

“Nada contiene este dibujo, nada representa, no dispone de coordenadas, no explica volúmenes ni profundidad, no se refiere a nada que hayamos visto o imaginado. Simplemente algo «sucede» en la tela, algo imprevisto, algo distinto de lo que ve, de lo que siente o de lo que piensa el autor. La obra registra -de forma aparentemente banal- una huella, un incidente:«un punto donde se ha parado el artista para tomar aliento en la búsqueda de su problema.”¹

¹ Leo Steinberg definiendo la “action painting”. Citado por Stephen C. Foster, Catálogo de la exposición Franz Kline, Madrid-Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Fundació Tàpies, 1994, pág. 36. (cita extraída del libro: Gómez Molina Juan José, *Estrategias de dibujo en el arte contemporáneo*, Ediciones Cátedra: Madrid, 1999, p.389)





Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Artes Visuales

Mancha,

Una huella en la memoria y en la superficie.

Camila Romero Borcosque

Profesor Guía

Gabriel Uribarri Montenegro

2011



Presentación

Los conocimientos heredados de los grandes maestros, aplicados a las artes visuales, fortalecen la estructura reflexiva y acompañan los procesos empíricos en los que se desenvuelve el desarrollo de obra; procesos que se desplazan desde las metodologías de la pintura, hacia espacios mas adecuados para el vínculo con otras disciplinas, a la vez estos desplazamientos permiten la construcción de una metodología asociada a una estructura o esquema de construcción de obra.

Esta experiencia converge en el concepto de mancha como elemento abstracto de exploración, y eje fundamental de reflexión y desarrollo de producción artística.



Contenido

Introducción.....	6
De lo Figurativo a lo abstracto.....	11
Abstracción de las formas (mancha).....	17
-Mancha como evocación del imaginario.....	22
-Mancha como exteriorización del cuerpo.....	25
-Mancha como huella.....	28
-Mancha como evasión.....	30
Desplazamiento de la mancha (Procedimientos plásticos)	35
-Totalidad y fragmento.....	41
-Pintar la mancha	51
Conclusión.....	54
Bibliografía.....	56

Introducción

La necesidad de profundizar la vinculación y reflexión en torno a la producción visual realizada durante el periodo de aprendizaje en la escuela de arte de la Universidad de Chile, ha sido el motivo principal por el cual optar al título (Pintora), a través de la elaboración de obra visual y escrita que integran a la mancha como elemento y concepto principal de desarrollo pictórico en los últimos años.

No como la mancha realista de Velázquez o naturalista de Cezanne, sino la mancha por si misma, lejos de toda búsqueda representacional o carga figurativa. Es precisamente en este proceso de abandono de un modelo tridimensional al trabajo directo sobre la superficie de la tela, donde se encuentran las motivaciones para esta investigación; que se inicia a partir de desarrollo creativo en la pintura, elegida como la especialidad

dentro de las artes visuales, ya que provee los conocimientos bidimensionales que amplían las posibilidades de creación en otras áreas, además de que su producción implica el contacto directo con las materialidades que la construyen.

La investigación teórica en paralelo sugiere que la mancha ha sido un elemento central en la historia pictórica no solo en occidente, sino también en oriente. Mucho se ha dicho de su pertinencia como elemento estructural en la pintura; la cual ha tratado de disimular y esconder mediante un trazo parejo, liso y uniforme; la aparición de la mancha en el cuadro a sido criticada como carencia de técnica o bien se la ha agrupado dentro de un tipo de obra "no acabada"; por otro lado las pinturas chinas son un claro ejemplo de la valoración cultural que se le dio a los trazos certeros y evidentes

en esas obras; pese a todo, la mancha no ha perdido territorio para el sistema del arte, y se vuelve a ella constantemente para retomar un viejo tema que es a su vez tan actual como la percepción visual.

Uno de los cuestionamientos que surgen al retomar la mancha como problema de obra es de que manera abordarla sin insistir en formulas ya conocidas. Pero para llegar a un estado avanzado de obra es fundamental experimentar, para observar empíricamente como se comportan los materiales con los cuales se trabajará.

Se describe la experimentación con las materialidades; luego mediante un apoyo teórico se sugieren autores y teorías respecto a la mancha en la historia del arte, la semiología, la sicología de la percepción, la antropología, y otros. Los cuales como marco teórico ayudarán a desentrañar las lógicas por las cuales se mueve

la mancha como signo; para exponer las maneras en que la materia fue tomando forma en las superficies usadas y los recursos mediante los cuales la mancha, producto del azar de una primera etapa creativa, se ordena o sistematiza. Ahí se describen los procedimientos que han quedado registrados por las insistentes pruebas de ensayo y error, momento que es relevante para este trabajo, ya que es la instancia más instintiva y el momento más dinámico de interacción entre el cuerpo y la materialidad.

“No se puede prever o describir previamente la acción ni los actores. Todo comienza como una aventura desconocida en un lugar desconocido. Sólo en el momento de acabar, en una iluminación de conciencia, se le reconoce la cantidad y la función previstas.. El cuadro tiene que ser un milagro.. una revelación, la satisfacción inesperada y sin precedentes de una necesidad desde siempre familiar.. creo que el problema no es el ser abstracto o figurativo. Lo que se tiene que hacer es poner fin a este silencio y a esta soledad, respirar y extender los brazos de nuevo”.²

² Rothko, “Documento: Mark Rothko”, Guadalimar, núm. 42, 1979, pag.12

Citado en el libro: Gómez Molina Juan José, Estrategias de dibujo en el arte contemporáneo, Ediciones Cátedra: Madrid, 1999, p.389

De lo figurativo a lo abstracto



1.

La estructura desarrollada para la experimentación visual en la producción de obra, que surge de la exploración de diferentes materialidades, técnicas y aumentos de tamaño de los distintos formatos que originan el trabajo, ha sido en general la pintura. Sin embargo desde el punto de vista del desarrollo de tal búsqueda los mayores rendimientos fueron obtenidos en el taller de dibujo, pues en él se inicia la experimentación con diversas materialidades que otorgan las propiedades necesarias para la integración de los conocimientos adquiridos. Con el objetivo de

configurar un lenguaje propio a través de la integración de estructura, factura y materialidad en el plano bidimensional; luego de haber recibido una formación académica basada en la representación lineal de la figura humana.

El principal objetivo de esta investigación fue configurar un espacio pictórico basado en la espontaneidad y fluidez del trazo, el cual derivó en la búsqueda de soportes alternativos que pudiesen proporcionar mayor libertad en la realización de procesos experimentales; así surge el encuentro con papeles murales que no poseen



2.



3.

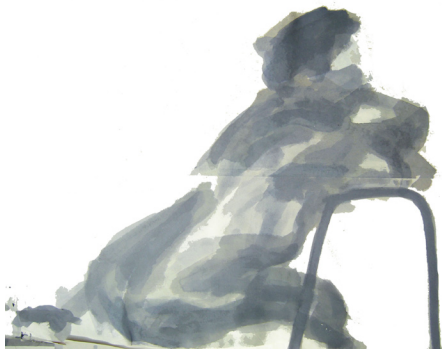
Fig. 1. 2. 3
Serie Figura humana
Tintas sobre papel
50cm x 80cms
Año 2006.

todas las condiciones para utilizarse como tal, por lo que trabajar con un material desechado y reutilizarlo generó desapego, distancia necesaria para el desarrollo de los objetivos creativos propuestos.

La observación de los procesos y la interiorización de los resultados sobre el papel, con la aplicación de diversos tipos de materialidades tanto en seco -lápices (cera, grafito y color) carbón, pasteles secos y grasos-; como también en distintas disoluciones en base a solventes -Aceite, alcohol y agua- base para disolver una serie de solutos -extracto nogal, extracto

caoba, anilinas, pigmentos, tinta china, tinta zapatera y otros-; y pinturas -óleo, acrílico, acuarela y tempera-; todos ellos, en ocasiones, fueron cubiertos por barnices, selladores o resinas. La aplicación de estos materiales permite agotar las posibilidades técnicas del papel logrando la apropiación de éste. El papel constituye en medio de este proceso uno de los elementos fundamentales de producción visual.

Luego de un tiempo la representación figurativa deja de ser el objetivo a desarrollar y la mirada comienza a detenerse en la pintura en si misma;



4.



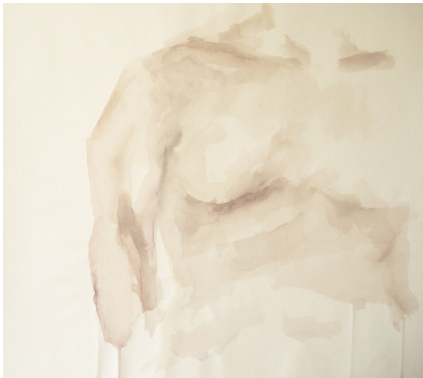
5.

Fig. 4. 5.
Serie Figura humana
Tintas sobre papel
1mt x 1.50mts
Año 2007.

la abstracción y síntesis de las formas, colores y texturas que se superponen y/o mezclan en variaciones de intensidades del pigmento evidenciando diversos procesos de producción; obteniendo imágenes caracterizadas por manchas difusas, y en momentos mas tenues donde se permite observar la presencia del papel que aparece en la opacidad del color/valor, aproximándose al vacío complementario de las formas, o a una puesta en abismo en que perdemos la noción de los contornos, y todo se funde; es así como las manchas suelen ser transparentes, en la

superposición de las materialidades dejando advertir lo que esta debajo, un valor, una línea, una sombra como leve atisbo de su emplazamiento. En otros segmentos las formas son pregnantes cuando se muestran con irrefutable definición, a través de la simplicidad de sus formas o la determinación de su color que permite fijarlas en la memoria.

El procedimiento que se propone como sistema para la fijación sobre el papel de formas orgánicas, se distancia y diferencia del antiguo sistema basado en una construcción de ejes cruzados en forma de retícula,



6.



7.

Fig. 6. 7. 8. 9.
Serie Figura humana
Tintas sobre papel
50cm x 80cms
Año 2008.

el cual se usa en la instrucción del dibujo orgánico para copiar con mayor precisión éstas formas. Rosalind Krauss se refiere a esto en su libro "La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos", cuando propone que la retícula es un mito en el arte moderno que es capaz de solucionar las contradicciones entre el viejo sistema de arte del "espíritu" y el nuevo sistema basado en la imagen empírica de la ciencia que hace referencia a la retícula:

"Se trata de una transferencia en la que nada cambia de lugar. Podría decirse que las cualidades físicas de la superficie se

transfieren a las dimensiones estéticas de la misma superficie. Y, como se ha demostrado, esos dos planos -el físico y el estético- resultan ser el mismo plano: coextenso y, a través de las abscisas y ordenadas reticulares, coordinado. Visto de esta forma, el fundamento de la retícula nos remite un abierto y decidido materialismo." ³

El sistema de producción de imágenes que se propone en este proceso de obra resuelve la contradicción que estuvo a cargo de la retícula de otra manera, permitiendo el rescate de

³ Krauss Rosalind E, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza: Madrid, 1996, p.24.



8.



9.

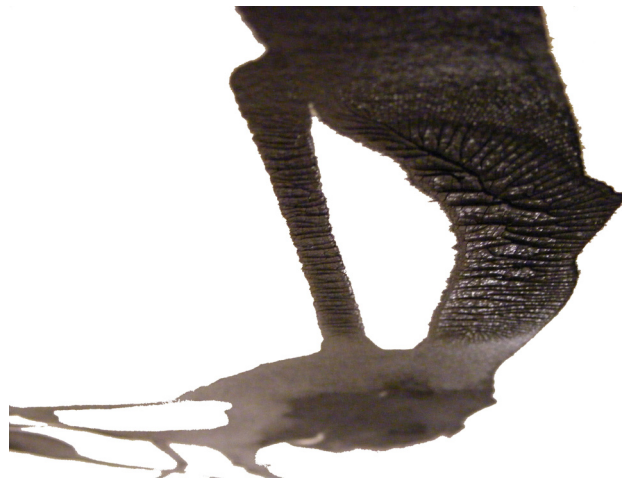
formas orgánicas en la representación de espacios inexistentes, donde la mancha al quedar impresa o grabada sobre el papel genera estructuras y corporeidades alternando momentos pictóricos, donde la imagen realista es completada por el ojo. Lo que falta a la imagen, en este caso a la mancha, puede ser forzosamente completado por la mirada y desarticulado por quien como espectador no le otorga existencia. Darle existencia es dejarse provocar, asociar, descubrir lo oculto, lo desconocido de la imagen o completar lo que falta, poniendo atención a lo conocido,

permitiendo el ejercicio mental de imaginar desde lo más evidente hasta alcanzar la interpretación subjetiva del espectador.

“Estar visible es estar presente, estar ausente es estar invisible. Una voz, un perfume o algo microscópico pueden estar presentes y al mismo tiempo ser invisibles, no debido al lugar en el que se encuentren, sino a su naturaleza. La función de la pintura es llenar una ausencia con el simulacro de una presencia. A veces hay un retrato colgado en una habitación en la que todavía puede encontrarse a la persona a la que ha posado para él, pero esto es solo una excepción. Desde la época de la pintura paleolítica, la función principal de la pintura ha sido contradecir las leyes que gobiernan lo visible: hacer “ver” lo que no está presente.”⁴

⁴ Berger John, El sentido de la vista, Ed. Alianza Editorial: Madrid, 1997, p.200.

Abstracción de las formas



Todos los elementos visuales existentes en el recuerdo, sea éste consciente o no, forman parte del observar, es decir son recuerdos que van dejando huellas en la mirada, y de esta forma se crea un velo de matices que nos define como sujetos de la experiencia. La producción visual en el desarrollo de obra es parte de este velo, a través de la mancha.

Recordando a Plinio, en el mito del origen de la representación artística occidental, la mancha es lo que deja huella, es el amante que deja la ciudad, y que deseamos atesorar trazando el contorno de su

sombra sobre un muro. Esta historia no es casual, puesto que una memoria, huella y deseo. La pintura es todo eso a la vez. Esta ausencia de cuerpo sustituida por su proyección "en negativo" es abordada por Stoichita en comparación al mito de la caverna de Platón:

"(...)tanto el mito del inicio de la representación artística como el de los comienzos de la representación cognitiva se centran en el motivo de la proyección: la proyección originaria es una mancha en negativo, una sombra. El arte (verdadero) y el conocimiento (verdadero) consisten en la superación de la situación límite de su nacimiento." ⁵



80cms x 160cms aprox.

El mito de Plinio y el mito de la caverna se explican en esta cita en torno a la proyección de un objeto como una manifestación común en la construcción de la representación. El objeto real para Platón se vuelve un engaño a medida que su proyección lo reemplaza, y desde este punto de vista la representación se aleja de la verdad mediante el arte. Para Plinio en cambio, la proyección de la sombra reemplaza el sujeto real, y no pone en duda su utilidad; el novio de la hija de Butades es

suplantado por la mancha que define su contorno. Este mito sobre el origen de la pintura da un lugar a la sombra y a su huella asociada en la historia de la representación, lo que permite analizar el desarrollo de esta memoria desde este punto.

Una vez fijadas las formas de la mancha, el espectador se enfrenta a la obra y la observación de esta supone una búsqueda casi instintiva del ojo por reconocer lo antes visto o imaginado, la mancha se convierte en un ente evocador, a partir de la búsqueda incesante dentro del registro personal, como elemento relevante

⁵ Stoichita Víctor I., Breve historia de la sombra, Ediciones Ciruela: España, 1999, p.10.



60cms x 120cms aprox.

Serie "Reencuadres/recortes"
Tintas sobre sobre papel
Varios formatos pliego
Año 2008.

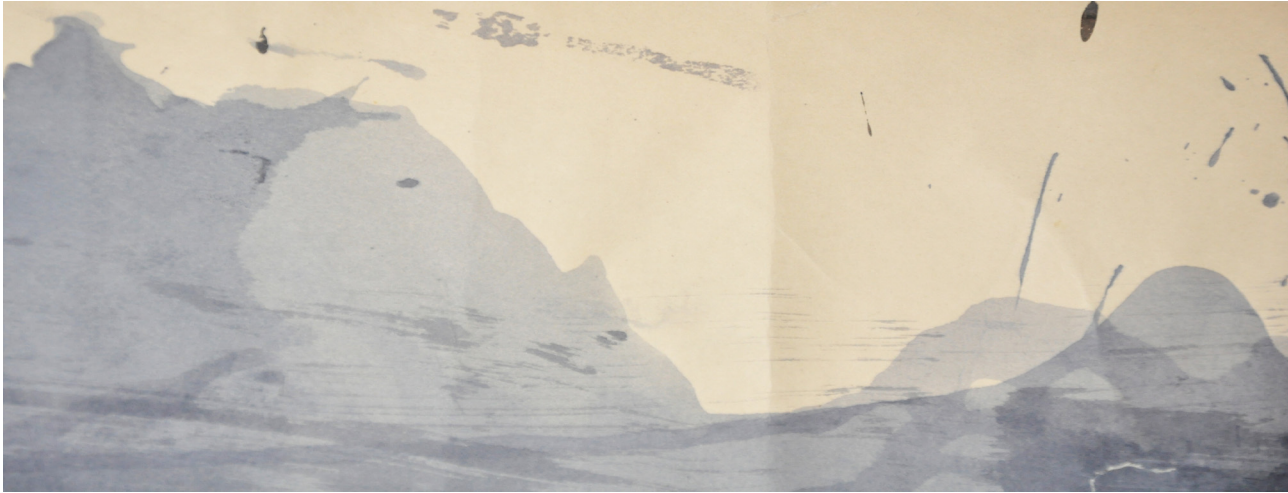
en la reflexión en torno a la forma. La psicología cognitiva asociada a los procesos ópticos explica esta secuencia del proceso perceptivo de esta forma:

"Debido a que es tan difícil experimentar nuestras imágenes visuales, incluso un artista dotado debe partir de esquemas simplificados, es decir de una forma o un conjunto de señales que "representen" a un objeto del mundo real. Estos esquemas, que son equivalentes bidimensionales de ciertos objetos y sus relaciones en un mundo tridimensional, surgen de dos fuentes: los movimientos y acciones que ejecutamos naturalmente sobre un trozo de papel y las formas y fórmulas que

otros individuos han elaborado en el pasado para transmitir ciertos aspectos del mundo." ⁶

La dificultad se refiere a nuestra incapacidad para traducir imágenes reales en 3D a la bidimensionalidad del papel con exactitud y a la regulación que nuestra retina hace de ellas. Las dos formas en que este proceso de traducción y/o representación se produce según Gardner se determina por dos acciones, una natural que se vincula al movimiento libre de la mano sobre el papel, y otra que

⁶ Gardner Howard, Arte, mente y cerebro: una aproximación cognitiva a la creatividad, PAIDÓS: Barcelona, 1997, p.91.



60cms x 120cms aprox.

surge de formulas aprendidas que sintetizan los objetos. La primera de ellas es una importante fuente de investigación y experimentación para esta obra, ya que en ella se hace énfasis en la mancha y su impregnación en las superficies.

La mancha no presenta correspondencia con un modelo dado con antelación, lo que le permite ser construida in situ, descubriendo en la producción misma diversos momentos de visualidad donde el soporte se libera de su carga tridimensional asociada a la tradición pictórica, siendo usado como pura superficie en el proceso

de dejar fluir las tintas, que por su carácter expansivo sugiere la ampliación de su soporte.

La producción y reflexión en torno a la mancha, la sitúan como un elemento emancipado, tanto de formatos como de referentes, y evocador de la figuración mediante la imaginación a partir de su visualidad, que junto a las acepciones más específicas del concepto mancha permiten descubrir y percibir un estado inmanente de la materia, como sentido originario en la vida del ser humano, estableciendo cuatro diferenciaciones donde el cuerpo rememora, libera, se condiciona



40 x 80cms aprox.

Serie "Reencuadres/recortes"
Tintas sobre papel
Varios formatos pliego
Año 2008.

y se esconde a través de la mancha. Esta rememoración que suscitan las formas de la mancha, son descritas como íntimas a la vez que ominosas por Kay:

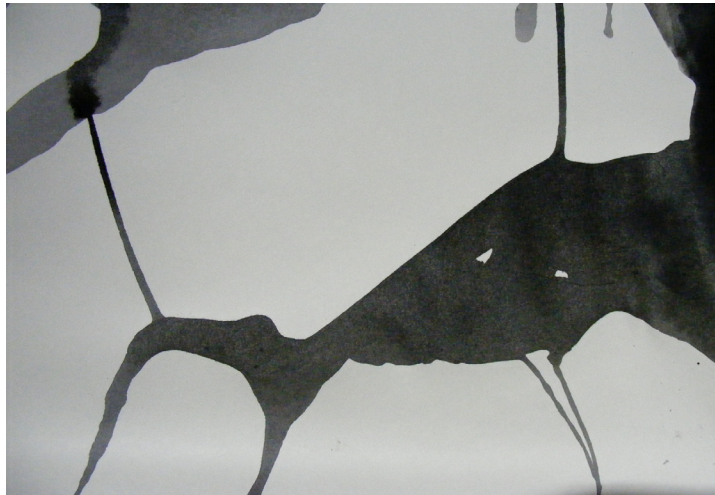
"Detrás de la mancha, verdadero embrión visual, llama la seducción de un posible ente querido, pero se agazapa también la amenaza de un objeto no identificado conformable en su monstruosidad."⁷

Al referirse a un "ente querido" Kay nos sumerge en el espacio del afecto, el cual se relaciona de forma

directa con la huella dejada por un fluido informe, es decir aquello que emana de un cuerpo que padece incontinencia.

La vinculación que se desprende de esta relación entre los fluidos del cuerpo y su huella es posible encontrarlas en la primeras señales del ser humano; primero en forma de embrión, luego feto y más tarde como recién nacido, éste se manifiesta y toma contacto con la madre mediante los fluidos del medio y del cuerpo, y la vulnerabilidad que lo caracteriza es lo que Kay señala como lo informe, lo desconocido, lo monstruoso, aquello

⁷ Kay Ronald, Del espacio de acá: señales para una mirada americana, Editores asociados: Santiago, 1980, p.21.



que aun no tiene forma y emite señales mediante fluidos que manchan.

La mancha desde este punto de vista siempre rememorara los orígenes de dependencia entre madre e hijo, y de ahí la seducción que la caracteriza.

Mancha como evocación del imaginario

En la infancia observaba el techo de madera antes de dormir, las betas y nudos de la madera me hacían imaginar siluetas, animar personajes, y adaptar sus fisonomías para constituir un registro que fuese capaz de hacerlos interactuar entre ellos, iniciando un relato, una narración.

Con el paso del tiempo observarlos desde la misma posición, los volvía monótonos y el emplazamiento del punto de vista comprendía un interesante ejercicio, entregándole versatilidad

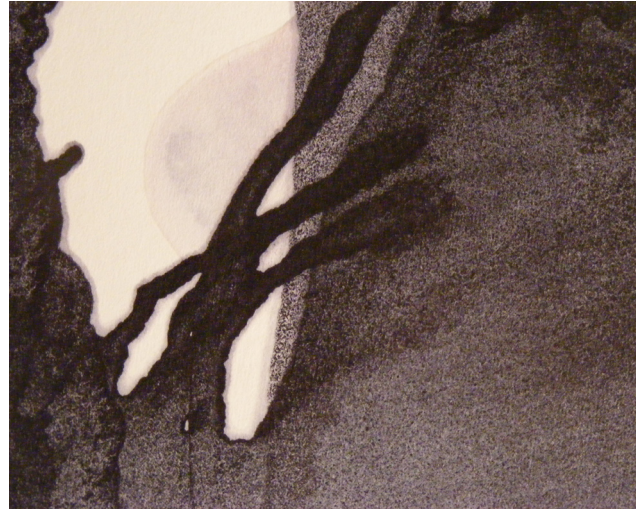
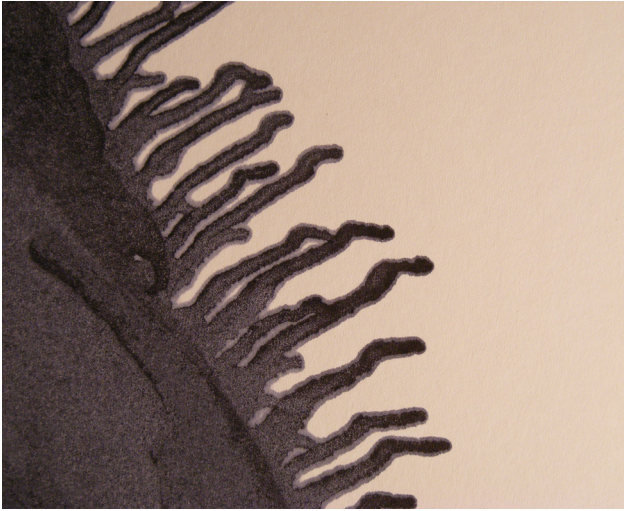


Detalles
Tinta China sobre papel
Año 2008.

a cada personaje. Pronto los cambios se vuelven incesarios, superficiales y la ubicación primera es imposible de cambiar, porque el ojo conoce y "reconoce".

En mi obra la mancha es concebida por medio de un "azar guiado" por una intencionalidad previa; la tinta es derramada en el papel y es expandida e inducida por movimientos ejercidos en el soporte, que permiten instalar los llenos y vacíos en la totalidad de la superficie del papel. Luego de la observación se establece un orden como signo arbitrario sobre un plano bidimensional como punto de inicio

de las coordenadas visuales para una posterior observación del espectador. La mancha y el acto de manchar, fuera de toda figuración o narración, supone la introspección como un modo de ver y hacer; de parte de quien la ejecuta, al no tener un modelo externo concreto. La presentación al espectador no está supeditada mas que a su propio punto de vista sensitivo en cuanto a la pintura en si misma, como a referentes propios. Antagónicamente a esta forma de ver, el test de Rorschach, utilizado en sicología como instrumento de interpretación, a través de la



observación de manchas hechas en tinta se hace la interrogante: ¿que ves? pregunta que apela a la búsqueda de imágenes figurativas cuyo análisis permite descifrar la personalidad del entrevistado teniendo en cuenta factores como: tiempo de latencia, posición, localización, forma, movimiento, color y categoría. Las imágenes son formas simétricas producto de la repetición de la mancha que se convierte en patrón especular, tal como un papel pintado y doblado que genera su mimesis en el lado contiguo. La matriz que produce una copia, en este caso, la repetición

de la imagen invertida.

La diferencia entre observar una imagen, figurativa o no, reside en que la figuración revive un objeto reconocible en la memoria colectiva, se racionaliza la forma, mientras que la imagen abstracta nos evoca nuestra memoria personal. La obra no deja de movilizar el imaginario, para el autor primeramente en el estadio de la idea, luego durante su realización y sobre todo en la obra resuelta, puede rememorar esta fuente de imágenes al observar la obra desde múltiples puntos de vista.



Detalles serie "Vivos"
Tinta China al alcohol sobre papel
Año 2010.

Mancha como exteriorización del cuerpo

"Retroactivamente se puede afirmar que la escritura, la pintura y luego la fotografía son la versión corregida y calculada de las expresiones directas y orgánicas, de las impresionantes revelaciones del cuerpo, en su efusión difusa, de su extrovertida difusión incontinente y confusa." ⁸

Ronald Kay se refiere a la obra de Eugenio Dittborn y sitúa la mancha desde su estadio más primitivo,

⁸ Kay Ronald, Del espacio de acá: señales para una mirada americana, Editores asociados: Santiago, 1980, p.22.

el cuerpo, y la observación de fluidos y secreciones; donde no está presente la toma de decisión en la dispersión de estos. Opuestamente, la mancha en el contexto pictórico, supone una reflexión, traducida en síntesis de color o de formas, como exteriorización psíquica de visiones estéticas, filosóficas, sociales o emocionales del autor a través del lenguaje visual, tanto figurativo como abstracto.

Consecuentemente se puede inferir que la mancha es exteriorización en todos sus estadios tanto voluntarios como involuntarios, físicos o



psíquicos.

“La mancha es la impronta húmeda, la letra primordial de dicha escritura corporal; es la huella inmediata que el organismo traza de su interior.”⁹

La mancha producto de la proyección del cuerpo genera una sombra y la mancha como exteriorización de los fluidos de éste son para Kay huellas de la ausencia del sujeto, son lo que queda de él, sin embargo difieren en su materialidad: la sombra es pura visualidad mientras que la

exteriorización de un fluido registrado como mancha es una huella concreta de exhibición de su interioridad física.

La temporalidad de la huella nos permitiría vincular el tipo de mancha antes descrita con la finalidad del dibujo chino, en el cual se privilegia la ejecución y el tiempo implicado en el trazo, procurando una sugestión antes que una semejanza.

“Por su doble cualidad, la tinta a la vez una y múltiple, la tinta, al igual que el pincel, es considerada como una manifestación directa del universo originario. Desde este punto de vista, al usar tinta, el pintor no se propone

⁹ Kay Ronald, Del espacio de acá: señales para una mirada americana, Editores asociados: Santiago, 1980, p.30.



Detalles serie "Reencuadros/recortes"
Tintas sobre sobre papel
Varios formatos pliego
Año 2008.

tan sólo reproducir los efectos de la luz sino sobre todo captar la luz en la fuente donde mana. La mirada del pintor se vuelve hacia adentro, de modo que tras una lenta asimilación de los fenómenos exteriores, los efectos de tinta que suscita no son mas que la expresión matizada de su alma." ¹⁰

La reflexión e interiorización de todo aquello que nos rodea es para los chinos la fuente de inspiración que permite concretar el proceso creativo, siendo esta una manera de exteriorizar el alma. La idea de una

mirada sobre la materia, una mirada ensimismada que individualiza su comprensión de las formas, utiliza el trazado de unidades independientes, que no pretenden ser todas iguales sino que intentan reproducir el momento presente de la luz; la cual cambia continuamente así como cambia la percepción que tenemos de ella y su sombra. El pintor chino traduce las formas de las sombras sobre el papel (lleno) y la luz de tales formas es el blanco del papel (vacío).

¹⁰ Vacío y plenitud, El lenguaje de la pintura china, Francois Cheng, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1989, p.30



Mancha como huella

Indicios que visualizan un acontecer previo dando pistas de su origen, las manchas son formas que se impregnan en otras, superponiendo capas de información visual.

Phillippe Dubois se refiere a la fotografía como huella luminosa en su principio mas elemental, emparentándola de esta manera con los signos que dan cuenta de sucesos; "humo(indicio de un fuego), la sombra(indicio de una presencia), la cicatriz (marca de una herida)."¹¹

Todos estos tipos de manchas suponen

una relación directa o física con el objeto que la ejecuta.

En la Medicina se habla de máculas: mancha plana, cambio localizado de coloración de la piel que se relaciona a diversos mecanismos del cuerpo humano, según el color de la mácula es posible advertir qué zona presenta anomalías.

Al interiorizarme en esta definición me percaté de que mi obra en su mayoría monocroma, se desplaza dentro del color valor descrito médicamente para la melanina, es decir café negrozco

¹¹Dubois Philippe, El acto fotográfico. De la representación a la recepción, Paidós Comunicación: España, 1994,p.48.



Detalles de "Paisajes intervenidos"
Tinta china y óleo sobre papel
Año 2010.

azulado; la melanina es el pigmento que condiciona nuestra apariencia como seres humanos determinando el color primario de la piel; dando énfasis y haciendo un zoom a la naturaleza primitiva e indicial del signo, y buscando la abstracción de esas formas, es inevitable el encuentro con la mancha desprovista de referencia.

Una mácula para la medicina da cuenta de una anomalía a la piel, las definiciones mas amplias de este termino especifican que se trata de lo que deslustra, afea y desdora. Una señal que se hace en un cuerpo causándole

un defecto o una imperfección. En contraste u oposición a la mácula como termino descalificativo hacia un sujeto, en prejuicio de este, las imágenes construidas para esta obra son intervenidas dándoles variaciones de brillos o pintando planos de color, acentuando las formas azarosas de la tinta sobre el papel o creando nuevas siluetas sobre las superficies ya manchadas, acciones que le dan un carácter estético y protagónico a la mancha, en vez de ocultarla o disimularla como en la piel, en la superficie de la tela se propone un vistazo agudo a ella.



Serie "Reencuadres/recortes"
Tintas sobre sobre papel
Varios formatos pliego
Año 2008.

Mancha como evasión

La mancha logra confundirnos, evadirnos de la definición de los contornos remitiéndonos al origen amorfo y homogéneo de nuestra visualidad, allí donde no tenemos recuerdos concretos, puesto que la distancia temporal con ese primer momento de la visión, es el primer indicio de las formas y colores, la mancha esta presente desde el inicio de la actividad sensorial de nuestra vista, entregándonos las primeras pistas de qué podremos ver, qué sucederá al abrir nuestros ojos

enfocar un punto y acercarse o alejarse de el, como relata el siguiente comentario sobre el camuflaje:

"La táctica del camuflaje puede instruir sobre algunas virtudes de la mancha(...) Por la mancha se cita una etapa arcaica y constituyente de la historia de la visualidad: aquellos primeros tanteos de la visión en sus esfuerzos por identificar los objetos que en ese estadio sólo logran organizarse a través de los enfoques más crasos como meras manchas, difusas nebulosas, en el cielo de la retina."¹²

¹²Kay Ronald, Del espacio de acá: señales para una mirada americana, Editores asociados: Santiago, 1980, p.21.



Detalles
Tinta China sobre papel
Año 2008.

La mancha como se citó anteriormente se utiliza para camuflar, como síntesis de la visión lejana con respecto a las formas y contraformas confundiendo sus contornos cuando no existen grandes contrastes entre ellos; la totalidad se funde en una sola superficie desprovista de límites.

Lo desconocido de su significado y su figuración hacen de ella un lugar propicio para la evasión, nada se encuentra allí explícitamente dicho, citado o dibujado. Lo explícito, como decisión, se encuentra en la acción de manchar, pigmentar y dejar

fluir el líquido en el papel. Todas sus formas azarosas o controladas experimentan un proceso de desarrollo que quizás la mente no llegue a comprender. Lo conocido se desprende solo cuando existe la voluntad de ver, permitiendo la identificación de las formas.

Bryson aclara esta voluntad de encontrar formas reconocibles en la mancha aludiendo a una comparación entre una pintura occidental y otra oriental, pintura a tinta, la primera encubre la mancha, la segunda la exhibe, pero ambas, cumplen su función en la voluntad de la forma.



"El pigmento debe igualmente obedecer a un segundo imperativo de encubrimiento, y hacer desaparecer sus propias huellas; mientras que en la pintura a tinta lo que se ha marcado en la superficie queda visible, excepto aquellos trazos preparatorios o errores que no se consideran parte de la imagen, en la pintura al óleo los blancos y los fondos son opacos: la pincelada esconde el lienzo, como la pincelada esconde la pincelada." ¹³

La impregnación que la tinta tiene sobre el papel hace que cada parte

¹³ Bryson Norman, *Visión y pintura La lógica de la mirada*, Alianza Editorial: Madrid, 1991, p.104.

del proceso de obra sea registrado en la superficie, a diferencia de lo descrito por Bryson, respecto a la pintura al óleo en la cual el proceso es disimulado. Sin embargo las pruebas y continuas muestras, interacciones de la tinta sobre el papel y del óleo sobre la tela, condujeron inevitablemente a evidenciar la mancha y sus continuas marcas asociadas al proceso. Es así como la experimentación que se ha desarrollado en la construcción de obra durante los años de universidad, se caracteriza por evidenciar en los resultados pictóricos el tiempo



Serie "Reencuadres/recortes"
Tintas sobre sobre papel
Varios formatos pliego
Año 2008.

deícticode lapinzelada, produciéndose un cruce de temporalidades a raíz de la mancha evidenciada. Es por esto que la pintura a tinta oriental que sugiere una mirada sobre las huellas es pertinente y relevante para los procedimientos plásticos que a continuación serán descritos.¹⁴

¹⁴ "La deixis en su sentido más amplio incluye todas aquellas partículas y recursos lingüísticos que sirven para que el enunciado infirme sobre las circunstancias espaciales (Aquí allí, cerca, lejos) y temporales (ayer, hoy, mañana, más pronto, más tarde, hace tiempo) de la enunciación. La deixis es la oración en forma carnal y remite directamente (deiknonei) al cuerpo del hablante; autorreflexiva, señala el momento en que la retórica deviene oratoria." (Bryson Norman, Visión y pintura La lógica de la mirada, Alianza Editorial: Madrid, 1991, p.100.)



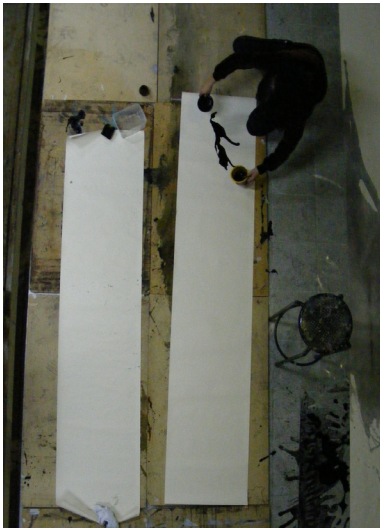
Desplazamiento de la mancha (Procedimientos plásticos)

Los diversos equivalentes artísticos o alcances teóricos descritos anteriormente permiten situar, en una primera etapa reflexiva a la mancha como una posibilidad en la construcción de obra. Articulando una presentación de ella desde sus características materiales y formales, las cuales son el resultado del desarrollo práctico en torno a la visualidad pictórica, para lo cual la tinta china y el papel mural vinílico, fueron los materiales elegidos para trabajar en el proceso de dejar fluir las tintas sobre el soporte -papel-.

Estos procedimientos son usados

reiteradamente con el objetivo de alcanzar diferentes tipos de manchas. Las formas que estas adoptan son reencuadradas y compuestas en diversos formatos. Luego son cortados y clasificados; por tamaño, color o forma. Cada uno de estos encuadres de mancha son parte de una serie que se amplía a medida que la práctica lo requiera.

A partir de esta selección y construcción serial, además de la inquietud por hacer visible la mancha, surge la idea de ampliar los formatos de éstas mismas, llegando inevitablemente al traspaso de la



tinta sobre el papel hacia la pintura al óleo.

Durante el desarrollo de obra la mancha se estructura como: creación visual, soporte y modelo. El primero de ellos y fundamental, surge a partir de la persistente interacción entre las reacciones matéricas y la acción pictórica junto con la reflexión en torno a la visualidad de la mancha expandida en impregnada a partir de pruebas de ensayo y error de los flujos de la tinta sobre el papel, la segunda etapa es impulsada a partir de la experiencia anterior, debido a que las manchas obtenidas de la

primera experimentación, son ahora la primera capa sobre la cual se seguirá trabajando; la tercera fase constituye aquella estrategia donde la mancha es proyectada y modelada, es decir la mancha que en primera instancia se dejó fluir libremente sobre el papel, será el modelo a partir del cual se construirá detalle a detalle, la abstracción del cuadro.

En este proceso de ordenamiento de las prácticas pictóricas algo de la acción física sobre el papel se va transformando, como cuando el cuerpo es el que guía los fluidos o bien cuando aplica los pigmentos, pero



siempre se manifiesta en el tipo de huella que deja la mancha; algunas veces es un acto más controlado otras es azaroso, manifiesto de lo espontáneo e improvisado, que es posible vincular al trabajo que le da Pollock a la mancha por medio del "dripping" y la exclusión del dibujo preparatorio.

Si recordamos el momento en que Plinio fue sugerido, sabremos que un tipo de mancha asociada a la presencia-ausencia de un objeto es reemplazado por su huella. El tipo de mancha que surge de la ejecución de un procedimiento mecánico, como

es el escurrimiento de tinta sobre el papel, deja una huella caracterizada fundamentalmente por señalar al cuerpo del autor como aquello que se mueve al darle forma; el derrame de los fluidos sobre el papel y más tarde de las pinceladas sobre la tela, generan manchas que evidencian la presencia de un cuerpo que las contiene y pone límites, a la vez que éstas compiten por su desborde.

"El trabajo de ejecución es constantemente ostentado en el rastro de sus huellas; en esta tradición la actuación física

¹⁵ Bryson Norman, *Visión y pintura La lógica de la mirada*, Alianza Editorial: Madrid, 1991, p.104.



del ejecutante está en constante exhibición, y se juzga como en Occidente se juzgaría una interpretación dramática o musical.”¹⁵

La cita anterior es relevante para caracterizar y diferenciar los tipos de manchas y procesos que le dan forma, ambos objetos -tipo de mancha y proceso asociado- implícitos en el objetivo de esta obra. Frente a lo anterior es importante destacar que es la ejecución lo que debe ser considerado en la valoración de los procedimientos. Los múltiples recorridos por las posibilidades

de la mancha trazan caminos que surgen a partir de los movimientos del ejecutante. Hay movimientos de brazos, de cabeza, de pies, el cuerpo no permanece quieto, lo que es comparable con el director de orquesta o con un intérprete musical. Los sonidos dejan su huella en el ímpetu tonal, el pigmento de la pintura deja su marca en los bordes de la mancha, lugar en el que se detiene el ojo para verificar sus posibles vinculaciones con el autor.

La ampliación de los soportes utilizados ha sido una intención permanente en el proceso de producción



pictórica. Por otro lado la ampliación de sus resultados, es decir el zoom a las pequeñas manchas o a las de tamaño intermedio, ha permitido interiorizar cada una de sus partes, y generar un sistema de escalas, así como los mapas son la representación del territorio a escala, la mancha es ampliada para aumentar los detalles de sus contornos, y así evidenciar las fisuras en sus bordes y sus intrincadas mesetas.

Además de lo antes descrito, la ampliación de los soportes supone un mayor manejo corporal al momento de enfrentarse a la pintura por parte

del espectador, lo que le permite estar prácticamente dentro de ella, recorrerla.

Por último, la ampliación de las superficies sobre las que se suspenderá la mancha, va acompañada de la fragmentación en la horizontalidad, la cual es consecuencia inmediata de los recortes realizados en cada formato destinados a la edición ilimitada.

El encuadre tal como en la fotografía, supone la visión del autor, es decir cada encuadre es una nueva obra como parte de la edición.

Totalidad y Fragmento



El desarrollo de obra, y su posterior desplazamiento, se inicia con la preparación de un rollo de papel de 1.50x70mts, construido a partir de varios rollos de 50cms, pegados unos a otros y manchados en toda su extensión con tintas china azul y negra. Con el objetivo de obtener continuidad en la mancha, sin un sistema definido de cómo extender la tinta y dejarla fluir, ejerciendo movimientos sobre el papel, como guía para mantener los líquidos dentro de la superficie se utilizan distintos objetos para su expansión -esponjas, escobillones, paños, manguera y

brochas-. Todo el material visual creado a partir de estos elementos es replanteado luego de una selección en la cual el papel se reencuadra y corta generando nuevas unidades de obra que conforman diversas series; estas unidades son intervenidas con distintas materialidades, traspasadas y/o traducidas a otros soportes.

En forma paralela a este replanteamiento de obra, las imágenes producidas se convierten en el punto de partida para la siguiente propuesta. La variedad de manchas que se logra obtener en esta superficie, en su mayoría condicionadas por



"Pasar"
Tinta China sobre papel
1.50x70mts.
Año 2007.

la distancia que mi cuerpo puede abarcar, es decir por la amplitud que alcanzan los brazos para llenar de pigmento una superficie, se creó un patrón de corte: cada cuatro metros se producía un notorio cambio en la fluidez de la mancha, quedando definido un procedimiento supeditado a las capacidades del cuerpo que pinta. Los resultados obtenidos de esta experiencia pictórica derivan en una nueva propuesta cuyo objetivo es el manejo de los líquidos, la monocromía y potencial uniformidad de la mancha. En este ejercicio la superficie total del lienzo pintado se

limita a los cinco metros de longitud; cuya unidad en la composición de la figura se hace posible gracias a innumerables ejercicios que conjugan la acción hecha por el cuerpo al ejercer movimientos en el papel. Las medidas de líquidos a utilizar en el derrame de tinta, está en proporción a la superficie a manchar, además del conocimiento empírico sobre el comportamiento del papel ante dicha acción.

En búsqueda de un tono que sin ser irrefutablemente negro, tuviese las características visuales de este en cuanto a su contraste con un fondo

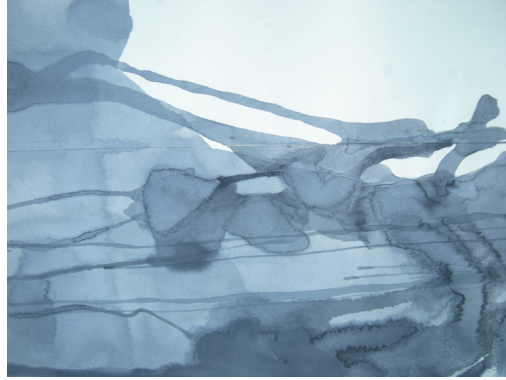
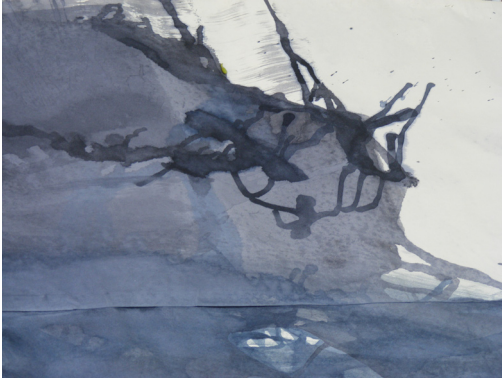


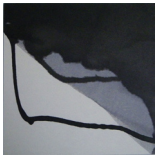
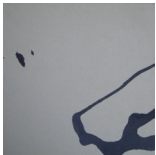
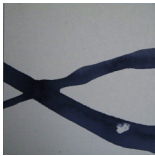
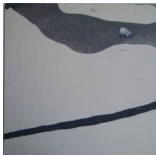
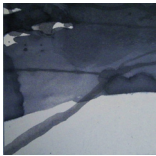
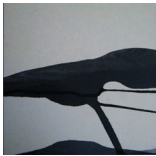
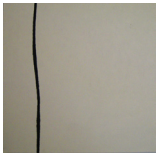
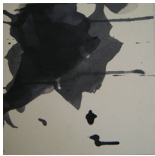
Detalles de "Pasar"
Tinta China sobre papel
1.50x70mts.
Año 2007.

claro, no necesariamente blanco. Se realizaron una serie de pruebas con las distintas tonalidades de tinta china negra que es posible encontrar en el mercado, y a partir de ellas se establecieron las medidas a utilizar.

En un momento determinado es preciso montar los trozos de papel sobre superficies rígidas, debido a que la tinta china, diluida en agua, hace adoptar forma curvas al papel, es decir sus fibras se deformaron por efecto del agua. Este hecho físico, descubierto en la práctica, forzó a que el diluyente fuese reemplazado

por alcohol y así dar menos tiempo al secado, por lo tanto evitar en lo posible que las fibras se vieran afectada por los efectos de la solución acuosa de la tinta. Con este hecho, y en base a un nuevo solvente, se inició una nueva serie de pinturas sobre papel en base a los efectos del alcohol. Las diferencias con respecto a lo resultados de la tinta al agua se deben al rápido secado del alcohol.







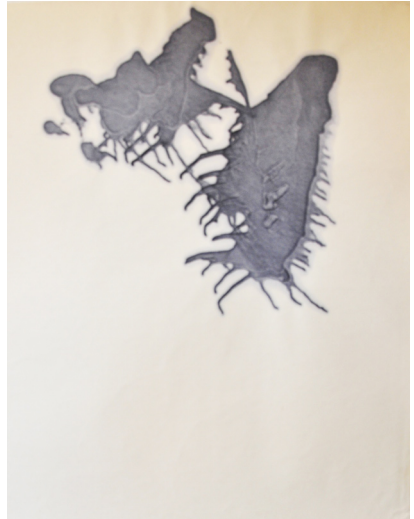
Serie Fragmentos Replanteados
(recortes intervenidos de "Pasar")
Tinta China sobre papel
20x20cms
Año 2008.

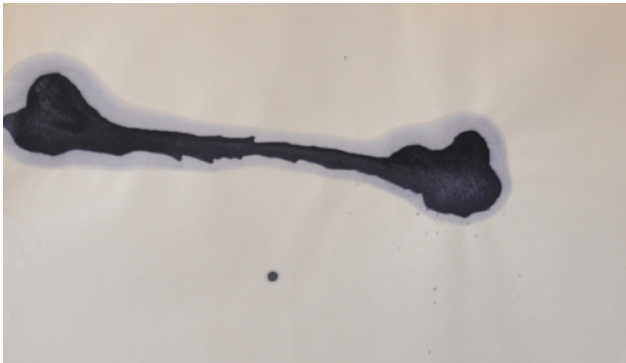


Examen taller pintura
Tinta China sobre papel
1.20 x 5mts
Año 2008.

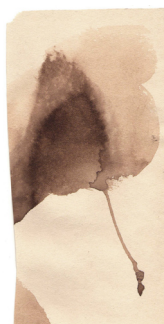
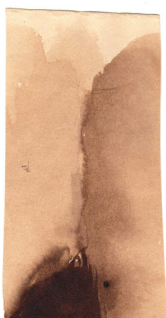


Examen taller pintura
Tinta china sobre papel en
6 módulos de madera sobre bastidor
50cm x2.46mts cada uno
Año 2008.



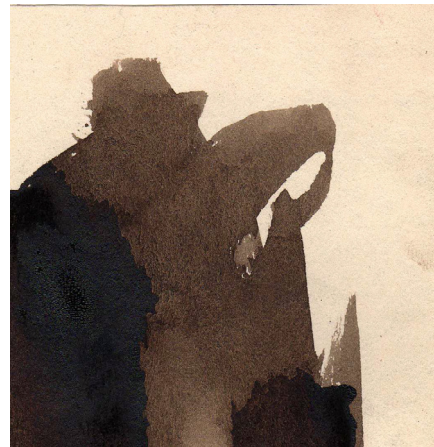


Serie "Vivos"
Tinta China al alcohol sobre papel
50x80cms
Año 2010.



"Reencuadres/recortes"
Tintas sobre sobre papel
Varios formatos menores
Año 2008.

Pintar la mancha



Recorte
Extracto de nogal sobre papel
5x5cms
Año 2008.

Debido a la permanente e insistente inquietud de ampliar formatos, se trabaja un fragmento de imagen (mancha) producida con extracto de nogal sobre papel mural de 5x5cms y se traspasa a través de un dibujo lineal a una tela de 120x120cms. La imagen es pintada a partir de múltiples capas de aguadas dejadas fluir en la verticalidad de la tela, una vez seca se aplica la siguiente.

Este tratamiento que se le da a la pintura obedece a la rápida absorción que tiene la tinta sobre el papel y a partir de esta primera pintura se selecciona un fragmento de ella

de 25x25cms con el cual se repite la operación de traspaso a dibujo lineal, contorneando las formas, y luego se amplía y proyecta ésta en la siguiente tela de la serie que será pintada según el mismo patrón en las siguientes seis pinturas. Este desplazamiento de la mancha, como imagen producida sobre un soporte reciclado -el papel mural- al soporte tradicional -la pintura al óleo- supone el regreso a los orígenes en la formación visual.





Serie "Fractal"
Óleo sobre tela
120x120cms cada uno
Año 2010.

Conclusión

Tras haber recorrido los distintos puntos de vista teóricos respecto a la mancha mediante un intento por reconocer ciertas similitudes entre los resultados prácticos y acercamientos semióticos, históricos y poéticos; es posible acceder a algunas conclusiones genéricas. La mancha en tanto signo es trasladable, moldeable, y generalmente desplazable; no solo lo matérico se comporta como mancha, sino también, mediante este ejercicio de sustituciones, podremos decir que la siquis se mancha, que nuestras impresiones llevan inevitablemente la mácula de nuestras experiencias.

Como todo proceso de obra es fundamental el trabajo de prueba, momento en el cual las ideas, que generalmente son incompletas, al llevarlas a la práctica se descubre cuales son sus fortalezas y falencias.

Trabajar con papel se convierte en la alternativa al soporte

tradicional de la pintura, el cual por su carga académica y técnica dificultó la creación espontánea en la superficie de la tela. Por este motivo se experimenta el uso pictórico del papel, lo que deriva en la utilización de éste, como soporte del azar guiado de fluidos de tinta; procedimiento que luego de un tiempo es necesario replantear y explorar en otras materialidades con sus correspondientes procedimientos. Así surge la decisión de volver a enfrentarse al bastidor en busca de su impronta, el mismo motivo por el cual en otro momento se decidió optar por otro soporte, para poner énfasis en la elección de encuadres a través de la racionalización de la imagen.

Pasar de una mancha acuosa sobre papel, la cual se impregna y fluye a la vez, de manera rápida, a su mimesis a través de la espesura del óleo que es diluida e impregnada por delgadas capas que son trabajadas y dejadas

secar una a una sobre la tela, proceso práctico a la vez que experimental, preciso para llevar a cabo las ideas que fueron surgiendo, hacer volver a la formalidad académica del óleo sobre tela, que no logra sustituir la espontaneidad y autenticidad de la tinta sobre la superficie del papel, principal riqueza visual de cada una de las imágenes así producidas; además de evidenciar la versatilidad matérica del óleo y la esencia de la mancha como huella desprovista de toda medida, manipulación o contención alguna.

La idea de complejizar los procesos de fijación de la mancha, pasando del escaso control a un mayor manejo de los fluidos tuvo como resultados dos expresiones opuestas, pero cada una marcó en su procedimiento una metodología de trabajo que aún puede ser explorada.

Con la experiencia adquirida en este proceso de traslados, de idas

y vueltas, se puede entender aquello que genera puntos de vistas, es decir que cada uno de los formatos y materiales usados son decisiones para la construcción de obra, todos igualmente válidos. De esta forma el procedimiento que condujo a un resultado de obra pasa a ser lo más importante, junto con aquellas decisiones que configuran la obra que finalmente se decide presentar. La mancha es en sí un estado en permanente cambio, como una sustancia intermedia e inmediata de la materia que aún no toma forma y que induce a quién la contempla a otorgarle el significado que ésta carece, por lo tanto la mácula es un procedimiento que filtra su contenido al exterior, es un síntoma de algo que ha quedado inconcluso.

Bibliografía

Referencial

-Cheng Francois, *Vacío y plenitud, El lenguaje de la pintura china*, Monte Ávila Editores: Venezuela, 1989.

-Gómez Molina Juan José, *Estrategias de dibujo en el arte contemporáneo*, Ediciones Cátedra: Madrid, 1999.

-Bryson Norman, *Visión y pintura La lógica de la mirada*, Alianza Editorial: Madrid, 1991.

-Gardner Howard, *Arte, mente y cerebro: una aproximación cognitiva a la creatividad*, PAIDÓS: Barcelona, 1997.

-Stoichita Víctor I., *Breve historia de la sombra*, Ediciones Ciruela: España, 1999.

-Berger John, *El sentido de la vista*, Ed. Alianza Editorial: Madrid, 1997.

-Kay Ronald, *Del espacio de acá: señales para una mirada americana*, Editores asociados: Santiago, 1980.

-Dubois Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Paidós Comunicación: España 1994.

-Krauss Rosalind E, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza: Madrid, 1996.

Complementaria

-Dittborn Eugenio, *Fugitiva: Eugenio Dittborn*, Fundación Gasco: Santiago, 2005.

-Augé Marc, *Los no lugares, espacios del anonimato*, Gedisa: Barcelona, 1993.

-Krauss Rosalind E., *El inconciente óptico*, Tecnos: Madrid, 1997.

-Barthes Ronald, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, PAIDÓS: España, 1994.

-Mandelbrot Benoit, *Los objetos fractales, Forma azar y dimensión*, Tusquets Editores: Barcelona, 2000.

-González Crussí Francisco, *Ver. Sobre las cosas vistas, no vistas y mal vistas*, Fondo de cultura económica: Mexico, 2010.

-Schwartzmann Félix, *La teoría de la expresión*, Ediciones de la Universidad de Chile: Barcelona, 1967.

-Ferrario Jorge - Crespi Irene, *Léxico técnico de las artes plásticas*, Eudeba: Buenos aires, 1999.