

INVENTARIO DEL DESIERTO



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Departamento de Artes Visuales

INVENTARIO DEL DESIERTO

Memoria para optar al grado académico de
Licenciada en Artes Visuales con mención en Pintura

ESTEFANIA MONDACA FIBLA

Profesor guía
CESAR OSORIO

Santiago de Chile
2012

ÍNDICE

RESUMEN.....	04
INTRODUCCIÓN.....	05
CAPITULO I: Periodo 2010.....	07
ESPECIFICACIONES.....	09
DESCRIPCIÓN.....	09
SOBRE VER.....	10
Capa por capa.....	15
Personajes sin escenografía.....	15
INTRODUCCIÓN AL PROCEDIMIENTO.....	19
PROCEDIMIENTO – etapas de construcción.....	22
1.- Zambullirse para encontrar.....	22
2.- De la materia a la forma, desde el entusiasmo.....	25
Mediante este “entusiasmo”.....	26
3.- cambiar algo por lo mismo. Eterno retorno. Ocultando para ver.....	28
REFERENTE.....	30
CONCLUSIONES.....	32
CAPITULO II.....	35
PERIODO 2011 PROYECTO DE TITULO	
CAPITULO I. Del libro “Alegoría sobre la metamorfosis.”.....	36
Introducción proyecto de título.....	37
ESPECIFICACIONES.....	42
DESCRIPCIÓN.....	42
PROCEDIMIENTO.....	44
APRECIACIÓN VISUAL.....	47
Sobre Mostrar (se).....	49
REFERENTES.....	51
CONCLUSIONES.....	53
BIBLIOGRAFÍA.....	58

RESUMEN

La siguiente memoria tiene como eje central reunir reflexiones en torno a la pintura y el collage. Da inicio con “sin titulo”, obra realizada durante el año 2010 y los tres primeros capítulos de un libro de collages realizados durante el 2011 y 2012.

Para dar cuerpo a esta recopilación fue útil dividir el contenido en: especificaciones, descripción, procedimiento y conclusión. Aspectos que permitieron profundizar incorporando otras lecturas posibles en torno a las obras.

“Lo que hay que hacer después de haber aprendido lo aprendemos haciéndolo”

Aristóteles.¹

¹ Aristóteles *ética a Nicómaco* libro II naturaleza de la virtud ética 1. la virtud ética, un modo de ser de la recta razón. párrafo 2.

INTRODUCCIÓN

“Aprender a ver es el aprendizaje más largo en todas las artes.”²

La principal motivación para comenzar esta memoria es comprender la incidencia de los procesos involucrados al realizar una pintura. Comienzo por el primer proyecto del año 2010, ya que, es allí, donde comienzan a traslucirse dificultades y aciertos relacionados con la administración de factores tales como el tiempo, los cambios que atraviesa el autor y la reconstrucción constante que puede atravesar una obra. Con la aparición de estos conceptos creo comprender mejor el origen y la persistencia del procedimiento técnico, que en este texto he denominado como metamorfosis.

“Ver hacia adentro es un modo de ver *lo invisible*; al mismo tiempo, es un modo de *dialogar, en silencio, consigo mismo*.”³

Precisamente, lo que esta memoria busca alcanzar es el dialogo interno entre los factores; para comprender el significado de los procedimientos que me interesa seguir utilizando y los que temporalmente descarto.

Para esto, fue útil descifrar el valor de lo que se dejaba ver inicialmente como una grieta en mi método de trabajo, ya que con el tiempo comenzó a revelar un camino posible hacia el origen del proceso. Consistió en descubrir desde una vorágine de posibilidades, un proceder que es íntimamente mío y que toma sentido cada vez que intervengo algo con mis manos, como una especie de ritual entusiasta en el que se debate constantemente el cubrir y descubrir huellas.

Para intentar aproximarme a lo anterior, fue necesario alejarme y volver desde otro soporte visual, entendiendo la importancia del tiempo y el silencio posterior que piden algunas obras para rescatar el trasfondo de lo que ellas vienen a decir.

De esta forma, el 2011 comencé haciendo collages y escribiendo esta memoria. Ambas cosas fueron combinándose con materiales y conceptos procedentes de distintas familias;

² Edmund de Goncourt

³ Zamora Águila Fernando, Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación, cap 12: los limites de la representación :del símbolo a la presencia, Pág. 341

constituyendo un espacio múltiple para experimentar formas más livianas de mover nuevas ideas, dudas y razonamientos, que al mismo tiempo, espejaron interrogantes relativas a la pintura hacia otros espacios.

Respecto a los collages, resultaba ser como cambiar de nombre a las cosas a través del papel y el recorte, para acercarse con otra disposición y desde otra perspectiva; transformando una hoja en espejo para observar cómo los procedimientos persistían constantes. Alterando, así, sus principios de tiempo, espacio y coherencia para seguir estando.

Respecto al texto, rescata una selección de pasajes y citas diversas que han permanecido en mi contexto hasta ahora. Planteamientos diversos, desde donde abordar el diálogo entre el artista, sus tiempos de trabajo y la obra como resultado final.

Para lo anterior, recurrí a referentes como Cézanne, Delacroix y el manuscrito Voynich, donde encontré tres formas de observar y relacionar el trabajo pictórico con la interpretación de mundo que el autor desea validar. Incluyendo en cada postura un ejemplo distinto sobre el trabajo con las imágenes y el texto.

CAPITULO I

Periodo 2010: Sobre “sin titulo”



Fase inicial (imagen 1)



Fase de desarrollo (imagen 2)



Fase de término (imagen 3)

ESPECIFICACIONES

Título: "Sin título"

Año: 2010

Técnica: óleo y pigmento sobre tela.

Dimensiones: 1,50x 2,00 cm.

DESCRIPCIÓN:

El siguiente proyecto se compone de dos bastidores laterales de 1,50 x 50 cm. y un central de 1,50 x 1,00cm. En cada parte se presenta el recorte ampliado de una escena obtenida desde el registro fotográfico digital de una peluquería ubicada en el centro de la ciudad de Coquimbo, es decir, desde un espacio público.

SOBRE VER:

“Sin título” tiene como modelo el interior de una peluquería ubicada en la calle Aníbal Pinto del puerto de Coquimbo. Este espacio fue registrado fotográficamente involucrando encuadres de la totalidad del interior, que posteriormente fueron recortados para el trabajo pictórico.

La elección de esta peluquería como modelo tuvo origen en la interacción entre el lugar, cubierto casi totalmente de espejos, y las personas llevando a cabo su cotidianidad dentro de este espacio. Ambas aristas de la realidad se desarrollan continuamente, generando que el total comience a rodearse de un halo de privacidad, a medida que se desarrolla la escena. En este sentido, es posible hablar del aspecto limítrofe entre lo público y lo privado, ya que a pesar de tener el carácter de un local comercial cualquiera, alude a la relación íntima que cada sujeto desarrolla frente a su espejo, como por ejemplo, para desmaquillarse, lavarse los dientes, o simplemente contemplarse.

De esta forma, aquel sujeto se impregna de privacidad y concentración al encontrarse con su imagen reflejada.

Por otra parte, me refiero al espacio como un gran espejo que ordenada y metodológicamente se presenta para señalar una serie de acciones repetitivas, es decir, enfatizar las múltiples aristas de una misma labor. Todos los días, con distintos personajes.

Visualmente el lugar destaca por la predominancia de los espejos; que abarcando casi la totalidad del lugar, juegan a continuar el espacio más allá de la superficie de sus caras.

El encuadre de este sector con la cámara, involucra la imposibilidad de separar el reflejo de la imagen reflejada, y esta relación es lo que finalmente termina siendo referente para la pintura; mostrar ese intento por separarse y comprender, o detenerse a contemplar ese intento de separación, mediante dos caras de una imagen que terminan uniéndose por medio de un objeto.

La selección del modelo transita por varias etapas, en un comienzo se refiere principalmente al espacio y su proyección especular. Posteriormente, el resultado pictórico va constituyéndose exclusiva y excluyentemente de la idea que ocupó al espejo como objeto capaz

de intervenir en la percepción del espacio, de tal modo, que puede sostener otra realidad simulada dentro de sí, mediante la semejanza inmediata.

Creando espacios que al aislarse del contexto general de la escena originaron otro espacio verosímil. Producto del cual nace este modelo pictórico. Que sería finalmente descubierto como separación del espacio y las pistas de realidad que lo contienen, que lo sitúan donde es posible acceder; que existe, en alguna parte.

Lo que aparece en los lienzos es la ruptura de esa relación entre lugar y espacio remitido, el desmoronamiento del puente que los mantenía conectados. Y que finalmente transformó al reflejo en objeto para reflejar.

De estos recortes se organizan primero dos laterales, que posteriormente terminan incluyendo un central que suma el ancho de ambos paneles exteriores.

Lo anterior, tanto en sus dimensiones como en el tema. Es decir, surge como forma de redondear la idea de los laterales a medida que ellos se transforman, desprendiéndose del referente fotográfico; como necesidad de expandir visualmente el espacio interno de la obra. Sigue siendo importante el motivo inicial, sin embargo, la composición y el tratamiento de las figuras responden a la experiencia con los materiales, y la necesidad de realzar la perspectiva en que comienza a desarrollarse la idea de pintura en ese momento.

La selección de la imagen especular como modelo para la pintura, por sobre la fotografía del espacio real, se debe a que la primera es siempre confusa, ella está mediada y configura su existencia en el reconocimiento que lleva a cabo un otro, que identifica el espacio como reflejo, proyectándose en él. Por ende, se crea una relación más abierta, menos definida, más permeable, dentro de la cual es posible reconocerse.

Ambos recortes seleccionados son difusos en los límites que dividen los sectores y la materialidad de la imagen. Las fotografías son impresas a un tamaño suficiente para traducir la disposición de los personajes y los aspectos generales de las tonalidades. Momento desde el cual la pintura se ve liberada de repetir una imagen fotográfica con pintura.



Modelo fotográfico para ambos paneles exteriores.

El interés esencial está presente en la atmósfera que consiguen los recortes de la imagen especular, los cuales demarcan el extravío de la distinción entre objeto espejo y su imagen reflejada. Esto se ve reafirmado con el formato, que a su vez concuerda con la verticalidad del objeto/espejo original.

La composición dentro de las partes se estructura a partir de la forma oval de los espejos que enmarcan la escena de ambos laterales, generando comunicación entre estos recortes por medio de los personajes que llevan a cabo una acción casi indistinguible.

Las dimensiones de los soportes están dadas a partir de la verticalidad de los espejos, ellos son dos laterales de 1,50 x 1,00 y un central de 1,00 x 50. Fabricados de creta cruda, sobre listones de álamo achaflanado.

La pintura utilizada fue óleo, por ser el medio que permite traducir de mejor manera la atmósfera del lugar, ya que su cualidad aceitosa tiende a dejar pasar color entre las capas que van agregándose. Permitiendo modelar el total hacia esta ambigüedad, soportando correcciones y manipulación constante de los elementos que se instalan sobre la tela.

Primero, se seleccionan las fotografías que comprendan solo el espacio de pared en que se encuentran instalados los espejos, principalmente aquellos en que la imagen reflejada logre abarcar parte del techo y la luminaria, extendiendo el campo visual para crear la sensación de continuidad a través del abandono de la perspectiva. Dejando fuera el plano de suelo.

Por otra parte, se buscaron recortes que acentuaran las propiedades lumínicas generadas por los tubos fluorescentes, es decir, el conjunto de la luz fría en el cielo sobre la calidez de las paredes ocre, que al disolverse mutuamente sobre el espejo generan otra mezcla particular, difícil de encontrar en la cotidianidad y que evidencia una especie de extrañamiento.

La escena se encuentra enmarcada por los costados del espejo, logrando que el total parezca desplazarse y continuar dentro de cada bastidor; sin llegar a ser repetitivo.

Casi no hay señales de perspectiva: la única esquina es el lateral derecho, que termina finalmente por desaparecer. Esto deja el espacio casi en un único plano.

El total de las pinturas parecen estar en la misma dimensión que el exterior del espejo, o sea, el único indicio que habla del total como reflejo es el enmarcado ovalado, que se muestra solamente en los costados y que posteriormente desaparece.

Se dejan de lado los objetos, que den cuenta del espacio peluquería, para dirigir la escena, también, a ese estado de ambigüedad, por medio del descarte de cualquier objeto que haga evidente la labor que realizan los personajes, tanto tijeras, peinetas o cualquier artefacto que hable del lugar donde los personajes están realizando la acción.

En la fotografía, la distancia entre las figuras y el fondo, la perspectiva y la representación de la luz, como tubos fluorescentes, desaparece sobre los cuerpos incompletos, transformándose o más bien sugiriéndose como un lugar al que es difícil acceder desde aquí.

Así el espacio en la pintura, se compone de tres partes. Una que corresponde al reflejo, que responde al espacio total donde transcurre la escena; otro mucho menor que, ocupando una pequeña esquina inferior, correspondía al espacio fuera del espejo que ha desaparecido; y otro que cubierto con pintura negra alcanza la misma relevancia que el espacio total, pero que ahora está más allá en algún otro punto.

Todos han quedado unidos en un solo plano, definitivamente casi imposible de diferenciar temporalmente, ya que mediante la pintura negra solo alcanza a percibirse recortes del marco ovalado en el primer lateral, desplazando el lugar que ocupaba originalmente el reflejo al de la obra.

En esta nueva expansión del espacio, me interesó la posibilidad de abrir y transformar el fondo unificando el total con un manto de pintura negra que se extendiera sobre la tela. Me interesó, también, como una posibilidad para poder citar otras cosas, sin nombrarlas inmediatamente por su nombre común; vale decir que cubriendo este sector aún es posible distinguir figuras y relieves a través de la transparencia y opacidad que produce dicha capa, sin necesidad de modelar las formas nuevamente, ya que éstas siguen estando presentes desde otro lugar y con otra profundidad. Estos planos que ahora se encuentran diferenciados por medio de una capa uniforme que los recubre, se encargan, al igual que el espejo que generaba la continuidad del espacio en la imagen fotográfica, de dividir en algún punto y prolongar al mismo

tiempo, pero en una especie de profundidad dentro del cuadro, que viene a completarse con lo que el espectador logra descubrir deteniéndose en este sector de la pintura.

Una de las pretensiones consiste, entonces, en la recuperación de la idea del espacio confuso y ambiguo que logra la pérdida de diferenciación entre los planos de figura y fondo.

Capa por capa

El trabajo con la pintura se presenta de forma que las capas de óleo se agregan sucesivamente unas sobre otras dejando la transparencia suficiente para que la profundidad genere el encuentro de la primera con la última. Vale decir esto que, desde el primer momento la pintura debía funcionar como un velo que dejase pasar rastros del fondo hacia la superficie.

La idea de construir un gran velo con muchos paños de pintura de distinto espesor, surge de la pretensión de que las manchas, tanto de pasta, como de aguada, encontrasen una forma distinta al modelo fotográfico, de presentar diferencias y contraste a partir de la materia con que la obra conforma su valor significante.

Personajes sin escenografía

La presencia de un contexto espacial esta sugerido por ausencia. El fondo funciona como atmosfera en su cualidad etérea para envolver las figuras; más que una escenografía, o decorado reconocible fuera de la lógica de este espacio.

Todo lo representado en la obra son definiciones de substancias, de personajes y de un ambiente que no responde visualmente a otro espacio. En este sentido, el espectador es quien desenvuelve la obra mediante el recorrido visual.

El fondo encuentra una manera distinta de participar con las figuras, mediante la transparencia de ciertos sectores, en los que las figuras se transforman en fondo y viceversa.

Personajes sin escenografía, en el sentido en que el trabajo con el fondo es similar a un tejido que deja fuera todos los aspectos que no tengan relación directa con los personajes. Ahora

bien, esto se ve reafirmado en el tratamiento abrasivo que sufre el total, como una búsqueda de purificación del propósito que tiene para llevarse a cabo.

Las figuras se presentan como si de alguna manera buscaran unirse al fondo, en los sectores que la pintura se derrama y pierde definición, participando activamente y transformándose en el fondo. De algún modo, se busca incluir figuras humanas para presentar el cuerpo como pieza activa del total, unido en la materia y en el desvanecimiento; al resto de las partes del afuera y el adentro. Surge todo aquello, habiendo partido de una imagen especular en la que esta separación también era ambigua.

Lo anterior puede verse, por ejemplo, en la repetición del espacio negro del fondo sobre el cuerpo de la figura izquierda del panel central, que sin obedecer exactamente a la misma materialidad, genera una relación visual entre ambos espacios. Dando cuenta de la conexión del interior con el exterior, nombrado anteriormente y que se encuentra presente durante toda la constitución de la obra.

El cuerpo de esta figura se derrama hacia el fondo, a la vez que su carencia de piernas y pies la convierten en una gran mancha; al igual que el total de la obra carece del plano de suelo, dando la idea de inestabilidad o de pertenecer a otro espacio, desconocido, en el cual no sean necesarias las piernas para moverse.

Esta carencia, da la idea que los cuerpos están abiertos, esparciéndose. Por una semejanza en el trabajo con la materialidad de las figuras y el fondo, es posible leer la constitución del plano de cielo a partir de las entrañas de los personajes y viceversa, similar al pensamiento medieval donde el color negro simbolizaba las entrañas de la creación del hombre.

Por otra parte, al comprender el origen del fondo desde el vaciamiento de los cuerpos de las figuras, es posible también interpretarlas emanando desde el fondo de un espejo. Esta posibilidad se relaciona directamente con el origen de la imagen desde el referente fotográfico, que señalaba la totalidad como imagen especular.

Las figuras no terminan de constituirse como humanos, en el total de su anatomía: brazos, piernas, tronco; si no más bien se presentan como seres inacabados que plantean alguna relación con el espacio que habitan. Lo más alejado de lo anterior son las cabezas y rostros,

prestándose a la idea de que este sector del cuerpo humano opera con una intensidad distinta, por ende, es lo último en disolverse de un total que parece consumirse a sí mismo convirtiéndose en pintura negra.



Detalle panel central.

Es posible que la figura central predomine a primera vista sobre el resto de los laterales, sin embargo al observar con detención se identifica un parecido entre todas, lo que sirve para dar cuenta del tiempo, operando de distinta manera en cada bastidor, pero dejando constancia de una procedencia en común. Esto último tiene importancia en el concepto del total de la obra inicialmente como espejo, en el que se reflejan y posteriormente, también, emanan imágenes.

Los cuerpos de las figuras no están hechos de carne, son más cercanos a una sombra, cuerpos que atraviesan una especie de disolución; semi-descarnados, deformándose, derritiéndose. Simbolismo de la angustia, manifestado en las figuras que pueblan una variedad de limbo, donde la muerte flota sobre el purgatorio.

Lo anterior se relaciona con la materialidad del óleo, desde su origen ígneo, y por tanto almacén de luz y vida. A partir de donde espera ascender al lugar cristiano y litúrgico que ocupa el tríptico en la tradición de la pintura. Las figuras se encuentran esperando, se están disolviendo en el fondo para llegar; salir del purgatorio y transformar los tres paneles en un tríptico.

INTRODUCCIÓN AL PROCEDIMIENTO:

Posterior al trabajo de producción que requiere la obra, es necesaria la detención y el auto-reconocimiento de la importancia y las consecuencias de tal trabajo, tanto para el crecimiento y la autovaloración de la obra, como para el autor. Resulta ser necesaria la comprensión de los procesos más allá del trabajo con los materiales, es decir, se hacen presentes una serie de conclusiones e interrogantes que afloran, dando sentido a otro momento del trabajo con la obra. Esto afecta el desarrollo de los procesos futuros y, con esto, la forma de abordarlos, lo cual puede o no resultar de una decisión, de un cambio en la forma de acercarse a los momentos de trabajo y finalmente el resultado total.

El proceso pictórico de “Sin título” puede comprenderse en tres fases relevantes, la primera (imagen 1) donde se manifiesta el abandono del referente fotográfico; una fase intermedia (imagen 2) en que las huellas de trabajo comienzan a variar su grado de significación originando figuras; y la fase de término (imagen 3) en que aplicar una capa de pigmento negro se revela como nueva herramienta constructiva.

En todo momento es esencial la mecánica de aplicar pintura modelando y removerla lijando las capas de óleo insistentemente, como opción para corroborar de alguna forma la naturaleza del material, me refiero a experimentar durante el camino que conduce hacia los límites o, mejor dicho, a la definición de cada parte antes de transformarse en otra cosa.

Crear esta posibilidad, sirve para reconocer esa materia y poder influir sobre las partes, mezclando, ajustando límites de sus reacciones con ellos mismos y con ese algo que viene a sobreponerse, sobre y entre el rastro o registro que deja una capa a medio remover, desplegando, nombrando y renombrando las piezas que componen la pintura.

Operaciones que generan un registro visual del tiempo de trabajo sobre la tela. Constatando en distintos niveles las posibilidades de cambiar y reconstruir espacios de la pintura, remeciéndola en su estructura interna.

Me interesa esta parte del proceso, como ejemplo y excusa para reflexionar sobre el funcionamiento global de las cosas. Se busca el factor común que permite comprender algo que va más allá de las prácticas pictóricas; que une los posibles sentidos otorgados a las cosas,

sentidos y concepciones personales, que se presentan a modo de auto-reconocimiento, productivos, por ejemplo, para abordar el capítulo II de esta memoria.

Sobre lo dicho anteriormente, Anaximandro busca acercarse a una comprensión sobre el concepto de evolución, que resulta útil para esta asociación:

“La base de toda materia es una sustancia eterna que se transforma en todas las formas materiales conocidas comúnmente. Esas formas, a su vez, cambian y se funden en otras de acuerdo con la regla de la justicia, es decir, una especie de equilibrio y proporción»⁴

Acorde a lo mencionado anteriormente, esta memoria pretende escarbar en esa materia intangible, tanto de lo que es evidente en y para la producción, como en lo que se encuentra unido a la materia pictórica en sí misma. Comprender, desde allí como opera la juntura entre la obra, el autor y el tiempo que transcurre entre ambos.

Así, la obra permite comprender la transformación del registro de operaciones en huellas sobre un soporte que las contiene, al igual que el cuerpo lo hace con un conjunto de funcionamientos sostenidos en su propia lógica. Para este ejemplo, la pintura representa el proceso recuperativo del tejido orgánico, en que una capa de pintura es capaz de adaptarse, cambiando el sentido de la anterior y, por ende de ella misma, transgrediendo el límite que la define como tal; hasta el punto de sumergirse en un ciclo sin detención.

Este proceder que designo como insistencia, evoca la naturaleza del ciclo vital en la piel, donde la tela, por su parte, es capaz de cicatrizar mediante capas de pintura, que permiten la llegada de nuevas partes sobre el total, como un puerto universal o un rompecabezas donde todas las piezas coinciden sin repetir su forma.

Siguiendo este ritmo, la pintura va componiendo un conjunto de partes materiales semejantes a las cáscaras que protegen un núcleo. En una especie de contenedor de las semillas. Esta relación de la pintura como elemento envolvente, se asemeja al rol que cumple la piel con el interior del cuerpo. En este caso, la capa material se encarga de proteger esa sustancia que se transforma (factor común), nombrada por Anaximandro. El trabajo con este elemento protector es el que genera las huellas sobre esta piel, huellas que van cicatrizando a medida que el trabajo sobre ella concluye.

⁴ Gayo Marcio Censorino De Die Natali, IV, 7. Versión en latín, traducción al francés.

La pintura comienza a formarse a partir de las capas que recubren este cuerpo, vistiéndose desde los huesos hasta la piel; combinándose, hasta encontrar la definitiva. Ésta llega hasta la que no deba desaparecer, en el entendimiento de una lógica que no es necesariamente temporal. No va de atrás hacia delante, ya que cada capa vuelve al principio desde donde avanza junto a los restos de la anterior, así desde la primera hasta la última terminan unidas.

Entonces, todas las visiones, tanto capas de pintura, a partir de algo, están hechas para perderse entre las demás. Lijarlas, es buscar lo esencial de cada una, lo que debe permanecer, imprescindible y único. Mantener esta sucesión de las mismas, es un medio para intentar comprender lo que es aceptablemente transitorio y lo que no.

Entregándole a esta comprensión un lugar para explicarse. Espacio material en el cual, el tiempo se encarga de modelar cada cambio de piel, sumando capas a la obra y el autor. Tiempo en el cual, el cuerpo puede darse un lugar para evidenciar esas variaciones, símil a las especies animales que evidencian cambios relevantes en su ambiente, mediante variaciones en su apariencia física. En este caso, el cuerpo de la pintura, es el lugar donde cada metamorfosis se muestra como la afectación de estos conceptos abstractos.

Me interesa el proceso de esta obra, como explicación posible sobre el origen del trabajo que he realizado posteriormente a modo de collage. Ya que, de esta suma de procedimientos que originan el total, nace la necesidad de reconocer la presencia de un tipo de reminiscencia que lleva el cause de trabajo hacia la traducción de un paisaje interno, manifestado en los collages. Dicho paisaje se ha construido mediante elementos visuales que construyen, ahora, el contexto del recuerdo.

El collage se conforma desde la sinapsis como acontecimiento anímico y mental, en que es hallada la relación entre cada sección de las paginas como del conjunto. Vale decir, a partir de la coincidencia entre las divagaciones visuales que tienen lugar desde el paisaje interno (nombrado anteriormente). Se da lógica como en un sueño, en que cada parte es una metáfora del significado total, que encadena la siguiente para completarse.

PROCEDIMIENTO – etapas de construcción:

“Sin título” se constituye desde la investigación con los materiales, el tiempo y el soporte. Detallar el procedimiento de esta obra es una excusa para dilucidar aspectos personales, posturas específicas; expectativas frente a lo que yo traduzco como obras de arte y lo que significa intentar explicarlo.

Estableciéndose los siguientes momentos:

1.- Zambullirse para encontrar.

Meterse dentro de la pintura, con ímpetu y de golpe.

Devolverse hacia un punto extraviado

Retroceder sobre los pasos perdidos

Una vez al perder un aro, la abuela de una vecina me recomendó volver sobre mis pasos para ver en qué punto exacto se había producido el extravío. Extraviar (se), cambiar de camino.

La primera etapa comenzó intentando reconocer dentro del registro fotográfico el sentido de las figuras en el fondo, y viceversa, hallar la forma de rescatar la verdadera relación a traducir mediante la pintura.

Se trata de unificar una traducción personal de las características visuales del espacio, es decir, cómo se incorpora el paisaje interno con respecto a esta imagen externa, cómo lo imagino, empiezo y termino de pintarlo, junto a las peticiones formales que este lugar demanda como modelo pictórico. El camino para encontrar el punto perdido en que las partes de todo lo anterior se unen, es la zambullida en este proceso, que en su momento fue muy largo e intenso.

Las siguientes páginas se conforman producto de las metamorfosis constantes que sufre este procedimiento pictórico y, con ello el resultado final, en lo que se revela como vuelta cíclica hacia él mismo. Ciclo en el que cada bastidor, es descubierto como fragmento de un cuerpo que está vivo en silencio, atravesando diversas etapas desde donde fue generando una cara visible distinta que, a su vez, se encontraba en pleno proceso de cambio y transformación. De manera, que el proceso finalmente deja descubrir el origen de la relación lienzo-cuerpo como producto de

la búsqueda de su propio lenguaje coherente. Y que, como método para descubrirse utilizó estos cambios sucesivos durante la formación de la pintura, desplegando, después de estar terminada, una relación íntima intransferible junto a una serie de preguntas e intereses que traspasaban esa obra en particular.

Por ejemplo, la posibilidad de separar posteriormente las partes, develando un procedimiento constructivo cambiante, me hace pensarlo como una variedad de objeto viviente. La posibilidad de que cada etapa de tiempo manifieste un estado distinto de su forma, conduce a la opción de generar un ciclo interminable. Lo cual se relaciona con un organismo viviente cuando el lugar y la coherencia de sus ciclos vitales quedan, de alguna manera, alejado de la voluntad del autor.

Finalmente, lo que llama la atención de esta comprensión es la facultad de manifestarse o no sobre las obras y los procesos que las originan. Señalando, en ello, la posibilidad de cambiar la forma de construir pensamientos antes y después de realizarlas; la posibilidad de adaptación voluntaria sobre esas cosas que van sucediendo.

Esta pintura quiere hablar de cómo se reflejan los cambios, a través de las elecciones tomadas para constituirse antes y después de comenzar alterando la materia, planteando desde el espejo como instrumento útil para develarse.

En este caso, el constante cubrir y descubrir capas de trabajo es un medio para manifestar las vidas que atravesó la obra intentado liberarse de ser algo más que ella misma. Esta búsqueda se emprende por medio de la reiteración en los procedimientos pictóricos, comparable con los distintos estados que atraviesa un organismo que ordenando su cuerpo logra exteriorizar situaciones que le acontecen internamente. En los humanos la apariencia externa es una vía modelable para manifestar procesos subconscientes; es decir reafirmar exteriorizando visualmente procesos internos.

El sentido de las operaciones, está dado en comprender el poder aditivo y sustractivo de la pintura, mediante la extensión del registro visual que provoca una capa material sobre otra. De esta manera, se propone como muestra del tiempo de vida que ha experimentado el lienzo en arrugas o huellas.

Esto es una forma para visualizar la influencia de un algo sobre otro. El tiempo sobre el humano produce arrugas, así el tiempo sobre la tela produce veladuras, chorreo y pasta. Este tiempo que se desgasta por el nacimiento de más velos que van superponiéndose. La obra puede tener una lectura posible desde donde observo la vida como una gran mezcla, donde se manifiesta la influencia que provoca una cosa sobre otra. Un inmenso diálogo entre todas las partes del total.

Detenerse a observar una hebra de la trama general. Internarse en las partes de este procedimiento, es entrar en la grieta dejando pasar el interior de esta, a todo el exterior del cuerpo.

Los materiales se liberan de la imagen referencial, en el sentido en que este ejercicio impulsa los procesos necesariamente a “la nada”⁵, entendida como el medio por el cual la materia se abre a todas las posibilidades de ser, para llegar a su naturaleza original. El hecho de que las figuras aparezcan como resultado del rastro abrasivo de las operaciones pictóricas traslada la proyección de los cuadros hacia un espacio infinito, donde la imagen podría volver a disolverse y conformarse desde esa disolución, todas las veces que el soporte lo resistiera.

El fin es Fractalizar⁶ el procedimiento para que los elementos generen variaciones desde el espacio fronterizo en que las figuras nacen y cambian de nombre. Abrir las capas de pintura trabajando en la frontera de materia y materialidad; observando, alterando y comprendiendo el límite de mis procedimientos pictóricos; moviendo-trayendo-trasladando-empujando adelante las figuras para que reciban la acción de un agente y viceversa. Cambiándole cíclicamente el sentido.

⁵ En ella, Sartre idealiza a las personas como seres capaces de crear sus propias leyes al rebelarse contra todo tipo de estatutos, aceptando la responsabilidad, la ética y toda moral personal sin el apoyo de la sociedad, la ética o cualquier norma tradicional. Su teoría existencial declara la libertad de todas las personas para escoger sus propios conceptos de comportamiento y libre pensamiento hacia una perfecta libertad de elección de crear los significados de las cosas y de la realidad en general.

⁶ Un fractal es un objeto semigeométrico cuya estructura básica, fragmentada o irregular, se repite a diferentes escalas.

2.- De la materia a la forma, desde el entusiasmo.

Divagar.

Unir, separar

Conciliar, juntar las partes.

El entusiasmo para Voltiere:

“Esta palabra griega significa «emoción de las entrañas», «agitación interior» (...) Es cosa muy extraña que se junten la razón y el entusiasmo. La razón consiste en verlo todo como es. El hombre embriagado ve los objetos dobles, porque está privado de la razón. El entusiasmo es como el vino: excita tal tumulto en los vasos sanguíneos y vibraciones tan violentas en los nervios, que destruyen la razón. Puede producir sólo ligeras sacudidas, cuyo efecto no pasa de dotar al cerebro de mayor actividad. Esto es lo que sucede al hombre cuando tiene los grandes movimientos de elocuencia en la poesía sublime. El entusiasmo razonable es patrimonio de los poetas. El entusiasmo razonable es la perfección de su arte, y es lo que hizo creer en la antigüedad que inspiraban los dioses a los poetas.”⁷

El entusiasmo es el motor secreto que desea la unión de las cosas, es la posibilidad por vía del intelecto y de la sensibilidad de juntar las partes que componen el universo de un sujeto, mediante una obra de arte. Es el medio por el cual el hallazgo y el consenso se hacen posibles. De manera que una obra generada mediante este proceder reúne también la esperanza de unión entre autor y espectador.

El hecho de que, en un comienzo existan muchas partes dispersas o disueltas en otros significados, que este algo se encuentre separado de lo otro, es una forma de ver la otra cara mediante ausencia de la unión. Marcar la diferencia entre dos cosas es una forma para notar su familiaridad, o lo que las llama a estar juntas. Eso es el deseo de pertenecer. Desde esta perspectiva es posible comprender la pintura como medio para ligar espectador y pintor en el estado de equilibrio que éste alcanza.

Desde esta creencia tiene sentido para mí justificar la actividad pictórica como medio por el cual es posible la transformación de los hábitos mentales en los sujetos. Esto significa que

⁷ Voltiere, Diccionario filosófico, Pág. 171, párrafo 1.

entendiendo el arte como un puente que permite introducir y contagiar a otros desde la contemplación de una obra como experiencia de reconciliación y viaje interior.

Mediante este “entusiasmo”:

No terminar de llegar.

El objetivo ahora consiste en develar un ciclo acelerado de vida y muerte, agotando las posibilidades que tiene la pintura de contener tiempo y en esto, la profundidad más allá de la traducción de imágenes desde un referente externo.

En base a una reflexión planteada para el diccionario filosófico de Guilles Deleuze, surge una analogía en relación al funcionamiento de las motivaciones del artista. Él responde a cerca de: ¿qué significa desde su punto de vista beber? :

“Yo creo que beber es una cuestión de cantidad, ¿Qué significa eso? se suele hacer mucha burla de los drogadictos o los alcohólicos porque no dejan de decir: yo controlo, paro de beber cuando quiera, se suele hacer burla de ellos, porque no se comprende lo que quieren decir. Cuando uno bebe, a lo que quiere llegar es al último vaso, beber es literalmente hacer todo lo posible para obtener el último vaso, eso es lo que me interesa.... Con otras palabras un alcohólico es alguien que no deja de dejar de beber, es decir, que no deja de llegar al último vaso. El primer vaso repite al último, el último es el que importa. No son ni el segundo, ni el tercero lo que le interesa, y el último vaso quiere decir lo siguiente: él evalúa, hay una valoración, él evalúa lo que puede soportar sin desplomarse. Evalúa el ultimo vaso y después todos los demás, es su manera de seguir esperando el último, ¿y que significa el último? Que ese día ya no aguanta más bebida. Es el penúltimo el que le permitirá empezar de nuevo el día siguiente, porque si llega al último, que por el contrario excede su poder, excede su poder porque se desploma, esta jodido en ese momento, que quiere decir, está en el hospital, o bien cambia de habito, así que cuando dice el ultimo vaso, no es el ultimo es el penúltimo, va en busca del penúltimo. No el ultimo, porque el último faltaría a su compromiso, mientras que la penúltima es la última antes de volver a empezar al día siguiente”

La relación entre beber y pintar para este ejemplo consiste en el acuerdo voluntario de no terminar de encontrar lo que estamos buscando (como una especie de penúltimo vaso), tener abierta la posibilidad constante de dialogo, que mueva otras cosas a pesar de trabajar largamente

con los mismos elementos e incluso el mismo modelo. Es decir que, a pesar de que existe una fuerza motora para buscar, se desarrolla al mismo tiempo una especie de acuerdo, consiente para no terminar de llegar.

Evaluar las posibilidades de seguir en lo mismo mediante un rito natural que se hace parte de la relación, puente, entre nosotros y las cosas.

De esta forma, es posible relacionar los procesos de jerarquía utilizados para ordenar el mundo conocido, con los utilizados al producir una pintura. Me refiero al rito como elemento de unión que subsiste entre ambos, permitiendo establecer sucesos y decisiones al interior de un consenso repetitivo capaz de extenderse fuera del arte.

La incorporación del rito en la pintura, permite integrar el conocimiento aprendido como experiencia que enriquece el procedimiento cada vez que comienza una nueva jornada de trabajo con los materiales. Esto sugiere idealmente conectarse con lo propio, sin saber exactamente qué es, o en muchos casos, durante un tiempo, qué significa. De forma que, armar las partes del cotidiano, se termina relacionando con lo anterior, cuando entendemos que el mecanismo natural de jerarquización que vamos construyendo es capaz de otorgar sentido y unión a múltiples elementos.

Según esto, asemejo el proceso creativo a los múltiples ritos posibles para relacionarse con el mundo; repetitivos, breves, extensos, superficiales, profundos, sagrados y profanos. Ritos que se hacen cíclicos en el momento que no terminan de cambiar y redefinirse como elemento fundamental para reconstruir y mantener operativas estas relaciones.

Crear un espacio-territorio-paisaje interno honesto, como forma de entender-ordenar el mundo conocido, es una característica propia de muchos animales, delimitar fronteras de territorio, jerarquía, sanguíneos, etc. por medio de la inmediatez de la visualidad, constituye una manera de entender el mundo a través de aquellos elementos utilizados para la construcción de discurso en el arte. En los animales, sin embargo, estos elementos obedecen a una información incluida en su código genético, en el caso de los humanos, esta facultad parece estar mediada por otros elementos que juegan un rol más complejo.

Así, pintar un cuadro es la muestra más significativa de una labor que parece ser esencial en la vida de algunas especies, el hecho de tener que cambiar, voluntariamente o no las bases de ese mundo es acomodarse, adaptarse y es en parte, también, lo que distingo como conexión entre lo que sucedió en esta etapa de trabajo pasado y la actual.

En otro sentido, la imposibilidad de terminar realmente una pintura o cualquier tipo de “creación artística” ofrece analogía con la opinión de Deleuze, desde el punto en que pintar se convierte en un compromiso que da inicio voluntariamente todos los días. Se compara en el caso anterior, cuando ambos sujetos se encuentran voluntariamente persiguiendo un estado distinto del que partieron. Bajo esta mirada planeó el hecho que una pintura se termina empezando otra. Similar a lo que Nietzsche nombró como “Eterno Retorno”.

3.- Cambiar algo por lo mismo. Eterno retorno. Ocultando para ver.

El concepto de eterno retorno data del entendimiento de la formación del mundo como lo señala la siguiente cita:

“El mundo era vuelto a su origen por medio de la conflagración, donde todo ardía en fuego. Una vez quemado, se reconstruía para que los mismos actos ocurrieran una vez más en él.”⁸

El eterno retorno es una concepción del tiempo que consiste en aceptar que todos los acontecimientos de la vida están condenados a repetirse infinitamente.

Construir una pintura en base a las capas que se van cubriendo y descubriendo constantemente, hace alusión repetitiva al lugar donde el mundo se extingue para volver a crearse dentro del cuadro. El proceso creativo en este momento se alimenta de la posibilidad de este ciclo, él tiene lugar en la “aparición” y “desaparición” de la forma⁹. Conflicto, porque la aparición de una parte fuerza necesariamente la imposición de ésta por sobre lo que había antes; esta tensión es la que genera analogía con el término de “eterno retorno”, en el sentido que vuelve a repetirse infinitamente incluso en su detención.

⁸ http://es.wikipedia.org/wiki/Eterno_retorno

⁹ Todo cuanto nos rodea tiene una forma, objetos, personas, muebles, etc. Las formas son impresiones captadas por un sentido determinado y que son percibidas constituyendo una unidad u objeto. Entidad diferente del fondo o campo exterior a sus límites. Cuando unimos los extremos de una línea habremos aislado una forma.

El conflicto anterior tiene lugar precisamente en el espacio cubierto con pigmento negro, el cual refleja la imposibilidad de contener todo de manera definitiva y/o absoluta. Este sector termina por evidenciar la necesidad de reducir el mundo a un tamaño más manejable. Después de haber cambiado el sentido en tantas oportunidades, finalmente resulta más honesto dejar este sector “fuera”, exponiendo la imposibilidad de tapar algo con otra cosa.

Yo entiendo que apasionarse es similar a lo que Voltaire denominó como entusiasmo y lo que, desde mi punto de vista, promueve las ganas de empezar nuevamente. Aquella sensación de poder abarcar y zambullirse íntegramente en un trozo de realidad construido con pintura, como forma para reencontrar nuevamente los objetos, de sorprenderse con ellos mediante la observación y su traducción por medio de una materia aceitosa. Por ejemplo, realizar el ejercicio de pintar un objeto y añadirle las múltiples sensaciones que contiene ese instante; es pensar algo, en todas las posibilidades de ser y de encontrarnos, desde un modelo. Como un cuerpo vivo en silencio que avanza hacia el cuerpo de la pintura.

REFERENTE:

Sitúo a Paul Cézanne(1839-1906) como un referente en la investigación como forma de vida, que llevó a cabo para pintar la realidad inmutable de los objetos, en su densidad, su estructura íntima. Más allá de la experticia que logra con los medios pictóricos que utiliza; más bien en la creación de un sistema único de traducción desde el objeto a la pintura.



Paul Cézanne. Glance at L'Estaque and the Chateaux d'If (The Sea at L'Estaque)

El arte de Cézanne según Merleau-Ponty: “perseguía la realidad sin renunciar a la superficie sensible, sin otra guía que la impresión inmediata de la naturaleza, sin seguir los contornos, sin perfilar ni parcelar las zonas de color, sin ordenación de la perspectiva o pictórica. Este es el suicidio de Cézanne: aspirar a la realidad negándose a sí mismo los medios para alcanzarla”.

“Combinar percepción y apercepción, lo sensible y lo cognitivo, lo intelectual y lo emocional dentro de una obra de arte singular es anunciar una totalidad en su arte y con ello insinuó su crítica a una sociedad en la misma forma de la obra de arte en sí (...) esa insinuación formal-el logro de un artista singular y también de las generaciones que le precedieron- puede considerarse, sin embargo, tanto un fracaso como un éxito”.¹⁰

Desde mi punto de vista Cézanne es el ejemplo de quien se aleja creciendo, en la medida que va sumergiéndose en la profundidad de su búsqueda; en la necesidad de encontrar una verdad categórica a cerca de la pintura. Alimentándose continuamente de ese proceso.

Todo el tiempo que este artista invierte en encontrar verdades ontológicas mediante la pintura, establece relación conmigo en la interpretación que hago de ella como voluntad de emanar y modelarse a través de los objetos que manipulo para acercarme al espacio sensible del mundo; transformándose y transformándome al mismo tiempo.

¹⁰ Historia crítica del arte del siglo XIX, Stephen F. Eisenman con Thomas Crow, Brian Lukacher, Linda Noclin y Frances K. Pohl, cap 16 el fracaso y el éxito de Cézanne p. 367

CONCLUSIONES:

La importancia de reflexionar sobre el proyecto anterior y la razón para incluirlo en esta memoria es el descubrimiento sobre los procesos internos que devela. Desglosando los momentos que conformaron el trabajo, rescato la importancia que tiene para mí el preguntarme sobre los elementos que se llevan a cabo al producir una pintura y cómo puedo verlos traspasar ese mundo. Ese límite me hace reflexionar, buscar relaciones para comprender mejor lo que quiero decir y el camino que escojo para buscar.

En un comienzo, la manera en que se desarrolló la obra mencionada anteriormente me hizo pensarla como un error, ya que existían en ella una serie de decisiones que surgieron de la experimentación y el descubrimiento; actualmente y después de un tiempo, logro comprender la importancia que tuvo para mí, simplemente, dejar que las cosas pasaran.

Por otra parte reflexionar sobre la metodología utilizada me arrojó una muestra de resultados posibles desde los cuales partir y procesar soluciones con nuevos métodos de trabajo.

Creo entender que no siempre es necesario “terminar” algo para saber que está terminado, porque el tiempo de trabajo que requieren ciertas pinturas va más allá del resultado visual al que es posible aproximarse, más bien está la experiencia de hacerlo y poder avanzar de alguna forma donde es necesario llegar, como un camino posible de recorrer más que una meta que alcanzar, aunque esto implique la crisis, la transformación o destrucción de la torre en que se ha basado el aprendizaje. Ordenando, en esto, el caos todas las veces que sea necesario, para comprender la obligatoria ruptura del capullo que origina la mariposa.

En el caso de “sin título”, mucho de lo que había en mí y de lo que podía extraer del contexto de la imagen produjo la sensación de un desparramo que desplegó las partes de un cuerpo para saber qué eran. Son, las entrañas de cada personaje, las que construyen el ambiente donde habitan, y el resultado de este desparramo sobre las capas de piel, el oráculo que intenta responder los para qué del destino próximo, de las cosas que vienen.

Lo que nombro como destino no es más que el sentido que ocupa el orden de las mismas, mediado por la composición de ese cuerpo, el adentro, la substancia de cada cual. Esparcir las sobre el espacio, es una decisión casi desesperada para ver, en una especie de

sacrificio expansivo de entrañas hacia otros planos. Dejar que el espejo actué como excusa y, al mismo tiempo, como vínculo entre la imagen interna del modelo y el resultado visual como pintura, extraviando su reflejo, generando una separación que el aceite se encarga de juntar. Esta juntura habla y justifica al óleo como medio para hacer más creíbles correcciones contradicciones, mentiras y verdades como métodos para encontrar.

Las imágenes para esta labor fueron un todo que representaba la imposibilidad de separar una cosa de la otra, el reflejo de una cara visible sobre otra que permanece atrás, influyéndose mutuamente, generando la sensación de lo inseparable, el reflejo que se transforma en espejo, de la manera y materia como se construye el tiempo de cada individuo.

Desde una mirada posterior al respecto de este periodo, surge un espacio que denominó las torres y el desierto. Con lo cual, me refiero a la imagen global de la síntesis del procedimiento, con que he trabajado.

Las torres, simbolizan mi manera de pensar, mi mundo, mis lugares comunes, mi paisaje interno. Mi construcción de contexto. Y el desierto es mi parte disuelta, la ausencia de otros. Extrañar, algo desconocido. Algo nuevo en el concepto de que existe realmente algo nuevo.

Cuando estas dos partes se unen, la biografía empieza a organizarse en función de lo que mi ojo es capaz de estructurar en función de la pintura. En el desierto donde no vive nadie, pero hay mucho espacio y sol; los reflejos del espejo son espejismos de esta peluquería sobre el desierto.

La carga emocional, y la idea de paisaje interno que convoca este espacio reconocido y adoptado voluntariamente (peluquería), se traducen mediante sensaciones visuales que devienen de la memoria como laberinto interior expandible y concentrable continuamente. Todo parece desarrollarse en una línea de tiempo que se expande y se concentra en ambos extremos de ella misma, en una especie de experiencia cronológica extendida. Recoger esta sensación para la pintura, trae consigo el trabajo de la materialidad como un proceso expandible.

Considerar el tiempo operando sobre esta línea, es reconocer la pretensión atemporal de las obras y, por lo mismo es proponer una postura inmediata para esta petición. De modo que,

esta consciencia participa activamente, por ejemplo, en los tiempos que requiere la materia para adoptar formas.

Es intentar comprender la pintura como producto de la historia que hay detrás de un autor (la torre-el entusiasmo) que se origina y a su vez es producto de una especie de substancia (factor común-que origina-motor) que se manifiesta en el total de la producción (y a la vez en las cosas).

Entonces, así surgen preguntas relacionadas para las que aún no tengo respuesta. Cuál es la diferencia real entre dos caras de una moneda, por ejemplo. De lanzarla, cambiando la cara visible para observar el reverso y considerarlo reverso; cómo se relaciona esto con la observación y el nombramiento de cada parte, qué sentido tiene ese nombramiento, qué sentido tiene poner etiquetas sobre las cosas, si en algún punto todos podemos llegar a consensos pasajeros, sí además, esos consensos son tan superficiales como una capa de grasa que se escurre sobre el cuerpo de una figura de loza. Qué sentido tiene aun así, descubrir que se escurren las cosas sobre otras cosas y ver en esto, la huella que ocasionan; cómo influye la verdad o la pertinencia de los procesos a los que nos vemos sometidos incorporándonos al resto del resto del mundo.

Mover energías, conceptos, impulsos, personas. Disponer del tiempo, cambiarlo o querer alterar o irrumpir en su funcionamiento por medio de la voluntad de las ideas. Pienso en cómo las cosas nos hacen variar desde nosotros mismos, desde nuestra verdad íntegra. En la superficie del agua donde se camina liviana y transparente como en un lugar antiguo, como tazas de té, en un paisaje imaginario. Reconocible mediante la familiaridad de los momentos, donde uno se siente bien. Feliz.

La imagen peluquería simboliza una construcción emplazada en este desierto que produce espejismos sobre un espejo, donde lanzar una moneda genera siempre el mismo resultado, simboliza de la misma manera, y a pesar de ello, el producir un cambio en el entendimiento y la concepción del espacio como tal.

CAPITULO II

PERIODO 2011

PROYECTO DE TITULO

CAPITULO I. Del libro “Alegoría sobre la metamorfosis.”

Introducción proyecto de título:

El siguiente proyecto consiste en la presentación del primer capítulo del libro titulado: “Alegoría sobre la metamorfosis”; el cual se conforma narrativamente a partir de las variaciones que atraviesa conjuntamente el formato y la imagen que lo constituye. Lo anterior se hace posible desde el traslado y la modificación del contexto original de la fuente de la imagen, hasta su constitución como collage y decollage.

Este contenido fue realizado durante el año 2011 y 2012, a partir de la idea de collage, desde la cual se rescataban revistas tipo facsímil como fuente para trabajar las distintas relaciones dentro del formato. Se trata por una parte de retomar la preocupación por la idea del tiempo; que venía del trabajo anterior con la pintura (tríptico “Sin Título” del año 2010). En este caso el proceso desea señalar el trabajo de capas sobre la imagen, como desgaste y al mismo tiempo revitalización de la imagen referencial.

El contenido comparte formato, desde una relación pasada con la idea de libro, entendido como material indéxale que hoy se encuentra separado. El material pertenece, se origina, desde la unión de sus partes, al mismo tiempo que congela su movimiento separándose. Lo que significa variar el modo de desplazarse, más que una detención.

El origen del banco de imágenes utilizado, son revistas tipo facsímil de los años 80-90 en los que se da a conocer temas diversos desde un ángulo informativo, de alguna forma antecesores del documental televisivo actual. Desde allí, se recoge la connotación instructiva que presta la imagen al texto como medio para corroborar la información entregada. Préstamo desde el cual surge la relación que posibilita posteriormente el razonamiento por analogía, en el que, ligando palabra mental y soporte en blanco, es posible generar nuevas representaciones que den espacio al collage y finalmente a la alegoría¹¹.

El propósito es reencontrar el pasado instructivo de la revista, con las nuevas asociaciones para las que se dispone el contenido; mediante la sinapsis¹² ente una imagen y otra, como impulso de ideas que se propagan entre la sucesión de piezas divididas del total.

¹¹ Ficción en virtud de la cual una cosa representa o significa otra cosa diferente.

<http://www.wordreference.com/definicion/alegoria>

¹² Contacto funcional.

El proyecto consiste en proponer un conjunto de sentidos que logren conformar un tejido visual a modo de idioma que origine desde sí, un relato propio de tiempo y espacio, en el cual cada página sea coherente para presentar, al igual que la lengua, un número infinito de comunicaciones a partir de un número finito de elementos.

Cada espacio en los collages busca convertirse en pieza de un contenido metafórico final, observando lo que Stephan Mallarmé consigue en obra “un golpe de dados”. El cual rompe la forma tradicional de organizar el cuerpo de letras, considerando el espacio en blanco como medio para observar una página, además de leerla. Convirtiéndola, así, en un acontecimiento plástico.

En este aspecto cada página, por su parte desea conformar su espacio y llegar a convertirse en una pieza individual, al mismo tiempo que permanece contribuyendo a la lectura del total.

La conformación de aquel espacio se lleva a cabo mediante la manipulación del contenido original, informativo, dentro de un nuevo formato. Posteriormente el proceso de incorporación y traslado de su tiempo al actual, dispersa las formas de nombrar que utilizaba cada imagen, sin dejar de lado el engarce del formato con la materialidad. Mientras, que la lectura total se lleva a cabo por medio de elementos unificantes como la gama tonal o la procedencia del banco de imágenes, entre otros.

La mayoría de relaciones para construir espacio-tiempo, funcionan a partir del desplazamiento del término metamorfosis, el cual se ve regulado por el contexto de cada parte. Componer este lenguaje a base de metáforas hará posible algún tipo de enigma, imposibilitando y al mismo tiempo dirigiendo, el control del concepto, que en este caso corresponde al término metamorfosis (idea de variación, en relación al tiempo).

Cada capa es un intento por acercarse más al último nivel de esta idea de metamorfosis. Siendo la noción de tiempo nuevamente fundamental para tomar en cuenta la liviandad y pesadez con que se manifiesta en de cada collage; nombrando más densidad con capas de veladuras y liviandad con lijado y desvanecimiento de las superficies. El soporte envejecido, va recogiendo y transformando los residuos de verdad que perduran de la era anterior donde pertenecían.

El conjunto, se encarga de disponer el encuentro de los materiales, pretendiendo re-disponer el significado al generar un trato entre los roles que desempeña cada parte. Desde sus cualidades anteriores como memoria y contexto de objeto cotidiano hasta su nuevo cuerpo significativo. Esta última fase de la metamorfosis, viene a completarse en la mirada del espectador, por ende, tiende a extender su repetición.

El hecho de que la metamorfosis se lleve a cabo tanto en un comienzo del trabajo con los materiales, como al final del proceso, quiere decir que por mucho que los objetos se reconozcan alterados, siguen siendo y perteneciendo a un campo similar. En este caso, las torres y el desierto, mencionadas en el cap. I, se encuentran presentes dentro de las páginas; siendo el lugar que las contiene como totalidad que subsiste tras del conjunto. El cual viene a representar un nuevo campo de significación, proveniente del trabajo pictórico, también mencionado anteriormente.

Los escombros de esta torre, como recortes de un sueño olvidado, quedan sobre el formato para dar cuenta de una materialidad que los hermana. En un caso similar se trata de dar a conocer las partes de un cuerpo humano, mediante la separación de este en huesos o residuos de piel, que aislados logren que conformar la idea del individuo, más que un retrato textual de su imagen. Aunque este cuerpo no se presente unificado es posible deducir su unidad, en la procedencia común de las partes.

El título de alegoría y no una verdadera metamorfosis, resulta de la mediación que genera la posibilidad de rescatar el proceso que atraviesa cada collage. Desde la posición en que el arte funciona en la medida que existe alguien que cree en lo que esta viendo, aún siendo para otro un acontecimiento ficticio, de una consciencia externa. Por esto hablo de un título que sugiere la simulación, ya que la posibilidad de leer metamorfosis; esta dado en la posibilidad de encontrarse con la propia imagen en algún estado de este proceso.

Alegoría desde el punto de vista, en que el cambio en la forma no garantiza realmente una metamorfosis o mejor dicho no define el concepto de metamorfosis al que busco acercarme. Ya que, lo que busco crear es una relación con la temporalidad de otro, mediante la cual sea posible otorgar una traducción de lectura al collage como fuente de información.

Es decir, que la imagen final del contenido se presenta alegóricamente en la suma de las partes, que desean llegar a construir una relación de verdad en el espacio de ficción de algún otro.

La posibilidad de este funcionamiento, se alberga en la espera que estos cambios se hagan reales de alguna forma, en algún punto de encuentro del tiempo en el que convive cada uno. Lo que a su vez se relaciona con la proyección que propone la obra “sin título”, cuando se hace posible, a medida que va apareciendo y descubriéndose más allá de su apariencia final.

El encuentro de las partes altera el cuerpo de los objetos, rediseñándolos y recontextualizando sus características, de modo que el total logra apropiarse y cambiar al mismo tiempo lo cada parte es por sí sola. Existe la posibilidad de yuxtaponer o superponer las piezas, libremente. Según la condición de que algo puesto alude a otra cosa, asignando y distribuyendo funciones mediante la presencia o referencia que estas cosas logren.

Así la organización incorpora significados, instalando un orden y acotando un espacio. De manera que al juntar algo de un objeto y un espacio, sea posible impulsar la traducción, lo que cada parte es cerca de otra cosa.

El tiempo abraza la duración de lo instalado, excediéndolo. Los objetos vienen a corroborar la experiencia de no poder contra el tiempo, en un ciclo que los excede afectables, frente a la situación que los convoca. El total unificado busca proyectar la idea de una caracola, como símbolo de una porción de conocimiento del mundo, sucedáneo del pasado. La idea de las páginas separadas señala de alguna forma, las hojarasca de este símbolo que van desprendiéndose a medida que logran darse a conocer frente la mirada.

Es decir, que el despliegue de las capas que recubren esta hojarasca como núcleo de la relación establecida por los collages allí; cambia continuamente el pasado para repetirlos en ese espacio. Desde el tiempo construido en algún pasado interior, siendo libro indexado o página libre.

El orden de la serie, tiene que ver con la distribución de un contenido visual, de tiempo que se desenreda trayendo imágenes. Para construir el presente de cada página y del total.

Las paginas como escalones, evidencian la idea del traslado, que los unifica al mismo tiempo que desea la separación de cada uno. Juntando imágenes, como relaciones alteradas, por ejemplo, cuando se quiebra la columna vertebral que los mantuvo bajo una misma atmosfera, en su permanencia dentro de las revistas.

Ahora es posible observar, cómo este trozo de registro va incorporándose a una nueva forma de conjugar conceptos, mezclando la relación de su mundo anterior y el actual. Aspecto que interrumpe el tiempo de vida de cada parte, tanto soporte en blanco, revista y libro deconstuido.

“El artista no es más que la mano que ayuda y da forma al pensamiento de otro hombre.”¹³

¹³ Historia del arte, Jose Maria de Alcazarde Risteroni. Alfonso Emilio Pérez Sánchez. Juan Antonio Ramírez Domínguez. Capitulo 1.1 teoría y función del arte. Ediciones Araya s.a. 1982 Pág. 18.



Fig.11. Estefanía Mondaca, Alegoría sobre la Metamorfosis, Cap. I, Pág. 2 y 3

ESPECIFICACIONES:

Título: capítulo I, del libro “Alegoría sobre la metamorfosis.”

Año: 2011-2012

Técnica: técnica mixta sobre papel.

Dimensiones: 19,5 x 24,5 cm.

DESCRIPCIÓN:

El capítulo I, del libro se conforma agrupando collage¹⁴ y décollage¹⁵ en una propuesta de lectura interna. Allí, se desarrolla una opción para narrar mediante la transformación de sus cualidades distintivas.

¹⁴ La idea de collage nace como medio para unir cosas, como un ejercicio surrealista desde el cual cada página va conformando un discurso hasta cierta parte desde el inconsciente.

¹⁵ Décollage, en arte, designa a la técnica opuesta al collage; en lugar de construir una imagen a partir de la suma de otras imágenes o partes de ellas, aquélla es creada cortando, rasgando o eliminando de cualquier otra forma partes de la imagen original.

Como se mencionó anteriormente Mallarmé es un ejemplo para entender la relación entre materialidad y el carácter visual del objeto, según el ejemplo de su obra “Una tirada de dados jamás abolirá el azar”. En el cual se materializa la idea de que éste no tuviera comienzo ni fin; que todo fuera posible de intercambiar, sin perder el sentido completo.

En el conjunto de collages, esta intención se materializa mediante la posibilidad de manipular directamente cada página.

El trabajo con los materiales parte de la idea del inconsciente como fuente de creación para la composición de un libre relato. Asociado al ejercicio Surrealista¹⁶ donde juega tanto, la libertad compositiva, como incluir procedimientos formales que aporten las migas para recorrer cada página.

Desde este lugar se propone el relato de partida para un viaje, como una especie de adaptación voluntaria hacia la metamorfosis. Desde la doble noción de relato a partir de uno o varios protagonistas y desde el autor como protagonista tras el collage. En la mirada de quien se dispone a construir un relato, aparecen temas como las cosas que hay que llevar, las expectativas sobre lugares nuevos, la nostalgia de dejar atrás; el estado mental desde donde se parte, y el lugar encontrado al que es posible aproximarse. La idea es dar a conocer un relato metafórico acerca de empezar, con la doble intención por dar a conocer mostrando mi historia en la historia del otro.

¹⁶ Breton: “estado de distracción total”.

PROCEDIMIENTO:

El capítulo se compone en base a recortes, trozos de imágenes, partes incompletas, piezas, a veces mutilaciones de la fuente original; y la repetición de estos procesos a partir de los resultados dentro del mismo collage. Este material data principalmente de los años 80 y 90, entre ellos se encuentran títulos como: la tierra en que vivimos, Monitor, Geo-mundo, National Geographic, etc., caracterizadas principalmente, por contener artículos sobre geografía, ciencia, historia, cultura, fotografía, entre otros. El trabajo con este material se lleva a cabo como si ellos fueran, en esta época, residuos, o resabios precarios de información, desde donde da inicio el cambio de sentido.

Este antiguo material de estudio fue obtenido como herencia de un tiempo en que aquellas revistas resultaban útiles para el fin que habían sido creadas. Pasaron un tiempo congelado; un tiempo sin tiempo dentro de un mueble. Hasta que se produce el hallazgo del espacio en blanco.

El encuentro original con la fuente de trabajo proviene de un tiempo anterior, que da inicio en la espera de pasar las tardes en la casa de mi abuela. La razón para empezar desde allí es que cada imagen en sí misma es un pequeño relato, un contenedor de memoria sobre la forma de acomodar el mundo conocido durante un período de tiempo, sintetizado y congelado mediante el olvido.

Esas características y recursos utilizados para dar sentido al material de estudio funcionan como trozos de recuerdos que esperan, como observación anterior del mundo, como retratos sobre cómo ver antes; y cómo cambia esa mirada anterior ahora. En una opción por representar el pasado, el olvido y el recuerdo de la espera; del tiempo muerto de hacer algo esperando. Recorrer una imagen congelada, dejando el tiempo pasar, en espera de la llegada de otro tiempo. Esperar la llegada de otro suceso que mate ese tiempo ya muerto de hacer esperando.

El interés por el cuerpo de estas revistas juega un rol fundamental, ya que traen a este contexto temporal los medios gráficos propios de esa época, la diferencia que genera el contraste entre: la calidad de impresión, gama tonal, gramaje del papel, nitidez; de ese momento, con los que se utilizan actualmente. De manera que terminan de constituir el actual estado de “objetos de

otra época”, sobre retratos obsoletos de verdad desmentida. De esto me interesa destacar mediante el proceso que atraviesa cada collage, las vidas que han tenido y las que tendrán desde ahora. Citando materialmente un tiempo ausente, y por otro lado tomando la forma de dar a conocer la valides de ese contenido como material plástico.

Se trata de recomponer relatos. En un comienzo, sobre la creencia que tuvieron en esas revistas, desde un origen reminiscente, en algún lugar de mi infancia; a lo cual se agregan construcciones imaginarias sobre tiempos inexistentes. Posteriormente, consiste en descubrir por qué esas imágenes se repiten, por qué es necesario incorporarlas a este período de vida, por qué partir desde allí. Como la sensación de lugar conocido y extraviado.

La primera parte del procedimiento consistió en recolectar estos trozos de revistas y pegarlos sobre las páginas, desarrollando una primera “capa” ligada al ejercicio libre de acomodar recortes sobre el soporte vacío. En segundo lugar, las imágenes comienzan a intencionarse mediante la acción de los materiales que las cubren o deterioran, creando una segunda capa que posteriormente será intervenida nuevamente en un proceso similar a lo que ocurría con las capas de pintura.

Es relevante, reconocer algún tipo de característica constructiva similar entre la forma de construir los collages y el ejercicio pictórico realizado durante el 2010 (anteriormente descrito), ya que, cada parte del proceso se va estructurando mediante cubrir y descubrir partes de significado, en un tránsito desde la imagen figurativa a la imagen abstracta. Para aclarar la idea de imagen abstracta e imagen figurativa cito lo siguiente:

“una distinción importante y primordial es la que se establece entre imágenes figurativas y abstractas. O si se prefiere, representativas y no representativas. Después de una reflexión inicial puede decirse que las primeras serán aquellas que contienen información acerca de otros objetos (situaciones, temas, etc.) distintos de su propia materialidad, a través de una operación de subrogación. Por lo que se puede afirmar que las imágenes denominadas abstractas –aun siendo muy concretas –son aquellas que proporcionan percepción, pero no *percepción de*”.¹⁷

A partir de lo anterior, es posible inferir la posibilidad de transformación de la imagen a partir del tránsito posible que ella lleva a cabo.

¹⁷ Santos Zunzunegui, Pensar la imagen, cap 1.6 imagen figurativa e imagen abstracta, Pág. 21.

Creando un nuevo microcosmos que altera la naturaleza de la imagen al manipular su función y significado; para crear otras nuevas que a su vez vuelven a transformarse, y así sucesivamente logran moverse entre ambos polos para volver a organizarse.

Posteriormente, los recortes seleccionados y la materialidad van constituyendo relaciones internas, que pueden partir, por ejemplo como metáforas difusas donde el fondo es parte de un pequeño escenario para las figuras-personajes que constituyen acciones o simplemente dejan registro de sucesos al interior del formato como préstamo para nombrar y conectarse con otras cosas.

APRECIACIÓN VISUAL:

Reconocer la procedencia unificada de los collages como capítulos expuestos por separado, tiene como función partir desde una columna vertebral que distribuya y re-signifique de manera independiente la función que persigue la imagen y el texto sin depender de su condición de total. De esta manera, un collage constituía la entrada y salida necesaria para abarcar más partes, pudiendo sostener palabras que tomaban sentido en un conjunto, similar al flujo natural de ideas que habitan la mente.

Flujo y sucesión que busca semejanza final con el ejercicio de divagar entre una idea y otra. El cuerpo material donde se guarda cada parte del relato funcionando como una casa donde el símbolo del conjunto manifieste la alegoría.

Si es posible hablar de un tema, este el cambio constante y progresivo de forma, el viaje, ya sea para negar o afirmar su incidencia en lo profundo de las cosas. Esta necesidad se manifiesta en el movimiento de la materia, cambiando de apariencia en un tránsito que solo permite retroceder empezando de nuevo.

El trabajo sobre las páginas se encarga de relatar lo anterior; mediante las distintas graduaciones utilizadas al intervenir las imágenes iniciales. Presentando a veces un grado de correspondencia con los objetos fuera del contexto del collage, identificando en ellos personas, lugares, plantas, animales, etc. de manera que esto refleja, algo de la etapa inicial del proceso realizado un año atrás al pintar un recorte fotográfico.

Para entender el procedimiento es necesario aclarar la definición de imagen con la que he trabajado hasta ahora:

El término imagen proviene del latín Imago o ícono del griego Eikon, según la definición de Abraham Moles, “hablar de imagen será hacerlo desde el soporte de comunicación visual en el que se materializa un fragmento del universo perceptivo y que presenta la característica de prolongar su existencia en el curso del tiempo”¹⁸

¹⁸ Santos Zunzunegui, “Pensar la imagen”, 1.2 etimologías y definiciones, pagina 22.

Cuenta con las siguientes capacidades:

-designar otros objetos diferentes; por lo cual es útil como propiedad base en la comprensión de una imagen, como idea de representación de objetos o seres conocidos.

-según el tipo de espectador cuenta con: grado de complejidad, tamaño, el grano, las distintas cualidades técnicas como: contraste, iluminación, nitidez, la presencia o ausencia del color, dispersión del sentido y el grado de normalización. Útiles en la manipulación del énfasis.

-El carácter de verdad del recuerdo como algo verdadero. Las imágenes rescatadas de estas revistas mantienen la cualidad comunicativa directa, basada en la tradición occidental de lo figurativo.

La búsqueda en que se sumerge el proceso es hacer dialogar el traspaso desde un polo de la imagen figurativa al de imagen abstracta. Mediante procedimientos como:

-el desgaste de la imagen, por medio de la disolución de los márgenes, y la pérdida del color.

-la intervención con pintura y materiales cubrientes, conservando sectores para contrarrestarse con el sector intervenido.

-la sobreposición de otras imágenes y texto sobre las mismas con la posibilidad abierta de retirarlas dejando rastros de color y formas “indefinidas”.

En los collages las imágenes aparecen como signos reconocibles y a veces como residuos que se han convertido en planos, muestras de color, trozos de recorte, perdiendo su veracidad, su parecido con la realidad que caracterizaba su función inicial. De forma que las operaciones guarden semejanza con la pintura en su concepción de capas sobre capas que dejan rastros constituyentes.

Por otra parte, la inclusión de texto sobre algunos sectores busca vaciar el contenido narrativo tradicional del lenguaje, transformando las palabras con que se representó en algún momento, gráficamente un sonido o fonema, en figuras ahora carentes de la legibilidad que les otorgaba su antiguo universo.

Es decir, el contexto de collage adopta el uso de la tipografía como un elemento más a considerar dentro de la composición, negando la posibilidad de realizar una lectura eficaz. El propósito es activar el nivel de significación del texto mediante su relación con la nueva imagen generada dentro del collage, para conformar una relación de imagen y texto en presente continuo.

Sobre mostrar (se):

Exponer el resultado a la vista, se comprende como una búsqueda por contagiar al exterior de la trizadura temporal que sostienen las páginas. Refiriéndome, a la manera en que se han juntado los tiempos de la materia aplicada sobre ellos, y el traspaso de estos procesos fuera del soporte.

Esto se planeta primero, en la operación de trasladar el procedimiento de trabajo pictórico, aun inmaduro en su auto-reconocimiento como tal; hacia un germen de collages. Que logró convertirse en un ejercicio dirigido para buscar otros medios de relacionar él que hace con lo que hace, al mismo tiempo que, él que hace con él que ve.

El despliegue total del Cap. I busca abrirse como espacio de ensoñación, para generar, mediante la ubicación de cada cosa una variedad de sitio específico.

El hecho de no necesitar saber leer a través de un sistema de signos lingüísticos transcritos de forma lineal a un subsidiario de la lengua (como lo es la escritura), separa el contenido del aspecto literario; sin dejar de contener en sí mismo un modo de lectura, que viene a completarse a través de la interpretación simbólica que realiza él otro. Esto se manifiesta especialmente, en el momento que alguien explora su contenido, vitalizándolo.

Adentrarse de esta forma en el cuerpo de la obra, es creer en esta clase de objetos; interactuar con la idea de un libro de cualquier tipo permite deambular momentáneamente en el imaginario de algún otro.

Separar las partes consiste en dejar abierto este encuentro, para que alguien se haga parte, lo halle, lo descubra. Es mediar entre ambos para que esto suceda. El motor para elegir el

formato papel nace quizás, de la creencia que estamos solos ante los otros, los libros generan la idea de compañía, de que alguien más en el mundo necesitó ser encontrado, todo lo que hay y lo que falta en estos collages es la ilusión de ese encuentro.

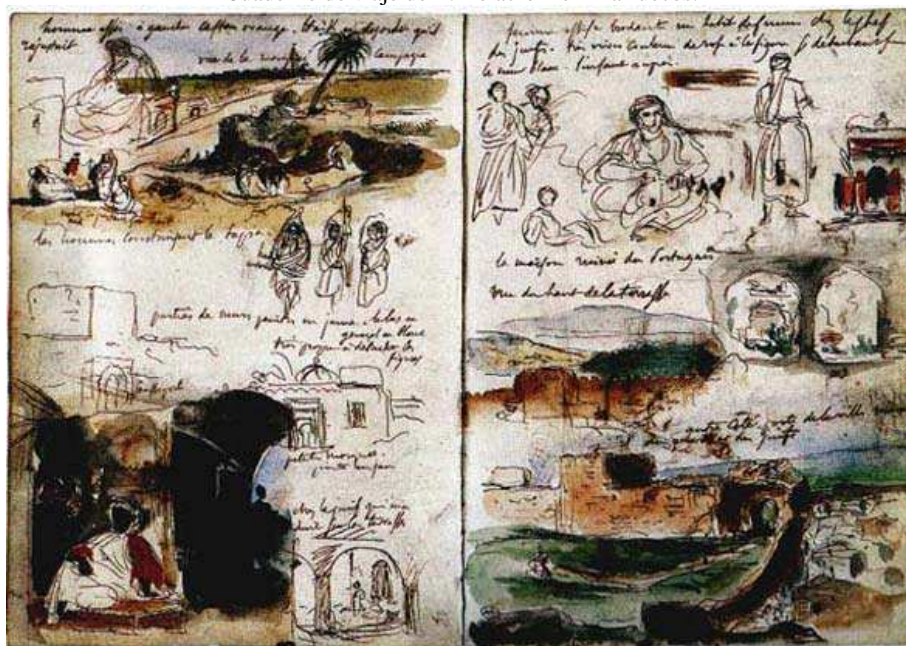
Ellos son poemas visuales de alguien que no sabe escribir, son cuentos para mí misma sobre ilusiones y gente nueva, invocaciones de estados curativos, confesiones sobre mí, reciclaje de piezas diversas, un compendio de promesas, una forma de viajar cuando no son vacaciones, son la única manera que conozco de compartir esperanza.

REFERENTES:

La conformación de este proyecto reconoce interés por dos textos uno son los apuntes de viajes de Delacroix y el otro el manuscrito Voynich¹⁹.



Cuaderno de viaje de E. Delacroix en Marruecos.



¹⁹ El manuscrito Voynich es un misterioso libro ilustrado, de contenidos desconocidos, escrito hace unos 500 años por un autor anónimo en un alfabeto no identificado y un idioma incomprensible, el denominado *voynichés*.



Manuscrito Voynich

Delacroix como referente en las temáticas sobre viajes y literatura, reflejo del interés por el mundo que presencia, que luego plasma en su pintura. Voynich como inspiración para crear un lenguaje propio coherente con el mundo en el que éste se presenta comprensible o no.

Lo que diferencia a estos textos y el mío es la función privada para la que los anteriores fueron creados: la primera como apuntes y el segundo como un texto indescifrable que tiene la sustancia necesaria para constituirse como una obra de arte.

CONCLUSIONES:

Los animales tienen la capacidad de construir mundos para ellos mismos, específicos y particulares; comunicándose, son capaces de organizar sociedades complejas muy parecidas a las del ser humano. Utilizan para ello, herramientas visuales, semejantes a las que se recurre para la creación artística. Por ejemplo: el manejo del color en el camuflaje, el cortejo, y el reconocimiento de lazos sanguíneos; entre varios.

Comprender la comunicación como base del comportamiento, es lo que permite generar relaciones entre la conducta humana y la animal. De esta forma, busco llegar a comprender el trasfondo de la necesidad creativa, desde un origen anterior, que justamente, por esencial permite observar elementos que constituyen la biografía del imaginario posible de uno o varios sujetos. Mediante ello, identificar un factor común que parte, en este caso, por el camino de la observación de mi obra y mis procesos creativos, como trozo de realidad disponible para entender finalmente algo mucho mayor.

El propósito de enlazar términos como los señalados anteriormente, proviene de la relación surrealista entre lo salvaje de lo natural, como búsqueda en las profundidades del ánimo humano. En el borde de ese ánimo humano encontrar arte, como si al final del laberinto nos encontrásemos con el propio rostro.

Traducir experiencias sensibles, para deambular sobre cualquier experiencia de creación como deseo de reencontrar un territorio, partir de una recolección de huesos que den vida a un cuerpo, capaz de moverse sin caminar. Un territorio donde es posible permanecer. Hacer que esas partes sean habitables. En la impermanencia que develan los mismos pasajes de la memoria o de la vida que los hacen tan posibles, como cambiantes. Otorgándole un segundo significado a los objetos, para que corran y derramen algo de su cuerpo físico sobre una superficie, antes que desaparezcan, buscando ese resplandor de verdad que promete tener la belleza.

Pienso que tiene que ver con la conducta animal de estar al acecho, frente a los materiales, intentando escuchar el tránsito que llevan a cabo para ordenarse, antes de modelarlos. Estar al acecho en el límite de lo que separa conductas genéticas del modelado que lleva a cabo sobre nosotros la cultura.

Me llama la atención ese origen que lleva a las personas a distinguirse unas de otras, obedeciendo en mayor o menor medida a un motor interno, que en el caso del artista llega a ser tan profundo y radical, que puede oponerse a muchos factores que condicionan, por ejemplo la eficiencia biológica de reproducirse.

En algún punto me pregunto por esta distinción, desde los logros obtenidos por artistas que han proliferado magníficamente durante su proceso creativo, pero que al mismo tiempo, y casi con la misma fuerza han dejado de lado un modelo de vida tradicional para su contexto histórico social. Esta distinción, imaginaria o concreta, constituye otra vía de sobrevivencia.

En este caso la reconciliación, entre lo objetivo y subjetivo, crea de alguna forma pequeñas fracturas en el tiempo, que permiten olvidar, manteniendo siempre la sensación de estar comenzando. Al mismo tiempo es darse la posibilidad para empezar muchas veces. Buscando en distintas materialidades el factor común, que subsiste dentro de las obras, como imagen instalada más allá del fondo visible. Hablo de las torres y el desierto, como procedencia biográfica donde nacen gran parte de los factores condicionantes de las obras presentadas anteriormente.

El desierto es una imagen que habla desde el silencio, uniendo los trozos de familiaridad que aún estando perdidos en otros tiempos, llegan a establecer la idea de querer conformar una trama mucho mayor, que explica las posibilidades de desplazamiento en el tiempo de las obras.

En este núcleo se establece significancia para la imagen. Traducciones de todas las partes en distintos idiomas y materialidades, los cuales van enlazándose, renovándose con ayuda de la metamorfosis. La idea es pasar por el límite de las etiquetas que tienen las cosas, para saber cómo darle cuerpo en el arte. Hacerlas pasar a otro estado.

Cuando la torre ha sufrido múltiples metamorfosis, se produce la reconciliación de todas las mezclas anteriores. Y esto produce sensación de paz, de sentirse parte de una gran mezcla, que tiene sentido en ese mismo aspecto.

Cronológicamente esta memoria da inicio fractalizando las partes de un proceso como método de autoexplicación, que deriva en la comprensión de una idea global, acerca del desarrollo de un método de pensamiento. Dividir un trozo del universo funcional conocido de las

cosas antes que ellas cambien de nombre y deriven en otras, a las que habría que volver a conocer. Producto de la existencia de este movimiento cíclico, toma pertinencia el concepto de eterno retorno.

De estas divisiones, o sobre ellas, suceden las pinturas; atrás se constituye su entendimiento. Eso es el puente y las motivaciones que visualizo para llevarlas a cabo desde el entusiasmo definido por Voltaire. Todo deviene de una serie de nombramientos, como etiquetas del pensamiento que vienen ayudar a construir e interpretar las imágenes. Para que finalmente sea posible experimentar con estos modelos, como en el caso de los collages que dan inicio desde una noción cercana al no pensamiento, para construirse dentro del imaginario como nuevo ambiente donde vivir.

La sensación de mover procedimientos, genera la posibilidad de divagar hasta fractalizar, y viceversa; también como una búsqueda al interior del tiempo, como factor determinante en sí mismo.

Me pregunto si el cambio es opcional, si funciona o no para entender mejor las cosas, aunque en el fondo exista la conciencia que esos cambios son únicamente parte de una alegoría donde el Cap. I de un libro llega, a mostrarse como un objeto construido en base a las alteraciones, que al mismo tiempo logran materializar el cambio de lo que no cambió, haciendo que las cosas de fondo estén más allá o incluso parezcan inalcanzables.

Parto de la base que hay algo, aunque sea la ausencia como la imagen del desierto. Territorio silencioso dispuesto a la incorporación. Y lo que espero de ese cambio es lo que está más allá justamente de esa imagen. Podría ser el tiempo que lo excede, y desde donde partir. El espacio donde el proceso vuelve abrirse.

Para llamarse nuevamente tiempo, y volver a exceder el ciclo que construye las obras, excediéndolas y llevándolas a una metamorfosis continua. De esta forma, se recoge el concepto de alegoría, ya que no alcanza a materializarse con el nombre de un solo concepto, si no que se entiende como una porción en la secuencia que conlleva el desarrollo de la obra, desde su concepción cíclica que permite y conjuga las muchas muertes de manera tan determinante y necesaria como los nacimientos. Alumbramientos que para dejarse ver, deben recurrir, a su vez,

a la tierra fértil del desierto, que no es más que la disposición del espacio para que se configuren estas necesidades.

Extensión de territorio mental desde donde recoger huesos para armar cuerpos. Reconozco la necesidad de un territorio donde deambular, del cual sentirme parte para querer regresar.

Por último y paradójicamente, es volver sobre el camino a recoger las piezas descuidadas, que permiten generar más fractales y de esta forma conocer y ocuparse de otros momentos extraviados que permiten comenzar acercarse al punto exacto. A lo que voy persiguiendo; pensando que la nueva pieza que se va abriendo cada vez es más útil para que al salir a la superficie sea posible una zambullida más profunda.



BIBLIOGRAFÍA

- Alcazarde Risteroni, Jose Maria, Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, Ramírez Domínguez Juan Antonio. Historia del arte, Madrid, ediciones Araya S.A., 1982.
- Argan, Giulio Carlo. El Arte Moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos, Madrid, ediciones Akal, 1998.
- Aristóteles, Ética a Nicómaco Libro II Naturaleza de la virtud ética. Traducción de Francisco Javier Fernández Aguado, Madrid, CIE Inversiones Editoriales, 2001.
- Borges, Jorge Luis. El Aleph, Santiago, Editorial Ercilla, 1984.
- Bretón, André. Nadja. Traducción José Ignacio Luca de Tena, Madrid, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2004.
- Crow, Thomas, Eisenman , Stephen F., Lukacher, Brian, Noclin, Linda y Pohl, Frances K.. Historia crítica del arte del siglo XIX, Madrid, ediciones Akal, 2001.
- Fuguet, Alberto. Apuntes Autistas, Santiago, Epicentro Aguilar, 2011.
- Paz, Octavio. El arco y la Lira: el poema; la revelación poética; poesía e historia, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Santos Zunzunegui, Pensar la imagen, Madrid, Cátedra ediciones, 2000.
- Volviere. Diccionario Filosófico, traducido por Del Camino Garzon Aurelio, México, Compañía General de Ediciones, S.A., 1967.
- Zamora Águila, Fernando. Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación, UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MEXICO, México, 2007.