



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Artes Visuales

Microcosmos y Abstracción
Marcos Pérez Pino

Memoria para optar al título profesional de Pintor
Profesor guía: Patricio González Reyes
Santiago de Chile, 2006

Índice

INTRODUCCIÓN	4
1. ARTICULANDO EL LENGUAJE	7
2. REFLEXIÓN RESPECTO A ALGUNOS ELEMENTOS TEÓRICOS SOBRE LA ABSTRACCIÓN Y CÓMO SE RELACIONAN CON MI TRABAJO	10
2.1. <i>De cómo este fenómeno se va haciendo patente</i>	10
2.2. <i>De cómo se identifican los elementos teóricos del arte abstracto en el desarrollo de mis búsquedas plásticas</i>	11
2.3. <i>Reflexión a partir del arte rupestre.</i>	15
2.4. <i>Reflexión a partir del Informalismo</i>	18
3. CONFIGURANDO LOS ELEMENTOS PLÁSTICOS	25
4. EL ARTISTA: DEMIURGO DE REALIDADES	29
BIBLIOGRAFÍA	32
ANEXO: IMÁGENES (“TRÍPTICO”)	33

*“(...) en las altas relaciones de las cosas,
no hay diferencia entre las pequeñas y las grandes;
un átomo tiene las mismas posibilidades que el universo”*

(De la sabiduría China)

Introducción

Generalmente, cuando se habla o se propone la idea de contemplar el universo, inmediatamente la mirada común se eleva hacia las infinitas alturas de los espacios cósmicos interestelares. Pero desde aquí me nace una interrogante: ¿agota el escenario cósmico el solo hecho de mirar hacia arriba? ¿es sólo el universo lo que está inalcanzable físicamente para nosotros?

Madurando luego estas interrogantes he advertido, que todo lo que existe, cualquier realidad física sin importar su tamaño, forma parte de un espacio que le es común y único, es decir, de un universo donde cabe y existe todo. Partiendo de esta premisa podría intuir entonces, que cualquier ser, por el hecho de existir, es necesariamente una realidad cósmica, porque ésta -la ley cósmica-, no se refleja en el mundo de los fenómenos, sino que este mundo es la ley cósmica misma¹

Es así como, cuando el artista encuentra en la realidad (cualquiera que ella sea) aquellas imágenes que motivan su espíritu, las que posteriormente configurarán su obra, crean y forman necesariamente, parte de una nueva realidad, en la realidad cósmica, un **microcosmos**, donde sus leyes y formas están articuladas bajo los deseos, anhelos y voluntad de su demiurgo, el artista.

La creación artística, como todo proceso en el que se modulan elementos de la realidad para fundar en el ser otros nuevos, creo que debe necesariamente saber captar e interpretar lo más esencial de cada uno de aquellos elementos, despojándolos así de cualquier accesorio que pueda interferir en la comprensión y articulación de estas nuevas relaciones, para lograr de este modo una estructuración artísticamente sostenible, capaz de darnos un *“conocimiento superior”*² de aquéllas.

¹ Cf. O.Kakuzo, “El Libro del Té”, Ediciones Digitales “Librodot.com”, al 20 de febrero de 2006, capítulo II “Las Escuelas del Té”, página 7 en paginación personal.

² J. Villafañe. “Introducción a la Teoría de la Imagen”, Ed. Pirámide, Madrid año 2000, página 90

En esta búsqueda, el arte **abstracto**, por su capacidad de aprehender los rasgos estructurales genéricos de un objeto, me seduce para la guía y configuración de mi obra.

El acontecer de la abstracción en la articulación de nuevos microcosmos, es lo que ha generado en mí un poderoso interés, porque creo que el lograr captar lo más esencial de lo real, da fundamento consistente a cualquier intento creativo, - además del carácter metafísico que dicho acontecer lleva implícito-. El acontecer de lo abstracto, sabido interpretar a aquellos que le han incursionado, ya que logra visualizar de cierto modo, reflexiones y /o cuestionamientos tanto de la vida como del arte. Por estos motivos la abstracción me ha motivado para lograr un acercamiento al arte de forma más integral, es decir, tanto en lo visual como en lo espiritual.

Todas estas reflexiones han estado presentes a lo largo de mi proceso académico, haciéndose visibles en éste, mi último periodo de trabajo universitario. Esta visibilidad me ha hecho reflexionar y profundizar, y responder en parte, algunas de estas ideas, las cuales deseo materializar artísticamente: tratar de captar plásticamente en la realidad, no la apariencia formal mimética, que perfectamente una fotografía podría hacer muy bien, sino que expresar desde mi visión particular, esa energía, esos ritmos que empujan y vibran “*en sus fuerzas ordenadoras y constrictoras*”³, sin dejar nada indiferente, capaces de crear y descubrir en la tela nuevos e insospechados microcosmos, la imagen plástica.

A continuación, se presentan en este relato aquellos elementos que me han dado luces respecto de cuáles han sido los focos teórico-plásticos que han motivado o influido, conciente e inconscientemente, en estos últimos momentos de mi trabajo, partiendo por reconocer cómo fue modulándose mi lenguaje plástico a partir de mis divagaciones acerca del cosmos, y cómo desde aquí, configuraciones ligadas a la abstracción fueron tomando su lugar. Luego y a partir de este hecho, se harán manifiestos mis “descubrimientos” dentro de la historia del arte, desde las culturas más primitivas (arte rupestre) hasta movimientos (expresiones) más contemporáneos

³ J. E. Cirlot “El Espíritu Abstracto”. Editorial “Labor”, Barcelona España 1966, página 14.

como el “Informalismo”, siendo éstos complementados, con los aportes de la sabiduría china, convirtiéndose en elementos que me han dado sustento sólido y referencial para entender de una manera global mi acontecer artístico. Paralelamente abordo la forma en que materializo en la tela mis imágenes y cómo me sirvo del dibujo, la mancha, la textura y especialmente el color, ya que como daltónico que soy, mis imágenes responderán a este hecho, creando así en la tela un microcosmos más particular aún.

Estas reflexiones, que en nada pretenden ser un postulado teórico o filosófico, sino simples alcances sobre el suceder de mi obra plástica, desde el aprendizaje académico y su maduración, se han convertido poco a poco en una verdadera “caja de herramientas” para seguir cimentando y construyendo mi trabajo plástico en vistas hacia su desarrollo futuro.

1. Articulando el lenguaje

Dos ideas complementarias entre sí, la primera, que todo en la realidad es una realidad cósmica, y una segunda en la cual visualizo al artista, a través de las herramientas que el arte le entrega, como un constructor de nuevas realidades, un demiurgo de microcosmos, fueron creando en mí, poco a poco, una poderosa atracción. Aunque reconozco que estas impresiones no estuvieron definidas en un comienzo, se fueron haciendo visibles a medida que el hacer (con sus éxitos y sus fracasos) fue configurando visualmente estas intuiciones con imágenes que en un comienzo jamás me hubiese representado, además de técnicas y reflexiones que fueron construyendo poco a poco mi alma de creador. Es así como en este arduo proceso vivencié aquello planteado por M. Schultz: que entre los proyectos previos y el resultado final hay un campo fértil para lo inesperado⁴.

Durante mi trabajo académico, en una primera instancia, y avanzando progresivamente en el desarrollo de estas intuiciones, me propuse lograr capturar plásticamente imágenes que se remitieran a la naturaleza cotidiana, una especie de equivalencia cósmica; esta idea primera finalmente la concreticé al encontrar una “cosmicidad” visual en la especificidad de las cosas naturales, es así como esta equivalencia la encontraba por ejemplo, dentro de frutos, donde veía verdaderas galaxias y planetas, producto de la interacción de sus colores, semillas, carnosidades, etc. Estas imágenes las llevaba finalmente a la tela donde trataba de “elearlas” a una categoría donde pudiesen visualmente convertirse en un reflejo del universo sideral. Este ejercicio lo realizaba todavía a una escala muy mimética: en la tela trataba de copiar las formas que en ese momento, fuesen interesantes para extraer de mi referente. Es así, como en este periodo, la iconicidad de la imagen referencial marcaba fuerte. Aunque creía que mis esfuerzos podía, de cierto modo, verlos satisfechos, existía una hecho que me inquietaba, pues esta “copia” del

⁴ Cf. M. Scultz, “La Cuerda Floja”, Ediciones Pedagógicas Chilenas S.A. Santiago, Chile, 1990, página 16

referente me impedía una expresión libre de lo que soy (mi individualidad artística) y de lo que realmente quería lograr en mi obra, es decir, un trato con el color que me permitiera trabajar con menos inseguridades, sumando esto mi gran atracción hacia el dibujo; sin embargo estos aspectos no se estaban haciendo patentes plásticamente. Al racionalizar poco a poco este hecho comencé a volcar mis esfuerzos en tratar de potenciar y hacer interactuar ambos factores (color – dibujo). Este hecho comenzó a manifestarse en la medida en que abría mi percepción no sólo a otros referentes, sino que a cualquier imagen que me sirviera para encontrar pistas que clarificaran mis ideas, esfuerzos que realizaba para hallar mi propio lenguaje. De modo que al descubrir una imagen interesante, mi interioridad la atrapaba y contemplaba muchas veces, tratando de desenmarañar al mismo tiempo sus relaciones plásticas de estructura – forma. Este ejercicio lo realizaba a partir y a través de un dibujo previo, donde me daba licencias para estructurar y desestructurar a mi arbitrio cada referente. Mediante esta ejecución me sentía inconscientemente muy liberado, porque en el desarrollo de este boceto no asumía ningún prejuicio en cuanto a la expresión de la línea, tanto en la que servía auxiliariamente como en la que estructuraba la forma. Y en la mancha monocroma que utilizaba para configurar volúmenes y espacios, apreciaba que línea, mancha, y “color” coexistían en un todo y reflejaban lo que realmente soy en mis capacidades e inquietudes plásticas. Fue este resultado y la sensación de libertad que experimenté, los que me llevaron progresivamente a “revelarme” ante el color, que hasta este momento había sido una molestia; es así como el gris tomó su lugar; éste fue mezclándose e interactuando con el dibujo y viceversa. Consideré este resultado visual sumamente atractivo, pues producía, entre otros resultados, una cierta ambigüedad entre el dibujo y la pintura.

Como consecuencia ante estos hechos advertí dos conclusiones clarificadoras: La primera, es que en este afán de que mi obra encontrara equivalencias visuales otras (espacios siderales), lo único que ésta consiguió, fue encasillarse fuera de sí misma, es decir, que mis imágenes finales no fueran ellas desde dentro, sino un pseudo espejo de otras (frutos). Es aquí donde comprendí, al ver

mis dibujos previos llenos de líneas y manchas (muchas de ellas inexistentes en la realidad referencial, pero óptimamente reales y estructurados en el boceto), que estas imágenes no sólo podían, sino que efectivamente eran sustentables plásticamente en sí mismas, y que podían conseguir ahora una esencia propia, que las configura perfectamente como realidades nuevas, encontrando en la tela su propio cosmos, en el cual todo le será conveniente y necesario para existir plásticamente. A partir de este punto es donde encontré necesario abandonar al referente en su iconicidad, para abrirlo al infinito campo de sus insinuaciones. Al visualizar esta idea fue donde el concepto “microcosmos” vino a enlazar mis pequeños descubrimientos. Alguien me preguntará ¿porqué no llamarlo “cosmos”? a lo cual contesto, que si el arte tuviese la capacidad en un solo instante, de captar absolutamente toda la realidad existente y posible, podría justamente llamarse de aquel modo, pero creo que el nacimiento de esta nueva realidad, articulada por el arte, nace ya dentro de este universo desde el cual germina y se nutre, -sin importar si es una fuente psíquica o tangible- de la que es una sección, una micro parte “cósmica” de ella.

Una segunda conclusión que abarca sentidos mucho más globales, se suscitó después de observar cómo estructuraba visualmente cada una de las imágenes. Esta observación me dio claves de lo que sucedía en la forma y en el fondo de mi acontecer; este hecho era el fenómeno abstracto.

2. Reflexión respecto a algunos elementos teóricos sobre la abstracción y cómo se relacionan con mi trabajo

2.1. *De cómo este fenómeno se va haciendo patente*

Al observar primeramente la estructuración de las imágenes de la realidad, cualquiera que estas fuesen, comprendí que cada una de ellas era cerrada y / o dispuesta perfectamente en ella misma, es decir, su imagen cabía perfectamente en ella y era reflejo de su esencia íntima. Por ejemplo, una manzana no dejaba de ser menos manzana si su color con el tiempo variaba, o si le daban una mordedura; de este hecho comprendo por lo tanto, que existen realidades en las mismas realidades que le son totalmente circunstanciales o accidentales y que no determinan el ser de aquélla: la manzana en esencia, seguía siendo manzana.

El comprender esta característica de las cosas reales me hizo sensibilizar aquel hecho que venía repitiendo casi inconscientemente en mis últimos trabajos. Cada vez que tomaba un referente para captar sus relaciones internas, tomaba de él sólo aquellos hechos que me eran absolutamente necesarios o atingentes para comprender aquella imagen. Advertí que estaba tratando de encontrar o capturar una esencia, un algo más allá de la imagen referencial; hacía un esfuerzo en tratar de aprehender aquello que le es genérico⁵; en definitiva, hacía un esfuerzo en post de una abstracción. El ir profundizando en este hecho me vigorizó como creador, pues este afán abstracto estaba disponiendo la comprensión de las imágenes en un sentido metafísico o espiritual, razonamiento que venía en definitiva, a sellar de forma integral mis esfuerzos plásticos, uniéndose aquí lo material e inmaterial.

El hecho abstracto se hizo manifiesto, no para mostrarme como “el descubridor de la pólvora”, sino que vino favorablemente, a posicionar mis esfuerzos y cuestionamientos dentro de una lógica ya manifestada y abordada a través de la historia del arte, de cuyos aportes puedo

⁵ J. Villafañe. “Introducción a la Teoría de la Imagen”, Ed. Pirámide, Madrid año 2000, página 90

apoyarme para la comprensión de mis propias imágenes, tanto en la forma como en el fondo. En este sentido, las contribuciones teóricas, de diversos autores, en especial las de Kandinsky (Rusia; 1866-1944), me iluminan en ciertos momentos de mi acontecer, debido a su posición destacada dentro de la historia del arte moderno y, por su pretensión de ser el artífice del arte abstracto (sin desconocer que el arte antes de 1910 ya venía en una senda hacia la abstracción).⁶

2.2. De cómo se identifican los elementos teóricos del arte abstracto en el desarrollo de mis búsquedas plásticas

El artista, mediante su obra, está siempre contribuyendo en la construcción de realidad, pero creo que en la medida en que estas construcciones, estos microcosmos, sean lo más concretos en su ser, y a través de su manifestación sensible sean capaces de hablar y de hacer brillar su esencia, poseerán dentro de la existencia en la que han nacido, un peso ontológico tal, que les permitirá con razón, ser llamadas realidades, y desde aquí convertirse en verdaderos aportes al infinito mundo de las imágenes.

A partir de este hecho, creo que una imagen mientras más potencie su propio lenguaje, olvidando o dejando poco a poco el encapsulamiento mimético, será en sí misma cada vez más real. Con este razonamiento no quiero decir que posea una especie de desprecio por las formas naturales, al contrario, soy un admirador de cómo el universo está ordenado perfectamente en sus partes (donde cada existencia posee un lugar y un fin que le permite a las almas gozar de él, no sólo de manera estética), sino que creo que el arte debe aportar, desde su propio lenguaje, -el que ciertamente no encontraríamos naturalmente-, a la construcción de la realidad; *“El arte empieza donde termina la naturaleza”*.⁷ Entonces ¿de qué manera el arte (en este caso la pintura) se sirve de la realidad para la construcción de nuevos microcosmos? y ¿cómo éstos a su vez pueden ser tan

⁶ Cf. E. Lucie – Smith, “Artes Visuales en el Siglo XX”, Ediciones “Könemann”, Colonia, Alemania, año 1996, p.91.

⁷ V. Kandinsky “De lo Espiritual en el Arte”, Ediciones “Labor”, Barcelona, España, año 1988, p. 110.

reales como independientes de la realidad extra artística? Para mí el comprender este hecho tiene una gran importancia, porque el conocer las implicancias de este fenómeno, podría darme pautas para una comprensión tanto de la realidad como génesis del hecho artístico, como del grado de compromiso de este acontecer consigo mismo y con la realidad “natural”, porque como bien dice Kandinsky “... *estamos estrechamente ligados a la naturaleza externa y tomamos de ella nuestras formas.*”⁸

Estos cuestionamientos se hicieron patentes cuando en los numerosos ejercicios previos que fueron configurando mi obra, me sobrevino un conflicto al tratar de articular mis imágenes a partir de un tema -modelo- (en un primer momento los ya citados frutos); esto desencadenó en un cierto olvido y a la desconcentración respecto al lenguaje, pues en este afán referencial (mimético), el fundamento visual de mi obra comenzó inconscientemente a volverse inconsistente, debido a la búsqueda de un lenguaje fuera de la obra misma.

En la medida en que me fui despojando, a través del hacer, de la burda imitación, para expresar, lo que las formas referenciales me insinuaban, -en sus rasgos más genéricos-, comprendí visual y teóricamente que lo artístico es, por esencia, algo que va más allá de lo temático. Es en post de esta comprensión que J. E. Cirlot, afirma que el arte es “*la trascendencia del ambiente*”⁹.

Al ir teorizando en este punto, paralelamente se manifestó el fenómeno de la fotografía, en donde el referente es necesario para la epifanía de la imagen, en cambio en la pintura vendría a ser, un hecho relativo. Es esta “relatividad”, entre otros hechos, el factor que emancipó definitivamente mis imágenes de la iconicidad referencial. De este suceso concluí dos ideas que me sirvieron tanto en la teoría como en la práctica: la primera es, que al liberarse la imagen artística de la copia de la imagen referencial, ésta, a parte de develarse en sus propiedades más íntimas, se abría a un mundo donde se encontraría libre para emanar los más variados y desconocidos sentidos, velados originalmente por la multiplicidad de sus accidentes.

⁸ V. Kandinsky, op. cit. p. 101.

⁹ J. E. Cirlot, “La Pintura Abstracta”, ediciones “Omega”, Barcelona, España 1957, p. 14.

En una segunda conclusión, en vistas del logro de una imagen liberada y puramente artística, advertí que el arte, en este caso la pintura, no debía conocer obligaciones, tanto en la génesis como en los medios físicos de estructuración de la imagen plástica, es decir, que nada obliga al creador a descartar o limitar tales o cuales mociones visuales y su correspondiente modulación artística, si éstas efectivamente son necesarias para hacer vibrar su mundo interno; y en el mismo sentido, nada debería coartar los recursos físicos, ya sea formatos, materiales, técnicas, etc., cuando estos recursos son los adecuados para la manifestación material de la imagen. A muchos creadores el reconocer y valorar estas implicancias, les desataría muchos prejuicios, ya que el desconocer o subestimar tal o cual recurso, podría privarles de nuevas y variadas experiencias estéticas.

La creación y propagación de nuevos sentidos que logra la imagen, a través de la abstracción, nace porque se logran descubrir, en las formas “naturales”, a través de esta mirada, nuevos puntos de vista, movimientos, estructuraciones, ritmos esenciales, expresiones de orden peculiares¹⁰, etc; que al plasmarse en este caso en la tela, seguramente ya no remitirán a las existencias de donde fueron “abstraídas” intelectualmente, sino que en el mejor de los casos, remitirán a una esencia dentro de la obra misma.

*“La pintura es como un choque estruendoso de mundos diferentes,
destinados a crear con su lucha un nuevo mundo, que es el de la obra de
arte”(Kandinsky)¹¹*

*“El artista está con espíritu libre por encima de la naturaleza y
puede utilizarla de acuerdo con sus fines superiores... es al mismo tiempo su
dueño y su esclavo. Es su esclavo porque ha de trabajar con medios terrenos*

¹⁰ J. E. Cirlot, op. cit. p. 22.

¹¹ E. Lucie – Smith, “Artes Visuales en el Siglo XX”, Ediciones “Könemann”, Colonia, Alemania, año 1996, p.92.

para ser entendido, su dueño, porque somete los medios terrenos a sus intenciones superiores y los pone a su servicio. El artista habla al mundo a través de una totalidad: ésta no la halla en la naturaleza...”

(Karl Heinemann, Goethe, 1899)¹²

Como conclusión advertí que la pintura, en este sentido, ya no capta las formas “naturales” como se ven a los ojos del cuerpo, sino como se piensan. El arte se separa entonces, de la visión bruta de las cosas para hacer ver, no sólo lo puramente material, sino también lo que es menos corpóreo, aquello visible sólo para la interioridad humana. Para Kandinsky estos hechos se resumen en: el “**como**”, aquello material, el cuerpo sensible que constituye físicamente la obra, y el “**que**”, que sería el contenido artístico, el alma del arte.¹³

Estas implicancias, me abrieron finalmente la puerta para el entendimiento del fenómeno abstracto en la cara que más atracción me producía: aquel (su) sentido espiritual, sentido que inconscientemente buscaba en mis obras en los años de trabajo académico, a través del uso de veladuras, transparencias, difuminados, etc. Creo que para los artistas que han incursionado en la abstracción, este sentido espiritual, no está concebido como un carácter necesariamente religioso, sino como llamamiento o un recrear valores, como la vida y la eternidad:

Crea **vida** porque, según las palabras de Cirlot, este arte ha dejado de ser “para”, para ser “en sí”, entonces “*tendríamos que reconocer que el verdadero arte ha dejado de ser lo que obedece- sea a hombres, a intenciones o a cosas – para transfigurarse en ente vivo (...)*”¹⁴; igualmente es fermento de **eternidad** porque, al alejarse del ilusionismo, y según las palabras del mismo autor, esta manifestación ha sabido dejar lo vivaz, es decir aquello que pasa, para introducir lo inmóvil, es decir lo eterno.

¹² V. Kandinsky “De lo Espiritual en el Arte”, Ediciones “Labor”, Barcelona, España, año 1988, p. 110.

¹³ Cf. V. Kandinsky, op. cit. p. 32

¹⁴ J. E. Cirlot, “La Pintura Abstracta”, Ediciones “Omega”, Barcelona 1957, p. 16.

*Cuanto más se entrega - el arte - la pasión creadora a la ilusión de la vida (se refiere a la cosas “naturales”) más se separa de lo que sentimos interiormente como predispuesto a la eternidad.*¹⁵

Aunque reconozco que en mi obra siguen existiendo elementos figurativos, el ubicarlos y recrearlos bajo elementos y/o condiciones propias de configuraciones abstractas, me ha permitido, según todos estos razonamientos, darle un fondo mucho más rico en sentidos, que los que conseguí originalmente mediante la simple mimesis y los efectismos.

Es en esta búsqueda de sentidos espirituales- esenciales (concientes o no) donde aparece, en esta línea, el arte rupestre para derivar luego, según implicancias que iré atendiendo en su momento, hacia el “Informalismo”; estos acontecimientos de la historia del arte me han llamado poderosamente la atención en cuanto a los resultados de estos anhelos ya descritos. A continuación iré describiendo algunas características necesarias para comprender en ellos el hecho abstracto, y en este ejercicio, reconocer los pasajes que se identifican en la forma y / o en el fondo con algunos momentos de mi acontecer como creador.

2.3. Reflexión a partir del arte rupestre.

Cuando se aborda históricamente el advenimiento de un arte con características abstractas, necesariamente se ubica como un hecho propio de la génesis y del desarrollo del siglo XX. Es en este sentido, que artistas como Kandinsky, Mondrian, entre otros, se levantan en el escenario de la historia como precursores y emblemas de este acontecer – por la profundización intensa tanto en la práctica del arte no figurativo como en su teoría e ideología¹⁶- pero indudablemente, aunque sea gracias a sus propios méritos, que ostentan este galardón a través de la historia, ya el hombre había caminado por senderos, que plásticamente le llevaron a configurar -

¹⁵ J. E. Cirlot, op. cit. p. 12

¹⁶ J. E. Cirlot “El Espíritu Abstracto”. Editorial “Labor”, Barcelona España 1966, página 150

no con la comprensión y lucidez intelectual de los artistas ya citados- composiciones eminentemente abstractas.

No es mi intención aquí profundizar hacia una comprensión acabada del arte rupestre bajo este criterio, pero considero necesario reconocer de forma general, algunos hechos por los cuales el hombre, moduló sus imágenes, y cómo éstas se podrían identificar con ciertas configuraciones abstractas de un arte más contemporáneo, todo esto en vistas de mi propia comprensión como creador.

El arte pone de manifiesto, por ser una actividad propia del carácter mental del ser humano, el avance del (su) pensamiento¹⁷, es por esta razón que brota progresivamente – el arte–, y comienza a surgir cuando para el hombre ya no sólo es necesario el aprehender aquellos aspectos del medio que le son estrictamente necesarios para subsistir, o cuando en esta búsqueda de subsistencia los aspectos estrictamente pragmáticos (un arco para la caza o una caña para la pesca), no le van siendo suficientes. Es así como gradualmente logra advertir otros hechos que pulsan o conviven con su naturaleza; factores que van haciendo referencia hacia una comprensión de la realidad de forma metafísica, que en consecuencia le vinculan hacia lo mágico, lo espiritual o trascendente. Esta sería una explicación de por qué se han encontrado utensilios alejados de su función práctica; objetos que transitaron de una función estrictamente utilitaria hacia facetas que les vinculan con aspectos de carácter ritual. Pero según M. Schultz, aun cuando no se llegara a conocer esa finalidad –ritual-, *“la función, la forma y la materia se pensaron como factores separados en esas “hachas inútiles”. Se puede concluir, entonces, que lo que podemos calificar como “valoración estética” comienza a gestarse en ese momento”*¹⁸

¹⁷ J. E. Cirlot, op. cit, página 30.

¹⁸ M. Scultz, “La Cuerda Floja”, Ediciones Pedagógicas Chilenas S.A. Santiago, Chile, 1990, página 20

Es en este mismo sentido que Cirlot, en su obra “El Espíritu Abstracto” señala que *“la suposición de que el hombre de Neandertal¹⁹ pudo realizar obras de arte, se apoyaría, a parte de algunas marañas lineales, más bien en su capacidad para fabricar útiles y en el hecho de que se han hallado testimonios evidentes de inquietudes frente a la muerte, signos de vida espiritual... se depositaron junto al cadáver, que al parecer fue espolvoreado con ocre rojo, seis pares de cuernos de cabras monteses, siendo todos esos elementos, símbolos de vitalidad”²⁰*

Existen imágenes rupestres, como las ubicadas en una cueva de Almadén (España) llamada “Nuestra Señora del Castillo”, de *“gran fuerza expresiva que pertenecen por completo a lo abstracto”* que se encuentran fuertemente cargadas de un sentido metafísico, incluso de lo *“demoníacamente misterioso”*, sentidos que según Cirlot, se encuentran igualmente presentes en el arte del siglo XX.²¹

En el impulso de las imágenes en su avance hacia configuraciones abstractas, en el arte magdaleniense²², por ejemplo, se evidencia *“el desarrollo imaginativo de un elemento real exagerándolo hasta conferirle un valor expresivo que rebasa el de la estricta representación, cual sucede en la estilización fantástica de los cuernos de un siervo, en una pintura de Lascaux²³ (Montignac, Francia)”²⁴*. Plásticamente estas imágenes se componen desarrollando variadas posibilidades de la línea (continua, discontinua, punteada, otras que sugieren ejes, etc.), volúmenes, superficies, etc. Otras imágenes formadas por ejemplo: por series de puntos, discos, figuraciones geométricas cóncavas, interactúan fuera de otras configuraciones más representativas, es por eso que cobran una autonomía plástica; este

¹⁹ El Hombre de Neandertal o simplemente Neandertal corresponde a una especie del género “homo” que habitó Europa y partes de Asia occidental durante la última edad de hielo. Se extinguieron hace unos 25.000 años.

²⁰ J. E. Cirlot, op, cit. página 17

²¹ I. E. Cirlot, op, cit. página 36

²² La cultura Magdaleniense se extendió por Francia, Suiza, España y Alemania. Puede considerarse como la primera civilización europea occidental, pues debido a un aumento demográfico, sobrepasan los límites de su foco originario y se extiende prácticamente por todo el continente europeo.

²³ Lascaux es un complejo de cuevas en el sudoeste de Francia, famoso por las pinturas rupestres que contiene. Estas contienen parte del arte más antiguo conocido, datado entre 13.000 y 15.000 años a.C. o tan antiguo como 25.000 años a.C.

²⁴ J. E. Cirlot, op, cit. página 22

elemento surge como otro factor de comparación con el arte contemporáneo. En estas imágenes –las rupestres – se configura, entonces, un valor gráfico independiente al representativo.²⁵

El reconocer, a groso modo, las implicancias que llevaron al hombre a conseguir plásticamente estos resultados y al mismo tiempo, cómo se van estableciendo puntos de conexión con el arte del siglo XX, me habla de que en el hombre existe una “conciencia común” que le lleva a expresar unas mismas ideas de la misma forma, trascendiendo el tiempo y el lugar²⁶.

“Una solidaridad universal une todos los gestos e imágenes de los hombres,

no sólo en el espacio, sino también y sobre todo en el tiempo”

(Elie Faure, “El Espíritu de las Formas”)²⁷

Es en este contexto donde surge la valoración del Informalismo, porque visualmente el uso de texturas abundantes y la valoración de la materia en sí misma, va configurando visualmente una proximidad al arte rupestre. Son estos hechos los que a continuación, me han llevado a una reflexión a partir de esta tendencia artística, y no sólo porque visualmente mi obra tienda hacia esas disposiciones, sino porque los Informalistas han dejado, a parte de su testimonio visual, el testimonio por el cual el hombre a través de la historia ha visto iluminar su entendimiento: la escritura, la huella del saber.

2.4. Reflexión a partir del Informalismo

Existe un hecho que motivó, desde el análisis visual de mi propia obra, un acercamiento al Informalismo, aquel movimiento pictórico europeo que tuvo gran aceptación en España,

²⁵ J. E. Cirlot, op, cit. página 23

²⁶ J. E. Cirlot, op, cit. página 5

²⁷ Idem.

desarrollado a partir de 1945 en paralelo al expresionismo abstracto estadounidense. Este hecho fundamental, nació al tratar de compensar visualmente aquellas molestias que producía, en la configuración de mis imágenes, aquella “deficiencia” que padezco, “daltonismo”, por la cual tiendo a confundir en ocasiones el verde con el rojo, sobre todo cuando éstos están de alguna forma asociados. El daltonismo, en consecuencia, me obligó a renunciar a una gama amplia de colores, la que se redujo finalmente, a través del desarrollo de mis imágenes, y/o por ciertos acontecimientos ya descritos, a una paleta gris, basada en colores tierra, verde viridian y azul ultramar.

Al configurar mis imágenes a través de este recurso, reconozco que en un comienzo me resultaba una paleta verdaderamente cómoda, pero en la medida que avanzaba la exigencia hacia mi trabajo, me asaltó la interrogante respecto de si aquel estrechamiento cromático, no sería finalmente un inconveniente para lograr una comprensión visual del efecto tridimensional, elemento del cual de todas maneras quería servirme. Este cuestionamiento me sobrevino, no porque yo efectivamente advirtiera ‘plano’ los resultados, sino porque juzgué que mis imágenes podían carecer objetivamente -debido a la ausencia de temperatura cromática- de aquel efecto espacial buscado. Es en este punto donde comencé, mediante la adición de materia en pasta abundante, a crear diferentes niveles o planos sobre la tela, para ir de cierta manera, supliendo aquella carencia que creí pudiese tener, respecto del efecto espacial. Lo que concebí finalmente, fue tratar de hacer interactuar - esta materia- con los ritmos de las formas previamente dispuestas, no tan sólo siguiendo la figura a la que se enmarcaba, sino también haciendo que se expresara independientemente en su singularidad. Como resultado, mediante el uso de esta materia, suplí, de cierta forma en algunos sectores de la tela, el efecto tridimensional por temperatura cromática, lo que logró una tridimensionalidad, que se transformó de virtual en concreta; perceptible tanto a la mirada como al tacto.

No sé hasta qué punto verdaderamente mis obras, sin la adición de esta materia, tendrían aquella carencia espacial que en algún momento creí advertir, pero de no haberse despertado esta inquietud, seguramente hubiese prescindido de un recurso estético valioso para mi obra.

La materialización de estos “descubrimientos” me hizo advertir, cómo una “debilidad” pudo en mi caso, hacer brotar dos fortalezas que potenciaron, enriquecieron y singularizaron mi obra plástica.

El ir familiarizándome con estos dos recursos: la gama restringida y el uso del empaste, me remitió en consecuencia al estudio de ciertas particulares del Informalismo, porque justamente algunos de sus exponentes desarrollaron y potenciaron estos recursos. A continuación iré describiendo a grandes rasgos, cómo estas características del Informalismo —en gama y materia— hacen paralelos en mi pintura tanto en lo visual como en lo teórico.

El Informalismo valora de sobre manera la materia en sí misma, y ésta en relación a la elaboración de un cuerpo expresivo (el “como” de Kandinsky)²⁸ totalmente autónomo, en donde los artistas plasman su mundo, es decir, la obra.: “(...) *los artistas del Informalismo proyectan sus vivencias y sus reacciones intensas e incluso paroxísticas en esa materia que depositan sobre el lienzo o la tabla o sobre soportes antes no utilizados (...)*”²⁹ Es esta valoración la que trae como resultado, obras cargadas de sentido de relieve, con pastas pictóricas de un grosor importante, entre otros.

Esta consecuencia en el suceder informalista, se da principalmente por un hecho profundo, no necesariamente como ocurrió en mi obra, debido a un desarrollo experimental. Este factor es, según Cirlot, la comprensión de la obra o de la creación artística como un hecho totalmente identificado “*no ya al mundo de la realidad visual, sino al de las ideas o figuras dotadas de cierta regularidad*”³⁰. Este hecho, en su radicalidad, sigue en sus bases aquello ya planteado por

²⁸ Este hecho se menciona en la página 11

²⁹ J. E. Cirlot, “Informalismo”, ediciones “Omega”, Barcelona, España 1959, p. 10.

³⁰ J. E. Cirlot, “Informalismo”, ediciones “Omega”, Barcelona, España 1959, p. 16.

Kandinsky, “*que expresa la certidumbre del idioma plástico en sí mismo, lo que conduce a la consideración de la obra de arte como un conjunto autónomo*”³¹; una criatura viva.³²

Estos planteamientos, refuerzan mi comprensión de la obra como una realidad singular dentro de la realidad, la que he llegado a llamar “microcosmo”.

En la articulación de mis imágenes, como ya he mencionado, existen todavía, muchas alusiones visuales a los objetos reales, de donde extraje sentidos o impulsos interesantes; no obstante, estas configuraciones las encauso dentro de otras puramente pictóricas, las que son en esencia no representativas o puramente estéticas. Estas estructuraciones visuales me remitieron, siguiendo la obra de Cirlot, a la pintura del expresionista³³ Ensor (Bélgica. 1889-1949), no en su color vibrante y estridente, sino en la organización general del conjunto. Sus imágenes llamaron mi atención porque aunque se evidencian alusiones miméticas, hay amplias zonas de puro lenguaje pictórico, donde la pintura se muestra en sí y como portadora de la vida del autor.³⁴

³¹ J. E. Cirlot, op. cit. p13.

³² Cf. M. Scultz, “La Cuerda Floja”, Ediciones Pedagógicas Chilenas S.A. Santiago, Chile, 1990, página 15

³³ Cf. J. E. Cirlot, “Informalismo”, ediciones “Omega”, Barcelona, España 1959, p. 16. El expresionismo preparó el camino para una concepción del arte, en donde cada uno de los elementos de configuración de la obra, posee un lenguaje propio, alejado del factor temático.

³⁴ Cf Idem.



James Ensor. "El Teatro de Máscaras" 1908. Óleo sobre tela. 72 x 86 cm.

En cuanto al uso del color, no todos los informalistas fueron necesariamente reduccionistas en sus gamas cromáticas, pero creo que el motivo fundamental de aquellos que ahondaron en este recurso, como es el caso de un Tàpies o Saura, seguramente está alejado del sentido físico que, en mi caso, resulto predominante, quizá por sobre un sentido estético profundo. En Saura por ejemplo, su paleta reducida estuvo motivada primordialmente por la valoración del gesto puro, para lograr mediante sus particulares procedimientos de adición y sustracción de materia pictórica, según las palabras de Cirlot, *"una estructura ferozmente dinámica, que provoca sensaciones de choques lumínicos y de espacios complejos y barrocos (...)"*³⁵

³⁵ J. E. Cirlot, op. cit. p45.



Antonio Saura. "Crucifixion XII" 1959. Óleo sobre Tela. 200 x 250,50 cm.

Un hecho teórico vino finalmente a coartar cualquier asomo de inquietud que pudiese surgir durante la conformación tanto de mis imágenes como de mi personalidad artística. Estas premisas teóricas del Informalismo, que fundamentan o que se desprenden de lo anteriormente expuesto, plantean que cualquier articulación de imágenes por simple que esta sea, nos afecta de algún modo, pues todos los objetos, siguiendo las palabras de Paul Guillaume, por sí mismos poseen una fisonomía moral, es decir, *“que los objetos tienen por sí mismos el carácter de lo extraño, de lo espantoso, de lo irritante, o de lo tranquilo, lo gracioso, lo elegante, etc”*³⁶ Comprender este concepto me remitió necesariamente al factor composicional de mis imágenes, debido a que este elemento, permite ubicar las imágenes dentro de su totalidad (espacialidad), de la forma más adecuada, para que éstas se expresen en su singularidad y en sus relaciones de la forma más comprensible, desde lo que el creador desee expresar;³⁷. (tensiones, reposos, insinuaciones, ritmos, etc.) No bastaría

³⁶ J. E. Cirlot, op.cit. p 7

³⁷ Cf. J. Villafañe. “Introducción a la Teoría de la Imagen”, Ed. Pirámide, Madrid, España año 2000, pág. 177

entonces, lograr imágenes seductoras si su contexto no les da finalmente el escenario adecuado, ya que podrían anularse o inhibirse en relación con otras, o parecer una suma de unidades perdiendo así el efecto de totalidad³⁸, volviendo la obra inconsistente, e impidiéndole reflejar su ser. Es en este sentido que la crítica del romanticismo emplea el concepto de la obra de arte como **órgano**, es decir, que la obra *“no se genera por mera yuxtaposición de partes, mediante una combinación mecánica e inducida desde fuera, sino que, por el contrario, se desarrolla desde el interior, como un germen o una semilla, y que por lo tanto, puede compararse con un organismo”*.³⁹

El orden visual en que dispongo el espacio para la manifestación del ser de mis microcosmos será un tema que trataré en un próximo capítulo.

El meditar en la importancia de este recurso —la composición—, junto con los demás hechos que me permitieron reflexionar en torno al Informalismo, ha situado mis imágenes en un transitar hacia una comprensión más plena consigo misma y con su contexto. Mis obras en definitiva, fueron azarosamente herederas de un acontecer artístico que tubo que aprender a conocer, para encontrar en él, elementos que pudiesen darle luces en vista de su propia comprensión estética, pero es en este punto donde vuelven a resonar aquellos conceptos ya planteados por Cirlot en su obra “El Espíritu Abstracto”, que en el hombre existe una conciencia universal en las relaciones formales, que trasciende tiempos y lugares.⁴⁰

³⁸ Cf. J. Villafañe, op.cit. página 181.

³⁹ P. D'Angelo, “La Estética del Romanticismo”. Gráficas Rógar, Madrid, España, año 1999, p 214.

⁴⁰ Este concepto lo desarrollado ampliamente en la página 18

3. Configurando los elementos plásticos

Durante el desarrollo de mi personalidad como creador, la comunicación que alcanzaron dos sentidos, develó las razones que motivaban ciertas particularidades del carácter visual de mis imágenes. Uno de estos sentidos es plenamente interno, y camina precisamente en una de aquellas búsquedas que he tratado de racionalizar a lo largo de todo este escrito: la captación metafísica de la realidad. El otro, plenamente pragmático, surgió en la medida en que advertí que mis imágenes se volvían expresivas a través del uso del dibujo. Estos sentidos hicieron visualmente patente en mi obra su **carácter abocetado**.

Para aclarar este carácter, primero hay que entender lo que es un boceto; éste es un concepto plástico que remite a una serie de líneas, manchas, que sirven de guía o previo para una posterior realización artística. Por consiguiente, no hablo en mi obra de “boceto”, sino de “carácter de boceto”, porque en este sentido mis imágenes no configuran en esencia “previos de” y porque están –mis imágenes- enriquecidas de elementos estéticos que ciertamente, hacen perder el espíritu del concepto original.

Este hecho –carácter abocetado-, quedó incluido como uno de los ejes de mi acontecer, por un factor de experimentación ya antes mencionado, antes que de él dedujera una implicancia más profunda.

El boceto tradicionalmente es servidor de una imagen que será a posterior la real, pero en muchas ocasiones –el boceto- alcanza un lenguaje plástico mucho más rico que el que logra la imagen “definitiva”, porque mantiene la gestualidad y la expresión propia de la inmediatez. Otro factor destacable del boceto es su capacidad de síntesis de los datos visuales de los objetos de la realidad a los que hace referencia. Esta simplificación puede trasladar una imagen referencial compleja o enmarañada, a una expresión sencilla, donde es capaz de aprender características esenciales como la estructuración visual propia de la imagen, y ésta libre de accesorios, que

justamente es de lo que se va cargando la obra “final” si no hay por parte del creador una comprensión adecuada de la esencia del referente. Es por estas características que el boceto logra una “poética” tanto metafísica, como expresiva (artística).

Por consiguiente, la característica ontológica que percibo en el boceto, es la que pone en paralelo el hecho abstracto, en la manera de aprehender y crear realidad.

En “El Libro del Té” de Okakura Kakuzo, hay un comentario respecto al boceto en donde confluyen estas implicancias en lo teórico y su consiguiente modulación visual:

“Los adeptos del Zen aspiraban a la comunión directa con la esencia misma de las cosas y sólo consideraban los accesorios exteriores como unos obstáculos a la percepción clara de la verdad. Zen prefería los bocetos en blanco y negro a las pinturas policromas de la escuela budista, y esta preferencia era debida a su amor a lo abstracto”⁴¹

Visualmente el carácter abocetado de mis imágenes se palpa en la multiplicidad de líneas que configuran y atraviesan las formas, unas estructurales, otras de contorno y otras puramente estéticas; muchas de ellas no se construyen de manera directa y / o tradicional por el carbón en la tela, sino como producto de los relieves producidos por lineamientos hechos en la materia pastosa; es así como cuando se frota carboncillo sobre la tela, cuando estas líneas emergen como dibujo. Éstas –las líneas- se suman o dialogan con manchas racionalizadas y otras azarosas, de las cuales unas estructuran y otras contienen; un número no menor de ellas están deliberadamente dispuestas para que necesariamente no remitan a trasfondos de representación. Algunas de éstas se disponen ya desde el proceso de preparación de la tela, mediante la aplicación de imprimante de diversos espesores, y desde aquí es donde comienzan a aflorar estas manchas, a medida que se aplican las capas pictóricas (generalmente en aguadas), convirtiéndose en un aporte al sentido de espacialidad de las imágenes.

⁴¹ O.Kakuzo, “El Libro del Té”, Ediciones Digitales “Librodot.com”, al 20 de febrero de 2006, capítulo III “Taoísmo y Zenísmo” página 12 en paginación personal.

Ciertamente, la experiencia visual abocetada que expresan mis imágenes, está lejos de ser para mí pobre en sentidos - como podría pensarse debido al reduccionismo constructivo propio del boceto - ya que como dije en un comienzo, ha sido fruto de una necesidad tanto interna como externa, a pesar de que durante el desarrollo estas implicancias se hayan visto de forma inconsciente.

Lo que respecta a la **composición**⁴², tengo presente el hecho de que mis imágenes puedan “funcionar” en este aspecto, tanto en sí mismas como en una serie, pero es este último concepto el que más pesa (aunque existen imágenes que están configuradas como una singularidad). El concepto de serie entraña en mí un valor especial, porque la suma y comunicación de partes, configura una especie de solidaridad en el ser, que convierte –a las imágenes- en un solo cuerpo, y éste, en sus relaciones internas, engendraría por consiguiente, nuevos estímulos. Es en este sentido, que produzco un transitar visual desde una imagen a otra a partir de ciertos recorridos virtuales, que van creando formas y ritmos nuevos, al mismo tiempo suscitando múltiples tensiones. Son estas razones las que me llevan a dejar amplios espacios abiertos, para que cuando se produzca el encuentro de una imagen con otra (es decir, entre una tela con otra perteneciente a la misma serie), no se produzcan interferencias en la comprensión visual de las nuevas relaciones.

Otra característica es el empleo del formato vertical; este recurso me resulta bastante cómodo composicionalmente, porque, al tratar de estabilizar visualmente la sensación ascendente, se crean tensiones mucho más interesantes. Esta característica – la ascendente – me remite nuevamente a mi inclinación a las cosas vinculadas a una comunicación con lo espiritual, a la que constantemente hago alusión.

Paralelamente al desarrollo y comprensión de mi lenguaje, una importancia no menor tuvo la elección del **referente**. Durante el periodo de búsqueda de un lenguaje que me identificara en el momento en que el dibujo se mostró como un ancla, surgieron las figuras de los insectos; éstos no

⁴² Su implicancia teórica está desarrollada en la página 24.

se me manifestaron porque tuviese algún vínculo afectivo con ellos, sino porque al estudiarlos como una estructura de dibujo en sí, logré con ellos una empatía plástica; su configuración como tales entonces pasó a un segundo orden, para convertirse en sólo pretextos: sus formas dan cabida a una multiplicidad de líneas y manchas en juegos atractivos de ritmos, continuidades, quiebres, etc; elementos que me imprimieron mucha libertad, sobre todo hacia la expresión, ciertamente porque en su propia estructuración natural veo presente este carácter abocetado.

4. El artista: demiurgo de realidades

Al ir reconociendo los logros que cada etapa de mi desarrollo plástico va obteniendo, fui aclarando la existencia de un hecho transversal, factor que he venido considerando desde los primeros momentos en que comprendí la obra como un ente y escenario cósmico; este hecho es la comprensión del el artista como verdadero **demiurgo**.

El término demiurgo viene de aquella concepción platónica que se refiere al ser “creador del mundo”, “hacedor del universo” y es uno de los atributos de la divinidad; este concepto ha quedado en el lenguaje común para referirse en sentido figurado, a todo a aquel que crea o hace. El demiurgo, por esencia y a partir de la nada, tiene la capacidad de instaurar en el ser, todos sus anhelos y sus deseos. El arte análogamente, otorga al artista esta capacidad ontológica, no para lograr una obra a partir de la nada, lo que sería un absurdo, pues el artista ya es en sí mismo naturaleza⁴³, sino para establecer nuevas realidades a partir de lo existente, donde consigue ser activo creador como la naturaleza misma. El artista *“debe convertirse en una fuerza productiva semejante a ella”*⁴⁴ – a la naturaleza –.

El artista–demiurgo, durante el proceso creativo ordena, reúne, selecciona, etc., los elementos constitutivos, pero muchas veces, a él mismo le es incomprendible por qué realiza una acción y omite otras. El hacer me enseñó, en este sentido, que *“la verdadera obra de arte nace misteriosamente”*⁴⁵. Ella misma en su *advenimiento*⁴⁶ - por su carácter de proceso- comienza a develar los sentidos más profundos que existían como tímidas mociones al inicio de su camino. Es así como al plantearme en un comienzo la idea del cosmos, me significó el tránsito desde una mimesis, a ciertas configuraciones ligadas a la abstracción, el cual dio como resultado la

⁴³ Cf. P. D’Angelo, “La Estética del Romanticismo”. Gráficas Rógar, Madrid, España, año 1999, p 123

⁴⁴ P. D’Angelo, op, cit, pág. 122.

⁴⁵ V. Kandinsky “De lo Espiritual en el Arte”, Ediciones “Labor”, Barcelona, España, año 1988, p. 116.

⁴⁶ Cf. M. Scultz, “La Cuerda Floja”, Ediciones Pedagógicas Chilenas S.A. Santiago, Chile, 1990, página 17

comprensión de la obra artística como una esencia total en y de sí misma, por lo que perfectamente puede establecerse y reconocerse como un nuevo microcosmos.

Paralelamente y en la búsqueda de configuraciones técnicas que resultaran apropiadas para un desarrollo desde mi singularidad como creador, es como encontré en el juego del dibujo y la pintura, relaciones que potenciaron mis esfuerzos desde lo expresivo, como también lo hizo el uso del gris, en cuando resultaba adecuado a mi situación de daltonismo. Los resultados visuales de estas realidades acercaron y circunscribieron mis imágenes en dos facetas bien definidas, que al analizarlas aportaron elementos teóricos llenos de nuevos sentidos. Éstas fueron: primero, la influencia del Informalismo, que aportó elementos para comprender la obra como una realidad autónoma (cuadro objeto), además del uso de la materia y el color restringido. Y como segunda faceta, el carácter de boceto que adquirieron mis imágenes, que me remitieron a la búsqueda de una imagen simple en vistas al encuentro visual de la esencia de las realidades.

Ciertamente, el racionalizar estos elementos (tanto teóricos como prácticos) sobre los que se levanta mi obra, hasta este momento, no se convierten en sí mismos en la receta que siempre hará triunfar mis expectativas, sino que son sólo elementos que la búsqueda constante me ha ido entregando, los que indudablemente, en este proceso, no se mostrarán rígidos, sino que irán madurando y transformándose en la medida que vayan consolidando cada día mi acontecer artístico. Es en este sentido que O. Kakuzo dice: *“Hay té bueno y té malo, como hay buena pintura y pintura mala, y existen tan pocas recetas para hacer un té perfecto como reglas para pintar un buen Ticiano...”*⁴⁷

Finalmente, hay un hecho sorprendente que fui poco a poco descubriendo en la medida que mis imágenes reflejaban ya un desarrollo más consistente. Cada logro visual venía paralelamente a esclarecer ciertos pasajes de lo que yo como creador, con el ejercicio pictórico, venía buscando; es decir, fui transitando a cada paso hacia un estado de conciencia más luminoso

⁴⁷ O.Kakuzo, “El Libro del Té”, Ediciones Digitales “Librodot.com”, al 20 de febrero de 2006, capítulo II “Las Escuelas del Té” página 5 en paginación personal.

sobre el sentido de mi arte. Es así que en estos últimos momentos es donde advertí que paralelamente a la creación de mi pintura, ésta me “daba a luz” como creador: cada vez que avanzo en este camino a través de los errores y los aciertos, las dudas, las experimentaciones, etc., mis imágenes me crean y recrean fundando en el ser mi personalidad, mi ser de creador. El demiurgo hizo sensible la obra y la obra hizo poco a poco sensible al creador; ha sido una formación recíproca, pero cada una en y con su individualidad; al respecto M. Schultz plantea: *“la obra es “su” creación y por lo tanto se identifica con ella; pero a la vez, es “otra cosa” que él mismo –el artista-, pero posee destellos de extrañeza; como un espejo que le mostrara algo distinto a lo que él cree saber de sí”*⁴⁸

En este planteamiento, no hablo necesariamente de “dar a luz” a manera de parto como se concibe generalmente (aunque muchas soluciones pictóricas tuvieron este carácter en lo forzoso), ya que éste supone la conclusión de un proceso –el embarazo-, sino que lo entiendo como un desarrollo que, por esencia, no puede concluir; la obra y su demiurgo emprenden un viaje sin retorno, pues cada logro necesariamente abre las puertas de nuevas e infinitas posibilidades, de infinitos caminos en vistas a la construcción de los más insospechados microcosmos.

*“Nuestro espíritu es la tela sobre la que el artista pone los colores, los matices son nuestras emociones y el claroscuro está formado por la luz de nuestras alegrías y lo sombrío y nosotros estamos en la obra maestra”*⁴⁹

⁴⁸ M. Scultz, “La Cuerda Floja”, Ediciones Pedagógicas Chilenas S.A. Santiago, Chile, 1990, página 25

⁴⁹ O.Kakuzo, op.cit. capítulo V “El Sentido del Arte” página 18 en paginación personal.

Bibliografía

- Schultz, Margarita “*La Cuerda Floja.*”, Ediciones Pedagógicas Chilenas S.A. Santiago, Chile, 1990.
- D’Angelo, Paolo “*La Estética del Romanticismo*”. Gráficas Rógar, Madrid, España, año 1999.
- Kakuzo, Okakura “*El Libro del Tê*”, ediciones digitales “Librodot.com”, al 20 de febrero de 2006.
- Villafañe, Justo “*Introducción a la Teoría de la Imagen*”, ediciones Pirámide, Madrid, España año 2000.
- Cirlot, Juan Eduardo “*El Espíritu Abstracto*”, editorial “Labor”, Barcelona España 1966.
- Lucie – Smith, Edward “*Artes Visuales en el Siglo XX*”, ediciones “Könemann Verlagsgesellschaft”, Colonia, Alemania; edición española año 2000.
- Cirlot, Juan Eduardo “*La Pintura Abstracta*”, ediciones “Omega”, Barcelona, España 1957.
- Kandinsky, Vassily “*De lo Espiritual en el Arte*”, ediciones “Labor”, Barcelona, España, año 1988.
- Cirlot, Juan Eduardo “*Informalismo*”, ediciones “Omega”, Barcelona, España 1959.

Anexo: Imágenes (“Tríptico”)



1. Tríptico / elemento 1 / 120 x 60 cm.



2. Tríptico / elemento 2 / 120 x 60 cm.



3. Tríptico / elemento 3 / 120 x 60 cm.



4. Tríptico / vista conjunta