

2ej.
10



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

"TRES TIEMPOS TERRESTRES"

REFLEXIONES ACERCA DEL PROCESO
CONFORMATIVO EN UN CUADRO

T E S I S



QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

P R E S E N T

GABRIEL OROZCO FELIX

DIRECCION
ESCUELA NACIONAL DE
ARTES PLASTICAS
CONSTITUCION No. 600
Xochimilco 23, D. F.

MEXICO, D. F.

1986



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 está 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.

Director de tesis: Gilberto Aceves Navarro

Asesores: Gutierre Aceves

Jesús Martínez

Indice

Introducción	1
I. Obras anteriores	3
1.1 Composición orgánica (Lápiz/papel)	
1.2 Paisaje (pastel/papel)	
1.3 Jardín (mixta/papel)	
II. Génesis de la obra	8
II.1 El fondo evocador	
II.2 Forma-Contenido	
III. La cuádruple raíz de las formas	12
III.1 La "forma interior" de las representaciones visuales	
III.2 La "forma exterior" del mundo de los objetos	
III.3 La influencia de las formas artísticas históricas	
III.4 La función del procedimiento	
IV. Lectura de la obra	25
IV.1 Sintagma y paradigma	
IV.2 Denotación-Connotación	
Notas	36
Bibliografía	40

Introducción

Este complemento teórico intenta estructurar las preguntas y las respuestas que surgieron mientras pintaba el cuadro. Trata sobre la manera en que se establecieron las imágenes sobre la tela y de cómo interviene el propio proceso configurativo de la obra en el descubrimiento de la forma y su contenido.

Al no tener una idea preconcebida en cuanto a su estructuración formal, esta obra se debe en gran medida a su proceso, ya que tanto el tema como su forma se constituyeron conforme avanzaba el trabajo sobre el lienzo.

Ya desarrollado el proceso del cuadro se inicia este trabajo teórico, en el cual están expresadas las ideas que considero de mayor importancia, así como las reflexiones acerca de los resultados que más me entusiasmaron. Es así como escribo sobre las diversas relaciones generadas en mi cuadro entre mimesis y expresión, además de la apertura de las cadenas de series paradigmáticas y algunas peculiaridades de la lectura sintagmática.

Tanto el tríptico como éstas páginas son, para mí, conclusiones que no se han agotado. Están planteados como preguntas prácticas y teóricas. De ésta manera, "Tres tiempos terrestres" es una obra pintada con la intención fundamental de experimentar y, en cierto modo, no fue pensada para terminarse.

Es una sucesión inagotable de preguntas y respuestas cuya conclusión no termina, porque todavía no acabo de descubrirla.

Por esta razón mi tesis se centra en el proceso configurativo del cuadro, el cual es en cierto sentido infinito, debido a mi interés por el cuestionamiento constante del código para después buscar su unidad lógica y posteriormente volver a cuestionarlo; es un proceso incesante en el cual se genera un código que se transforma constantemente.

Así, en este tríptico se plantea la constitución de un alfabeto, es decir, de una unidad cambiante de signos que en su relación generan significado. Es, finalmente, la intención de conformar un lenguaje; algo común y corriente: constituir un sistema de signos, establecer mi propio lenguaje pictórico, que apenas comienza.

I. Obras anteriores.

I.1 Composición orgánica

Lápiz/papel

19 x 16 cm.

1982

Mi interés por estudiar las estructuras de los objetos de la naturaleza fue el que motivó la realización de este pequeño dibujo. Sin conformarme con describir detalladamente la funcionalidad de las estructuras del mundo orgánico, siempre me ha entusiasmado con mayor fuerza cómo como distorsionar estas estructuras y jugar con ellas: casi siempre termino por inventarlas. De esta manera utilizo los elementos de la naturaleza como medios para la invención de formas nuevas.

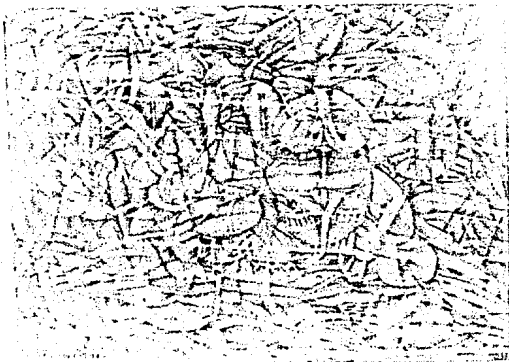
En este dibujo juego con algunos elementos de la realidad: experimento con sus posibilidades formales, especulo con sus contornos y su anatomía, así como -evocando la incesante metamorfosis de la naturaleza- juego con las relaciones de similitud y diferencia entre plantas y animales.

Mi intención es construir un tejido en movimiento basándome en formas orgánicas, donde figura y fondo se entretejen constituyendo un solo plano. No hay un punto de vista único y se conforma una totalidad donde figura y fondo son igualmente expresivos.

Los trazos iniciales de esta obra consisten en líneas curvas y rectas superpuestas en todas direcciones. Estas líneas entremez-

cladas generan el ritmo y la composición general de la superficie, de la cual surgen naturalmente las formas de los objetos que me interesa dibujar: peces, aves, hojas, etc.

Toda la actividad se desarrolla en el mismo plano. Juego con las líneas generando espacios que se entremezclan y zonas que se superponen en transparencia conformando un tejido continuo, una composición de formas orgánicas en constante movimiento.



COMPOSICIÓN ORGÁNICA

I.2 Paisaje

Pastel/papel

17 x 25 cm.

1984

Esta es una de las piezas fundamentales para la posterior elaboración del tríptico. En esta pequeña composición el color es utilizado como "arquitectura" en la construcción del plano. Evité dibujar cualquier tipo de línea y experimento con algunas posibilidades del color: como forma y estructura, como contenido y expresión.

Pinté colores de diferente caracterización -cálidos y fríos- buscando la constitución de un solo plano, es decir, su permanencia en una sola profundidad visual jugando con sus tonalidades y sus densidades.

En algunos casos el color verdaderamente nos remite a la conformación de un paisaje, pero en otros parece solamente "decorar" el papel.

No utilizo ningún modelo concreto de la realidad, sin embargo la idea de un paisaje, que también es una constante en el tríptico, me permite jugar con la forma y el color usando como apoyo referencial una imagen concreta.

Esta utilización del color, así como la idea de un paisaje, me llevaron a estudiar la obra de Monet. En su obra "Monet se mostraba demasiado dispuesto a "equivalencias" de tono, en detrimento de las

"dominancias", o también a hacer demasiado dominantes esas dominancias. La luminosidad y la intensidad del color, que tanto perseguía, podían resultar de una intensidad inmodulada y monótona y terminar anulándose a sí mismas." (1). Su preocupación es la unidad: "el color roto y prismático del impresionismo (...) tendía a un equilibrio entre la ilusión de profundidad y el dibujo sobre la insegura superficie. Cualquier elemento demasiado definido, como un chorro de color sólido o un contraste abrupto de valores, podía deshacerlo; para impedirlo era necesario realzar el tono general o "dominante", o también infiltrar más profundamente cada área cromática con reflejos de los colores circundantes." (2). Todo lo resuelve por declaraciones de equilibrio y el resultado final de muchas de sus obras es el de una especie de tejido cromático homogéneo, en el cual el espacio es modulado por la continuidad de los segmentos y las áreas de color.

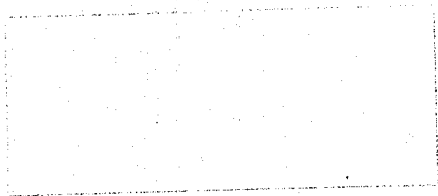
En mi obra el dibujo también es dado por las zonas de color, formando un tejido cromático que tiende al equilibrio. No existe una jerarquización de los elementos que componen el plano, el cual es tratado como una totalidad continua.



JARDÍN



PAISAJE





PAISAJE

I.3 Jardín

Mixta/papel

18 x 22 cm.

1983

El procedimiento en la elaboración de esta obra es prácticamente el mismo que utilizo al pintar el tríptico. Partiendo de la mancha, sugerente de formas que nos pueden remitir a la naturaleza, trato de ser lo más descriptivo posible y de plasmar sobre la mancha inicial toda la información de color, luz y contorno que la hagan visible como figura. Su significado es en primera instancia "mancha", pero su complejidad sintáctica nos provoca relaciones paradigmáticas con la realidad. (3).

La lectura sintagmática nos revelará un constante fluir de contrastes de color y tono. Mi intención es también la de generar un tejido cromático sugerente de elementos orgánicos que cinfiguren la imagen de un jardín. Aquí el proceso discurre en sentido inverso, ya que es la naturaleza misma la que sugiere la resolución final de la mancha. De esta manera, cada mancha y cada línea en su grado de abstracción -como forma y color con dirección y movimiento- es plasmada pensando en la imagen de un jardín. El recuerdo de la realidad, así como la mancha en sí misma, establecen una relación entre la naturaleza y las formas más bien abstractas plasmadas en la superficie. Tallos y hojas, ramas y piedras son los referentes; más que la descripción detallada de lo orgánico me interesa su ritmo: trato de fundir figura y fondo modulando con las formas el transcurrir del espacio.

TRES TIEMPOS TERRESTRES

MIKTA / TELA

2.30 x 69 CM

1984 - 1986



II. Génesis de la obra

II.1 El fondo evocador

El principio del tríptico está elaborado a base de manchas superpuestas por toda la superficie. Con la pintura muy diluída, el color general fue de los tonos cálidos -ocre, naranja y rojo- gradualmente hacia los fríos -verdes y azules-. La yuxtaposición de pinceladas cortas de dirección múltiple y el manchado general de la superficie configuran un tejido cromático abstracto, el cual funge como el fondo evocador de una serie de relaciones miméticas con la realidad. Mi intención en esta primera fase de la pintura es la de sensibilizar la superficie generando transparencias por la superposición de zonas de color: vibraciones lumínicas con ritmo y movimiento.

Utilizo bastantes gamas de color y la pincelada está puesta azarosamente: con este tipo de pincelada, cargada de una cierta irracionalidad, se genera un efecto visual parecido al conseguido por los impresionistas pero, en este caso, no pretende ser representativo de la naturaleza. Así, más que un efecto de mimesis con la realidad, se busca un plano emotivo para conformar una superficie inquietante e incitante para la vista.

Especialmente en esta primera fase la obra de Monet es un referente constante. Trato de utilizar los "gestos" de su pincelada, aunque mi objetivo final es completamente distinto. Su trazo está perfectamente calculado mientras que la intención en el mío, en este fondo evocador, es lo caótico e incontrolado.

Esta primera superficie se nos presenta como un plano sugerente de una infinidad de formas, movimientos y direcciones. Al contemplarlo, en ciertas zonas parecen surgir figuras perfectamente claras del mundo real -plantas y animales-; en otras zonas, o en la misma observándola a diferente distancia, parecen configurarse formas orgánicas extrañas y confusas. Así también, en otra lectura, se revela un complejo juego de formas y colores que por su grado de abstracción no remiten a ningún referente de lo real.

Queda establecida así una superficie sensibilizada, un tejido lumínico que posee ciertas profundidades, que transita hacia atrás y hacia adelante y gira en múltiples direcciones sobre el mismo plano. La fragmentación de las líneas yuxtapuestas le dan a la superficie una especial actividad y un movimiento interno constante.

La mancha y el color constituyen por sí solos -sin geometría y sin una composición preconcebida- la estructuración del plano y la "arquitectura" general de la obra.

Sobre este fondo sensibilizado me aplico a la segunda fase en la elaboración del tríptico.

II.2 Forma-Contenido

No hice ningún boceto preliminar. Este hecho se debe a mi interés por la sorpresa: la figura es generada en la primera conformación de las manchas puestas con cierta irracionalidad. En esta segunda fase es en la que se lleva a cabo el proceso de "diálogo"

con la superficie evocadora, por medio del cual terminan de conformarse los motivos del cuadro.

La superficie es trabajada buscando resaltar las formas que me interesan. Pinto sobre cada mancha con la intención de darle volúmen, "corporeidad" y una mayor complejidad sintáctica, estableciendo de esta manera una forma más orgánica. Utilizando los valores miméticos trabajo las formas para que sus características visuales remitan necesariamente a elementos de la naturaleza o a objetos posibles de la realidad.

Dibujando sobre la pintura, sobre cada mancha, le voy "sacando" la forma sin perder su gesto inicial como mancha. A cada una la fui cimentando y dándole un peso definido dentro del contexto general del cuadro, construyendo de esta manera la totalidad del plano con todos sus movimientos y direcciones. Cada mancha es matizada y acentuada: manchas con volúmen, mancha sobre mancha, la sombra de una mancha. Mi intención es, finalmente, establecer una mancha figurativa o representativa.

De esta manera las manchas comienzan a significar en otro nivel. Ahora ya no se presentan como solo forma, su contenido ya no es solamente la forma misma, sino que se empieza a generar una tensión entre forma y contenido. La forma portadora de significado: a cierta distancia, aquella mancha verde se significa en hojas y todo su alrededor parece un jardín. El fondo evocador se va configurando como un paisaje. En el diálogo con las formas abstractas mi mente recurre a la memoria motivada por el efecto de la superficie en constante movimiento.

Como pintor y espectador voy recreando la superficie y descubriendo formas y seres que aparecen y desaparecen en el caos formal y cromático del fondo evocador. Mi labor se torna entonces en definirlos dejándome llevar por la pauta que las manchas me van indicando. A veces la mancha queda casi íntegra en el acabado final, pero otras veces de la mancha original quedó muy poco.

Pinto lo que las manchas me sugieren al motivar mi memoria. Recuerdos de realidades vividas -jardines y arquitectura, luces y colores-, de realidades estudiadas -anatomía, zoología, botánica-, y sobre todo recuerdos de la pintura misma -Monet, Bosco, Miró-.

Las manchas se convierten en hojas, agua, cielo y piedra, así como en triángulos, líneas y puntos. También algunos símbolos: la torre de "La Sagrada Familia" de Gaudí, algunos peces voladores y demás seres fantásticos. Trato de mezclar varios niveles: abstracciones, representaciones miméticas y símbolos. Busco constituir formas polisémicas.

Mi interés es el de omitir lo menos posible. Trato de conservar el gesto primero y espontáneo de cada mancha sin quitarle nada. No escatimo información y respeto en la mayor medida la realidad fenoménica de la primera superficie con sus "ruidos" y disonancias. Mi trabajo, más que sintético, se torna analítico y su función es la de impulsar la consumación del gesto inicial de la superficie, con todos sus detalles y con todas sus particularidades.

III. La cuádruple raíz de las formas

En la formación de las imágenes del tríptico aparecen varios factores constitutivos. Es difícil dividir estos factores ya que están en constante interacción y sus límites, la mayoría de las veces, son traspasados. Sin embargo, considero cuatro factores formativos fundamentales: 1. Representaciones o "forma interior"; 2. El objeto natural (Realidad); 3. La influencia de formas artísticas y, por último, 4. La función que desempeña la técnica.(4)

Estos cuatro niveles en su interacción son los que dan origen a las formas de la obra, y su conocimiento y comprensión son indispensables para entender el proceso de elaboración y el resultado final del tríptico.

III.1 La "forma interior" de las representaciones visuales.

El universo de las formas del tríptico nace básicamente de mi imaginación y pocas veces remite a un modelo original. Este devenir de la imaginación apenas requiere un impulso exterior del mundo de los objetos.

Además de la información con la que mi mente pudiera contar para la conformación de un universo de formas en el lienzo, es en el acto de pintar en el cual surgen de sí mismas estas formas, en una especie de automatismo que las genera espontáneamente.

Pero en este devenir inconsciente de las formas, la consciencia, específicamente sensible y alerta a este hecho, se inmiscuye en el sentido de la forma controlando el elemento del momento espontáneo, sensibilizando aún más estas formas al enriquecerlas en su complejidad y generando al mismo tiempo una sensibilización de la consciencia.

La imaginación específicamente visual necesita una determinación material. Sin una simultánea representación de su realización material en una superficie determinada, dicha imaginación no puede ni siquiera existir.(5)

La forma interior nunca es arbitraria y es generada por la misma superficie en la que las formas son objetivadas por la pintura.

La abstracción sobre la superficie sensibilizada, así como la que fluye en la mente, son objetivadas en el cuadro y la realidad preconsciente es transformada.

Esta transformación de la realidad preconsciente es generada por los impulsos de las formas en su objetivación. Las formas devienen inconscientemente, pero su configuración final es controlada por la consciencia y el preconsciente motivados por las mismas formas.

Los contenidos preconcientes -Freud divide los procesos psíquicos en inconscientes, preconcientes y conscientes, identificando el inconsciente con el Ello, mientras que sitúa lo preconciente, junto con lo consciente, en el Yo- son susceptibles de reproducirse conscientes, y la creatividad consiste en la facultad de disponer de las propias funciones preconcientes con la mayor libertad.(6)

Los elementos dispares, los fenómenos necesariamente heterogéneos del preconciente -en relación a la experiencia consciente cotidiana de la realidad- se incorporan a la forma del cuadro que funciona como "modelo".

Este devenir de lo preconciente no se ve enteramente limitado por los procesos conscientes en el último acabado formal del cuadro. La configuración de la forma interna es una transformación en la que se traslada la realidad preconciente a una realidad consciente, sin que ésta última sea idéntica a la realidad objetiva. La consciencia sensible es la que se sumerge en el mundo de las formas creadas por ellas mismas y el preconciente. La forma consciente no es sino la que se constituye en el trabajo sobre la tela.

La transformación comprende así, tanto la configuración primaria como su posterior transformación hacia la concreción. Por unos instantes las formas que se concretan materialmente son dinámicas y confusas, pero después se van configurando hasta constituir una figura final concreta y con un significado más preciso.

Así, el cuadro como producto estructurado es el término de este proceso de configuración.

Pero su determinación, en tanto que es un proceso que discurre del interior al exterior -las imágenes interiores se exteriorizan-, requiere sin embargo el complemento de un proceso que discurre en sentido contrario: las formas de la naturaleza se transforman en formas pictóricas y se integran al organismo del cuadro.

III.2 La "forma exterior" del mundo de los objetos

Siempre me ha interesado estudiar la naturaleza y en mis dibujos me he concentrado en describir sus concreciones. Sin embargo, pocas veces pinto utilizando un modelo real. Casi siempre estudio manuales de zoología, botánica y anatomía. Pienso que estos manuales están en el umbral entre la naturaleza y el arte, y los consulto como lenguajes que analizan y sintetizan la realidad.

En mi obra, estas formas aprehendidas se entremezclan con formas "descubiertas" en el dibujo mismo. Así, la tendencia hacia la mayor fidelidad a la naturaleza es configurada, en cuanto a su descripción y técnica, de un modo artístico.

Al jugar con los valores miméticos las características de los objetos de la naturaleza son transformadas en el cuadro.

Los efectos de la luz, por ejemplo, son representados y trans-

formados en el tríptico. Por un lado, la luz es utilizada como valor mimético -envuelve los objetos conformando zonas lumínicas en los volúmenes-, pero también juego con su carácter como materia: la luz como energía que fluye y envuelve a los objetos la convierto en forma sólida. Se materializa y es ella misma objeto. Adquiere un peso distinto y ocupa un lugar en el espacio como cualquier otra figura.

Otro ejemplo sería el manejo del concepto del cuadro como un paisaje. Arriba está el cielo y abajo la tierra, la cual contiene sectores de agua. En este nivel de significación, el tríptico aparece como un paisaje naturalista, sin embargo, juego con esto tres elementos -cielo, tierra y agua- y transformo sus funciones y los espacios que ocupan, así como los seres que los habitan.

Esta transformación de la naturaleza se debe también a la manera en que las formas surgidas del interior establecen relaciones con las formas del exterior. Tenemos en el tríptico representaciones de la naturaleza -plantas y animales, así como cielo, tierra y agua-. Pero estas representaciones no fueron determinadas de antemano sino que, por el contrario, surgieron de las formas mismas. El fondo evocador establece una serie de figuraciones que remiten a la naturaleza. Así, una forma abstracta se asemeja a un pez o a algún tipo de planta al contemplarla, y a partir de esta contemplación comienza el trabajo de configurar realmente esta figura. Aquí es donde interviene la información del exterior, es decir, de la naturaleza.

Así, la "forma interior" plasmada en la superficie genera relaciones de figuración con la naturaleza. Posteriormente las formas exteriores son utilizadas como modelos para la realización final del cuadro.

El tercer factor constitutivo en la configuración de la obra es el legado de las formas artísticas anteriores.

III.3 La influencia de las formas artísticas históricas

A medida que iba pintando el tríptico, acabando cada mancha y completando la armonía general de la superficie, mi memoria recurría a los pintores que siempre me habían interesado (Cezanne, Gauguin, Klee, Bacon) esperando que pudieran darme con su obra algunas soluciones en los acabados de las formas. Sin embargo, sus soluciones no eran lo que yo buscaba. Pienso que la manera en la resolución plástica del tríptico es bastante personal y no denota una evidente influencia de otro pintor. Pero en su elaboración y por los problemas que su configuración fue revelando, me acerqué a dos pintores a los que hasta la fecha no les había prestado mayor atención: Monet y El Bosco. Por otra parte está la influencia de la arquitectura de Gaudí, la cual fue muy importante en la idea y la conformación final del cuadro.

III.3.a) Monet

Ya mencioné la influencia de la obra de Monet para la confi-

guración de lo que yo llamo el "fondo evocador". Sin embargo, quisiera señalar otros aspectos de su influencia en mi obra.

Su trazo, así como su manejo de la luz y el color en un mismo plano, fueron una fuente de información constante en todo el proceso de elaboración del tríptico. Monet pintaba generando declaraciones de equilibrio en base a tonalidades. De igual manera entremezclaba figura y fondo al superponerlos constituyéndolos en el mismo primer plano -principalmente en su última época en Giverny-. Casi siempre sus últimas pinceladas en el acabado de una obra fueron para resaltar las tonalidades del fondo, consiguiendo de esta manera que pasaran al primer plano.

El espacio es, para Monet, un continuo que los objetos modulan pero no interrumpen. Un continuo ininterrumpido que conecta las cosas en lugar de separarlas.(7)

En mi obra el espacio es un objeto total. Todas las formas están entrelazadas en un tejido homogéneo. Traté de dar una experiencia visual global y de representar el espacio como un transcurrir ininterrumpido.

Mi intención fue la de combinar efectos escultóricos y de tridimensionalidad con la estructuración del plano en base a lo cromático y al dibujo por áreas.

III.3 b) El Bosco

La idea de conformar un paisaje fue una constante en la elaboración del tríptico. Al pintar sobre cada mancha del fondo evocador con el mayor detalle y meticulosidad, la obra de El Bosco fue una fuente de información muy interesante.

Su disposición de la perspectiva, que no pretende dar una verdadera ilusión espacial, dan a sus cuadros la impresión de superficies decoradas, por más que a menudo el ambiente paisajístico está cuidadosamente dado, tanto en el dibujo como en el color.

Así, a pesar de toda su profusión de realismo se esfuerza por expresar lo inmaterial. "Como siempre en la obra del Bosco, se unen indisolublemente contenido simbólico y forma: porque son la certidumbre de la forma, la firmeza del contorno, el esplendor del color, los que aseguran a la imagen simbólica una realidad, una presencia fenoménica, y ligan los episodios extravagantes en una visible unidad".(8)

Por medio de los valores miméticos describe con todo detalle símbolos arbitrarios creados por el hombre y por él mismo.

Su obra es un conjunto coherente a pesar de la diversidad de elementos que maneja. Su mundo es propiamente un mundo sistemático, con leyes propias que corre paralelo a la realidad.(9)

El Bosco es un intérprete figurativo de lo espiritual y plasma en la superficie una metamorfosis sin fin de creaciones y "apariciones". Crea sus propios paisajes y criaturas con peculiares medios de expresión.

Reduce la perspectiva y el color realzando los medios más directos, emocionales y hasta primitivos en su pintura. "Lo fantástico está también en su paleta".(10)

Su obra verdaderamente puede leerse. Es un texto configurado como tal y con direcciones muy precisas. Cada una de sus figuras está pintada con el mismo detalle y todas forman parte de un mismo plano. Es, por decirlo de otra manera, un tejido de episodios formalmente acabados, urdido y tramado por complejos y siempre nuevos "sistemas de pasajes, de ecos. de reenvíos y de correlaciones".(11)

III.3 c) Gaudí

La obra de Gaudí siempre me ha interesado por su incansable inventiva, igual de intensa que en El Bosco, su constante experimentación y su gran originalidad en cuanto a la arquitectura de su tiempo.

Entre otras cosas, su obra considera que, al contrario de la arquitectura moderna, el ornamento es estructura y la forma arquitectónica es polisémica.

Por mi parte, siempre me entusiasmaron sus colores, su utilización de los materiales, su deformación del espacio y la manera en que encaraba lo imposible, lo insólito.

Pienso que su arquitectura tiene una relación muy estrecha con los valores propiamente pictóricos, por lo que representa una fuente inagotable de información acerca del color y el espacio, así como un excelente ejemplo de invención y transformación, de estructuración y desestructuración.

En su obra, así como en mi cuadro, dominan las partes sobre el todo. El planteamiento global es más débil que el esfuerzo en los detalles y en la resolución de los problemas particulares. Así, la concepción global, en su experimentalismo ecléctico, resulta a menudo desdibujada por la fuerza de los episodios constructivos, estructurales y ornamentales.

La geometría siempre es rebasada por la vivacidad de las formas

ornamentales, es decir, la estructura es rota por los detalles de la textura y el color, así como por el juego decorativo con los materiales.

En el proceso de elaboración del tríptico utilicé un método que tiene una relación estrecha con el proceso creador de Gaudí, en el cual la resolución de cada detalle, al no recurrir siempre al código general de la obra, adquiere una importancia tal que cuestiona el equilibrio y la coherencia de la obra. Este proceso es dejado al descubierto por Gaudí en el acabado final. Yo, por mi parte, trato de crear una nueva unidad después de que el código general se ve cuestionado.

"El esfuerzo de síntesis se resuelve en un abstracto desmembramiento de los componentes arquitectónicos (...) llegando a producir la paradoja de una construcción destructiva".(12)
En su intención de sintetizar, su sensibilidad acumulativa, compleja y excesiva crea un sistema enormemente diversificado de formas, colores y símbolos. Nos revela, de esta manera, el esfuerzo permanente por entenderse a sí misma y entender el lugar y el tiempo en el que se halla su obra.

III.4 La función del procedimiento

Las formas adquieren propiamente su existencia en el proceso formativo de su producción. En este proceso lo preconsciente desempeña un importante papel. Sin embargo, como ya he señalado antes, no puede decirse que el surtido de las formas disponibles posea ya en el preconsciente una determinación material; es en el proceso técnico pictórico donde este surtido adquiere forma y consición y, en lo esencial, es a través de este proceso que emergen sensiblemente. Pero, a la inversa, la manipulación pictórica es hasta cierto punto gobernada por los contenidos del preconsciente. Así, el proceso pictórico no es gobernado directamente por las intenciones conscientes, sino por las tentativas de las re combinaciones experimentales y las agrupaciones de elementos dispares que cuestionan el código hasta que se incorporan definitivamente en un modelo nuevo, en una nueva estructuración.

De esta manera, la función de la técnica y del procedimiento residiría, entre otras cosas, en su carácter estimulante y exhortativo de los impulsos de lo preconsciente.

Solo en el último acabado formal la actividad consciente puede llegar a ser relevante.(13)

Sobre la tela se van superponiendo pinceladas, dejando formas de manchas y consiguiendo un fondo de transparencias de color. Dejándome llevar por el estímulo de la superficie, dibujo y resalto los contornos de las formas que me interesan y que

me motivan. Queda así concretada la composición general. Sobre esta estructuración comienzo a precisar y enriquecer las formas tratando de atenerme lo más posible a su conformación gestual como mancha.

Sobre la mancha en el fondo evocador, aplico mi trabajo guiando la forma hacia dos direcciones. Por una parte, despliego sobre la mancha todos los elementos necesarios para constituir la como forma abstracta. Por otra parte recurro a los objetos de la naturaleza que la mancha sugiere y con los valores miméticos le doy el último acabado formal.

IV. Lectura de la obra

¿Cómo puede ser descifrada la totalidad de la obra? En la contemplación de una pintura queda siempre una parte que no puede ser enunciable en palabras y, por consiguiente, sólo puede comunicarse ópticamente, constituyendo así su sustancia específicamente pictórica. En el desglose de la lengua para descifrar el texto pictórico, nos encontramos con que una descripción no es capaz de abarcar el total acopio de los componentes fenoménicos. El lenguaje es incapaz de reproducir exacta y unívocamente las diferenciaciones de la forma y el color. Además, esa esfera que no es enunciable en palabras -que muchas veces es considerada como un "resto" sin importancia en la significación pictórica-, no se alberga en la interioridad subjetiva del que pudiera nombrarla sino que, por el contrario, se manifiesta abiertamente a la mirada: en el cuadro. La concentración requerida para su percepción es la misma que la que se requiere para percibir la realidad: debe seguir el camino de los sentidos y a través de ellos comunicarse y expresarse. (14)

Una descripción de la obra, por detallada que fuera, sería ilegible por las repetidas observaciones en las que cada mirada implica una nueva relación entre los signos pictóricos. Descifrar un posible recorrido de lectura sería abarcar, tan solo aproximadamente, una mínima parte de la significación variable del signo. Este desglose de la lengua limitaría las posibilidades de significación del signo, ya que la multiplicidad de valores de las formas se sustraen a una denominación precisa.

"El cuadro es una visualidad configurada, y no se debe tratar de buscar precipitadamente significaciones allí donde, a fin de cuentas, no las hay o, mejor dicho: allí donde la forma y el significado son idénticos, donde las significaciones son inseparables de la forma".(15) En la tensión entre forma y contenido -significante y significado-, entre el enunciado y su simple sonido, si nos preocupamos menos por la dimensión semántica que por la subsemántica, podremos abrir mayores posibilidades de aprehender toda la variedad de los componentes pictóricos de la obra. Pienso que a esto es a lo que la obra misma invita: la relación de tensión entre lo semántico y su sintaxis permite comprender con mayor profundidad los componentes formales del cuadro y así escuchar los sonidos sin la intervención del enunciado. El cuadro mismo, al hacer visible su proceso configurativo, evoca la manera en que la forma se convierte en contenido y de cómo el contenido es a través de la forma.

Quisiera señalar algunos puntos que considero importantes acerca de las ideas representadas en el tríptico.

IV.1 Sintagma y Paradigma

IV.1 a) La obra alude a su propio proceso figurativo y este carácter transitorio se convierte en tema. El proceso de configuración es detenido a un nivel en el cual la tensión entre forma y contenido es variable. En ciertas figuras el peso de la significación recae sobre el enunciado -contenido-

predominando lo semántico sobre lo sintáctico; en otras figuras, en cambio, la forma se expresa a sí misma, es ella misma contenido y no remite a nada del mundo externo.

La mayor parte de la superficie del cuadro la ocupan formas que, aunque no son representativas, sí evocan la posibilidad de su existencia en el mundo real. Por su complejidad sintáctica en el tratamiento pictórico, estas formas no representativas adquieren una cierta organicidad, la cual evoca la posibilidad de su existencia en el mundo natural.

Mi intención fue que estas figuras habitaran en el mismo contexto que las formas abstractas, así como las evidentemente representativas.

IV.1 b) El cuadro siempre es atravesado por la representación del mundo; siempre es captado, en primera instancia, como analogón del mundo o la cosa: "el código pictórico implica una cierta dependencia cultural señalada esencialmente por la familiaridad con la noción de representación".(16)

En la lectura sintagmática(17) pasamos, en un mismo recorrido, de la sucesión de imágenes representativas -cielo, nubes, pájaros-, a la simple ensambladura de figuras articuladas que no son imágenes reconocibles de lo real. El espectador tiene que emprender así diversos desciframientos de las formas. No solamente mirar, sino también leer y descubrir. Procuré que la obra misma invitara a este acto: su movimiento y meticulosidad en el detalle, así como la infinidad de formas

que se generan en las múltiples lecturas. La referencia de lo real, así como la referencia al código mismo, constantemente se encuentra trastocada y cuestionada, y en ese momento comienza el proceso de desciframiento.

IV.1 c) En cada nueva lectura la forma se re-significa. De cada forma se desprenden múltiples recorridos y en cada uno puede variar la significación del signo.

Siempre aparecen sorpresas; el espectador es motivado a descubrir constantemente nuevas significaciones en la forma y el color. Mi intención de provocar una lectura infinita de la obra me llevó a la configuración de este abigarrado juego, en el que no hay una lectura precisa sino que, por el contrario, se desprenden múltiples recorridos y las figuras adquieren diversas direcciones.

IV.1 d) Dentro de este incesante movimiento de significación, se generan además toda una serie de cadenas paradigmáticas en las que, por asociación de ideas, los referentes en la memoria del espectador son constantemente nombrados.

Las propiedades asociativas de las figuras son de una gran diversidad, recorren diferentes niveles y dependen del espectador que las genera.

En la lectura en cadenas de series paradigmáticas, que se desprenden por asociación de ideas, las relaciones se generan en ausencia,

pues no están presentes en la superficie del cuadro sino que aparecen en la mente del espectador motivadas por las imágenes de la obra.

Como dice Morawski, "toda reproducción es en cierta medida, por pequeña que ésta sea, esquemática, pero cuanto más pleno sea el tratamiento de las realidades externas, de sus componentes y relaciones, tanto menos obvio resultará esta estructura esquemática". (18) Esta obra contiene, además de las formas evidentemente miméticas -denotativas-, otros niveles de lectura en los cuales la mente asocia las formas abstractas con imágenes de la realidad. La complejidad y riqueza sintáctica de las figuras esconden su esquematicidad y adquieren cierta organicidad. Las formas abstractas parecen representar hechos vivos, componentes orgánicos que generan similitud con los seres vivos de la naturaleza, así como con imágenes de la ciudad. El espectador es motivado a descifrarlas y buscarles un significado más preciso, y en este acto se lleva a cabo la lectura por asociación de ideas en la cual se establecen las cadenas de series paradigmáticas.

IV.1 e) Sin embargo, en el acto de desciframiento la obra misma corrige: estos elementos de la realidad no están presentes en la superficie sino que aparecen en la mente del espectador, conformándose las significaciones en ausencia.

Las formas fueron pensadas y pintadas como abstracciones. Es el espectador el que les otorga representatividad, es en su mente donde las formas se convierten en figuraciones.

IV.1 f) Las formas abstractas y las figuras evidentemente representativas habitan en el mismo contexto, es decir, en el mismo paisaje. Existen en el mismo plano de significación -lo abstracto y lo representativo se entremezclan y se significan-, subsisten al mismo tiempo: en su percepción, el espectador buscará los atributos de uno en el otro.

De igual manera "la fantasía y la fábula no flotan enteramente desligadas de la realidad. (...) Lo asombroso -y lo que inclina a la mente adulta hacia la metáfora- son las propiedades conferidas a los objetos, propiedades que producen una distorsión en la mimesis".(19)

En la interrelación de los tres niveles -abstracto, representativo y simbólico- el espectador, al percibir la obra, recurre a lo real en busca de una comparación y de la comprobación de sus autenticidades.

Lo visible y lo legible se anudan uno al otro, según una trama continua, el espectador deberá distinguir y contar los hilos, localizar los nudos y sus características específicas.

IV.2 Denotación-Connotación

IV.2 a) Como la realidad misma, el objeto artístico es multifacético y polívoco, evoca toda una serie de asociaciones y es un nudo del que se desprenden toda una multiplicidad de lecturas

posibles. El signo pictórico, aislado de su contexto, es polisémico. Dentro de su contexto, el signo tendrá significación dependiendo de las relaciones que genere con los demás signos. Mi intención consistió en ampliar lo más posible la capacidad significativa de cada una de las formas del cuadro. Así, en todas direcciones se establecen contactos y "llamamientos". La obra se presenta como una totalidad en un mismo plano y la importancia de cada signo le será otorgada por el espectador que lo contemple y le asigne algún recorrido.

De esta manera la obra se presenta como un plano que puede ser recorrido comenzando por cualquier signo y llevándolo hacia cualquier dirección. El espectador nombra entonces "su" recorrido y le otorga su importancia.

IV.2 b) En el juego con las formas, me interesa el incesante desplazamiento del signo entre la expresión y la designación. Todo signo expresa su sentido y designa su referencia. ¿En qué medida expresa?, ¿qué tanto designa?. Al pintar trato de jugar con estos dos niveles: desdoblarlos y fusionarlos, analizarlos y sintetizarlos. Intercambio las funciones de esta dualidad: designo expresión o expreso designación. Giro entre estos dos polos y los tenso, los comprimo y busco su equilibrio o me decido por tender hacia alguno de los dos.

IV.2 c) Por el tipo de procedimiento que utilicé en esta obra, el código se va constituyendo al mismo tiempo que el mensaje.

Todo cuadro es, en sí mismo, su propio código. Algunas veces el código de una obra se configura de acuerdo a los impulsos de la significación del contenido. De esta manera el código depende del mensaje o, dicho de otra manera, el mensaje configura su código. Pero siempre mensaje y código funcionan de una manera desdoblada: uno y otro pueden ser tratados siempre, ya sea como objetos de uso, ya como objetos de referencia. Y en esta obra ninguno es primero que el otro: los dos se van configurando conforme avanza el cuadro. Se genera así una tensión en la cual el mensaje le "exige" al código, lo cuestiona y el código cambia su conformación. Pero así como el código tiene que amoldarse y constituir una nueva unidad después de que algún signo lo cuestiona, él siempre será la unidad estructural que impondrá los límites dentro de los cuales habrá de desarrollarse el mensaje.

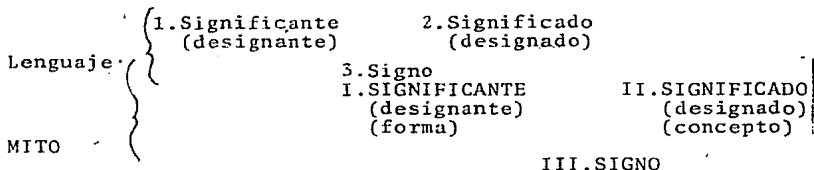
Jugué siempre con esta relación elaborando signos que, por sus características sintácticas, contradijeran al código. En este juego el azar tuvo un papel muy importante al generar formas que rompían con la lógica del código. Después de provocar esta contradicción entre mensaje y código se conformaba su compatibilidad en una nueva unidad. (20)

IV.2 d) Uno de los factores constitutivos del código son los valores miméticos. La mimesis tiene una función denotativa y su valor connotativo reside en la medida en que se integra a la estructura formal de la obra.

En la relación entre los valores denotativos y connotativos de las formas en mi obra, donde reside la importancia estética de los valores miméticos, busqué siempre superponerlos y lograr su subsistencia. En este juego de dualidades entre las figuras denotativas y las simples connotaciones se fusionan, en lo sintagmático, la mimesis y la expresión.(21)

IV.2 e) La realidad es el modelo: referente que la pintura nombra. El signo es el resultado de este desglose en el que se constituye un "modelo" de la realidad. Mi obra parte de "modelos" de realidad y no de la realidad directa como modelo. Utilizo signos como "modelos" referenciales. Estos signos son, por mencionar algunos, la obra de Monet, El Bosco y Gaudí, así como los manuales de zología y botánica y los signos de mis obras anteriores. Parto de estos signos y los transformo para generar nuevas significaciones. De esta manera, mi obra está basada en lenguajes acerca de lo real.

Pienso que mi obra es entonces, en cierto sentido, un meta-lenguaje. El lenguaje es analizado y sintetizado en un nuevo lenguaje. Retomando el pensamiento de Barthes, los signos contenidos en mi obra pasarían al plano del mito(22):



El signo, al pasar al campo del mito, se convierte en significante

portador de significado que genera un signo mítico. Este signo mítico no parte directamente de la realidad, sino del lenguaje. El lenguaje nombra a la realidad, mientras que el signo mítico nombra al lenguaje y lo retoma para construir su propio sistema. El mito, como metalenguaje, es una segunda lengua en la cual se habla de la primera.

En relación a la realidad, los dos -el lenguaje y el mito- son igualmente parciales. El lenguaje, por su parte, siempre es parcial al nombrar la realidad. El mito utiliza esta parcialidad y construye su propio sistema. Finalmente los dos hablan de la realidad: la nombran y nos permiten aprehenderla. Por consiguiente nuestra visión de la realidad siempre será parcial: el hombre, como dice Barthes, está condenado al lenguaje.

Sin embargo, "la significación mítica nunca es completamente arbitraria, siempre es parcialmente motivada, contiene fatalmente una dosis de analogía". (23) Los valores miméticos contenidos en el concepto mítico son, en realidad, saberes confusos, formados por asociaciones débiles e ilimitadas. (24)

Pero el mito no oculta nada: dentro de su sistema todo está a la vista, y en relación a la realidad su función es la de deformar, no la de hacer desaparecer. Mi obra es un concepto mítico que se notifica y se comprueba. Es, en cierto sentido, un nombre propio que no designa más que a sí mismo o, como diría Marin, un "conjunto cifrado que remite circularmente al código para encontrar su sentido". (25)

Es un mundo sistemático, con sus propias leyes y relaciones,
con sus mimesis y sus abstracciones. Es un conjunto coherente
que se hace creíble y comprueba sus autenticidades.

- (1) Greenberg, Clement, en su ensayo "El último Monet", escrito en 1956 y corregido en 1959 para la publicación de sus ensayos críticos en Arte y Cultura, Ed. Gustavo Gili, p. 45.
- (2) Ibid., p.45.
- (3) Me refiero a las relaciones paradigmáticas formales con la realidad. Así, por asociación de ideas, una forma abstracta puede remitirnos a un objeto de la realidad natural. La lectura paradigmática, al contrario de la sintagmática que está presente en la superficie de la tela, se genera en la memoria por asociación de ideas; puede ser tanto a nivel formal como de contenido, es decir, estilístico o temático. Véase Louis Marin: Estudios semiológicos, en el capítulo acerca de la "paradigmática pictórica", Ed. Comunicación, p. 37.
- (4) Esta cuádruple división acerca de las raíces de las formas está basada en el método que utiliza Hans Rosen en su ensayo "En torno al problema de la interpretación del contenido de las obras pictóricas", en Miseria de la Comunicación Visual, Ed. Gustavo Gili, p. 117.

- (5) Hans Roosen, op. cit., "La forma interior no es de ningún modo fantasmagórica" y, citando a Henri Focillon: "incluso antes de separarse de la idea y pasar al espacio, la materia y la técnica, ella es espacio, materia y técnica. Nunca será pura arbitraria. Así como toda materia posee su determinación material, prescrita ya en su vida interior". p. 158.
- (6) *Ibid.*, p. 159.
- (7) Citando a Greenberg en su reflexión acerca de la importancia de la obra de Monet para la pintura abstracta del siglo XX: "(...) el espacio como aquello que une, en lugar de separar, significa también espacio en cuanto objeto total, y este objeto total es el que "retrata" la pintura abstracta, con su superficie más o menos impermeable. (...) El plano del cuadro, como conjunto, imita la experiencia visual global; además, el plano del cuadro, en cuanto objeto total, representa el espacio en cuanto objeto total. El arte y la naturaleza se confirman mutuamente igual que antes." Clement Greenberg: Arte y Cultura, Ed. Gustavo Gili, p. 162.
- (8) J. Combe: La obra pictórica de El Bosco, Ed. Noguera-Rizzoli, p. 13.
- (9) J. Baltrusaitis, op. cit., p. 12.

- (10) R. Genaille, op. cit., p. 14.
- (11) C. L. Ragghianti, op. cit., p. 13.
- (12) Ignasi de Solá-Morales: Gaudí, Ed. Polígrafa, p. 27.
- (13) Hans Roesen: "En torno al problema de la interpretación del contenido de las obras pictóricas" en Miseria de la Comunicación Visual, Ed. Gustavo Gili, p. 166.
- (14) Ibid., p. 170.
- (15) Ibid., p. 169.
- (16) Louis Marin, Estudios semiológicos, Ed., Comunicación, p. 42.
- (17) Ibid., p. 34.
- (18) Stefan Morawski: "La mimesis como categoría...", en Fundamentos de la estética, Ed. Península, p. 247.
- (19) Ibid., p. 235.
- (20) El hecho de provocar la contradicción entre el mensaje y su código me parece un factor fundamental para la actitud experimental en el proceso creativo. Significa,

en mi opinión, el proceso de cuestionamiento que arriesga la determinación del acabado final de la obra. Al desequilibrar la unidad estructural sintáctica, tanto la forma como el contenido quedan en entredicho, al generarse una situación de ambigüedad que puede influir negativamente en el resultado final del cuadro. Sin embargo, esta actitud crítica implica un cambio, ya que se genera entonces el proceso de búsqueda para constituir la nueva unidad estructural, y así integrar de nueva cuenta el mensaje y el código. Es en este proceso donde se encuentran nuevas resoluciones y alternativas, esto es, nuevas unidades sintácticas que conforman nuevos significados.

(21) Louis Marin: Estudios semiológicos, Ed. Comunicación, p. 43.

(22) Roland Barthes: Mitologías, Ed. S. XXI, p. 206.

(23) Por ejemplo en el sueño -el cual es un signo mítico-, sabemos que se contienen valores miméticos; pero estos valores son confusos, y las relaciones entre ellos, así como las relaciones de analogía con la realidad, son ambiguas e ilimitadas.

(24) Roland Barthes, Mitologías, Ed. S. XXI, p. 222.

(25) Louis Marin: Estudios semiológicos, Ed. Comunicación, p. 46.

Bibliografía

EHMER, H. K. y otros: Miseria de la comunicación visual,
Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1977, 428 p.

MARIN, Louis: Estudios semiológicos, (La lectura de la
imagen), Madrid, Ed. Comunicación, 1978, 471 p.

BARTHES, Roland: Mitologías, México, Ed. Siglo XXI,
4a. ed., 1983, 257 p.

GREENBERG, Clement: Arte y Cultura, (Ensayos críticos),
Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979, 217 p.

BARTOLATTO ROSSI, Luigina: La obra pictórica de Claude
Monet, Barcelona, Ed. Noguer, 1974,
113 p.

Varios autores: La obra pictórica de El Bosco, Barcelona,
Ed. Noguer, 1968, 120 p.

DE SOLA-MORALES, Ignasi: Gaudí, Barcelona, Ed. Polígrafa,
1983, 127 p.

MORAWSKI, Stefan: "La mimesis como categoría...", en
Fundamentos de la estética, Ed. Península,
223-251 pags.