

00261 12
29



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

**“REFLEXIÓN EN TORNO A LA ELECTROGRAFÍA COMO
RECURSO EN LA PINTURA”**

TESIS

Para optar por el grado de Maestría en Artes Visuales
Orientación Pintura.

Presenta:

Loreto
Beatriz Pineda Lara

Director de Tesis:

Mtro. Arturo Miranda Videgaray

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1998

267829



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Mis agradecimientos:

A Dios por concederme esta maravillosa oportunidad.

A los míos que han dejado una profunda huella en mi interior, mi hermana Carmen, mi padre y mi familia.

A Madai por su constante e infatigable apoyo.

A Jessica, Ada Rosa y Ana Miriam por estar en el momento oportuno.

A aquellos profesores de la academia que realmente me escucharon, en forma especial al maestro Julio Chávez Guerrero, quien me ayudó a reflexionar para ir definiendo este trabajo.

México 1998.

ÍNDICE

PRÓLOGO	2
INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I	
Procesos imaginarios	6
1.1 Antecedentes Históricos	9
1.2 Imágenes manifiestas	14
1.2.1 La fotografía, una forma de posesión	20
1.2.2 La electrografía, transferencia de espacios	26
1.3 Imágenes vivenciales en la pintura	32
1.4 Imagen poética, visiones internas	37
CAPÍTULO 2	
Espacio a mi individualidad	43
2.1 Revelación de espacios en nuevos contextos y sus visiones	45
2.2 Conciencia del tiempo en mi aventura pictórica (pasado, presente y proyección)	49
2.3 Experiencias instantáneas retroactivas	54
CAPÍTULO 3	
Propuesta plástica	58
3.1 Análisis sintáctico a manera de revisión de los elementos formales en mi obra	60
3.1.1 Relación de elementos compositivos en la división de espacios en pintura	66
3.2 Proceso de selección y generación de la imagen electrográfica	71
CONCLUSIONES	75
BIBLIOGRAFÍA	79

Prólogo

Breve reflexión sobre la obra de Beatriz Pineda
Pintura.

Miro los cuadros de Beatriz y los miro un largo rato, pues sus cuadros no son fáciles de descifrar; exigen al observador una lectura atenta.

Ve imágenes de personas. En ocasiones apenas puede vérselas, como si estuvieran muy lejos, cubiertas por una niebla de colores. Otras veces parecen creer irrumpir con violencia a través de los intensos colores.

Nunca son totalmente visibles, el observador siempre se ve obligado a investigar, a completar él mismo los fragmentos visibles y en la algarabía de colores y estructuras encontrar formas y sentir atmósferas.

La materia prima de sus trabajos son fotografías que manipula en la computadora o en la fotocopiadora: las agranda, las distorsiona, las modifica. De esta manera crea una distancia entre la copia y la fotografía y surge una imagen nueva.

Llama la atención el hecho de que todas las fotografías que Beatriz utiliza reflejan una época pasada, constituyen el punto de partida para reflexionar sobre personas y situaciones que ella siente cercanas. Esto se da de manera extraordinariamente emocional y subjetiva. Tiene lugar un proceso emocional de investigación, rechazo y reaceptación.

Las copias se integran en un complejo entrecruzado de formas y colores. Trabaja con los colores sobre las copias, sugiere las formas, las cubre, las acentúa y las reinventa.

Crea atmósferas que al relacionarse con las copias establecen una extraña simbiosis, es mediante este proceso que rescata las fotografías de un gris anonimato y hace surgir una nueva realidad.

Este es un proceso largo, aplica el color, lo transforma y lo fragmenta para

después volver a cubrirlo. Con ello marca huellas, signos del tiempo. El tiempo se vuelve legible, en estas nuevas imágenes se hace justicia a las fotografías, se devela su pasado.

Creo que esto conforma la fuerza y profundidad especiales de la obra de Beatriz donde de manera intensiva se perciben y se representan épocas y personas mediante el color y la línea, otorgándoles una presencia que se creía ya perdida.

México, D.F. 8 de junio de 1998.

Jessica Frische.
(Artista Alemana)

INTRODUCCIÓN

Esta tesis intenta dejar libre curso a la reflexión en función del tema propuesto: *Reflexiones en torno a la electrografía como recurso expresivo en la pintura.*

Mi trabajo de tesis lo conduciré por el lado expresivo, donde mi pensamiento, sentimiento y recuerdos actuarán en el proceso de producción plástica. Determinadas imágenes fotográficas me motivaron a trabajar con ellas. En esa búsqueda para intervenirlas encontré a la electrografía como el medio ideal para ir concretando las nuevas visiones; permitiéndome a la vez orientar en forma vivificada la expresión de las mismas.

A medida que se fue desarrollando el proceso de manipulación fui involucrándome con esas imágenes, las cuales adquirieron cada vez, una forma más definida en cuanto a la expresión de la constante reflexión que en mí se daba de los espacios de tiempo y los registros del accionar del hombre en ellos.

Una vez definida, la imagen electrográfica interactuaba en otros espacios junto a otros elementos compositivos, donde el color adquiría presencia con una restringida gama cromática, predominante hacia los cálidos. Las técnicas del óleo, el acrílico, a veces el encáusto y el collage tomaron posesión en mi trabajo en pintura ayudando a la integración del total de los elementos formales en la concepción de nuevas composiciones.

Son importantes los resultados, pero sin duda el desarrollo del proceso con toda su evolución lo es mucho más además de percibir cómo se canaliza y por qué vías será determinante para este trabajo de tesis. Por un lado será interesante proponer mi contacto y experiencia con la electrografía, pero sin duda relatar mi aventura en la pintura y aportar con mi trabajo para ayudar a otros a sentir sus propios espacios íntimos (en la medida en que se pueda) será lo más valioso. La posibilidad que me brindaron esas imágenes electrográficas para incursionar otros espacios fue determinante en su momento, como aquel que compete a mi individualidad como ser humano con la afloración de recuerdos y

fases vivenciales, o los otros en el terreno de la creación para concretar nuevos espacios pictóricos.

Tan sólo me queda exponer esta experiencia a modo de tres capítulos, la reflexión asomará en cada punto de análisis temático, donde la imagen, mi individualidad y la propuesta plástica marcarán su espacio.

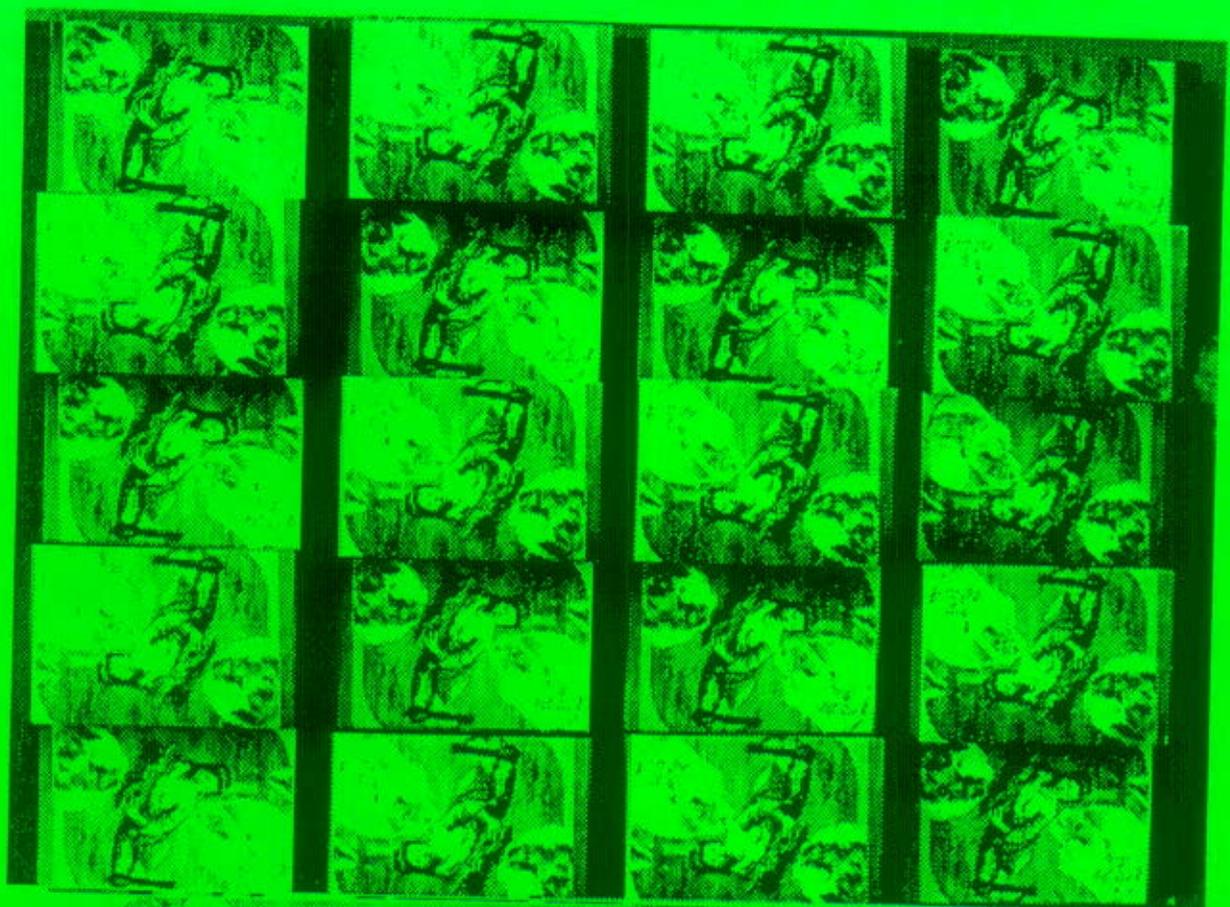
El primer capítulo lleva como título "Procesos imaginarios" y en él se darán algunas posturas con respecto a la imagen y a la imaginación. Se enfocarán más objetivamente esos temas proporcionando la base teórica en torno a la imagen y la manipulación de la misma como punto fundamental en mi propuesta pictórica.

El segundo capítulo asoma con el título "Espacio a mi individualidad" permitiéndome explicar en esas líneas y de una manera subjetiva mi experiencia de apropiación, interpretación y significación de los recursos expuestos anteriormente.

Por último, en el tercer capítulo concedido a mi "Propuesta plástica", se analizan la relación de elementos formales compositivos que en ella aparecen y la relación de uno con otro interiorizando en el origen de la imagen electrográfica.

La reflexión apareció en muchos momentos, sobre todo cuando lograba esa comunicación con mi trabajo. Es así como a través de la pintura fueron apareciendo en otros espacios mis visiones internas, vivencias, imaginación, pensamiento y emociones que volcaron con ímpetu lo suyo en el proceso vivido, definiendo presencias en lo formal.

Hoy invito a compartir esas reflexiones y me gustaría dejar abierta la inquietud para provocar otras, espero ansiosamente que las imágenes creadas en los nuevos espacios pictóricos se acerquen en algún momento a otras vidas.

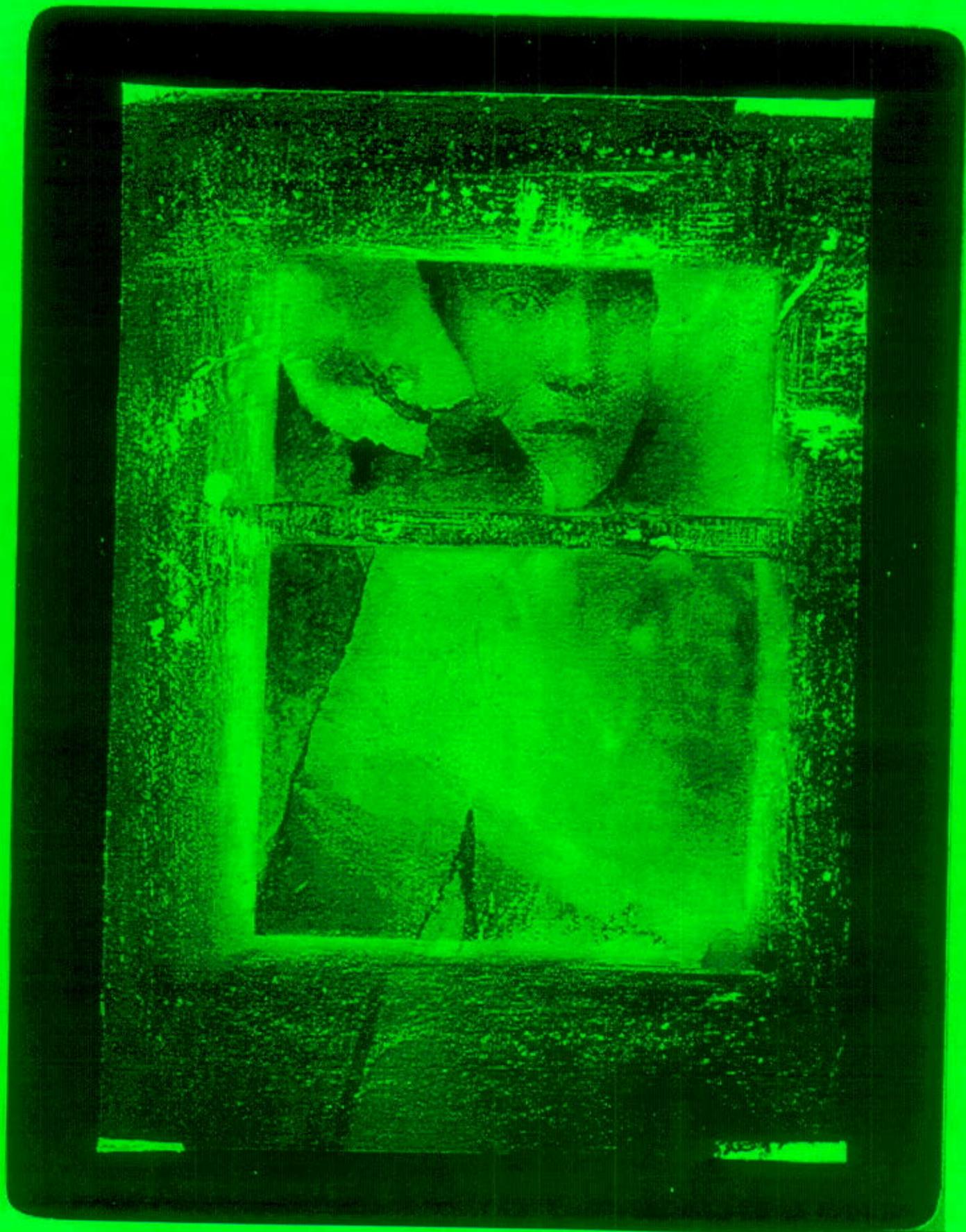




2



3



CAPÍTULO I

Procesos Imaginarios

En nuestras vidas el poder de la imaginación tiene una fuerte trascendencia. Esto comienza a partir de un nivel perceptivo y sensitivo donde el impacto visual de algunas imágenes, provocan en nosotros una serie de impresiones fantásticas y cuestionamientos internos que nos llevan a cambios profundos para la creación. Es un proceso que va evolucionando internamente, donde poco a poco nuestra fantasía va creciendo formando un mundo, confiriéndole una forma a esas imágenes generadas como producto de ese constante volar de asociación de ideas, de recuerdos, de tiempos idos o "ideales". Creo que lo más importante es en qué forma la persona se va apoderando paso a paso de cada uno de esos pedazos de tiempo de la nueva historia como imágenes en nuestro proceso de creación participando en ella situaciones que existen muy en nuestro interior.

Para continuar con esto de la imaginación, me basaré en las palabras de Juan de la Encina: "Imaginación creadora o invención es aquella facultad del espíritu que construye síntesis nuevas"¹, puedo decir que si veo las imágenes que vienen y van, imágenes animadas por uno mismo, pero que nacen de otros espacios, donde otra realidad les proporciona la pauta de existencia. El artista les da esa oportunidad de existir nuevamente, pero esta vez en la mente, donde cada uno tiene el derecho a la ensoñación y sostener un mundo imaginario producto de la invención y la fantasía.

Es necesario hacer una distinción entre las cosas reales que nos proporciona la naturaleza o nuestro entorno donde asoman como objetos o formas concretas y aquellas otras situaciones que existen sólo en nuestra mente,

¹ Juan de la Encina, *Teoría de la visualidad pura*, UNAM, México 1982. P. 14.

donde aparece el término de imagen. Para aclarar aún más el término de imagen mental citaré lo siguiente: "...se reproducen por la recordación de una sensación sentida con anterioridad, pero ya en ausencia del objeto que primitivamente la ha producido y en consecuencia de toda impresión periférica,"² debe entenderse aquí por procesos periféricos aquellos que son causados por las sensaciones, es decir como nuestros sentidos participan para captar información de los objetos, a diferencia de imagen que son procesos cerebrales centrales.

Es ahí donde la creación artística libera, por medio de la imaginación, todo un mundo interior, donde participan esas imágenes. Sin duda que toda creación o invención se construye con datos que nos proporcionan las sensaciones, pero una vez en nuestra psique, se elabora toda una síntesis estrechamente ligada a la fantasía donde ya no se corresponde con los aportes de la sensación. Es aquí en el dominio absoluto e incondicional de ese nuevo espacio donde uno se "apodera" y tomando posesión de aquellas imágenes que son para uno también parte de una realidad espiritual.

Creo necesario advertir el siguiente tipo de clasificación con respecto a los tipos de imágenes que nos podemos encontrar. Así las imágenes que se pueden ordenar desde las más inmateriales e intangibles a las más tecnificadas, quedando en mentales, naturales, creadas y registradas:³

1. Imágenes mentales: Son inmateriales, tienen un contenido sensorial interiorizado, en ocasiones muy rico figurativamente. Suponen en este sentido, modelos de realidad y en consecuencia poseen un referente, el cual luego no será necesario para volver a producirlas.

Existe una gama que varía por su naturaleza y modo de producción. Dentro de las más comunes están:

a) Imágenes semiconscientes: son aquellas que se dan en los estados de consciencia entre la vigilia y el sueño; son de tipo alucinatorio, el sujeto tiene muy

² Idem. P. 15.

³ Clasificación extractada de J. Villafañe- N. Mínguez, *Principios de la teoría general de la imagen* Ed.

poco control sobre ellas.

b) **Imágenes oníricas:** son las que se producen durante el sueño, también son de naturaleza alucinatoria. El sujeto no tiene control sobre ellas.

c) **Imágenes alucinatorias:** son las que viven sujetos con trastornos psicopatológicos, o también aquellas que viven individuos normales tras la ingestión de sustancias psicotrópicas.

d) **Imágenes eidéticas:** su nivel de realidad es excepcional, eidetismo, consiste en una evocación muy vivida de una experiencia visual durante un tiempo, variable, que puede abarcar varios minutos, durante los cuales el sujeto eidetista puede examinar el objeto como si se encontrase presente.

e) **Imágenes del pensamiento:** son las más ordinarias y cotidianas, su función puede ser referencial, o sea donde el sujeto restituye una experiencia visual presente o pasada, o bien de elaboración, donde el sujeto reconstruye una experiencia a partir de una nueva combinación de los contenidos existentes.

2. **Imágenes naturales:** son las imágenes de la percepción ordinaria, su soporte natural y orgánico es la retina. Son las imágenes de mayor nivel de realidad, exigen la presencia del referente para producirse.

3. **Imágenes creadas:** son aquellas que se pueden producir en ausencia del referente y su intencionalidad es comunicativa, expresiva. Son materiales, producidas por la manipulación de unos utensilios y materiales que cuentan con un soporte (en lo visual).

4. **Imágenes registradas:** también son materiales y con un alto grado de complejidad por los utensilios empleados para su producción, aunque su obtención resulte a veces sencilla por la automatización de dichos aparatos. Este tipo de imagen proporciona una representación de un alto grado de iconicidad, son las únicas que permiten un copiado exacto de la imagen referente.

Es así como estas imágenes mentales y creadas se irán interrelacionando en mi proceso en pintura donde la problemática de los registros del accionar del ser humano en los distintos espacios de tiempo, motivará su existencia.

Así el artista se sirve más o menos voluntariamente de las imágenes que brotan en su espíritu, las somete a una cierta organización, las disciplina y vigila, las aquilata, ejerce sobre ellas su crítica, las selecciona, las ordena y coordina, enderezándolas a un determinado fin y propósito estético.⁴

Este capítulo que lleva como título "Procesos imaginarios" va a tocar puntos claves en mi trabajo; donde la imagen tiene un lugar significativo y se manifestará con todo rigor en lo íntimo. Mi proceso empieza con la selección de una imagen fotográfica donde mi imaginación me conducirá a participar de aquellas historias vividas por otros pero de las cuales en un momento me apropio por asociaciones mentales, para luego a través de la técnica de la electrografía ir las manipulando logrando la concretización de imágenes nuevas. También la electrografía ayudará a transferir imágenes a otros espacios, concediéndoles así un valor significativo de tiempo, donde lo creado será un rastro de duración de lo imaginario.

En la pintura lo vivencial cooperará con su carga expresiva en conjunto con lo imaginario, para ir otorgándoles otra realidad a las imágenes que se asoman en los nuevos espacios pictóricos.

1.1 Antecedentes Históricos

Antes de concentrarnos en el concepto de imagen e imaginación que es lo medular de este capítulo, mencionaré esquemáticamente una serie de antecedentes históricos en torno a la electrografía, sus orígenes, evolución y

⁴ Juan de la Encina , op. Cit. P, 16.

desarrollo. También nombraré algunos artistas tanto mexicanos como del ámbito internacional que trabajan actualmente con este medio electrónico. Es importante este aspecto teórico, para entender más adelante con más claridad lo de imagen electrográfica.

Me basaré en fuentes escritas textos de libros, artículos de algunas revistas y catálogos de exposiciones relacionados con el tema.

La electrografía se entiende hoy como el conjunto de procedimientos de impresión de reproducciones de imágenes que son generadas por cualquier aparato electrónico. En arte nace el término del acortamiento de la palabra electrofotografía que se refiere al uso de la copiadora con fines artísticos.

"Conviene no olvidar que, hoy por hoy y gracias a la evolución tecnológica de la electrofotografía y a su reciente maridaje con la informática y la electrónica, hablar de "Copy Art", ya no es referirse exclusivamente a una posible actuación artificeada de la tradicional fotocopiadora, sino que implica abarcar todo el aspecto de actuaciones estético-artísticas en torno a la generación y reproducción de imágenes potenciales a través de las modernas impresoras xerográficas asistidas por la visión del rayo láser y dirigidas a través del ordenador y / o paleta electrónica."⁵

El origen de este procedimiento se remonta al 22 de octubre de 1938, cuando Chester F. Carlson, abogado del registro de patentes obsesionado por la reproducción de los documentos legales, realiza una serie de experimentos y obtiene el primer duplicado de un original a través de procesos indirectos de transferencias de cargas electrostática sobre papel corriente, utilizando como superficie intermedia una placa de zinc recubierta con azufre fundido. Diez años más tarde se fabrica industrialmente la primera copiadora de reproducción en seco.

⁵ Alcalá-Canales, *CIMAL* cuadernos de cultura artística N°30. España, 1986, p 20.

Linton Godown (artista fotocopador norteamericano) describió en el año de 1970 como "electrográficos" los rasgos técnicos de su particular procedimiento de impresión. Christian Rigal (artista y teórico francés del arte de la copia) en el año de 1980 acuñó el término en un artículo publicado en una revista francesa para generalizar con propiedad y tecnicismo el concepto de xerocopia. Estas experiencias electrográficas fueron decisivas en otros tiempos. En la década de los años sesenta, artistas del Arte Pop como Rauschenberg, Warhol, Rivers y otros, ya los utilizaban en sus producciones y creaciones plásticas.

También en el año 1962, Ray Johnson incorpora la fotocopadora como herramienta eficaz para la producción de material artístico-divulgativo, asomando con ello el movimiento artístico "Mail Art", en la Escuela de Arte por correspondencia de Nueva York, sus ideas principales se orientaban al intercambio a través del correo postal de composiciones originales. Fueron los primeros en incorporar la copiadora xerográfica como herramienta artística, ya que les aportaba la ductibilidad del papel como soporte, la instantaneidad de ejecución y el abaratamiento de los costes de producción. Entre los miembros más destacados se suma el propio Johnson, Richard Mutt, Anna Banana, Colmar y Buster Cleveland.

Siete años más tarde (1968) Sonia Landy Sheridan, profesora del Art Institute de Chicago, crea y dirige el primer taller "Sistema Generativo", denominación otorgada por la misma Sheridan a la creación artística generada con la ayuda de la tecnología, ahí incorpora la copiadora a color, inaugurando así la era del "Copy Art", ella afirmaba "que a través de sistemas generativos, las imágenes que emergen de la ciencia o de la tecnología se convierten en instrumentos de creación e innovación y no de repetición". Este departamento funcionó desde 1968 a 1984.

En Europa durante la década de los setenta se tenía a penas conocimiento de este medio artístico y debido a los altísimos costos de estos aparatos electrónicos y la poca accesibilidad a ellos, provocó que algunos jóvenes creadores se transportarán a EEUU a perfeccionarse en los talleres de Sistemas

Generativos. Estos una vez completados sus estudios y de regreso a sus países de origen vieron con desilusión el débil panorama y sus pocas expectativas de proseguir sus investigaciones iniciadas en América.

A comienzos de los ochenta el perfeccionamiento tecnológico de la electrografía y su consiguiente popularización, junto a las enormes facilidades de prestaciones y servicios que ofrecieron las modernas máquinas fotocopiadoras debido a la competencia que reinaba, convierte en realidad la asequibilidad a esta técnica de generación y reproducción de imágenes, no sólo en EEUU sino en todos los países desarrollados.

Es así como aquellos estudiantes europeos egresados de los talleres de "Sistemas Generativos" norteamericanos se introducirán en las universidades de sus países respectivos para montar los primeros talleres electrográficos europeos. Los recién inaugurados "Talleres de Electrografía" franceses en varias universidades, inician exposiciones y muestras individuales y colectivas contagiando a otros países europeos como España e Italia.

Algo similar ocurrió en América con Canadá y algunos países latinoamericanos.

Para sintetizar y basándome en los textos de Alcalá y Canales,⁶ puedo decir que el proceso del copy art como manifestación artística se centra en la electrografía como medio generador de imágenes y en lo que lleva de historia se divide en tres periodos :

1. La primera generación : Son los pioneros, la conforman artistas de los años sesenta (algunos del Pop Art), que usaban la fotocopia como material compilador y multireproductor, como por ejemplo Andy Warhol quien realizaba sus proyectos con la fotocopia, para luego elaborar sus trabajos finales con el procedimiento serigráfico. Raushenberg fotocopiaba fotos de periódicos y semanarios, usando tramas y texturas en sus obras, estas fotocopias las adjuntaba a su trabajo con las

⁶ Alcalá y Canales, *Copy Art, La fotocopia como soporte expresivo*, Ed. Alicante, 1986, y *Los seminarios de electrografía*, Universidad Politécnica de Valencia, 1987.

serigrafías, fue el primero en usar soportes flexibles (telas finas transparentes) para transferir a estas las imágenes. Se puede decir que esta generación tenía la intencionalidad de experimentar con la tecnología de vanguardia con fines artísticos. En ella destacan R. Jhonson (Mail Art) y Sonia L. Sheridan con sus talleres generativos. Se cierra esa primera generación en 1978.

2. La segunda generación: Sonia L. Sheridan con los talleres de sistemas generativos, toda su escuela y alumnos que se formaron en ella, van creando, otros talleres en sus respectivos países, abriendo camino para las futuras generaciones y definiendo cada vez más la terminología a usar en los procesos electrográficos. Destacan Christian Rigal (cuyo nombre artístico es Cejar) Castagnoli, Bruno Munari, etc.

Entre 1978 y 1980 se logran exposiciones colectivas de gran renombre e importancia en EE. UU. Y sale al mercado la primera guía completa de la copiadora Copy Art. En este periodo se le da relevancia al Body Copy (esto implica usar el cuerpo humano como elemento de expresión para ser copiado).

3. La tercera generación: es la generación donde se centran expectativas en artistas cuyas propuestas se basan en los procesos electrográficos dando mayor definición y variación de técnica y expresividad en lo creativo. A partir de 1983 aproximadamente se marca el comienzo de esta generación, en la bienal de Barcelona de 1985 se ven las nuevas propuestas.

Dentro de los artistas contemporáneos mexicanos que han tenido algún contacto con los medios electrónicos en sus propuestas plásticas mencionaré a Humberto Jardón, Blas Galindo, Andrea Di Castro, Cecilio Balthazar, Maris Bustamante, Mauricio Guerrero, Eduardo Chávez y Mónica Mayer. Es necesario hacer notar que todos estos artistas actualmente consideran a la electrografía como una alternativa en el arte, incluso algunos de ellos han realizado investigaciones y creado espacios para talleres con el fin de difundir los procedimientos electrográficos.

Al analizar la electrografía y su repercusión en Chile puedo decir que

tengo conocimiento de algunos artistas que se han dedicado en algún momento a utilizar este medio como alternativa en sus procesos artísticos. La información a este respecto la he rescatado de catálogos de exposiciones y artículos de publicaciones chilenos. Nombraré en primer orden a Roberto Matta Echaurren, ya que él es un artista de renombre internacional y a pesar de su larga trayectoria como pintor no se ha cerrado y ha experimentado con los nuevos medios electrónicos realizando una serie de trabajos que ya han sido expuestos en Chile y otros lugares del mundo.

Gonzalo Mezza desde el año 1970, desarrolla proyectos e instalaciones gráficas, empleando diversos medios, entre los que se encuentran el vídeo, la fotocopia a color y la imagen digitalizada (pintura digital).

Eugenio Dittborn es un artista que en más de una ocasión ha utilizado como recurso el Mail Art y se ven en algunos de sus trabajos algunas transferencias electrográficas.

Para terminar, dentro de los jóvenes valores destaca la presencia de Mario Soro, artista conceptual que utiliza la electrografía como recurso semántico. También mencionaré a Carlos Montes de Oca y Enrique Zamudio.

1.2 Imágenes manifiestas

La palabra imagen asoma como algo simple y concreto pero en realidad es más que lo visible, alude a la imaginación y a toda la historia compleja y abstracta de esa facultad humana. Creo conveniente comenzar esta reflexión en torno al término imaginación con algunas citas; para ello, mencionaré en primer lugar dos enfoques que han dominado a través del tiempo, en mayor o menor medida, en los debates definitorios de lo que es imaginación. Estas posturas son la platónica y la aristotélica.

Por una parte, la tradición platónica dice que la imaginación se basa en la

afirmación de que ningún conocimiento auténtico repara en la experiencia sensible ni menos en las imágenes de las cosas; es decir, esta postura rechaza categóricamente que las imágenes nos proporcionen el conocimiento esencial de los elementos del mundo físico, en definitiva la imaginación no constituye un auténtico modo de conocimiento.

Por otro lado, en oposición a lo anterior, asoma la postura aristotélica, la cual considera a la imaginación como una operación indispensable e incisiva por cuyo medio las percepciones sensoriales son evocadas como imágenes y puestas a disposición del pensamiento discursivo en tanto contenido de nuestro conocimiento del mundo físico.

Esta posición no considera a la imaginación como una facultad indisciplinada que requiere control ya que minimiza el aspecto creativo y espontáneo de la imaginación, considerándola como una facultad que media entre la sensación y el pensamiento dependerá de la primera para posibilitar la segunda.

Es así como estos dos enfoques irán siendo retomados con el tiempo por otros filósofos y pensadores como Immanuel Kant, quién centró su mayor interés en elaborar una teoría unificada de la imaginación. Su proyecto es conocido como filosofía crítica a través de la cual pretendía investigar la naturaleza y los límites de la razón humana.

Para Kant, imagen es la descripción mental de una experiencia sensible, y considera a la imaginación como la capacidad de organizar representaciones mentales (sobre todo imágenes y percepciones) en unidades significativas que podemos entender. "La imaginación genera buena parte de la estructura conectiva mediante la cual tenemos experiencia, conocimiento y lenguaje coherentes y significativos"⁷

Y es así como se van sumando por parte de filósofos, sociólogos, psicólogos, un conjunto de investigaciones respecto del término **imaginación**. **Mi**

⁷ M. Johnson, *El cuerpo en la mente*, Debate, Madrid, 1991, p. 252

intención aquí no es detenerme en profundizar en cada una de las posturas, sino la de reflexionar acerca de la complejidad del término imaginación que comúnmente usamos sin mayores tropiezos, para así poder vincular este concepto con mi experiencia.

En este punto, creo conveniente citar otras acepciones como la de Mark Johnson , teórico que basa su enfoque de imaginación desde una perspectiva kantiana pero que enriquece ésta. Para él, imaginación es:

Una actividad estructuradora decisiva mediante la cual alcanza, las representaciones coherentes y unificadas. Es indispensable para nuestra capacidad de dotar de sentido a nuestra experiencia, para volverla significativa. En consecuencia, deberíamos llegar a la conclusión de que la imaginación es absolutamente central para la racionalidad humana, es decir, para nuestra capacidad racional de hallar conexiones significativas, de hacer deducciones y de resolver problemas...⁸

Johnson señala que la imaginación proporciona sentido a nuestra experiencia para volverla significativa; el significado no está situado exclusivamente en las proposiciones, sino que más bien comunica nuestra comprensión corporeizada, espacial, temporal, cultural, formada y cargada de valores. Por su parte, para Gastón Bachelard "...las imágenes poseen otro sentido . Son ya sueños de la voluntad, esquemas de la voluntad... Las imágenes van demasiado aprisa, demasiado lejos... Los sueños, los pensamientos, los recuerdos, forman un solo tejido. El alma sueña y piensa, después imagina..."⁹

También Rudolph Arnheim dice al respecto:

"Las imágenes reflejan un paralelismo casi automático entre las actitudes de la mente y los acontecimientos del mundo físico..." "Las imágenes pueden servir como representaciones (pictures) o como símbolos,

⁸ Idem, p. 256

⁹ Gastón Bachelard, *Poética del espacio*, F.C.E., pp 188-201-213.

pueden también utilizarse como meros signos, son tres funciones que la imagen cumple y puede darse más de una al mismo tiempo..."¹⁰

Asimismo es interesante ver las acepciones de imaginación que redacta María Rosa Palazón a modo de conclusiones en su libro *Reflexiones de estética a partir de André Breton*:

Conjunto de operaciones mentales o psíquicas que innovan. Son estados mentales transitorios que trabajan con perceptos o signos que el entendimiento ordena o hace comprensibles... intuiciones o conocimiento inferior (...) Se identifica con las fantasías del inconsciente o procesos primarios. También se identifica con las labores del entendimiento que están en contacto estrecho con lo reprimido, teniendo algunas características en común con los procesos primarios...¹¹

Al leer estas acepciones resalta la relación con el surrealismo, ya que estos artistas de este movimiento se vieron atraídos por la imaginación creadora, aquella que les liberaba del sistema consciente. Sus ambiciones estaban orientadas a que sus obras atraparan los sueños, los delirios o las fantasías que vivían.

Por último citaré al teórico Abraham Moles que enuncia: "Una imagen sólo vale por su sentido, es decir, su leyenda, su incorporación a lo inteligible. Sin embargo, la colección de imágenes plantea en sí el problema del surgimiento del sentido..."¹²

Podemos darnos cuenta de lo controvertido del tema a partir de las acepciones y las variadas orientaciones que puede tener, según sea el caso, pero

¹⁰ R. Arnheim. *El Pensamiento Visual*, Paidós, pp 116-146.

¹¹ María Rosa Palazón. *Reflexiones de estética a partir de André Breton*, UNAM, pp. 34-441.

¹² Abraham Moles, *La Imagen*, 1991, p. 201- 225.

lo que sí queda claro es que los conceptos imaginación e imagen comprenden otros ámbitos que van más allá de los productos de la comunicación visual y del arte, implica también procesos como el pensamiento, la percepción, la memoria, en fin, la conducta.

Es así, que entiendo imagen como un proceso que comienza a nivel perceptivo, donde todos nuestros sentidos nos ayudan a capturar parte de la realidad que se está viviendo. Es importante hacer notar aquí la fuerza que tiene lo visual en nuestra experiencia sensitiva, ya que a través de la vista nos informamos con mucha más rapidez de nuestro entorno. Según los porcentajes de diferencia con los otros sentidos serían los siguientes: 83% vista, 11% oído, 3.5% olfato, 1.5% tacto y 1.0% gusto¹³ Si bien es cierto que los demás sentidos también nos acompañan en esta experiencia, el de la vista es el que suele tener más peso. Sin duda, lo visual, también, tiene mucha más fuerza en lo expresivo por la cantidad de información que ayuda a alojar en nuestra mente pues es allí donde se produce la llamada imagen mental.

Se supone que las sensaciones o impresiones ópticas o perceptivas son condiciones propias de los seres; sin embargo, el modo de interpretar aquellas visiones representadas, es diferente en cada uno de nosotros.

Interpretar lo representado sería ordenar, organizar el mundo real concreto que nos rodea en "figuras" tomando estas como objetos que poseen un significado¹⁴ al proporcionarles un significado a los objetos, esto permite una interiorización con ellos en espacio y tiempo para organizarlos a nivel mental.

En esta organización mental logramos conectar ideas de lo vivido y es lógico que ya en esta etapa está operando en nosotros aquella parte racional.

Es preciso hacer siempre una selección de lo que vemos, ya que la

¹³ *Las imágenes de la palabra (y otros asuntos)*, UNAM, México. 1993, p 12.

¹⁴ El *significado* no es una cosa sino una representación psíquica de la cosa. El *significante* es un mediador. la materia le es necesaria, la sustancia del significante es siempre material (sonidos, objetos, imágenes).

La *significación*, puede ser concebida como un proceso, es el acto que une el significado y el significante. acto cuyo producto es el signo. Terminología sacada del libro *La Semiología* Ronald Barthes, Buenos Aires, 1970, pp. 34- 37- 38.

cantidad de estímulos que inciden sobre nosotros en un momento dado es sorprendente, tenemos que aislar y seleccionar, almacenando estas impresiones para que quede garantizado el reconocimiento de lo "familiar". De aquella relación íntima que tenemos con estas impresiones familiares nacerá la posibilidad algún día de revivirlas por medio de un estímulo que nos motive el recuerdo.

Aquí es donde la memoria tiene un importante papel para almacenar información de nuestras impresiones pasadas, pues es preciso que éstas no se olviden para poder construir alguna determinada imagen. Son esas situaciones de recuerdos donde la imaginación participa, se trata de asociaciones mentales que evocan hechos del pasado, las que dan origen al contenido del presente: punto de "imágenes manifiestas." Son imágenes que se manifiestan en un momento dado en todo su esplendor como registros, huellas de algo que se dio, situaciones reales de experiencias de uno frente al mundo las cuales quedan registradas de alguna manera en el inconsciente para luego aflorar por algún estímulo exterior.

Creo que la fotografía asoma en algunos casos como una imagen manifiesta, porque registra acontecimientos del pasado, hechos que por asociación pueden ser importantes para alguien, situaciones que servirán de estímulo para el recuerdo y nuestra imaginación, que nos llevará a crear y pensar en imágenes propias, con mucha carga emotiva.

La asociación mental para enlazar una historia con otra se da con mucha rapidez, es una situación impresionante. La palabra asociar, la tomo aquí como compartir, participar de algo ajeno a uno, a aprehenderlo y llegar a un fin.

Una parte de la historia serían las imágenes naturales, aquellas que el individuo extrae del entorno que le rodea, son las que percibe. La otra parte, son las llamadas imágenes mentales o del pensamiento, aquellas internalizadas de naturaleza psíquica, donde el sujeto reconstruye su experiencia a partir de una mera combinación de los contenidos ya existentes. Es así que recrea sus propias historias. "Algo cerrado debe guardar a los recuerdos dejándoles sus valores de imágenes. Los recuerdos del mundo exterior no tendrán nunca la misma tonalidad

que los recuerdos de la casa..."¹⁵

Lo interesante es jugar con ambas imágenes (natural y mental) y asociarlas para permitir el desarrollo a la creación y poder exteriorizar de algún modo esa experiencia. Por ejemplo en el campo de la pintura, ya sea creando tipos de imágenes figurativas con una presencia signífica iconográfica, o bien imágenes no figurativas con una fuerte carga expresiva, o simplemente utilizando la mezcla de ambos.

Las imágenes manifiestas que tenemos en nuestra mente, pueden ir creando ilusiones con respecto al tamaño, situación de espacio, proporción, etc., si las comparamos con la realidad; pero siento que es eso precisamente lo que le confiere mayor riqueza a la creación, cuando estas imágenes mentales actúan con toda su fuerte carga emotiva, les proporcionan un sello personal cuando éstas impresiones tienen que salir al exterior, en busca de alguna representación por ejemplo gráfica o pictórica, es decir, serán imágenes identificatorias de acuerdo a la experiencia de cada quién.

Para concluir con la idea de imágenes manifiestas, me gustaría citar algo de Ronald Barthes con respecto del sentido de una imagen:

Toda imagen es polisémica , implica subyacente a sus significantes, una cadena flotante de significados, entre los cuales el lector puede elegir algunos e ignorar otros. La polisemia da lugar a una interrogación sobre el sentido¹⁶

Son precisamente las sensaciones producidas por alguna imagen representada y manifiesta lo que nos causará un cuestionamiento con respecto de los posibles sentidos de esta imagen y si ella está efectivamente en contacto con nuestro interior, nos llevara a hacer presente nuestras propias imágenes manifiestas, aquellas donde la huella aún persiste a pesar del tiempo.

¹⁵ G. Bachelard, *La Poética del espacio*, p. 36.

¹⁶ Ronald Barthes, *La Semiología*, p.131.

1.1.1 La fotografía: una forma de posesión

Cuando leemos en el diccionario la palabra posesión, se refiere al acto de poseer una cosa, facultad de disponer de un bien, creo que nosotros los seres humanos en el transcurso de nuestras vidas tendremos en algún momento a poseer algo, ya sea un bien material o espiritual, situación que por lo demás de alguna manera nos aporta, nos beneficia.

Si hablamos de la fotografía y nos remitimos a sus inicios, vemos que aparece como un medio de representación de una realidad específica, cosa que con el tiempo ha ido cambiando poco a poco esa mentalidad de tomarla sólo como una imagen analógica, la misma evolución en lo tecnológico y el cambio constante del pensamiento del hombre, le han llevado a otros ámbitos y por ende a poseer otras funciones: la de documentar, informar, catalogar, instruir, etc.

Sin perder su condición de funcionalidad dirigida a un propósito específico, la fotografía también va haciendo suya la manera de tomar posesión de algo. Esto lo vemos cuando mediante la fotografía algo pasa a formar parte de un sistema de información, para luego ser clasificado y almacenado. Es ahí donde ese algo queda poseído en el sentido de capturar información del objeto, sujeto situación fotografiado. "También la fotografía nos permite la posesión subrogada de una persona o cosa adquirida dando esa posesión a las fotografías cierto carácter de objetos únicos"¹⁷ donde nuestro recuerdo sumado a la experiencia vivida, cercioran aún más ese acto de valoración. Otra forma de adquisición es mediante la reproducción de imágenes fotográficas como podemos adquirir una copia del original para hacerlo nuestro.

En fin, si seguimos buscando podemos ir encontrando distintas formas de posesión que tiene la fotografía, pero al detenerme a reflexionar como ella va capturando experiencias, trozos, instantes vividos, momentos que se dieron y que son irrepitibles en función de su espacio y tiempo, pienso en la fuerza que ella

¹⁷ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, 1981, p. 165

tiene como signo iconográfico, como huella, como registro de ese accionar del hombre en espacios de tiempo.

Una imagen fotográfica es una huella de tiempo en el tiempo:

Lo que le da poder a la fotografía como imagen icónica de la realidad, como ilusión cristalizada de los fragmentos de esta realidad, es su multiplicidad. En la medida en que las fotografías son testigos (documentos de objetos, de seres, de actos o de acontecimientos) tras haber pasado la barrera tecnológica de su realización, se vuelven fragmentos brutos de una realidad.¹⁸

En ese sentido por decirlo de alguna forma, el ser cómplice de un acto pasado, es lo que le da a la fotografía un carácter especial ya no es sólo una huella del tiempo lo que queda en esa imagen impresa, sino la presencia instantánea de algo que existió, la fotografía como medio para fijar esa imagen natural pone de su parte también para tomar posesión de lo expresivo de las formas capturadas. Las imágenes tomadas así son de hecho capaces de usurpar la realidad porque ante todo son un rastro directo de lo real que hablarán más adelante como el vestigio que fue.

Lo rico e interesante de la visión de una imagen fotográfica, es como ella actuará en nosotros, ya en otro lado con respecto al momento y lugar en que fue tomando posesión de otros espacios y se irá deteniendo en otro tiempo para ser analizada, cuestionada o tan sólo admirada.

En un artículo que leí sobre "La crítica de la fotografía", se analiza la importancia del entorno social y cultural en que se tuvo la observación y análisis de la imagen fotográfica, como igual de importante es la manera en que se procede a leer esa imagen. En el mismo artículo mencionan el análisis de Barthes en torno al mensaje de una fotografía de prensa, demostró que los códigos de

¹⁸ Abrham Moles, *La imagen*, 1991 p.224.

connotación ¹⁹ de ésta se encuentran sujetos a una variable histórica, es decir, lo que acontece en la época en la cual tiene lugar la lectura de una imagen que condiciona dicha lectura, pero además esta lectura de los códigos de connotación coincide en gran medida con los grandes planos de connotación del lenguaje. Barthes menciona que estos planos de connotación del lenguaje, operan en tres estratos diferentes:²⁰

1º. Connotación perceptiva indica una valorización inmediata de la fotografía en el momento de su observación.

2º Connotación cognoscitiva es aquella que señala una estrecha dependencia entre la cultura del observador y los significantes localizados en ciertas zonas de aquella imagen referente (es decir, en aquellos objetos reconocibles para el observador).

3º Connotación ideológica o ética es aquella que lleva al observador a introducir razones o valores en la lectura de la imagen.

Al reflexionar un momento en torno a esto de la significación, connotación y denotación, es decir el análisis que se desprende a raíz de la lectura de una imagen fotográfica, veo que es preciso definir primero la intencionalidad y sentido de la misma, ya que no todas las imágenes fotográficas fueron creadas con fines de producción artística (producción artística, según mis parámetros es aquella actividad en la cual el artista se vale de algunas técnicas para exteriorizar todo ese proceso interno de imágenes, que responderán a esa inquietud intelectual y personal de expresar, comunicar o denunciar algo para conmover y despertar lo humano). Existen algunas que nacen con propósitos bien marcados hacia lo comercial, lo publicitario, donde todos aquellos códigos de acceso tienen que ser

¹⁹ *Connotación*: son las ideas o significaciones que una palabra o una imagen implica.

Denotación: significados extensionales o expresos de una imagen o término. El significado existencial remite a un objeto.

²⁰ Castellón -Chávez, "La crítica de la fotografía" Revista *Artes Plásticas* No. 13/14 UNAM, Méx. 1992.

muy bien estudiados para conseguir su fin, la venta. Otros por el contrario, tendrán sólo la misión de informar e interiorizar al sujeto de algún acontecimiento científico, educativo, recreativo o periodístico. O si pensamos por ejemplo qué sentido le asigna un turista a la fotografía, veremos como diferentes "métodos de creatividad" diversifican la determinación del sentido.

De lo notable a lo significativo. De hecho, este concepto de notable - acontecimiento notable, cosa notable, situación notable, paisaje notable, etc., es en cierta forma la materia bruta del sentido; este sentido que buscan tanto los semiólogos como los filósofos y que siempre se encuentran en dificultades para definir. Puede dudarse de la existencia de una "ciencia del sentido" y, por esto mismo, de las ambiciones de la semiología, pero se puede legítimamente aspirar a una fenomenología del sentido, a llenar más o menos las palabras, las cosas y las imágenes; puede experimentarse acerca del sentido, eliminando uno de sus atributos dominantes: lo extraordinario en el campo perceptivo, llevando el sentido al contenido de la forma en lugar de atribuirle la forma al sentido.

La búsqueda de lo notable en un aspecto de la búsqueda del sentido y quizá sea eso que la imagen fotográfica y accesoriamente la fotografía sociológica, interesan tanto al reciente paso del pensamiento.²¹

Como dice Moles, lo notable, aquello que llama nuestra atención y cuidado pasa a ser en cierta forma la materia bruta del sentido, por lo tanto es bueno que nos detengamos en aquello, para alterar y ampliar nuestras nociones de que vale la pena mirar y que tenemos que observar.

Es curioso como todo se va enlazando en un momento dado en nuestra mente, como la interacción entre la percepción directa con la experiencia almacenada en nuestras propias imágenes mentales irán dando los mecanismos del pensamiento para activar nuestra imaginación.

Siento la forma de posesión de la fotografía como un arma de

²¹ Abraham Moles, *La imagen*, 1991, p. 198.

advenimiento, de dominio absoluto, es raro pensar esto así, pero lo tomo con la idea de que con las armas amedrentan el pensamiento y aniquilan las fuerzas de los seres humanos cuando son tocados por ellas. Con esto de la fotografía ocurre algo similar, veo que el poder que algunas imágenes fotográficas ejercen en nosotros es sorprendente, como sobrepasan el nivel perceptivo para llegar a violentar, impactar o producir placer en nuestros pensamiento, cosa que les confiere realismo a esas imágenes fotográficas, realismo que de alguna manera nos afecta restándonos fuerzas para dar paso a ese volar constante de asociación de ideas, de recuerdos, de tiempos vividos de nuestra propia experiencia, que nos llevan a tener un nexo con aquellas imágenes manifiestas. Es así como uno va a ir apoderándose de cada uno de esos pedazos de tiempo de la nueva historia.

Las fotografías de retratos, escenas costumbristas o vivenciales donde el ser humano es el principal protagonista, nos proporcionarán una experiencia visual muy especial relativa a esas imágenes, sobre todo con aquellas donde el tiempo nos distancia considerablemente, es lo que expresan en el traslado a través del tiempo y del espacio, lo que nos comunicarán un sin fin de sensaciones. Es como un mensaje del "yo" aquí ahora hacia el yo o usted, en otra parte después.

Impresiona el hecho de que cualquier acción que uno haga quede ahí, atrapada y retenida, como "la velocidad del tiempo" la fotografía lo capta muy bien, como captura lo inminente del pasado, en el sentido de retener un bosquejo, una huella de una situación que se dio, y no la realidad concreta en sí.

El arte conlleva a una función social en el sentido que el artista está inserto en ella. El arte es el aspecto de la creación humana primordial de orientación, nacido de la necesidad que el hombre tiene de comprenderse a sí mismo, a las demás personas y al mundo en que habita.

El artista cuenta con los medios para desarrollar la imaginación y uno de esos medios es la fotografía, aquí en este segundo punto "La fotografía una forma de posesión" se ha ido reflexionando en torno a las condiciones expresivas y de contenido que este medio posee y como tanto el creador como los receptores van

participando de aquellas manifestaciones visuales.

Al pensar en las sociedades primitivas, en las imágenes gráficas de esos orígenes, cuando era una actividad práctica y mágica, es decir un medio de apropiarse de algo, dominar o controlar presencias poderosas lo vemos ahora como algo fantástico, producto de las condiciones culturales de aquel entonces donde se le concedía gran importancia a los ritos y los actos mágicos que reforzaban su visión mística y existencial. Hoy creo que también se recurre a esa magia por decirlo de algún modo, cuando somos tocados por la presencia de una imagen fotográfica y esta nos transporta y nos lleva a otros espacios.

La fotografía también es una forma de posesión para uno, porque los signos reconocibles ejercerán su efecto de apropiación. Cómo uno se apropia de imágenes fotográficas en el sentido de sentirse involucrado con lo registrado, donde aquello participará tan profundamente en nuestra mente, que me conducirá a esa toma de posesión de lo visualmente fotografiado. Los signos de apropiación han funcionado, en conjunto con una memoria local o personal, donde la imagen conmueve por su efecto de particularidad, haciéndola mía a pesar de que me separan kilómetros y kilómetros de distancia en espacio y tiempo.

1.2.2 La electrografía, transferencia de espacios.

Comenzaré diciendo que el mundo de los objetos “copiables” es bien particular y dinámico. La electrografía se hace presente como una manifestación artística que genera imágenes a través del procedimiento de reproducción por medio de un aparato electrónico. Es así como el arte de la copia y las imágenes digitalizadas irán apareciendo como un buen material iconográfico que poco a poco sentarán sus bases en el mundo de la expresión artística.

Cuando menciono lo dinámico en relación con la electrografía, me refiero a la acción de transferir imágenes de un espacio a otro en secuencias de tiempo

cortísimas, donde lo que más llama la atención es la manipulación de estas imágenes, y como cada instante de nuestras vidas va participando en ello.

La fotocopidora tiene su propio ritmo y su propio tiempo, sacar una imagen impresa supone integrarse a este movimiento. Se puede olvidar un segundo vivido pero no se puede negar haberlo vivido y la electrografía como la fotografía son un vestigio de ese accionar irreplicable, no se puede repetir lo real concreto que aconteció, sino lo que se puede repetir las veces que se quiera, es la representación gráfica impresa en la imagen electrográfica, que actuará a la vez siempre en nuevos espacios a medida que se repite y eso le dará su calidad de única por la participación vivencial en cada uno de los nuevos espacios que comparte en otro tiempo.

Cuando hablo de espacio tengo que tocar el tiempo, ambos son inseparables, el primero le da cabida para realizarse al segundo. Al buscar definiciones de tiempo aparece como un concepto abstracto que se percibe a través del movimiento. Sin movimiento no hay tiempo. El movimiento a su vez se realiza únicamente en el espacio²² por lo tanto sin espacio no tenemos tiempo, entonces de esto se concluye, que el tiempo se percibe por el movimiento de la materia en el espacio.

Esto nos lleva a reflexionar acerca de la importancia de la presencia tiempo-espacio en nuestras vidas y de lo decisivo de algunas imágenes manifiestas, como la electrografía que registran abiertamente los espacios marcados por nosotros en el tiempo. La electrografía me permite abrir nuevos caminos a la creación y reflexión, donde me remite constantemente a esa huella tiempo-espacio de mi existencia.

Es eso lo más valioso de la electrografía como transferencia de espacios, lo de remitirme a huellas de tiempo y espacio de otras vidas, de hechos pasados que de alguna o de otra manera al manipular esas imágenes electrográficas las voy haciendo partícipes de mi propia historia.

²² A. Salazar. "Sobre la representación bidimensional del espacio". Revista *Artes Plásticas* No. 6, UNAM, México 1987, p.35.

El espacio es algo, cierta cosa, pero como el tiempo: el uno y el otro son un orden general de cosas. El espacio es el orden de las coexistencias y el tiempo es el orden de las existencias sucesivas. Son cosas ciertas, pero ideales, como los números. Así pues el espacio es la forma de ordenación de lo coexistente de la misma manera que el tiempo es la forma de lo sucesivo.²³

Tomando al espacio como el factor que ordena la coexistencia veo como el hombre ejecuta en ellos una multiplicidad de relaciones significativas, las que serán fieles a nuestro sentir, a ese sentir que va cambiando constantemente conforme cambia nuestra cultura, experiencia personal o momento de la historia que nos toque vivir.

La expresividad en las artes visuales se consigue cuando se le da significación a una imagen, cuando se logra comunicar situaciones vivenciales de los propios sentimientos.

Volviendo a hacer referencia al texto "El espacio" de Juan de la Encina, aparece:

El espacio no es algo muerto, o mejor dicho algo neutro, con relación a la obra de arte: interviene en ella, la realza o la destruye como la luz en relación con el color...

Se podrían distinguir dos tipos de espacio: El espacio exterior, en el que se dan las obras de arte y el espacio interior aquel íntimo, expresivo, significativo. Ambos suelen estar íntimamente unidos ...²⁴

Al detenerme en estas palabras confirmo la importancia del espacio en la obra y como en ella actúan dos espacios, uno llamado exterior, que sería el concreto real y el otro el espacio interior, aquel significativo ocupado por instantes vividos.

²³ Palabras del filósofo Leibnitz, extractado del texto de Juan de la Encina, *El espacio*, UNAM, México 1998, p. 9.

²⁴ *Idem.*, p. 11.

El artista juega y se involucra con estos espacios, un ejemplo en pintura sería el cuadro "Las Meninas" de Velázquez, en esta pintura hay varios espacios que no son directamente visibles para el observador, pero este no tiene problemas para imaginarlos. Por otro lado con la representación de los reyes al fondo en el espejo, nos aclara que son ellos los que están siendo retratados, donde aquel punto de vista coincide con el observador, situación que lo hace participe también de la misma escena, a pesar de que éste se encuentra en un espacio físico distinto al planteado en la pintura. En fin, en esta obra existe todo un juego con respecto al espacio que incentiva nuestra imaginación.

La realidad en la electrografía es igualmente motivadora, ya que siempre esta imagen manifiesta, va a considerar procesos de nuestro accionar. La espontaneidad que me permite este medio, desintimida sus espacios físicos, nos animándome a jugar con esos espacios, a intervenirlos, a recrearlos con todo el rigor de mi imaginación.

La electrografía, transferencia de espacios: ¿qué espacios transfiere?, los primeros serían lo físicos: por ejemplo una imagen fotográfica puede ser transferida a otro espacio por medio de la electrografía, pero es indudable que en ese proceso mi mente va a participar en ese hecho creador, dando origen a espacios íntimos expresivos. Al momento de obtener una imagen electrográfica, ésta puede volver a ser manipulada las veces que se pueda, cuidando de no olvidar la intencionalidad expresiva. Se podría rasgar, rayar, quemar o manchar para continuar el proceso en la fotocopidora, donde al manipular los aparatos electrónicos se generan otras imágenes. En el computador la manipulación de la imagen es de tipo virtual. Todo nuestro accionar (movimientos gestuales) quedará en la copia electrográfica y manifestará visualmente los espacios de tiempo por medio de los vestigios quedados en ella.

Es alentador ver como los artistas aprovechan y juegan con esos espacios electrónicos, espacios físicos que servirán de registro de aquellos espacios internos, por donde pasearán constantemente por el mundo de la imaginación. También hay que destacar que la instantaneidad de los resultados me ayudarán a

motivar más y más la reflexión de cada uno de los actos en ella, centrados estos en función de sus existencias. Este juego que me facilita la electrografía en relación al espacio-tiempo, permitiéndome transferir y proponer distintas imágenes visuales que vienen de otros espacios de tiempo, muy lejanos para que participen en nuevos espacios con imágenes generadas de la actualidad, brindándome de esta manera una forma de coexistencia distinta en aquella electrografía que nacerá. Esto indudablemente estimula para la interrelación de distintos elementos, objetos o cosas, los cuales también buscarán sus instantes de revelación, como reproducciones de conexión con el ser. En ellos se manifiesta un mundo que jamás hemos visto, un mundo más allá de la realidad percibida.

Artistas de diferentes tiempos y distancias, han utilizado las tecnologías a su alcance para rescatar y transformar los elementos y acontecimientos innaturales en naturaleza.²⁵

A través de la creación electrográfica, la realidad pierde su carácter homogéneo y se descompone en sutiles espacios parciales, espacios íntimos que a su vez se subdividen y multiplican.

Todos estos aspectos me llevan a detenerme en las nuevas imágenes electrográficas, esas imágenes enigmáticas que nacen muchas veces producto de la descontextualización de sus elementos y la manipulación reiterada de sus imágenes.

La imagen no quiere dejarse medir. Por mucho que hable de espacio cambia de tamaño. El menor valor la extiende, la eleva, la multiplica y el soñador se convierte en el ser de su imagen. Absorbe todo el espacio de su imagen. O bien se reduce en la miniatura de sus imágenes. Y es en cada imagen donde se debería determinar, como dicen los metafísicos, nuestro estar allí a riesgo de no encontrar a veces en nosotros más que una miniatura

²⁵ Cita de Gillo Dorfles en el texto *México 1993, Encuentro otras gráficas*, Eduardo Chávez (compilador) UNAM México 1993.

de ser.²⁶

Tal como presentan algunos a la fotografía como un desnudo de una realidad exterior, creo que el factor dominante en el proceso imaginario para concebir una imagen interna es la de asociar, referir y buscar. También eso necesariamente nos desnuda pero en lo más íntimo, en aquellas situaciones que nos marcan, que nos retienen por algún motivo suspendidos en algún espacio-tiempo.

Cuando me dispongo a hablar de imagen manipulada me refiero a esta situación interna donde se pueden construir otros espacios que participarán de nuestro tiempo.

Son imágenes en un principio borrosas, saturadas con mucha carga emotiva, donde cada vestigio de sucesos de uno quiere participar. Pero ya luego viene el reposo, la calma para ir ordenando todo ese impulso inicial, persisten las más auténticas, aquellas que tienen que decir lo suyo.

Creo que todos los seres humanos tenemos ocultos muchos recuerdos de situaciones vividas que para cada uno son importante y marcando un momento de nuestro accionar o pensar.

Me imagino aquellas historias como archivos secretos en nuestra mente, donde sólo van a aflorar con fuerza (ya que siempre de alguna u otra forma están presentes) cuando alguna motivación exterior las obligue a salir de su lugar.

La manipulación involucra tiempo, donde cada paso secuencial de la imaginación creadora necesita ser registrado como representaciones en otros espacios, internos y externos.

Cuando se hace presente la palabra descontextualización de la imagen implica necesariamente sacarla del contexto en que se encuentra para dejar participar en ella, impresiones del alma. Es esa intención de cambio, provocada por un recuerdo o asociación de ideas lo que motiva a la fantasía intuitiva a crear otras formas expresivas, las cuales ocuparán otro contexto.

²⁶ G. Bachelard, *La Poética del espacio*, FCE, México 1997, p. 210.

Sólo me queda decir que las imágenes electrográficas se manifiestan sobre los problemas del espacio vivido y nos invitan a participar en el proceso con nuestra creatividad para obtener variadas posibilidades.

1.3 Imágenes vivenciales en la pintura

Como ya se ha dicho, la imagen es trascendente y elocuente pues se asoma en el terreno de la imaginación. Imaginación por supuesto que se motiva en determinado momento por nuestras visiones externas, por las vivencias que tengamos de ellas. Como seres humanos en nuestro caminar nos vemos tocados emocionalmente por situaciones específicas que irán afectando nuestras vidas ya sea para bien o para mal; las cuales quedarán retenidas en nuestra mente. Con el paso del tiempo se irán traduciendo en experiencias que nos harán reflexionar.

Sin duda que las vivencias son una parte importante a considerar en la personalidad de todo individuo, sobre todo en el artista que, como ser creador no escapa a sus recuerdos, pensamientos y experiencias, sino al contrario en él siempre habrá un ánimo de volcarse hacia su interior en algún momento para luego emerger con más fuerza y claridad. Son estos estados de introspección los que en ocasiones irán retroalimentando su vida.

Jan Mukarovsky analiza los factores que influyen en la personalidad del artista, y nos esboza un resumen del problema de la personalidad en el arte indicándonos como durante mucho tiempo se consideró a las Artes Plásticas como artes "serviles" y que a finales de siglo XIX, con el romanticismo, el artista será la fuerza natural y por lo tanto la imagen de la naturaleza, tal como él la siente en su interior será como la representará en su obra.

Este postulado se irá degenerando para ir derivando a otras tantas teorías y posiciones. Mukarovsky concluye que entre el artista y su obra hay muchas cosas, donde hay que poner mucha atención a la actividad consciente o

subconsciente de la que surge la obra. Actividad que se manifiesta cada día más compleja, donde se van descubriendo una gran cantidad de factores con los que se encuentra el artista y con los que se enfrenta camino hacia su obra.²⁷

En ese caminar constantemente hay situaciones externas que se presentan con todo un enigma particularmente oculto, que produce en mi un cierto tipo de fascinación, en cierta medida lo relaciono con aquello, pero es ahí precisamente donde ya lejos de esa percepción, mi historia comienza a formarse en mi mente, apareciendo otros secretos. En realidad incitan a construir un mundo propio, que no es nada fácil, ya que toda esa fantasía imaginaria en mi mente comienza con todo un desorden, donde con el paso del tiempo y muchísimo trabajo de volcar aquello a lo exterior, a través de un proceso plástico pictórico o de otro tipo, se irán perfilando, detallando, organizando hasta lograr unidad e independencia.

En el proceso creativo, el artista trabaja con muchas imágenes tanto externas como internas, pero son estas últimas precisamente las que marcarán para ir perfilando un camino definitorio en su trabajo. Es indudable que hay una serie de factores que influirán en este proceso, pero esa intencionalidad que motiva al artista en una época a producir de determinada forma, responde a una necesidad interior de expresar o proyectar.

El hombre, el artista, también ahora experimenta la última necesidad de "esconder", de enmarcar sus impulsos más íntimos y privados tras el escudo de signos indescifrables; y no se trata sólo de sus impulsos sexuales, sino de los arcanos que manan de la vida y del pensamiento, base de nuestra actividad creadora²⁸

En virtud de su existencia individual el artista tiende a delimitar esa actitud del hombre hacia su realidad en proporciones cada vez más específicas, sin duda que en algunas ocasiones eso lo a llevado a manifestar aquello con alguna ayuda

²⁷ Mukarovsky, *Escritos de Estética y Semiótica del arte*, G. Gili. 1977, pp 280-288-299.

²⁸ G. Dorflès, *El Devenir de las Artes*, F.C.E. México, 1986, p 41.

de signos, significados encubiertos o agudizando los rasgos formales de las cualidades simbolizadas.

Lo anterior lo lleva a enfrentar una posición muy propia de expresión, donde el sentido de la forma estará altamente diferenciada, organizando varios componentes de la imagen que darán un orden compositivo.

La agudeza y sutileza del artista se manifestará no sólo en la estructuración de la forma, sino también en la profundidad de la significación que tendrán sus configuraciones.

Al referirme a "imágenes vivenciales en la pintura", me remitiré a esa experiencia del artista, de como aquellas imágenes creadas participan y se retroalimentan internamente en él, para ir perfilando mejor aquel "modo operante" en la pintura. Todo proceso artístico requiere de una evolución, pero sin dejar de lado aquella experiencia que se tiene de ciertas cosas, es así como las experiencias que el artista tuvo con esas imágenes anteriores le aportarán en su medida cuando las conecte nuevamente.

En definitiva, no creo que se haya dado el caso de arte alguno surgido de la nada, libre de cualquier tradición, ejercida por individuos desprovistos de todo conocimiento histórico y técnico.²⁹

Aquellas "imágenes vivenciales" son también imágenes que viven en nosotros, que se viven una y otra vez en busca de algo oculto. Por ello afloran en determinado momento en otros espacios de nuestro accionar, situaciones que a veces se exteriorizan de otra manera pero en el fondo aluden a esa misma vivencia o experiencia pasada. Donde será importante la realidad para todo artista, el insertarse en ella y poder percibirla a su modo, le ayudará para sacar elementos para su aventura e ir asimilándola.

Los sentidos juegan otro papel fundamental en toda creación, son ellos los que nos conectan con esa realidad, para ayudar en su medida a las proposiciones

²⁹ Idem. p.71.

individuales.

En el campo de la estética la percepción, todas nuestras emociones se vuelcan para decir y expresar una parte de aquello que deseamos.

Lo vivencial es algo bien particular y delimitado, es decir va a identificar en algún momento al ser que se está expresando, es una fuerza "vital expresiva", vital en el sentido que es vida lo que transmite, esa vida que participa de los trozos de una existencia particular. También en este proceso asomará la otra parte del pensamiento, donde la teoría ira aportando al conjunto de las variadas significaciones que concluirán poco a poco en una práctica personal.

...la pintura más que otra arte alguna es la expresión verdadera de nuestro tiempo; nunca como ahora el arte había logrado - libre de vínculos sociales, religiosos, culturales - llegar a ser la expresión genuina de la individualidad humana...¿Cuál es la imagen del hombre como aparece a través de las obras de un Pollock, un Fautrier, un Dubuffet, un Wols, de un Fontana, de un Rauschenberg, un De Kooning? Ciertamente la de la personalidad desgarrada y deshecha, desintegrada y esquizoide, que no ha logrado todavía equilibrar los datos del pensamiento con los sentimientos, la personalidad esclava de la angustia "cósmica" y existencial.³⁰

Cuando hablamos de imágenes vivenciales dentro de la pintura, es ahí donde viene el aporte de cada quien, porque las vivencias son distintas, como así su experiencia y eso influye en lo expresivo. La experiencia visual es de una variedad y riqueza infinitas y es ahí donde de algún modo los artistas nos van a revelar nuevas facetas de esas experiencias inagotables.

El artista utiliza aquellos instantes de tiempo de una realidad, como motivo de creación donde la "imágenes vivenciales" generarán acción y reacción en relación al espacio y tiempo en que subsisten, el artista elaborará ese rasgo fundamental de establecer un relación significativa con el objeto que expresará

³⁰ Idem. P. 100.

ese sentimiento humano. Todo proceso artístico requiere de la presencia del hombre, de su personalidad (su pensamiento, su sensibilidad y razón) por consiguiente de su postura y definición.

Esa capacidad de sentir caracterizan al artista para llevarlo a distinguir muchas situaciones, donde su pensamiento marcará la diferencia de aquello que trasciende ese sentir y situará las imágenes vivenciales en un contexto diferente.

Las "imágenes vivenciales" cada artista las enfrentará en su pintura de una manera diferente, donde aparecerán como un aspecto formal que denotarán visualmente las imágenes creadas, que nos harán partícipes de toda una significación connotativa, envolviéndonos a la vez en ese "espacio pictórico".

Las "imágenes vivenciales" son parte importante tanto del pensamiento como de la obra del artista. Me gustaría citar algunas palabras de Susan K. Langer con respecto a la obra artística:

Una obra de arte es un forma expresiva creada para nuestra percepción a través de los sentidos o la imaginación, y lo que expresa es sentimiento humano. Aquí debe tomarse la palabra "sentimiento" en su acepción más amplia, representando todo lo que puede sentirse, desde la sensación física, el dolor y el alivio, la excitación y el reposo, hasta las más complejas emociones, tensiones intelectuales o bien los tonos de sentimiento constante de una vida humana consciente.³¹

En esta historia de las "imágenes vivenciales" el color también tendrá que decir y aportar lo suyo, empezando como aquella sensación que va ligada a nuestras experiencias de vida.

La forma y el color toman parte de los distintos niveles de la experiencia estética, donde algunos estudiosos han indicado que la experiencia del colorido estimula los estratos más hondos de la mente y el espíritu.

En esa significación de los "espacios pictóricos", aparecerá la existencia

³¹ "La obra artística como forma expresiva", extractado de *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, Adolfo Sánchez Vázquez, UNAM México 1996. P. 145.

individual del color, vigorizando aquellas "imágenes vivenciales", aquellas huellas del tiempo producidas en nuevos espacios, dándole mayor consistencia a ese espacio creado. La superficie plástica se verá diseccionada mediante capas de distinta profundidad, cuyos tonos colaborarán en lo significativo.

Es así como el artista en su proceso pictórico también se detendrá en el color, ya en el exterior entrecruzarán matices de un color con otros, para acentuar o aminorar el dramatismo de la tensión cromática y lo llevará a su campo expresivo.

1.4 Imagen poética, visiones internas.

Cuando leemos el término imagen poética, inmediatamente lo relacionamos con algún tópico de ensoñación o algo parecido con un ánimo profundo de la creación en un estado muy íntimo, pero eso es una simple acepción "intuitiva" al oír "imagen poética".

Hay muchos lingüistas, poetas, artistas plásticos, filósofos, semiólogos, etc., que se han visto interesados en el tema, donde su intencionalidad por supuesto será explicarlo desde sus propias áreas de investigación, para ya luego quedar en nosotros la inquietud de acercarnos a tal o cual visión, sobre todo a aquella que nos identifique, nos aclare nuestro verdadero sentir. Mi intención no será la de detenerme en la profundización de esas posturas, sino lograr esbozar una idea lo más clara posible de "imagen poética" idea que me permitirá reflexionar, vivir y sentir verdaderamente ese término.

Al nombrar "visiones internas", aparecen aquellas visiones que tenemos muy en nuestro interior, esas que nos son muy propias, identificadoras y nos acercarán a nuestro ser.

Para ir dilucidando el tema, mencionaré algunas palabras de la Doctora en Filosofía María Rosa Palazón que inserta en su libro "Reflexiones sobre estética a partir de André Breton":

Aristóteles dijo que no es poeta solamente aquel que emplea la métrica, sino que existe poesía en muchas actividades. Siguiendo esta línea de razonamiento, me referiré a los productos de los artistas como su "poética", esto es, como lo creativo.³²

La misma autora añade dos acepciones más:

Galvano della Volpe, Umberto Eco, Rocco Musolino y Michel Beaujour han acuñado otro significado de "poética", como el programa creador de un emisor o de una corriente o escuela, esto es, como sus principios ideológicos y signícos.

Poética: investigación de las estructuras lingüísticas. Los formalistas rusos y la escuela de Praga se ocuparon de los procedimientos y de las desviaciones inventivas de la literatura, o sea de los análisis técnicos-estilísticos de este arte. Esas aportaciones pertenecen, asimismo, a la semiótica, que estudia toda suerte de formaciones signícas.³³

Tanto en la primera como en la segunda acepción queda claro que debe existir una intencionalidad creativa por parte del artista, intencionalidad que en la segunda postura se refiere a ese programa operativo donde el artista recurrirá a él una y otra vez cuando se lo proponga en su creación.

Se puede decir que lo Poético tratará de auscultar el ser, explorarlo, sentirlo, por lo tanto lo Poético no estará contenido en el objeto, lo trascenderá. Para hablar de él debe existir una propuesta clara en lo artístico, una madurez en la dinámica que le den esas proyecciones de "vida sentida", con su "Imagen poética". Imagen que se conformará por una verdad, aquella ligada al ser, independiente a experiencias pasadas, o asociaciones de recuerdos, quizás en ellos se apoyará en un instante para buscar su propia verdad, aquella que si les anime a existir, pero en definitiva no los tomará como meros recursos.

³² María Rosa Palazón, op. Cit. P. 16.

³³ Idem. P. 17.

Para ir entendiendo un poco más el término “imagen poética, visiones internas”, citaré lo siguiente de un texto sobre “Los límites de la poesía y la pintura”:

Lo que actualmente se llama cuadro poético los antiguos lo denominaban visión, y lo que se llama ilusión, es decir, el efecto del cuadro, lo denominaban “energía” (evidencia). Por esta razón uno de ellos había dicho que las “visiones poéticas” eran, por su “energía”, sueños de gentes despiertas.³⁴

Si tomamos estas “visiones poéticas”, como sueños conscientes, nos aclararemos para entender que las imágenes buscan su “alimento” en el alma del artista, y tendrán toda la plenitud de la libertad para proponer historias deseadas y placenteras, donde la invención no debe tener límites así como no lo tienen los sueños en su proposición. Sólo el límite se dará con los espacios aquellos que marca el tiempo, son esas visiones las que nunca se deben restringir en su creación, ni menos permitir cualquier tipo de condiciones censuradoras de otros pensamientos.

La “visión poética” es única del ser (ser del hombre como existencia), que la tiene y que la crea. Es indudable que cuando se entra en el terreno del alma, ésta espera que se la comprenda, para comenzar la ardua y compleja labor de cultivarla. No todos logran esa fascinación, ese estado de entendimiento y profunda creación. Como dijo Vicente Huidobro con respecto al “poema creado”, se trata de “hacer real, lo que no existe”³⁵, de dotarlo de algo maravilloso que no existe en el mundo objetivo para que adquiriera vida propia.

Es así como concibo las “imágenes poéticas”, deben corresponder a nuestras imágenes del alma (tomando alma como la esencia del ser humano, aquello etéreo que motiva su existencia), a aquellas aventuras más profundas de

³⁴ G. E. Lessing. Extractado del libro *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, p. 296.

³⁵ Idem. P. 410.

nuestro interior, donde aquellas visiones internas, no se emparenten con las visiones externas, aquellas ajenas a nuestro ser. Deben ser imágenes auténticas de esa creación interior, que emerjan con toda la vitalidad de su pasión.

Siento muy identificatorias las palabras de Bachelard, aquellas que han ayudado a establecer la naturaleza imaginaria, con su visión de la Poética de la imaginario:

A nuestro juicio, alma y espíritu son indispensables para estudiar los fenómenos de la imagen poética en sus diversos matices, desde el ensueño hasta la ejecución. El alma viene a inaugurar la forma, a habitarla a complacerse en ella.

Las *resonancias* se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo, la *repercusión* nos lleva a una profundización de nuestra propia existencia. En la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro. La repercusión opera un cambio en el ser.

La imagen poética no está sometida a un impulso, no es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse.

La imagen poética ilumina con tal luz la conciencia que es del todo inútil buscarle antecedentes inconscientes.³⁶

La profundidad del pensamiento de Bachelard, nos proporciona las bases para respetar esa "imagen poética", para entenderla en su pleno dominio en lo imaginario.

En esa aproximación al ser es el tiempo implacable el que decidirá cuánto permanecerá el alma habitando la forma, donde el estado sui generis de ella, su intuición le servirán para dar los pasos necesarios para descubrir su mundo.

Cuando en una de las citas asoma que la imagen poética no es el eco de

³⁶ G. Bachelard, de sus libros *La Poética del espacio*. FCE, pp.7-13-14 y de *La Poética de la ensoñación*, FCE:, pp. 28-32.

un pasado, es ahí donde se distingue la diferencia con respecto a las imágenes vivenciales, en aquellas en que el pasado, la experiencia son un eco inmediato.

La "imagen poética", si bien es cierto también considera a los recuerdos pero de otra manera, como el mismo Bachelard lo dice, la ensoñación que se tienen de ellos se convertirá en el germen de una obra poética. Entiendo este proceso cuando lo vivido se contagia de lo más puro de la "intimidad", de esa energía mística, donde van a ser esos instantes los parecidos a un sueño los que adquieren una inmensidad y peculiaridad apasionantes.

Son estos instantes de emanación intensa, los que el artista necesita para entrar en contacto con su intimidad creadora. Haciendo de esta manera una metamorfosis donde desaparecerá el pasado, en cuanto este significa una experiencia determinada o el simple recordar u olvidar esos sucesos, abriéndose así a lo nuevo, entendiéndose ello como lo nacido producto de la creación consciente de lo íntimo del ser.

Cuando el artista pierde ese contacto con esos instantes de ensoñación íntima, se verá el resultado en el quiebre de su creación. En el texto "Poética de Arte Visual", aparece un ejemplo con respecto a lo dicho:

El arte de Tapies, consiste en la transposición eficaz al espacio semántico de la abstracción de sus presentaciones naturalistas. El espectador de los cuadros matéricos de Tapies es consciente de que se halla a la vista de un "artificio" plástico. La materia y los objetos en presencia resultan trascendidos simbólicamente, significan algo distinto que ellos mismos.

Cuando ese efecto de transferencia simbólica no se produce, la frustración de las obras es inevitable; como a nuestro juicio viene ocurriendo con frecuencia en algunos trabajos recientes de Tapies, en los que las materias compactas y terrosas han cedido a la presencia más trivial del material de cartonajes y manchas de barniz.³⁷

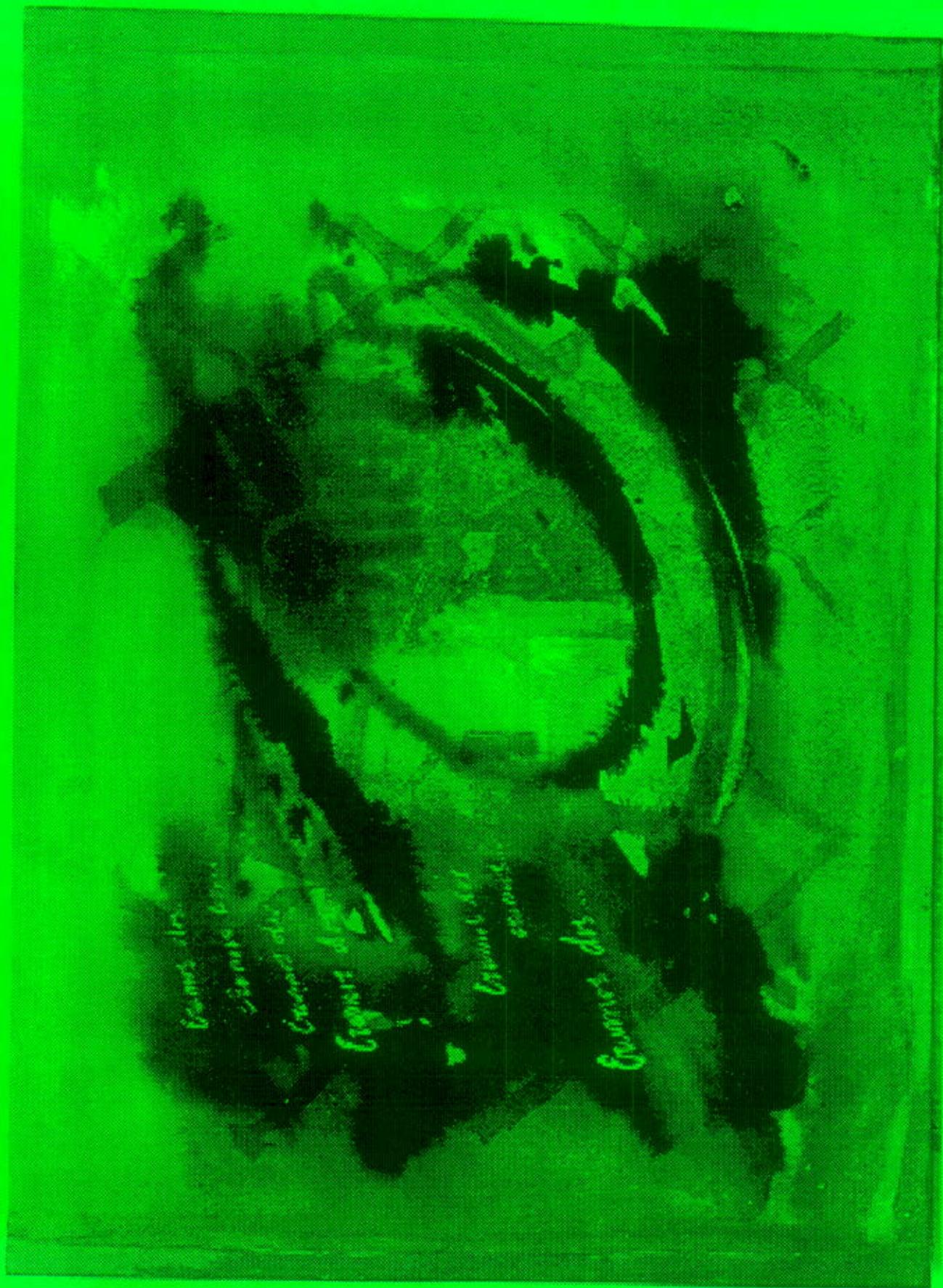
³⁷ Antonio García Berrio-Teresa Hernández F, *Poética de Arte Visual . Ut Poesis Pictura*, Tecnos 1988 pp. 90-91.

En ese efecto de transferencia simbólica está constituida la Poética de Tapiés. Al remitirnos al texto citado nos damos cuenta como denuncia la falta de esa Poética, cómo la imagen de ese proceso no fue llevada a su culminación, haciendo quedar a sus elementos con la simple materialidad de ellos sin ningún contenido trascendente. Es ahí donde nos damos cuenta de la importancia "vital" de la existencia de la "imagen poética".

El cineasta Andrey Tarkovski, como artista creador y ser que estuvo inmerso constantemente en un mundo de imágenes decía "El arte afecta las emociones de las personas, no su razón, y su función es, por así decirlo, agitar y liberar el alma humana haciéndola receptiva al bien"

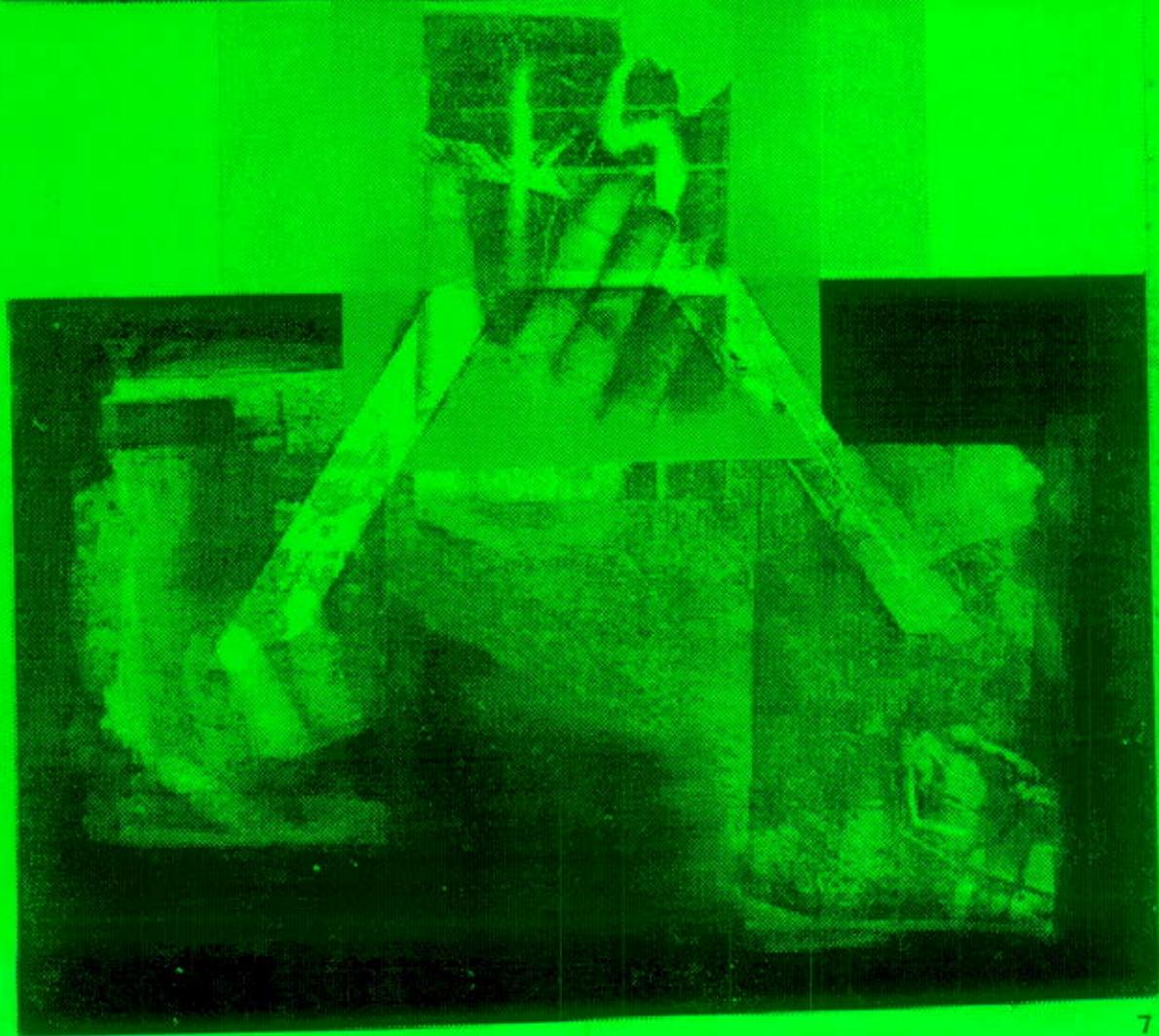
He querido dejar el punto la "imagen poética, visiones internas" para el final de este capítulo de los "procesos imaginarios", porque creo que si bien el artista se vale tanto de las "imágenes manifiestas" como de las "imágenes vivenciales" en un momento dado para ir desarrollando su trabajo de creación plástica. Será frente a la solidez y coerción de éstas donde emerjan con fuerza las "imágenes poéticas", que en definitiva le proporcionarán ese espíritu real de expresividad con respecto a su ser. Situación que le permitirá trascender, con la energía ensoñadora de las "imágenes poéticas" que le harán registrar un momento único e irrepetible.

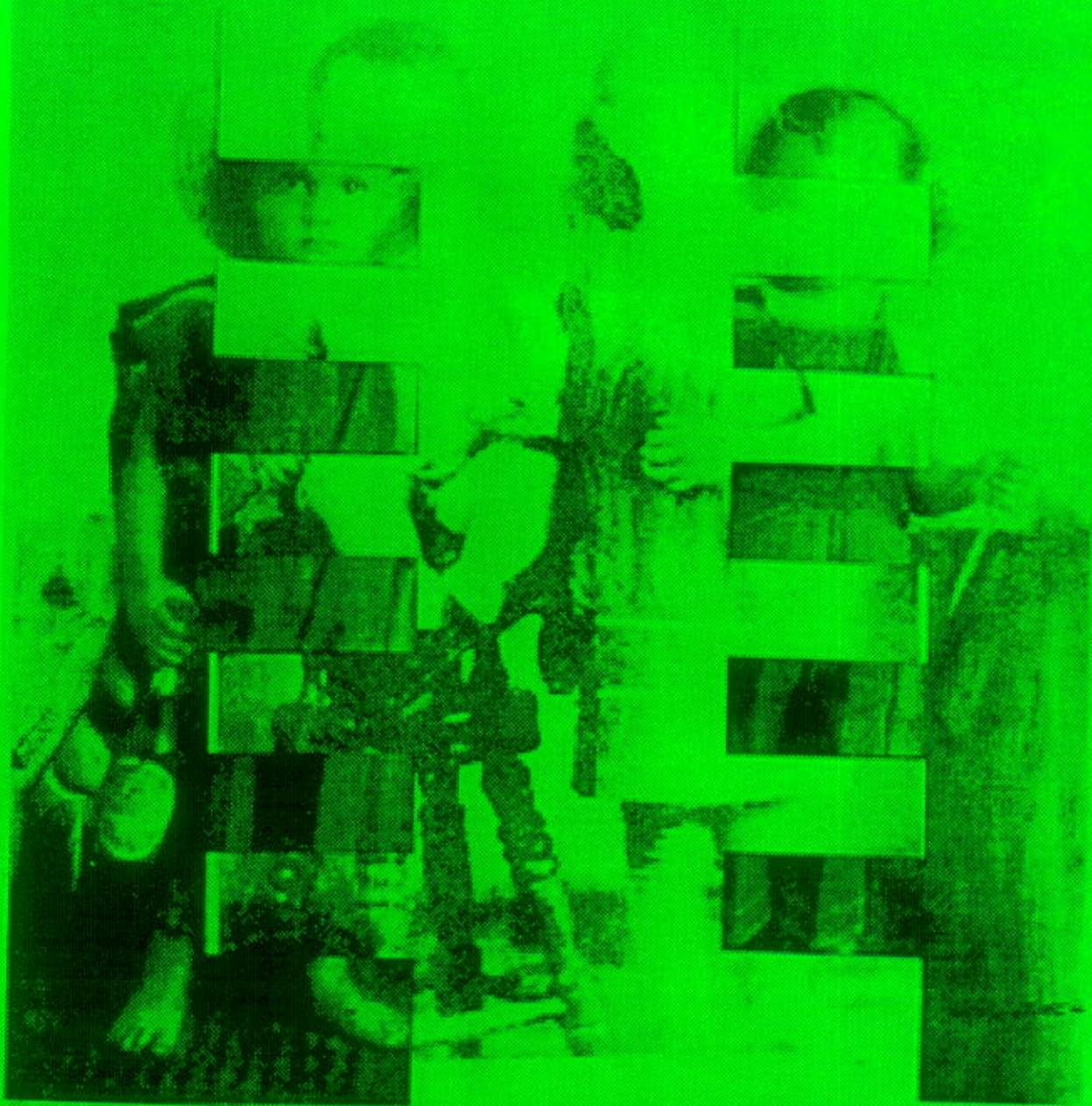




Cuerpo del

Cuerpo de





CAPÍTULO II

Espacio a mi individualidad

Definiendo espacio «como el orden de las coexistencias»³⁸, donde el ser humano se desenvolverá según sus necesidades, me referiré en este capítulo a ese espacio donde el hombre centra su interés en su individualidad, espacio que le permite desarrollar aquellas características de particularidad, de individuo, que lo hacen ser único y diferente a otros.

En un mundo cada vez más poblado y en donde la sociedad tecnológica acelera día a día los procesos, el hombre debe luchar con mayor ahínco para hacer respetar su espacio físico e interno que le permita un lugar a su existencia «plena».

Tomando identidad como «la relación del individuo consigo mismo, con los demás y con las instituciones sociales»³⁹, diré que esa relación es variable según su origen y la carga de su herencia biológica, así como también el aspecto cultural serán determinantes en la identidad; lo social, es aquello que lo inserta en un lugar específico, como ser parte de una sociedad, es otro punto a considerar en esa identidad, la posición y lugar que el individuo ocupa en ella, son situaciones dadas a considerar en el aspecto sociológico. Los otros factores tanto el psicológico como el filosófico también aportarán para ir ayudando al ser humano a esclarecer su identidad.

Entendiendo a la identidad como esa intencionalidad del individuo en búsqueda de esa continuidad interior, es decir, ese seguimiento interno que lo va impulsando a ser lo que es como parte de una sociedad, ayudándolo a alcanzar una existencia más plena e independiente. Situación que de alguna manera lo identificarán con lo que hace y con lo que lo rodea.

Esa necesidad del individuo por conocerse y sentirse parte de un contexto

³⁸ Juan de la Encina, *El espacio*, UNAM, México, 1998, p. 9.

³⁹ I.M. Ruitenbeer, *El individuo y la muchedumbre*, B. Aires, 1964 Paidós, p 18.

determinado, es sin duda algo elemental, para poder plantearse un modo de actuar frente al mundo, de orientar así su propia vida.

En el devenir de las experiencias cotidianas el ser humano irá reafirmando en parte su identidad y a la vez brindará espacios tanto físicos como internos, a su individualidad.

La individualidad de cada uno, es el acto expresivo, revelador de la forma, lo que le da el carácter absoluto de único.

El hombre se entrega a si mismo, su presencia es expresión. Expresar es el acto de ser que consiste en darse a conocer.⁴⁰

Tomando estas palabras, la individualidad apela a ese sentido de crecer internamente como humanos, tomando lo humano como la capacidad de construir individualidades a partir del entorno, de realizar aquello que nos motiva y aporta, de permitir el paso a nuestro conocimiento, de comprendernos y proyectarnos de acuerdo a lo que somos y lo que podemos dar, de conocer nuestras virtudes y limitaciones reales, en fin de entregarnos cada vez más a nuestro «yo» ser.

La individualidad es un estado que va más allá del bien y del mal, es tomar conciencia de la existencia, no tiene rangos de valor. Por supuesto, las formas de relacionarse de cada uno con el resto de los individuos, serán distintas según la personalidad de cada quien.

He querido en este segundo capítulo referirme a ese espacio «global», tanto concreto como abstracto, que me permitió un acercamiento a mi individualidad, a mi presencia como ser humano en otra cultura, donde las condiciones fueron otorgando un nuevo espacio a mi expresividad. Espacio que permitió responder una serie de cuestionamientos que me venía haciendo, y plantearme por lo demás otros tantos para mi proyección en este mundo.

⁴⁰ Eduardo Nicol, *La idea del hombre* FCE, México 1977, p16-17.

2.1 Revelación de espacios en nuevos contextos y sus visiones.

¡Qué concreta es esta coexistencia de las cosas en un espacio que nosotros duplicamos por la conciencia de nuestra existencia!⁴¹

Qué importante es proporcionar espacios para nuestra individualidad, aquellos espacios que nos permiten darnos cuenta de nuestra existencia, donde adoptamos una actitud consciente de nuestro proceder, en suma de lo más auténtico de nuestro ser. En el campo de la creación, los espacios estarán ligados a un quehacer determinado, pero con el fin de proporcionar una orientación a esa necesidad que tiene el hombre de comprenderse a sí mismo y al resto que lo rodea.

El artista se encuentra en relación con su medio, con la sociedad, es un ser interactivo en la comunidad donde vive, siente y crea. Por lo tanto influirán en él todo un grupo de personas, problemas y vivencias que se suscitan en esa realidad, "su realidad".

Es el artista el que debe ir construyendo su propia historia a su ritmo y tiempo, será necesario que él se detenga en su individualidad respetando lo que salga de esa experiencia, de esa intencionalidad que reflejará su sentir, su pensamiento y su postura frente a algo determinado. También será oportuno detenerse de vez en cuando para analizar el camino que se ha trazado y explorado. Explorar, lo digo como acto de aventura, experimentación y confirmación de conocimientos.

Hoy al analizar mi experiencia en México, país que me brindó la oportunidad de "crecer", de detenerme en lo mío, me doy cuenta que tuve el espacio ideal para desarrollar mi individualidad, lo que me ha llevado a estados de cuestionamiento internos, que fueron ordenando y definiendo poco a poco lo que iba encontrando en ese camino. Por supuesto que mi compromiso sincero y honesto con la pintura no se puede dissociar de este caminar, al contrario, gracias a este espacio físico e

⁴¹ G. Bachelard, *La Poética del espacio*, FCE. México, 1977, p.241.

interno, he tenido la oportunidad de madurar a mi propio ritmo, de expresar lo oculto, de dar cabida a esa inquietud interna que se reveló de alguna forma en mi trabajo pictórico.

Es en este espacio donde nace esta historia de "revelación de espacios en nuevos contextos y sus visiones", por decirlo de alguna manera, son espacios que existieron en otras épocas los que se han estado revelando en otros contextos, nosotros al insertarnos en ellos, nos parece que el tiempo se oculta, pero serán los registros los que los delatarán, asomando en estos toda serie de imágenes con otras visiones. Es necesario aclarar que tanto el espacio físico como el lugar de concretización de la obra, se van relacionando constantemente con aquel espacio interno ligado a la expresión, imaginación, pensamiento, y significación.

Parece sencillo pero se hace complejo este cuento de la imagen como "revelación " de un pasado que agobia a un presente, revelación de historias, revelación de vidas, de mi vida.

En un momento, por supuesto asomaron imágenes que se dieron en otros espacios ya pasados, que ahora en mi presente en México figuraron formalizadas en nuevos contextos. La evolución de ideas en mi pensamiento me ha conducido a otros estados o etapas de mi relación con el mundo, con esta necesidad de realizar las cosas de otro modo fue perfilándose, este proceso de situar imágenes en otros contextos.

Al situarme en un nuevo espacio aquí en México, es lógico que al interrelacionarme en el nuevo contexto, mi estado anímico y emocional no se separa de los conocimientos traídos de mi país natal, Chile, y de aquellas cargas de recuerdos, de vivencias y de experiencias socio-culturales que conforman mi personalidad.

Otras personas, otras historias vitales y campos de interés cobran significación en la medida en que se encuentran entretejidos o hermanados con mi identidad, historia de vida y campo de interés, en el marco de una

forma de vida intersubjetivamente compartida.⁴²

Como lo dicen estas palabras, otras "historias de vida" cobran en mí una significación especial en la medida en que se irán interrelacionando con mi identidad, intereses y vivencias. Hay muchas "historias" que se repiten dentro de la misma historia pero son esos momentos "particulares" de presencias que quedaron a modo de registro, de huellas de un tiempo, los que en definitiva motivan mi trabajo.

Mi reflexión se centra en aquellos espacios donde el tiempo marca la presencia del hombre en ellos, sobre todo en aquellas huellas que el ser humano deja suspendidas a pesar de que él ya no exista.

Es la fotografía como fracción de tiempo, como posesión de espacio existente en ese tiempo y como elemento de poder "iconográfico", la que me permite acercarme mejor a lo que pienso. Son aquellas imágenes fotográficas de un tiempo específico de comienzos de siglo, que hablan de otras "historias vividas", las que me incitan a detenerme y participar de sus espacios, aquellos internos. También lo hacen aquellas imágenes de mi propia historia (mi vida).

En México me detuve y tuve espacio para sentir ciertas "imágenes fotográficas", que erosionadas por el tiempo mostraron su propia carga expresiva en los nuevos contextos en los cuales las hice participar. Es aquí donde la electrografía adquiere gran relevancia en mi trabajo plástico, ella también se conectará a la fracción de espacio y tiempo, pero esta vez en forma muy dinámica e instantánea, irá revelando en nuevas imágenes la presencia signica de aquellas.

Ese "juego" que permite la electrografía, de manipular, trasladar y transportar imágenes fotográficas, concede a mi espacio (marcado por mi individualidad) participación directa en el proceso tanto en lo expresivo formal, como en el terreno de la significación.

Por un lado se produce una imagen única, producto de la simbiosis entre la electrografía y la imagen fotográfica manipulada por mí, y por otro una

⁴² Jürgen Habermas, *Moralidad, ética y política*, Alianza, México, 1993. P, 66.

disposición consciente que me lleva a dejar registros de mi tiempo en la intervención de esas imágenes, a las que al descontextualizar confiero otra significación, haciéndolas participar paso a paso de otros espacios, pero donde el más importante será mi espacio, el íntimo.

Reitero que la electrografía es un medio indispensable a considerar en mi trabajo, sobretodo si hablamos de "revelación de espacios en nuevos contextos", a través de lo que irán revelando significativamente esas imágenes electrográficas, será como las sitúe en otros contextos .

Cuando me encuentro frente a los medios electrónicos, en un comienzo me cohibo frente a la presencia tan fría y "calculada " de esas máquinas, pero ya luego trabajando con ellas, me doy cuenta que son un medio más donde podré tomar un papel protagónico y será mi individualidad, mi espacio, mi tiempo, los que participen en cada una de las operaciones realizadas en ellas. Mi registro quedará entonces en las imágenes creadas.

Tanto el computador como la máquina fotocopidora, me facilitan ese encuentro con otros espacios físicos e íntimos, con su manera tan dinámica de generar y transformar imágenes me brindarán constantemente nuevos espacios físicos para la creación. Tendré la oportunidad de intervenir muchas veces las imágenes e ir las abstrayendo hasta lograr algo significativo con ellas. Los espacios íntimos se irán revelando en las imágenes electrográficas, mis emociones, imaginación y pensamiento han participado en la creación de ellas.

En este juego de ilusión y realidad en el que la electrografía me anima a tomar parte , existe un espíritu de apropiación por parte mía, que va determinando en el proceso una valoración y selección de ciertas historias que se conectan con las mías. En definitiva con esa manipulación constante de imágenes, de mi relación crítica conmigo misma y de la inmediatez de los resultados que ensimismada interpreto, donde vuelvo a intervenirlas para degenerarlas en otras imágenes, la electrografía me ayuda a redescubrir mi espacio interior.

Son estas imágenes electrográficas las que servirán de base como estructura expresiva en mi pintura.

Las nuevas imágenes electrográficas apartadas del contexto fotográfico inicial, las concentro en otro espacio, invitándolas a revelar junto al color y la materia, huellas de tiempo.

No es el dolor lo que quiero expresar en esos nuevos espacios pictóricos, sino más bien esa contingencia del recuerdo, por eso mis imágenes figurativas aluden en primera instancia a la fotografía como huella en el tiempo para luego, con la electrografía, reafirmar de un modo más dinámico y participativo todo aquello del registro y del recuerdo de existencias idas.

Por último todo este movimiento generado paso tras paso es lógico que nos haga reflexionar en más de un momento acerca del tiempo, tiempo que va marcando nuestras vidas o mejor dicho, tiempo forma impuesta por el hombre para medir nuestra relación de existencia.

2.2 Conciencia del tiempo en mi aventura pictórica (pasado, presente y proyección)

Como se decía en el primer capítulo, espacio y tiempo no se pueden disociar, cuando se habla del primero necesariamente asoma el segundo, por esto en esta "conciencia del tiempo en mi aventura pictórica" también participará mi relación con los espacios pasados, los que ahora vivo, y los que vendrán.

Esto de la conciencia del tiempo, es un fenómeno muy complejo donde los filósofos y pensadores han evidenciado sus posturas a lo largo de la historia. Hoy a partir de mis experiencias seguiré la intencionalidad de mi trabajo, abordando este punto inserto en el capítulo "Espacio a mi individualidad", como una reflexión en torno a mi conciencia del tiempo vivido; movimientos, acciones, sensaciones y pensamientos que se dieron en distintos espacios, donde mi individualidad participó marcando con su presencia lo suyo.

Diré que nuestras acciones se van conectando con el tiempo y que éste va

adquiriendo una significación en la medida de la relación que nosotros tengamos con esos espacios físicos, como lugares, e internos, como situaciones vivenciales. Esto nos proporcionará una experiencia, base para el conocimiento.

Conciencia viene del latín *conscio* que significa conocer, este acto de conocer, de tomar conciencia de las cosas o hechos dados en el tiempo nos lleva al centro de la reflexión en cuanto a nuestra presencia en este mundo.

El esclarecimiento de la autocomprensión o el cercioramiento clínico de la propia identidad exige una comprensión de apropiación, es decir, la apropiación de la propia historia vital, así como también de las tradiciones y el contexto vital que han determinado el propio proceso de formación.⁴³

Esta apropiación de nuestro entorno, va a ir conformando nuestra historia vital, con sus experiencias determinadas en el propio proceso de formación. Detenernos en ese conocimiento de nuestra propia historia nos acerca a la autocomprensión, a ese factor determinante de nuestra identidad.

Cada uno de nosotros con nuestro accionar va determinando historias que le darán un sentido al tiempo. Tiempo que para algunos se visualiza de una manera concreta personificada, donde sentirán que el tiempo les marcará espacios inexorablemente y cada vez más rápido por cuyo conducto nos animarán a reflexionar sobre la existencia, a atesorar y valorar nuestra vida como testigos de espacios vividos. Para otros nuestra existencia le da una dimensión al tiempo y esta será particular en cada uno de nosotros, en el sentido que al unísono se están dando distintas vidas y cada una es independiente de la otra en cuanto a su propio tiempo. Lo que es pasado o futuro para mí es presente para el resto, pero también aquí es nuestra existencia la que implica tiempo.

Cuando me acerco a mi historia de vida ese pasado lo concibo muy particularmente, de acuerdo a los recuerdos que me conducen a la imaginación de aquellos espacios ya que es imposible volver a vivirlos concretamente, solo

⁴³ Idem. P. 63.

queda la sensación, recuerdo y experiencia como conocimiento de algo que fue, ese tiempo es distinto al de ahora, distinto por las acciones que realicé para determinar parte de mi historia de aquellos momentos.

Tiempo y época se emparentan en el sentido que van participando como etapas en la vida de uno. La conciencia que uno vaya tomando de aquellos momentos vividos en espacios pasados proporcionarán una presencia más auténtica en nuestro presente ya que ese pasado nos brinda todo un conjunto de operaciones que han ayudado a construir el presente.

Hoy siento que mis espacios, aquellos lejanos, pasados, me permitieron vivir situaciones que de alguna manera se están vinculando con mi actualidad en México. Me refiero a mi proceso y mi trabajo en pintura, en él me he venido acercando cada vez más a trozos de mi historia, aquellos hechos que han sido trascendentes para ir determinando mi manera de ser.

En esto de mi aventura plástica, por primera vez he utilizado un medio alternativo a la pintura, la electrografía. Debo confesar que me acerqué a este medio alternativo con un espíritu de investigación, de curiosidad por explorar otros medios, pero en este "ir y venir" de la exploración en lo técnico que se animaba cada día por la fantasía lúdica en la manipulación de las imágenes, fue haciéndose notar otra intención, la de búsqueda en lo expresivo.

Al estar en contacto con la electrografía, manipulando y generando imágenes en los aparatos electrónicos (computador y fotocopidora) me hicieron visualizar en estos medios electrónicos la rapidez de nuestros actos en ella, de cómo en ese juego de búsqueda es nuestra vida la que participa aceleradamente en el proceso. Son estos medios precisamente los que me permiten vincularme de una manera más propia a imágenes pasadas, a situarnos en un presente como acto de ejecución para ir perfilando lo que vendrá en proyección. El pasado se visualiza a modo de imágenes registradas, imágenes que han participado ya de otros espacios, en lugar y tiempo.

Esta resolución de imágenes que me permite la electrografía avala el concepto que me interesa, el vestigio, la huella generada por el hombre en el

espacio y tiempo.

A medida que ha ido evolucionando mi trabajo en pintura, me he dado cuenta que la relación imagen-espacio es fundamental a considerar, y en este aspecto la electrografía aporta muchísimo con su relación de espacios (espacios que se abren constantemente a otros espacios). En este afán de descontextualizar imágenes fotográficas por medio de la electrografía voy relacionándome con imágenes evocadoras de un tiempo específico, imágenes que selecciono de alguna u otra forma porque hay algo en ellas que me identifica. Me atraen toda esa serie de elementos formales que hablan de un tiempo que se dio, lugares, espacios que fueron ocupados por muchos que ya no están.

Es así como el tiempo va adquiriendo un sentido en mi vida y por ende en mi pintura, donde tomo la imagen electrográfica como el comienzo para mi aventura pictórica en el mundo, donde el tiempo irá paralelamente participando en ello.

La manipulación de imágenes en los medios electrónicos me permite ir creando una serie de éstas, producto de mi presente, donde sitúo aquel pasado (como vestigio y registro) en nuevos espacios más propios. Mi imaginación va apoderándose cada vez de esas imágenes. Poco a poco dejaré de lado ese cuento anecdótico que las envuelve para que, sin rechazar su tiempo, interactúen en sus nuevos espacios y contextos en conjunto con los otros elementos compositivos que se mueven y conducen a mi realidad en la pintura.

El tiempo no puede desaparecer sin dejar rastros, ya que es una categoría subjetiva, espiritual, y el tiempo que hemos vivido se instala en nuestra alma como una experiencia en el tiempo.⁴⁴

Meditando estas palabras de Tarkovski, con respecto a ese tiempo alojado en nuestra alma y cómo éste queda a modo de experiencias, nos remite a una conciencia del tiempo en cuanto a la subjetividad, es ahí donde reflexionamos

⁴⁴ Andrey Tarkovski, *Esculpir el tiempo*, UNAM, México, 1993, p.61.

cómo nuestras imágenes mentales de un pasado cierto y su expectante relación con el presente, nos invitan a tomar conocimiento del estar ahí en el ahora, trasladándonos a otros espacios temporales.

Tiempo y memoria se fusionan en mi quehacer, creando los nuevos espacios pictóricos, aquellos estructurados por la electrografía involucrándose posteriormente con la pintura que me permite con su calidez y libertad sentir más esas imágenes a la par con el color, que muchas veces a través de capas sucesivas de veladuras irán deshojando el tiempo y tapando partes de esas imágenes transferidas, para ocultar con un nuevo registro lo más evidente o sencillamente hacer más evidente mi presencia en ello. Estas pinturas llevarán la intención de desatar una respuesta en el espectador para provocar en ellos una vivencia íntima

Una especie de atracción de imágenes concentra a éstas en torno de la casa. A través de todos los recuerdos de todas las casas que nos han albergado, y allende todas las casa que soñamos habitar ...⁴⁵

Nuevamente Bachelard con su sentido metafórico nos invita a examinar más de cerca esto de las «casas» del pasado, las casa donde encontramos la intimidad del recuerdo. Tomando la idea de Bachelard de "casa" como todo espacio realmente habitado, diremos que aquellos espacios habitados en el pasado, salen a nuestro encuentro por medio del ensueño, y la intimidad que hay en ellos nos revela formas cálidas, primarias y placenteras. Es así como en mi aventura pictórica salieron a mi encuentro aquellos espacios habitados en el pasado, participando en la nueva historia. También esos espacios se proyectarán a un porvenir cuando ya independientes generen recuerdos de otras historias y sigan el curso de otras vidas.

⁴⁵ G. Bachelard, op. Cit., p.33.

2.3 Experiencias instantáneas retroactivas.

En el transcurso de nuestras vidas hemos tenido muchas experiencias que de alguna manera se vinculan con nuestras vivencias. Son situaciones que hemos vivido en un lugar o espacio determinado, pero nos han aportado esa fracción de conocimiento necesario para revivirlas en otro momento en nuestras mentes.

Constantemente estamos experimentando estas vivencias retroactivas, desde una simple evocación surgida por algún tema de conversación hasta una disposición intencional de recordar algo con respecto a un hecho de cierta complejidad.

Sin duda que en estas «experiencias instantáneas retroactivas» será la imaginación la que ocupe un papel importante junto a la memoria. Es impresionante como en nuestra mente se despliegan en determinados momentos toda una sucesión de ideas y de imágenes, una tras otra con una rapidez asombrosa, son experiencias que vivimos ahí en forma instantánea en unos escasos segundos.

Lo interesante es como a veces nos transportamos a espacios o lugares tan lejanos a nuestro presente, ya sea en el caso particular cuando observamos una fotografía «x» que nos motiva a recordar algo específico de nuestra propia historia, proporcionándonos la ocasión para navegar en ese mundo imaginario que aportará con otra visión a lo vivido. También aquella experiencia que nos brinda un olor particular, nos conducirá en forma instantánea a otros espacios, nos dará nuevas sensaciones que se mezclarán con las anteriores, donde nuevamente esa asociación, recuerdo y experiencia participarán.

La imaginación no puede decir nunca «no es más que esto». Hay siempre más que esto. Como hemos repetido varias veces, la imagen de la imaginación no esta sometida a una comprobación de la realidad. La comprobación es la muerte de las imágenes, imaginar será siempre más

grande que vivir.⁴⁶

Estas «experiencias instantáneas retroactivas» nos conducen siempre a nuevos espacios, pero en el proceso de asociación y búsqueda de los mismos, nuestra imaginación aportará una visión innovadora y trascendente a dichas imágenes.

La imaginación en todo este proceso nos facilita el encuentro con aquello que se esconde y que a veces parece tan alejado de nuestra realidad, ese asociar y maquinar interno nos lleva a un espacio propio a un ritmo muy personal.

Nuevamente es mi historia la que sigue, con sus aventuras, donde los recuerdos no me abandonan, al contrario, se van sumando a esa larga lista de imágenes vivenciales. Dentro de las ramificaciones del arte me gusta la pintura, puedo en ella sentir los materiales en aquellos momentos de concentración sentir una comunicación y correspondencia con lo que estoy haciendo. También puedo imaginarme situaciones ya terminadas antes de comenzarlas. Puedo transportarme a otros espacios de tiempo con facilidad, tanto así que a veces me sumerjo con obsesión en aquel pasado más remoto que cercano.

Es así como se va dando en parte una dinámica que me involucrará con las huellas temporo-espaciales, donde tomaré contacto con imágenes de un tiempo que nunca viví u obtendré otra visión de aquellas imágenes que sí viví.

Extraña situación, ¡los espacios que amamos no quieren quedarse encerrados siempre!, se despliegan. Diríase que se transportan fácilmente a otra parte, a otros tiempos, en planos diferentes de sueños y recuerdos...⁴⁷

Algo así ocurre en mi interior, cuando me transporto por medio de la asociación de imágenes a tiempos y espacios queridos, es un viaje rápido y generoso que me va pidiendo hacerlo público de alguna forma, compartirlo y

⁴⁶ G. Bachelard, op. Cit., p.120-122.

⁴⁷ G. Bachelard, op. Cit., p. 85.

comunicarlo en mis nuevos espacios y tiempos, que juegan y se retroalimentan con las nuevas sensaciones. Siempre hay imágenes que insisten, que me obligan a recordar más adentro en mi pasado. Pero es curioso, cuando recuerdo una misma situación en distintos espacios de tiempo esa evocación nunca es igual a la otra, cada experiencia retroactiva es nueva a medida que se hace otro recuerdo. Es ahí donde mi imaginación y sensaciones aportarán lo suyo a esas imágenes que insisten en revivir en mí.

En el marco de mi individualidad, estas experiencias me han llevado a mi mundo interior. Para estructurar mi trabajo en pintura me sirvo de la electrografía como un elemento compositivo en lo expresivo, donde será ella como imagen principal la que me servirá de base para distribuir el resto de los elementos que conforman la composición pictórica. Es ese medio el que me permite en numerosas etapas del proceso sentir con rapidez esas «experiencias instantáneas retroactivas». Al visualizar y detenerme en algunas imágenes fotográficas que luego son manipuladas en los medios electrónicos, voy compenetrándome de tal forma con ellas que esas imágenes me conmueven en lo más íntimo y tal como lo anoté en el punto 1.1.1 «La fotografía, una forma de posesión», esa relación que me lleva a otros espacios y me transporta es mi interés particular con ellas. Esas imágenes fotográficas en un comienzo tan ajenas a mí se van relacionando de tal manera a mi historia por aquellos efectos de asociación, de apropiación que funcionan en conjunto con mi memoria.

Ese fenómeno de apropiación de lo que asoma en una imagen fotográfica, conlleva a numerosas experiencias retroactivas que van involucrándome con ese tiempo pasado, el cual se entreteje con un tiempo específico de mi propia historia. Son imágenes muy especiales que trascienden el contexto y época en la que participaron, van más allá a tocar otras vidas, a explorar otros espacios internos.

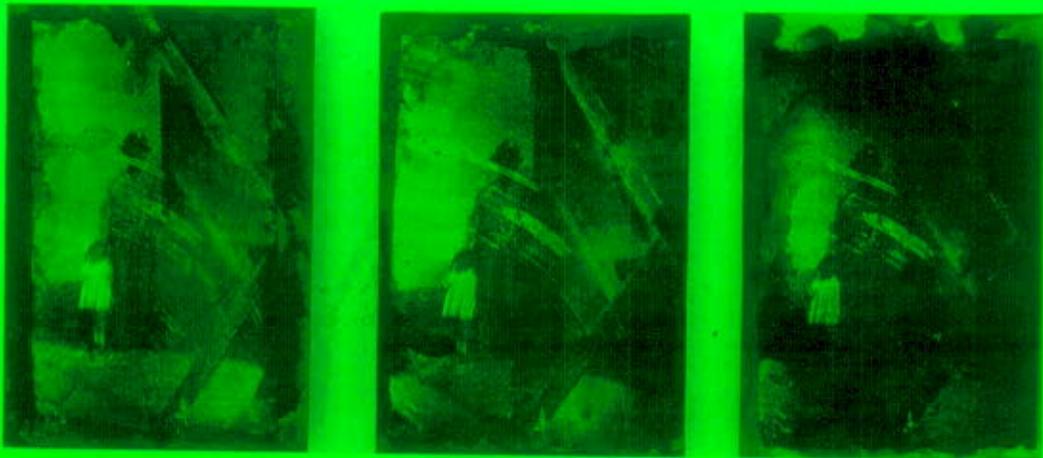
Las imágenes aisladas del día han hecho surgir en nosotros impulsos, despertando asociaciones de objetos y circunstancias que han permanecido en la memoria, pero sin ningún contorno netamente definido;

truncos, aparentemente fortuitos... Desde luego que una tal reproducción de sensaciones de la vida tal cual es, no constituye un fin en sí mismo, pero estéticamente se le puede dar significado, convirtiéndose así en el medio para un pensamiento serio y profundo.⁴⁸

La imagen electrográfica en mi trabajo pictórico es elemental, son imágenes que se van construyendo por asociaciones de objetos y circunstancias pasadas, imágenes que aprendí a hacerlas mías, a hacer que interactuarán a la par con la materia y el color, color que refuerza animosamente la presencia de ellas y nos introduce a otras historias. Imágenes que a veces van demandando su propio espacio en ese juego de relación inferencial con el presente.

Son imágenes que van adquiriendo en la pintura otro significado, situaciones compositivas que fueron producto de asociaciones de hechos y circunstancias pasadas que han permanecido en la memoria y que ahora en otro espacio esperan trascender enfrentándose a otras vidas para motivar en ellas sus propias «experiencias instantáneas retroactivas».

⁴⁸ Tarkovski, op. Cit., p. 25.



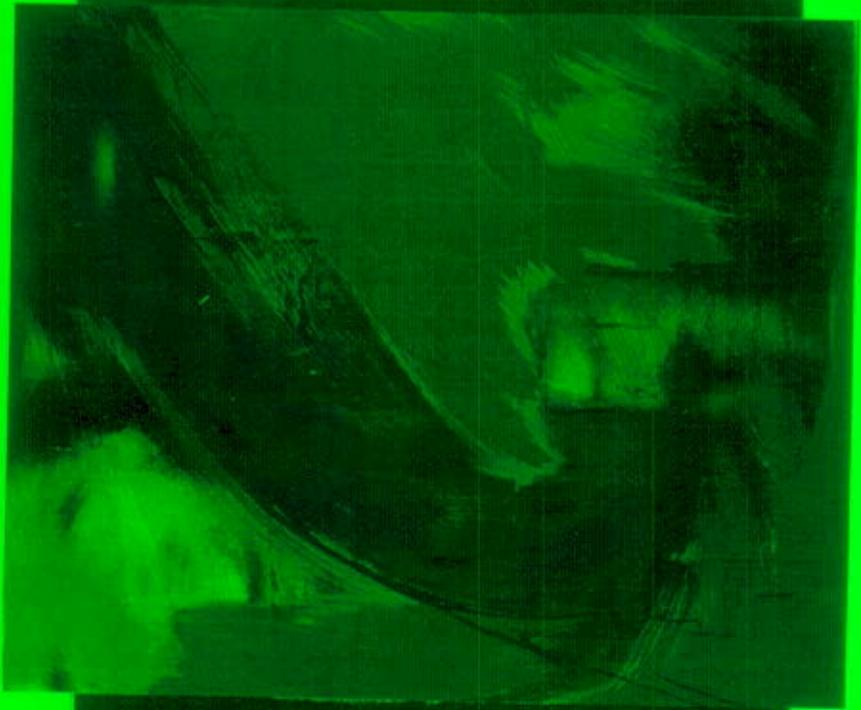
9

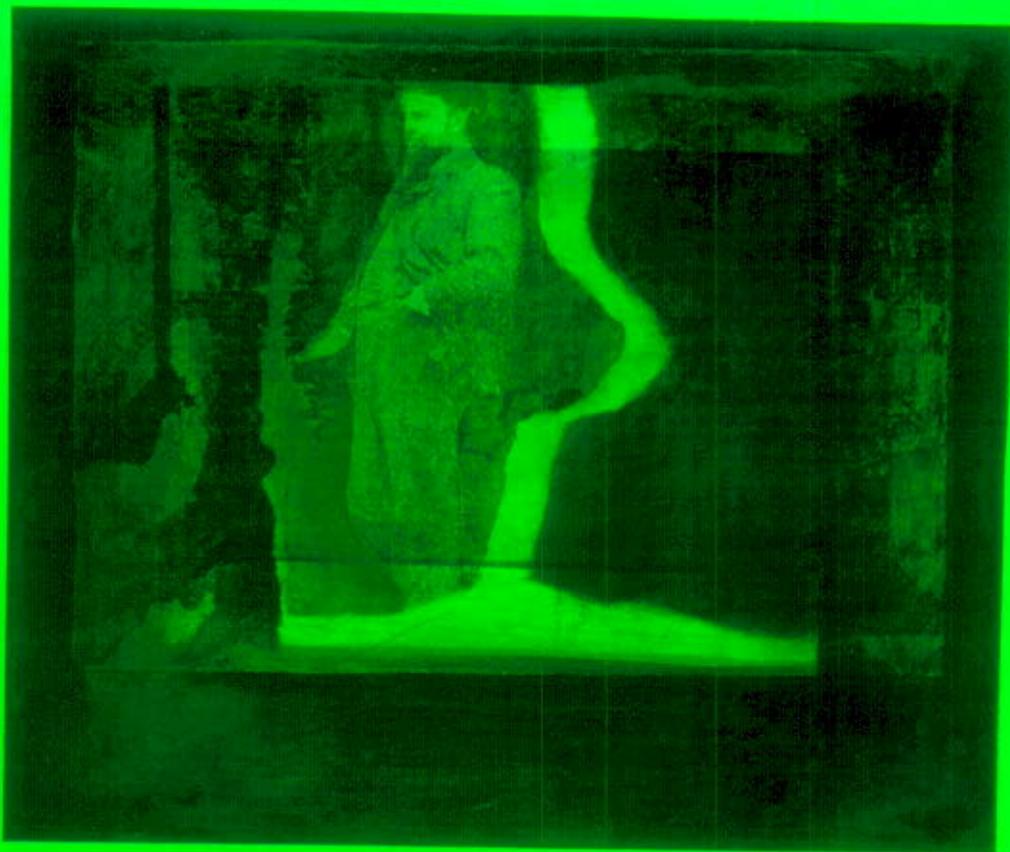






11





12



13

CAPITULO III

Propuesta plástica

Al introducir este capítulo dedicado a mi propuesta plástica, me doy cuenta de lo importante que fue para mi desarrollo y evolución haber vivido en pleno el espacio concedido a mi individualidad.

"El artista imagina, piensa, siente y percibe durante cada paso de la concepción - ejecución del esbozo de la obra."⁴⁹ Es así como en el proceso de creación siempre actúan conjuntamente la razón, los sentidos, la sensibilidad y la intuición. Según la definición de intuición que en los diccionarios filosóficos aparece, la palabra derivada del latín intuitus que significa "acción de ver", tiene varias acepciones. Las que tomaré en cuenta para este trabajo serán las siguientes: ⁵⁰

Intuición: toma de conciencia inmediata, pero resultante de un trabajo de reflexión inconsciente, de relaciones que sólo podrían ser establecidas racionalmente mediante complejas operaciones discursivas

Dentro de la fenomenología existen dos concepciones que se manejan de intuición: la intuición categorial y la intuición sensible. La primera es la vivencial que recurre a todo el acervo del bagaje cultural almacenado, en todo caso ese conocimiento aflora en forma inconsciente. La segunda trasciende lo cultural también es inconsciente, es la respuesta inmediata.

En cada ejecución de una composición plástica hubo una entrega que significó parte de mi vida. El analizar cada trabajo terminado me permitió visualizar otros espacios dándome la oportunidad de proseguir con otra y otra obra, lo esencial en ello era el entorno de su momento, lo que iba sintiendo, aquellas interrogantes que de alguna manera se iban contestando y aclarando.

En el proceso que me conduce a una redefinición con respecto a mi

⁴⁹ J. Acha, *Introducción a la creatividad artística*, Trillas. México, 1992. P. 161.

⁵⁰ P. Foulquié, *Diccionario del lenguaje filosófico*, Ed. Labor, Barcelona 1967.

planteamiento, es necesario abrirme a lo exterior cuando voy "cercándome" equivocadamente, pero sin descuidar lo más íntimo, para permitir el paso a la evolución.

La fragmentación y disolución de materia y superficies me permiten un planteamiento del espacio como un proceso mental en cuanto a la distribución en lo imaginario.

Mis trabajos son producto de un proceso con aspectos formales bien definidos, que nacen de la inquietud de expresar y comunicar una situación personal, de un momento concreto en el espacio y tiempo.

Cuando se está concluyendo una etapa nace la pregunta ¿de dónde surgen la obra y las nuevas imágenes?, Planteándonos una reflexión en torno a aquello que expresamos y cómo lo expresamos.

Siempre la respuesta va a estar en uno, pero no es fácil encontrarla, debemos trabajar con mucha dedicación y honestidad para hallarla en nuestro interior, por ejemplo, durante el desarrollo de mi trabajo fui encontrándome con mi individualidad, al mismo tiempo que elegía los materiales, los medios, las técnicas en base a un reconocimiento con mi propio proceso mental (percibir, sentir, imaginar, pensar, etc.)

Esa reflexión que aparece sobre uno mismo, sobre la época y sobre el sentido de nuestro accionar en ella, nos acerca a lo que hacemos en la obra, cómo ésta se involucra y pasa a convertirse en una especie de reflejo de lo que vivimos.

En este capítulo aparece en el primer punto un análisis de mi trabajo producido en el último año en este país.

Para una lectura sistemáticamente didáctica, realizaré un análisis sintáctico de mi propuesta plástica. Abordarla desde un "nivel sintáctico o sintaxis, quiere decir estudiarla desde las relaciones formales entre los signos"⁵¹

⁵¹ S. Pignatari, *Semiótica del arte y de la arquitectura*, Ed. Gili. Barcelona, 1983. P. 98.

Es así como me voy expresando a través de la pintura, donde la relación de ideas y formas serán estrechas, para que aflore una significación de aquellos signos formales.

“El arte nos hace aprehender la realidad a través de una experiencia subjetiva.”⁵² Siento que mi experiencia me acercó a una realidad específica donde me situé “yo” por primera vez en otra cultura, situación que me condujo a pensar mucho y a reflexionar sobre mi existencia, mi trabajo y forma de proceder en él, es un hecho que mi historia de vida inserta en otros contextos de historias de vida se fue beneficiando y enriqueciendo a medida que avanzaba en mi proceso. Es fundamental una aproximación honesta y sincera con uno mismo, comprendernos y conocernos como individuos, para así poder proyectarlo correctamente a los que nos rodean.

En mi proceso de búsqueda realicé este trabajo, donde me fui entregando en cada una de aquellas composiciones pictóricas, que ahora presento en este capítulo final.

Dejar claro que dentro de ese proceso creativo, la generación de imágenes electrográficas como producto de su manipulación, que irán participando en conjunto con el resto de los elementos compositivos en la pintura, es la finalidad de estos últimos puntos.

3.1 Análisis sintáctico a modo de revisión de los elementos formales en mi obra.

Remitiéndome a la obra para comenzar este análisis, veo que en su mayoría son formatos medianos y pequeños cuyos soportes son tanto rígidos como flexibles, en su constitución algunos son de tela, madera, cartón o papel. Todos son rectangulares.

⁵² Tarkovski, Op. Cit. P 40.

Al observar las composiciones pictóricas hay en algunas un claro predominio de imágenes verticales tendencia que lleva a marcar el aspecto dinámico espacial. En otras su sentido en diagonal también marca con dinamismo su presencia que se contrapone a la monotonía de algunos espacios fragmentados.

Son composiciones donde se percibe la presencia de la imagen electrográfica, imágenes figurativas cuyo protagonista es el hombre como ser humano. La imagen electrográfica se hace presente en la composición por medio del collage o por transferencia de imagen directa al soporte de trabajo, donde será la base para la distribución del resto de los elementos compositivos como líneas, planos y formas.

Areas que van definiendo una división de espacios, donde en algunos trabajos estos espacios son estructurados con formas geométricas más o menos regulares y en otros sencillamente asoman con fuerza manchas sueltas, libres y difusas que participan con esa imagen electrográfica. Entre formas y fondo existe unidad, es decir esa interdependencia entre uno y otro elemento dentro de la composición.

Como ya dije, el uso del collage, el decollage y la transferencia son recursos para disponer las imágenes electrográficas en los distintos soportes, también se hace evidente el empleo de otras técnicas como el óleo y el acrílico para aplicar el color, advirtiendo así el uso de una técnica mixta.

El tamaño de las imágenes electrográficas va en relación armónica con respecto a los formatos donde son ubicados (entiendo por armonía ese estado de nivelación, correspondencia y proporción de las partes con respecto al todo), en general estos son más pequeños que medianos.

En algunos trabajos destacan otros elementos matéricos como pedazos de papeles, cartones o telas como el yute o manta que son pegadas sobre la superficie soporte. Contribuyendo con su presencia a producir otro tipo de texturas tanto visuales como táctiles.

Son composiciones donde se tiende a centrar la imagen electrográfica

dejando espacio a su alrededor para configurar todo un nuevo contexto en la división de planos, texturas, manchas o degradaciones.

En la mayoría de los trabajos se alcanza a visualizar la trama de la copia electrográfica, sus puntos, variedades de grises y negros, sobre todo cuando esas imágenes han sido manipuladas y ampliadas más de una vez, la pigmentación casi se pierde quedando imágenes muy particulares con un enigma especial. Con la abertura de los puntos que produce la ampliación se van generando otras formas en ellas más sugerentes, restándole detalles.

La imagen electrográfica proporciona una serie de elementos expresivos que por sus cualidades intrínsecas cooperan en la creación de imágenes pictóricas, que se van presentando. Por ejemplo en algunos trabajos las calidades de grises de esas imágenes aumenta la calidez de esas visiones. También la baja intensidad de los negros y grises que nos proporciona el toner a diferencia de la tinta de impresión, facilita la integración con otros pigmentos, permitiendo al acrílico y óleo aportar con su riqueza expresiva de otros colores.

Sin duda la imagen electrográfica es la que invita al espectador a hacer la lectura de la obra. Se tratan de imágenes que pertenecen a otro tiempo, algunas son de personajes de comienzos de siglo , pero que actúan en estos nuevos contextos pictóricos.

Imágenes a veces borrosas o intervenidas con manchas, manchas aguadas de color, que en algunos casos se funden con el fondo, provocando transparencias.

Hay trabajos donde se observa la repetición de una imagen electrográfica, que refuerza la intencionalidad del tiempo como secuencia o como individualidad de momentos que se dieron. Son imágenes que transmiten de a poco esa información que involucra a los personajes que aparecen suspendidos en el tiempo, envueltos en atmósferas que no dejan de tener su secreto. En general en lo cromático se visualiza una gama donde predominan los cálidos y los fríos. Los colores entre sí hacen notar su diferencia cuando se comparan produciendo contrastes, a veces muy marcados y en algunas ocasiones dividen zonas donde

la línea adquiere fuerza provocando fragmentación o tensión. Otras veces son contrastes poco acentuados, más apagados, donde los contornos se funden por la acción del mismo color, dejando ser estas composiciones más pictóricas que gráficas.

La imagen electrográfica actúa a la par con el color, con la intención valorativa de éste se crean algunas situaciones atmosféricas especiales.

Es evidente la presencia de lo figurativo en estas composiciones, pero son acompañadas por áreas con tratamientos de color por capas, que van marcando distintos momentos, veladuras que en la mayoría de los casos son intervenidas con distintos granos de lijas, ya que a veces las rayas son muy sutiles y en otras los pequeños surcos asoman con más fuerza, deteriorando la superficie, produciendo así pequeñas huellas de tonos y texturas.

El color en estas composiciones ayuda a la división de espacios, delimita zonas que provocan e insinúan profundidad con los marcados contrastes que en ella se produce. Existen contrastes por oposición o polaridad, según la clasificación de Johannes Itten⁵³ y dentro de los siete contrastes de colores que él menciona, predomina en la mayoría de la obra el contraste por temperatura, caliente-frío. Los siguientes colores: amarillo, amarillo- anaranjado, anaranjado-rojo, rojo y violado-rojo son generalmente considerados como colores calientes. Mientras que el amarillo-verde, el verde, el azul-verde, el azul, el azul-violado y el violado son considerados como fríos.

La relatividad de los colores influye en su temperatura, al cambiar un color de matiz en respuesta a los matices de sus vecinos la temperatura puede cambiar también; ejemplo: puede haber un rojo frío y un azul cálido.

Otro tipo de contraste que se visualiza en forma general en el conjunto que conforma esta obra es el contraste claro-oscuro, en este tipo de contrastes las polaridades van en relación con el blanco y negro y con el grado de luminosidad u oscuridad van teniendo los colores. En algunos trabajos este contraste es bien

⁵³ J. Itten, *El arte del color*, Ed. Limusa, México, 1994, pp. 37, 42

acentuado produciendo divisiones de planos, donde asoma un efecto de profundidad, en otros el contraste es más tenue.

El dinamismo se produce en algunos de estas pinturas con la irrupción de una mancha con rojo o tierras, gesto específico que en ciertas ocasiones envuelve o tacha lo figurativo, o en otras la imágenes electrográficas se ubican en diagonal, invertidas o superpuestas venciendo así a lo estático.

En su manifestación visual, la forma está compuesta de elementos, la manera en que estos reaccionan en el plano soporte va creando distintos tipos de estructuras donde según D. A. Dondis ⁵⁴ en su libro *La sintaxis de la imagen* menciona técnicas visuales como opciones de polaridad que se van dando en función de la distribución de los elementos compositivos en cada obra. Basándome en estas técnicas visuales, asoma equilibrio e inestabilidad como primeras opciones, en la gran mayoría de las composiciones predomina el equilibrio, tomando equilibrio como esa compensación y contrapeso de los elementos entre sí y con respecto al plano de trabajo, se observan en ellas una compensación entre el peso de la imagen y el color con respecto al fondo soporte.

Entre simetría y asimetría predomina la distribución asimétrica en la totalidad de la obra, donde la irregularidad realza lo inesperado rompiendo la uniformidad de los elementos visuales.

Son composiciones mas bien complejas donde existe la presencia de numerosas unidades y elementos compositivos que dan lugar a una organización más elaborada. En algunas pinturas se percibe la unidad como el equilibrio adecuado de elementos en una totalidad, en otras se produce fragmentación como esa descomposición de elementos y unidades de la composición en piezas separadas que se relacionan entre sí, donde la espontaneidad prevalece como esa técnica de gran carga emotiva e impulsiva a pesar de que exista un orden previo. Son imágenes que aparecen muchas veces distorsionadas por los efectos

⁵⁴ D.A. Dondis. *La sintaxis de la imagen*, Ed. Gili, Barcelona, 1976, p. 131,147

desviados de los contornos regulares que ellas poseen en razón de su figurativismo.

Fundamentalmente la profundidad se consigue por los contrastes de claro-oscuro, donde la imagen electrográfica aparece en la gran mayoría de los trabajos en forma difusa, poco clara, para crear más ambiente y aumentar lo expresivo de ellas.

Se nota también una interrelación entre la distribución espacial, la imagen electrográfica, la gama cromática y el modo de aplicar el color..., situación que evidencia una intencionalidad en lo expresivo.

El color con sus diversas gradaciones se convierte en un factor modificador del espacio. En algunos trabajos se prolonga el color de fondo hasta los bordes en forma pareja, quedando la obra abierta, más libre ya que la pintura de fondo que rebasa los márgenes y da la sensación de continuidad a pesar de los límites de los mismos. En otros se observan cortes y subdivisiones de planos a modo de marcos que van rodeando las figuras de centro.

El tratamiento de la pincelada no es uniforme de una obra a otra. A veces es corta y precisa para provocar variaciones de matices, otras largas con trazos marcados o yuxtapuestos para empastar, otras veces más bien libre donde genera manchas o aparece degradada para fundir la materia. Toda esta situación formal ayuda a lo connotativo.

Son pinturas sutiles en cuanto a la carga matérica del óleo o acrílico, en general son capas livianas de color, que provocan transparencias y se van enriqueciendo por la superposición de éstas. Colores pastosos con grandes cargas de materia, no se ven en ningún trabajo. Pero a pesar de esto son pinturas que tienen fuerza expresiva por el tratamiento de color y la división de espacios.

Los pequeños formatos invitan a acercarse a recorrer las superficies pintadas. Al observar algunos planos de estos formatos, se desprenden ejerciendo su individualidad dentro de la unidad, provocan esa tensión necesaria para escudriñar aquellas partes anexas, apareciendo en algunos trabajos lo desgastado, figuraciones orgánicas que se desmenuzan.

También al acercarse se pueden apreciar la presencia del papel de la copia electrográfica o de otros papeles que son pegados y despegados. Las intervenciones de cortes, raspados o rasgados en las superficies es evidente.

La textura como elemento visual se relaciona con las cualidades táctiles y ópticas de las distintas superficies, las texturas que existen son muy finas. Se hace presente a veces el rastro de lo gestual acentuando un aspecto de la obra o en otras oportunidades aparece como un simple registro por la acción de movimiento que este involucra.

La luz se relaciona a las formas de una manera bien particular, donde en ningún caso se trata de provocar volumen o atmósferas a partir de ésta. La luz ilumina aclarando algunas zonas para destacarlas o participa en la obra a modo de contraste para insinuar profundidad. El mismo efecto cumplen algunas sombras.

En estas pinturas las copias electrográficas se integran en un complejo entrecruzamiento de colores y formas, donde a veces los colores pasan sobre las copias sugiriendo formas, otras veces las respeta acentuando su presencia, en otras las cubre total o parcialmente o por último las acentúa en algunas partes para reinventarlas.

3.1.1 Relación de elementos compositivos en la división de espacios en pintura.

La relación de elementos compositivos como la línea, el plano, la forma, etc., se va dando de manera integral en los espacios creados, es decir, existe una participación directa en la relación entre uno y otro elemento para conformar una intención expresiva.

En mi propuesta plástica, es a partir de la ubicación de la imagen electrográfica que pego o transfiero a los diferentes soportes de trabajo, donde el

resto de los elementos comienzan a organizarse en el espacio y en esa división de espacios que van conformando la línea y los planos, donde el color actuará en pleno. La estructura inicial va sufriendo modificaciones a medida que el color actúa, incluso hay ocasiones donde la imagen electrográfica desaparece casi por completo por la acción de éste. También cuando se van disponiendo capas y capas de color y las zonas se van definiendo, es preciso integrar otra imagen electrográfica para reforzar esa presencia iconográfica de la fotografía como vestigio de tiempo.

La línea inicia la división de espacios esbozando y estructurando planos, a los cuales también secciona o interviene. Son líneas que siguen una direccionalidad en los planos intervenidos provocando a veces rigidez y delimitación, pero existen otras funciones donde la línea da la sensación de movimiento e irrumpe, en forma individual atravesando en forma envolvente, el centro de la composición. Es así como en algunos casos se usará la línea dura y cerrada para organizar o se dará el uso de la línea entrecortada y abierta para ir dinamizando la composición. También la línea al interrumpir su recorrido permite la interacción con otros elementos.

Con esto de los planos van tomando parte las formas tanto geométricas como abstractas que actuarán en conjunto con las imágenes electrográficas. Cada uno de los elementos geométricos que aparecen en la composición, poseen determinadas características formales, inherentes a su propia configuración; por ejemplo, el cuadrado representa un equilibrio de tensiones y el rectángulo remarca una dirección de verticalidad u horizontalidad. Tanto el cuadrado como el rectángulo asoman en algunos trabajos como una intención de circunscribir algo, de insinuar una dirección específica, pero no se hacen notar a modo de planos parejos y cerrados, siempre quedan abiertos, haciendo participar a las imágenes de fondo.

Línea y plano son los medios irremplazables para crear imágenes plásticas, imágenes que van respondiendo a esa necesidad expresiva de la huella como registro de tiempo y espacio. Éstas nacen marcando su lugar gracias a todos los

elementos compositivos.

La imagen y espacio obedecen al plano y el plano constituye el elemento expresivo fundamental para ir construyendo este cuento compositivo, donde irán emergiendo variadas imágenes que tendrán una única motivación en su existencia.

Por plano básico se entiende la superficie material llamada a recibir el contenido de la obra.

El plano básico es material, surge de una elaboración puramente material y depende de la naturaleza de esa elaboración. Se ofrecen distintos tipos de factura: lisa, áspera, granulada, punzante, brillante, opaca, y finalmente la superficie plástica que aísla y acentúa fuertemente, en combinación con los elementos, los efectos interiores del plano básico⁵⁵

El elemento "plano" a veces actúa como imagen y como espacio al mismo tiempo en algunos trabajos. Es imagen cuando adquiere fuerza y su forma es relevante en lo expresivo significativo, y a la vez es espacio porque está conformado por un conjunto de formas que se suspenden en él. "El espacio pictórico es siempre un hecho concreto, finito."⁵⁶ Son estos espacios nuevos donde irá interactuando la imagen electrográfica en otros contextos que irán definiendo cada obra en particular.

La materia es la encargada de crear esos espacios pictóricos, materia con pigmento o carga texturada. El color como pigmento es materia e irá actuando con sus matices y tonos en esas divisiones de espacios. La imagen lleva la intención de un significado y es ahí donde el color aportará con toda su carga expresiva para resolver y conformar la pintura.

Personalmente veo al color como un "ente vivo" que adquirirá presencia en la medida en que uno se vaya comprometiendo con su trabajo, con su problemática. El color irá viviendo junto a las formas y el resto de los elementos

⁵⁵ W. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, Ed. Labor, Barcelona, 1983, pp. 127 y 160.

⁵⁶ O. López Chuhurra, *Estética de los elementos plásticos*. Ed. Labor, España, 1971, p. 63.

compositivos esa emotividad que genera la intención de expresar algo. Se llega a un entendimiento con respecto a lo que uno piensa y siente cuando se entra en pleno proceso de creación, es en esa búsqueda donde el color participa activamente y ayuda a definir caminos. Con su presencia va haciendo notar qué es lo que falta o sobra, cercando áreas o diluyendo otras, permitiendo así concluir en cada etapa una obra en particular.

También el color se ve asociado a ese aspecto psicológico en cuanto a su significación. Esto en definitiva conducirá a proyectar una serie de estímulos al usar ciertos colores. En mi trabajo predominan las gamas de colores cálidos con la intención de ayudar con sus valores expresivos a acercar al espectador a lo íntimo vivencial de las imágenes, de esta manera me alejo de la idea de usarlo como color local definitorio de un objeto. Los colores en la gran mayoría de los trabajos adquieren una tonalidad bien particular, conformada por la sucesión de capas transparentes con poca materia. A su vez, estas áreas con color son intervenidas con lijas provocando texturas finas que opacarán el color y aumentarán la variedad de tonos y valores .

Existe un esquema estructural del espacio, donde en cada obra, la perspectiva como profundidad se revelará con la superposición o yuxtaposición de planos, no existe un ánimo por valorar esos planos en función de una perspectiva tonal

Con la idea de materia, la copia electrográfica sería lo más externo al cuadro, pero es precisamente la interacción del conjunto de los elementos compositivos los que irán brindando una unidad pictórica, aquí el papel del color será muy relevante.

La pintura para mí es un ser fantasmal, un ser con vida propia que se introduce en nosotros de manera tal que se apodera en cada instante de aquella situación de vida que nos anima. Se instala en nuestro ser con toda su magnífica prestancia para luego exteriorizar las aventuras de ese espacio interno con mucha fogosidad y cromatismo. En ella visualizaremos desde los secretos más íntimos hasta lo más cotidiano de nuestro proceder.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

Ningún arte es más directamente creador, más manifiestamente creador, que la pintura. Para un gran pintor que medita sobre el poder de su arte, el color es una fuerza que crea. Sabe bien que el color actúa en la materia, que el color vive de un constante intercambio de fuerzas entre materia y la luz."⁵⁷

Mis trabajos fueron respondiendo a la necesidad interior de develar momentos vividos, inquietudes sentidas e imaginadas que me llevaron a sentir el color más que pensarlo. A adoptar una actitud más libre y espontánea en mi aventura por este mundo donde el tiempo va actuando constantemente. Es indudable que la parte racional reflexiva también tiene un papel importante en todo esto, pero en esa comunicación y compenetración con el color, predomina más lo emotivo.

"El tamaño , la forma, el color, la posición de los objetos, configuran el esquema que luego el sistema nervioso del espectador elabora hasta convertirlo en estructura. Este es el peso decisivo que transforma un lienzo cubierto de trocitos de fragmentos en un cuadro"⁵⁸

Ahí quedará la materia, a pesar de que lleva consigo calidades y cualidades propias, se irá incorporando al espacio pictórico en cada paso en nuestro acercamiento con la obra. La intuición, lo emotivo sensitivo, la imaginación, el recuerdo, la reflexión, cooperarán en esa metamorfosis de las materias y elementos plásticos que expresarán pero de manera independiente, su registro y huella de tiempo en espacio vividos.

⁵⁷ G. Bachelard, *El derecho de soñar*, Ed. FCE, México, 1985, p. 40.

⁵⁸ R. Arnheim, *El poder del centro*, Alianza económica, España, 1984, p.52.

3.2 Procesos de selección y generación de la imagen electrográfica

Antes de concluir este tercer capítulo, creo oportuno detenerme en este punto para explicar con mayor detalle el origen y procedencia de las fotografías de mi imagen electrográfica y aclarar los puntos que me llevaron a considerar esas fotografías con especial atención en el proceso de manipulación de la imagen.

Comienzo mi selección fijándome en fotografías de finales del siglo pasado o comienzos de este siglo. Fotografías que se me hacen interesantes por varias razones, una de ellas es la disposición formal de los personajes de esa época. En aquel tiempo la fotografía no era un medio muy difundido; su uso requería especialización por lo sofisticado de los aparatos, su costo era elevado y por lo mismo no era accesible a la gran mayoría de las personas. Hoy sucede todo lo contrario debido a la evolución que este medio ha tenido, minimizando el tamaño de las cámaras y facilitando su uso.

Al decir que me llaman la atención los personajes retratados de aquellos años, me refiero a sus poses y disposición particular que tienen ante ese momento histórico frente a la cámara. También me motivan el conjunto de elementos formales que nos hablan de otro tiempo, como por ejemplo el vestuario y la ambientación.

Todas esas viejas fotografías son un documento objetivo y veraz de lo que muestran, del pasado al que nos remiten, y nos ayudarán a sacar nuestras propias conclusiones en la medida en que nosotros podamos reflexionar a cerca de lo que observemos en esas representaciones de aquella realidad que fue parte de un contexto determinado.

Las características formales de las cuales hablaba anteriormente, me llevaron a centrarme en el ser humano fotografiado, hombre que vivió una época específica con sus inquietudes y problemáticas. Hoy me detengo a analizar las fotos donde ellos participaron permitiéndome una conexión con aquel tiempo, me concentro en ellas, me entretengo visualizando detalles que serán fundamentales para compenetrarme con los personajes, sus miradas, sus ropas y toda la

cantidad de objetos y elementos que los acompañaron en aquel espacio de tiempo.

En el proceso de selección mis vivencias y emociones también participaron produciéndose un verdadero encuentro en el momento de escogerlas, fueron aquellos elementos de conexión que tenían con mi historia los que me motivaron a trabajar con ellas.

Las imágenes fotográficas las obtuve de tres fuentes distintas:

1. *El Gran Lente*, libro que recopila información y fotografías de José Antonio Bustamante Martínez⁵⁹. En éste se encuentran reproducciones de retratos del estudio fotográfico del señor Bustamante. Corresponden a personas de la localidad de Fresnillo, Zacatecas, en los años veinte y treinta, también hay fotografías de México D.F.
2. *Santiago 1900*, catálogo de fotografías del Centro de Documentación Iconográfica del Museo Histórico Nacional.⁶⁰ En él aparecen reproducciones de fotografías de Santiago en el año 1900 con imágenes de algunas vistas urbanas y de personajes típicos de la sociedad de aquellos años(1900-1920). Hay fotos anónimas y algunas que son de tres autores de principios de siglo, Aureliano Vera, Obder Heffer y Juan M. Sepúlveda.
3. *Cuartoscuro*, revista de fotógrafos.⁶¹ Esta revista reúne reproducciones del archivo del fotógrafo guanajuatense Rutilo Patiño quien realizó un trabajo productivo entre 1910 y 1950 aproximadamente. Aparecen retratos escenificados muy especiales, con gran ánimo lúdico en sus representaciones.

Las fotografías que seleccioné las fotocopí directamente de estas fuentes o las escanee para intervenirlas en el computador.

Es preciso decir que no tan solo manipulé fotografías de esa época, sino también me concentré en imágenes de mi propia historia y esas sí las capturé de fotografías originales. Fueron en particular aquellas imágenes íntimas las que

⁵⁹ J. A. Bustamante, *El Gran Lente*, coedición SEP, INAH y Ed. Jilguero, México, 1992.

⁶⁰ *Santiago 1900*, Catálogo del Museo Histórico Nacional, Ed. Algueró, Santiago de Chile, 1996.

⁶¹ *Cuartoscuro*. Revista Año IV, No. 23, Marzo - Abril, México, 1997.

protagonizaron mis últimos trabajos.

Al referirme ahora al proceso de manipulación de esas fotografías diré que sentí la necesidad de acercarme a un medio que me permitiera ampliar las posibilidades expresivas de esas imágenes, a la vez que me proporcionara espontaneidad en la ejecución e inmediatez en los resultados y obtener una imagen creada que se pudiera integrar a la pintura sin tanto problema.

La electrografía es ya por sí sola una técnica autónoma al igual que la pintura. Si bien es cierto que el unir ambas técnicas no es un aporte real porque ya muchos lo han hecho desde la década de los sesenta, creo que el aporte está en el lado expresivo y es ahí, con la manipulación de estas imágenes, donde comenzará mi historia. Al momento de apropiarme de esas imágenes fotográficas, nace una intención específica que me lleva a experimentar y jugar con ellas para ir construyendo de a poco un nuevo espacio expresivo en lo pictórico.

Son imágenes a las que en ningún caso quise aplicar color en el momento de su modificación, excepto aquellas que venían con tonos sepia. Muchas veces esta manipulación se dio en la máquina fotocopidora por el fácil acceso que tuve a ella y por la rapidez de los resultados.

En la primera etapa de generación de estas imágenes electrográficas, me impulsaba un ánimo impetuoso de experimentación donde fraccionaba, rasgaba y volvía a intervenir en forma azarosa las fotografías, sin lograr un orden acucioso en el desarrollo de mis ideas.

En la medida en que me concentraba en mi trabajo en pintura volvía a manipular imágenes fotográficas, a seleccionar otras que iba identificando con mi historia de vida. Poco a poco el proceso de manipulación y recreación de las imágenes fue haciéndose más preciso no sólo en la depuración técnica si no también en la fase de contenido, donde los elementos que fueron apareciendo han sido fundamentales en el intento por construir y transmitir sensaciones internas de mi propio mundo. En fin, si en un comienzo me demoraba mucho en llegar a determinar algo satisfactorio con las imágenes, ya luego era necesario hacer tres o cuatro operaciones en los medios electrónicos para definir lo deseado

en ellas, así me fui dando cuenta que lo más importante era lograr un entendimiento de la pintura con lo que iba sintiendo, para llegar a esa capacidad de síntesis en lo expresivo formal.

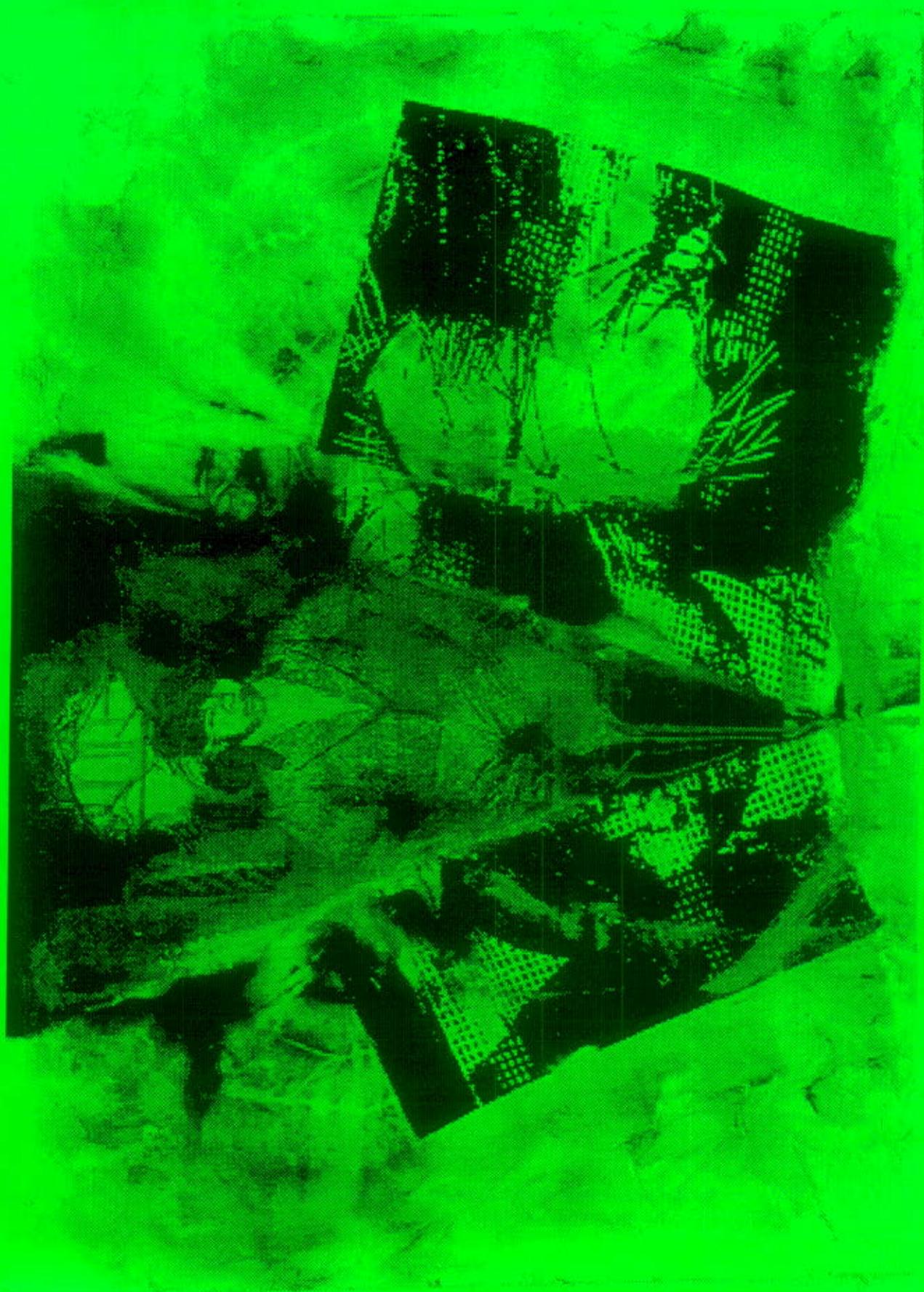
En mi proceso de creación fueron importantes las imágenes electrográficas y la manipulación de ellas, ya que no eran imágenes aisladas, al contrario se convertirían en elementos esenciales para expresar junto al color todo un estado interno de pensamiento, recuerdo, emoción, etc. Por lo tanto, también esas imágenes electrográficas tuvieron que ser sentidas y pensadas.

Ninguna técnica sustituye a otra, cada una tiene su propio lenguaje y características que la hacen ser única e irremplazable. Me acerqué a los medios electrónicos como sistemas de impresión por sus variadas cualidades, en especial la fotocopidora me permitió durante el proceso de manipulación reelaborar constantemente las imágenes que iba proponiendo, en forma instantánea obtenía soluciones plásticas que de a poco me condujeron a reflexionar sobre el ejercicio artístico, para ir delimitando lo expresivo y dejar de lado lo meramente técnico.

La electrografía reforzó esa iconocidad de las imágenes como huellas testificadoras de un tiempo. También me permitió por sus calidades e intensidades de grises y efectos de texturación utilizarla a modo de dibujo en la pintura, pero con la electrografía pude conseguir detalles expresivos junto al color de una manera diferente.

Cada electrografía por su intención expresiva fue definiendo los espacios compositivos y con ello los soportes y formatos. Es preciso hacer notar que el espíritu lúdico en la constante manipulación de estas imágenes nunca se perdió.







CONCLUSIONES

En una primera etapa fue lo técnico de este medio, la electrografía, lo que me entretuvo y cautivó enormemente, pero luego lo liberador del juego que ella anima me llevó a experimentar otras sensaciones, en ese hilar constante de imágenes.

La manipulación de las imágenes electrográficas se dio preferentemente en la copiadora a la cual tuve mayor acceso. Creo que este medio generador de imágenes tan usado en nuestros días, le da una validez renovadora a las imágenes manipuladas y las conecta inmediatamente con los tiempos actuales.

La tecnología va acelerando procesos, contribuyendo también con el arte en la medida en que los artistas lo permiten, valorando cada técnica por lo que son y pueden ofrecer.

Al mencionar el pasado lo hice como referencia del por qué la elección de las imágenes fotográficas; mi trabajo en pintura es un reflejo de mi presente, de mi vida con sus motivaciones y actuales preocupaciones. Dentro de esas preocupaciones está mi interés por ver cómo en la actividad creadora del artista se han ido integrando los recursos tecnológicos que ayudan a economizar tiempo y ofrecen todo un abanico de posibilidades que motivarán su capacidad expresiva.

Personalmente no rechazo la ayuda de estos medios tecnológicos, pero no puedo negar que aún me motiva sentir la materia, disfrutar del pigmento con todo lo que trae el color, me encanta "sentirlo" más que pensarlo, me gusta de vez en cuando acentuar, rasgar, rayar, chorrear, etc., sentir el recorrido del pincel en busca de lo suyo. Sin duda que es la pintura lo que más me motiva, me transporta a otros espacios, me libera y vitaliza.

Por eso al finalizar esta etapa de mi trabajo en pintura, veo que si utilicé la electrografía a modo de elemento compositivo, en el sentido de que esa imagen electrográfica como forma y elemento visual era indispensable para la ejecución de la composición, fue porque ella aportó en forma dinámica en lo expresivo más que el dibujo en su momento, en el sentido de ir demarcando espacios de tiempo,

reforzando la iconocidad de las fotografías como huellas de tiempo y acciones y con ello aumentando la polisemia de las imágenes.

Fue importante el desarrollo de mi trabajo y la evolución que experimenté. A medida que se concretaron muchas imágenes, también asomaron muchos cuestionamientos en torno a lo que hacía; ¿por qué la electrografía?, ¿por qué la imagen fotográfica de un siglo específico y no de otro?, ¿por qué la urgencia de intervenir imágenes de mi vida?, ¿por qué nunca abandoné la pintura?, ¿qué es la pintura? etc.

Fueron tantas las interrogantes que surgieron que me di cuenta que las respuestas estaban ahí, en mi trabajo pictórico, en mi vida y experiencia en torno a él.

Todo quehacer artístico lo comprendo así, como pedazos de tiempo, pedazos de historia, de vida, que se proyectarán en otros espacios con nuevas características formales, animándolos a existir en forma independiente por esa necesidad interior expresiva que los condujo a esos lugares.

Dentro de estas conclusiones debo hacer notar lo importante que es tener un espacio para desarrollar nuestra individualidad. En México he tenido el mío, para saborear paso a paso mi existencia, para confrontar "mi mundo" en el campo de la creación, donde los temores y las inseguridades también hicieron de las suyas, pero creo eso fue lo valioso, el superar aquello con mi propio esfuerzo, "barreras impuestas" que me limitaban e impedían el paso a aquello verdadero. En esas condiciones nació mi propuesta en pintura, lo difícil fue volcar correctamente todo aquello, hacer que de alguna manera no se perdiera al exteriorizarlo en otros espacios. El pensamiento consciente, la reflexión, aportó con lo suyo para ordenar esas imágenes y para ir depurando aquello con lo cual trabajé.

Sin embargo, existe también una parte intuitiva que me ayuda a sentir más que pensar y fueron esos momentos muy especiales los que ayudaron en la correspondencia con lo que iba haciendo. "El arte nos hace aprehender la realidad

a través de una experiencia subjetiva⁶², gracias a este proceso artístico he vivido intensamente momentos muy míos que en cierta medida fueron vinculándome con otros espacios de tiempo por la acción de asociación y recuerdo.

Perder el miedo es bueno cuando se adquiere seguridad y se valora lo que se hace existiendo real compromiso en ello.

Debe existir en todo proceso de producción artística un firme propósito de entrega, dedicación, perseverancia y mucha honestidad en los planteamientos para no caer en falsas posturas.

En todo proceso se van hilando ideas que se conectarán a otras generando nuevas metas y propósitos. Hoy concluye una etapa en mi proceso artístico, pero mañana sin duda comenzará una nueva situación, donde lo vivido por supuesto aportará en aquel momento.

Este camino, conocido como evolución, va acompañado en el hombre por un doloroso proceso de autoconocimiento (ir conociendo la vida y conociéndose a sí)... pero su propio autoconocimiento espiritual es el fin de la vida para cada persona y subjetivamente es siempre una experiencia nueva.⁶³

Al finalizar y analizar las distintas acciones que realicé desde que comencé mi trabajo en México en el año 1996 hasta la fecha, es evidente mi evolución y me siento satisfecho. Costó pero se dio, y tal como lo dicen las palabras de Tarkovski, todo proceso marca dolorosos momentos que serán decisivos en el proceso de autoconocimiento. Doloroso lo veo en el sentido de que siempre nos cuesta acercarnos a nosotros mismos, entendernos; en el arte esto nos orienta para llegar a ese entendimiento. No es una tarea fácil, cada persona es una historia y la riqueza espiritual que ellas pueden proyectar es incalculablemente conmovedora, lamentablemente no todos están dispuestos a tener ese acercamiento interno.

⁶² Tarkovski, *Esculpir el tiempo*. UNAM, México, 1993, p.41

⁶³ Ídem, p.40.

Hoy concluye esta etapa pero mi camino sigue. Durante el proceso de investigación y realización de tesis me di cuenta de lo que fui construyendo valorando mi trabajo, fue importante confrontarlo en otro espacio de tiempo distante a su realización.

Reitero, siento que no es fácil lograr ese acercamiento con nuestra individualidad, porque demanda completa atención de nuestra parte para lograr dicha introspección, y poder así evaluar lo que hemos hecho y lo que deseamos hacer.

Para terminar diré que el trabajo sigue y lo valioso es lograr esa armonía y correlación entre lo que se piensa, se siente y se hace. También comprendí lo importante que es que cada uno de nosotros luchemos por brindarnos los espacios requeridos para nuestro desarrollo.

Bibliografía

- Acha, Juan, *Introducción a la creatividad artística*, Ed. Trillas, México, 1992, p. 161.
- Alcalá, Mellado J.R/ Canales Ñigues J.F., *Los seminarios de electrografía*, Universidad Politécnica de Valencia, 1987, pp. 26, 27, 32, 33, 34 y 38.
- Alcalá-Canales, *Copy Art. La fotocopia como soporte expresivo*. Ed. Alicante, 1986, pp. 15, 16, 28, 29, 33, 34, 62 y 88.
- Arnheim, Rudolf, *Arte y Percepción Visual*, Ed. Alianza, Madrid, 1994, pp. 18, 25, 30.
- Arnheim, Rudolf, *El pensamiento visual*, Ed. Paidós, Barcelona, pp. 116, 146, 147 y 150.
- Arnheim, Rudolf, *El poder del centro*, Ed. Alianza Forma, Madrid, 1988. pp. 49, 52, 159 y 160.
- Bachelard, Gastón, *El derecho de soñar*, Ed. FCE, México, 1985, pp. 40, 201 y 228.
- Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, Ed. FCE, México, 1997, pp. 12, 13, 14, 25, 26, 29, 39, 46, 85 y 241.
- Barthes, Ronald / Bremond / Metz, *La semiología*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, pp. 32, 34, 38, 116, 123 y 135.

-Bozal, Valeriano, *Mimesis: la imagen y las cosas*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 1987, pp. 111, 115, 116, 122 y 158.

-Chávez, Silva Eduardo (compilador), *México 1993. Encuentro otras gráficas*, UNAM, 1993, pp. 46, 47, 48.

-Dondis, Donis A., *La sintaxis de la imagen*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, España, 1976, pp. 31-147.

-Dorfles, Gillo, *El devenir de las artes*, Ed. FCE, México, 1986, pp. 41, 71, 75, y 100.

-Eco, Umberto, *Obra Abierta*, Ed. Planeta Agostini, Barcelona, 1992, pp. 73-76.

-Encina, Juan de la, *Teoría de la visualidad pura*, UNAM, México, 1992, pp. 92, 103 y 107.

-Encina, Juan de la, *El espacio*, UNAM, México, 1998, pp. 9-11.

-Ehrenzweig, Anton, *El orden oculto del arte*, Ed. Labor, 1973, pp. 129, 172, 182, 185 y 189.

-García B. Antonio/Hernández F. Teresa, *Poética de Artes Visuales. Ut Poesis Pictura*, Ed. Tecnos, España, 1988, pp. 16, 39, 90, 172 y 175.

-Gombrich, Ernst, *Arte y percepción visual*, Ed. Alianza, Madrid, 1994, pp. 18, 34 y 35.

-Gombrich, Ernst, *La imagen y el ojo*, Ed. Alianza, Madrid, 1987, pp. 41, 42, 261, 262 y 269.

- Habermas, Jürgen, *Moralidad, ética y política*, Ed. Alianza, México, 1993, pp. 63 y 66.
- Heidegger, Martín, *Arte y poesía*, Ed. FCE, México, 1997, pp. 44, 45, 82, 83 y 84.
- Honnef, Klaus, *Arte contemporáneo*, Ed. B. Taschen, Alemania, 1991, p. 13 y 82.
- Itten, Johannes, *El arte del color*, Ed. Limusa, México, 1994, pp. 33-59.
- Johnsossn, Mark, *El cuerpo en la mente*, Ed. Debate, Madrid, 1991, pp. 252 y 256.
- Kandinsky, Wasilli, *Punto y línea sobre el plano*, Ed. Labor , Barcelona 1983, pp. 127-160.
- Moles, Abraham, *La imagen*, Ed. Trillas-Sigma, México, 1991, pp. 175-179 y 198.
- Mukarovsky, Jan, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp. 28, 288 y 299.
- Nicol, Eduardo, *La idea del hombre*, Ed. FCE, México, 1977, pp. 18, 19, 25 y 26.
- Palazón, María Rosa, *Reflexiones sobre estética a partir de André Breton*, UNAM, México, 1991, pp. 16, 46, 120, 136, 141, 151, 286, 441 y 445.
- Piganatari, Decio, *Semiótica del arte y de la arquitectura*, Ed. G. Gili, Barcelona, 1983, p. 98.
- Revista *Artes Plásticas*, No. 13-14, «La Crítica de la Fotografía» A. Castellanos, H. Chávez, pp. 31, 32 y 34. UNAM, México, 1992.

-Ruitenbeer, J.M., *El individuo y la muchedumbre*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1964, p. 18.

-Sánchez, Vázquez Adolfo, *Antología y textos de estética y teoría del arte*, UNAM, México, 1996, pp. 77, 152, 296 y 410.

-Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Ed. Edhesa, Barcelona, 1981, pp. 32, 52, 87, 117, 176 y 183

-Tarkovski, Andrey, *Esculpir el tiempo*, UNAM, México, 1993, pp. 25, 59-61.

-Villafañe, Justo/ Mínguez, Norbert, *Principios de la teoría general de la imagen*, Ed. Pirámide, Madrid, 1996, pp. 19, 51-54.

OBRAS

1

Título: "Mujer"

Fecha: 1997

Técnica: Mixta (pintura)

Medidas: 120 x 80 cm. (díptico)

Materiales: electrografía, fotografía, encáusto, óleo. S/madera.

2

Título: "Reminiscencias"

Fecha: 1997

Técnica: Mixta (pintura)

Medidas: 220 x 210 cm.

Materiales: electrografía, hoja de oro, acrílico, óleo. S/tela.

3

Título: "Reminiscencias" (detalle)

4

Título: "Vestigios"

Fecha: 1997

Técnica: Mixta (pintura)

Medidas: 40 x 50 cm.

Materiales: electrografía, encáusto, óleo. S/tela.

5

Título: "Dos en el tiempo"

Fecha: 1998

Técnica: electrografía,

Medidas: 15 x 27 cm.

6

Título: "Eramos dos"

Fecha: 1998

Técnica: Mixta (pintura)

Medidas: 70 x 50 cm.

Materiales: electrografía, acrílico, extracto de nogal, óleo. S/tela.

7

Título: "X tiempo"

Fecha: 1997

Técnica: Mixta

Medidas: 70 x 90 cm.

Materiales: electrografía, acrílico, óleo. S/tela.

8

Título: "Niños de ayer"

Fecha: 1998

Técnica: electrografía

Medidas: 40 x 55 cm.

9

Título: "Espacio íntimo"

Fecha: 1998

Técnica: Mixta (pintura)

Medidas: 60 x 30 cm. (tríptico)

Materiales: electrografía, acrílico, extracto de nogal, óleo. S/madera

10

Título: "Carmen"

Fecha: 1998

Técnica: electrografía

Medidas: 27 x 30 cm.

11

Título: "Jirones de tu imagen"

Fecha: 1998

Técnica: Mixta (pintura)

Medidas: 78 x 35 cm. (tríptico)

Materiales: electrografía, acrílico, óleo.

S/madera.

12

Título: "Reflexión transgredida"

Fecha: 1998

Técnica: Mixta (pintura)

Medidas: 40 x 35 cm.

Materiales: electrografía, acrílico, óleo.

S/madera.

13

Título: "Aún persistes"

Fecha: 1998

Técnica: Mixta (pintura)

Medidas: 35 x 40 cm.

Materiales: electrografía, acrílico, óleo.

S/madera.

14

Título: "De espacio a espacio"

Fecha: 1998

Técnica: electrografía.

Medidas: 28 x 42 cm.

15

Título: "Desgarro"

Fecha: 1997

Técnica: Mixta (pintura)

Medidas: 80 x 60 cm.

Materiales: electrografía, tela teñida,

yute, pasta de modelar, acrílico, óleo.

S/madera.

16

Título: "Rostros entrecruzados"

Fecha: 1997

Técnica: electrografía.

Medidas: 28 x 40 cm.