
- SPERBER, Dan, "Claude Lévi-Strauss", *Structuralism and Since: From Lévi-Strauss to Derrida*, John Sturrock (ed.), Oxford, UK: Oxford University Press, 1979.
- UNAMUNO, Miguel, *Niebla*, Col. Austral. Ed. Espasa – Calpe. Argentina, 1939.

