



Construcción de lenguaje como dar lugar en el mundo

Consuelo Miranda Monreal

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso Escuela de Arquitectura y Diseño e[ad]

Profesor guía: Sr. José Balcells

Diseño Gráfico

2011

Prefacio

En la Búsqueda de la belleza presente

Introducción	11
Sobre el proceso	12
Sobre los capítulos	14
El Estudio	35
Prólogo	37
Concepción de la Belleza	39
Paso de la figuración a la no figuración en el arte	47
La Actualidad en el Arte	55
Apertura de la situación formal	63
La Modernidad	69
Discurso Conclusivo	75
Colección imágenes y dibujos ámbito sensible	83

Construcción de Ritmo a partir del Gesto

El paso de la investigación a la intervención	108
Estudio formal de la figura a intervenir	110
Estudio de relaciones	118
Desarrollo de la propuesta	123
Colección imágenes de la propuesta	131

Construcción de comunicación como dar lugar en el mundo

Proceso de Error y Ensayo	143
Abstracción lineal y volumétrica	145
Sobre el color	154
Sobre la Estructura	155
Color sobre color	163
Colección imágenes de la obra final	171

Prefacio

El observador azotado por un violento terremoto, rápidamente se ha de colocar fuera de él para recuperar nuevamente su capacidad de contemplación. No se trata de olvidar. Se hace necesario construir el temple que de cabida a la nueva realidad territorial.

Consuelo recoge con absoluta disponibilidad esta invitación de su profesor, de embarcarse en una aventura artística que como tal aborde dos riesgos radicales: el riesgo apolíneo diría Garcés de recoger con rigurosidad la relación artística que el hombre ha establecido con la violencia y la destrucción y el dionisiaco diría yo, de arriesgar lo aprehendido bajo el sol posterior a la bacanal de la naturaleza, para luego festejarlo en una obra que retrotraiga lo destruido al ojo que enciende la belleza y de este modo, aún en deuda, un germen para reconocer la naturaleza del país.

La invitación a Consuelo fue partir a los lugares más afectados por el sismo y el maremoto siguiente con dos instrumentos de observación: el dibujo y la foto para con ellos incorporar en plenitud al ojo del siglo 21 la trágica belleza que desde el siglo 18 se le ha venido insinuando al mundo.

Hay aquí una teoría que está por comprobarse. Poetas y artistas del S. 18 en adelante consistentemente fueron incorporando destrucción y violencia al haber poético del sentido moderno de la belleza y de este modo, ampliando el horizonte artístico de ese mundo.

No es esta la ocasión de nombrar a todos los poetas y artistas que contribuyeron a esto. Está latamente registrado en este trabajo. Lo que si es interesante revisar son los testimonios recogidos por Consuelo en: Machali, Doñihue, Coínco, Chimbarongo, San Fernando, Santa Cruz, Peralillo, Talca, Curepto, Iloca, Concepción, Talcahuano, y Dichato por medio del dibujo y la foto sistemáticamente.

De este modo se reconoce que es el ojo, con todo su acerbo cultural, el que inventa como una destrucción caótica adquiere estatuto de belleza y así patrimonio del mundo.

Dicho de otro modo es la mirada que abstrae, relaciona, ubica, sintetiza y replica la que al final se permite ser sorprendida por nuevas fronteras en la poesía y en el arte.

“bello como el encuentro fortuito sobre una mesas de disección de una máquina de coser y un paraguas”
Así, en el proceso dionisiaco, diría yo, de arrojarse a la fiesta de ampliar los horizontes del mundo nos encontramos casi por azar (como en la formula de Lautreamont) con un árbol seco, muerto. Un pino el que ha sido cuidadosamente podado de manera de dejar sus ramas amputadas en un dramático gesto de un naufrago que avista velas en le horizonte.

Pero aún así este objeto natural sometido violentamente por la muerte y por la poda, no deja de ser un derrelicto. Falta aún el gesto voluntarioso de traerlo al mundo de las formas. Aquel que llena de misterio, contenido y fija el ojo en el presente.

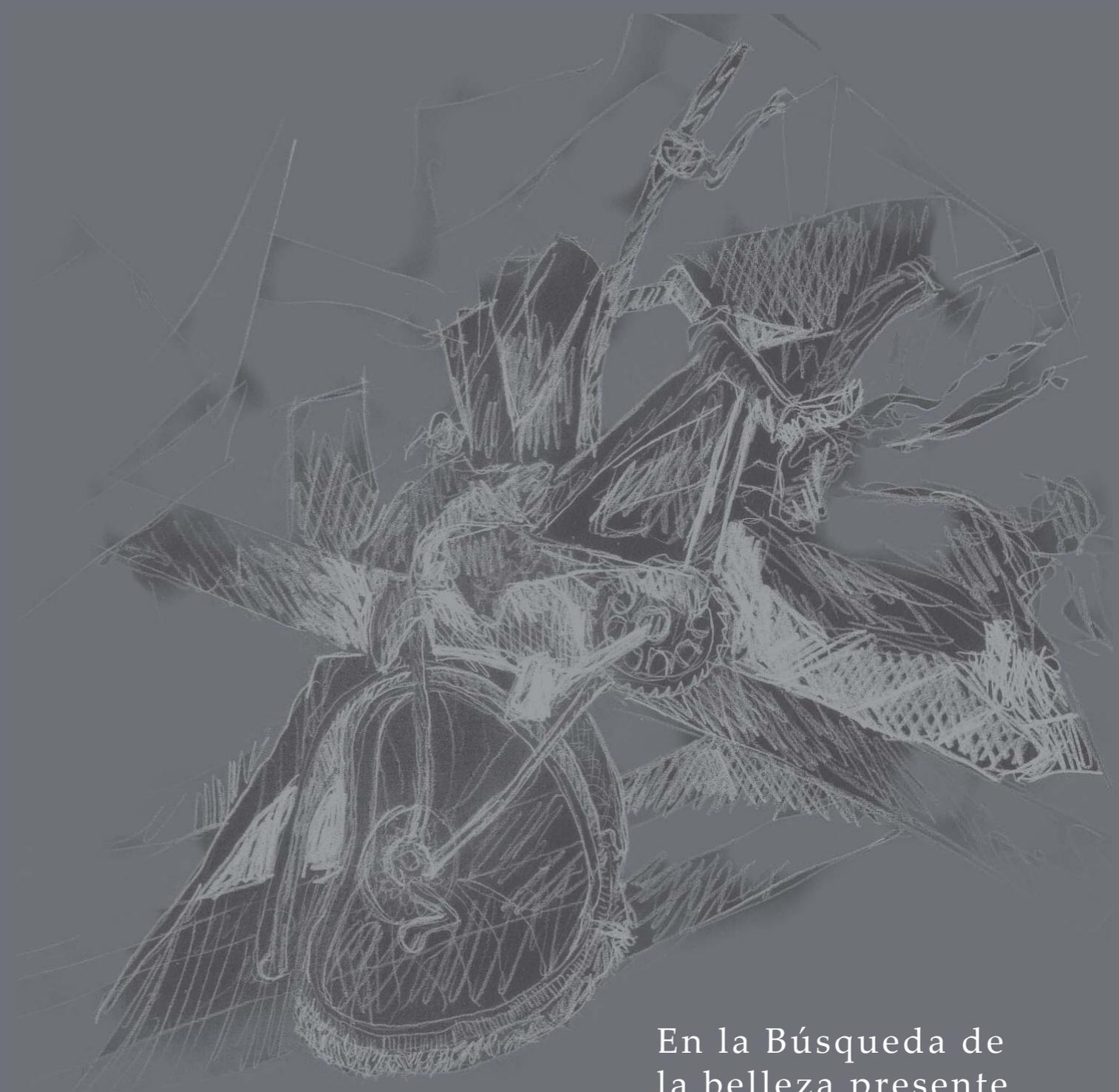
Kurt Schwiters hubiera tenido, en esto, una palabra clara. Lo mismo Matta Clark. No es suficiente la tragedia, el accidente (azar, abandono). Tiene que venir una nueva entrada al mundo con la belleza de la desnudez total; es decir sin revés ni derecho pero además sin adentro ni afuera; sin arriba ni abajo, etc.

. Este fue el don que buscamos darle a la Ciudad Abierta y Consuelo, en esta aventura adquirió las competencias de un diseñadora que le permitirá en su vida profesional desempeñar las tareas más complejas como la investigación seria y rigurosa del estado del arte, la lúcida reflexión a cerca de las conclusiones y la innovación que tales reflexiones le permitirán incorporar al producto en desarrollo.

Examen de Título, diciembre 2010

José Balcells

Profesor Guía



En la Búsqueda de
la belleza presente

Introducción

Sobre el proceso

Iniciamos nuestra investigación planteando un acercamiento a la situación del terremoto a través del cristal que dona del arte, preguntándonos por una nueva visión de mundo que pueda surgir a partir de la incorporación de esta imagen de nuestra realidad.

Tomamos un ejemplo de belleza no percibida normalmente como directriz, acercándonos a una estructura para carteles de publicidad que ha sufrido daños, hecho que incorpora una nueva dimensión a su corporalidad, la de-formación, que aporta dramatismo y riqueza visual a su imagen primordial.

Con este ejemplo en mente iniciamos la búsqueda de una belleza dramática, buscando situaciones similares desde un punto de vista morfológico, teniendo presente la fórmula de Lautreamont "bello como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas". Ésta fórmula actúa como el motor de la búsqueda, y su fuerza radica en el elemento de azar del encuentro de las partes.

Al integrar ésta fórmula le otorgamos un papel al azar dentro del estudio. Esto desencadena la incorporación de la visión de artistas y su relación con la imagen arrojada por el ámbito sensible de la investigación.

Iniciamos la búsqueda de nuestra imagen dentro de la ciudad, en Viña del Mar y Valparaíso, encontrando una imagen ambigua, indefinida y que no logra retratar la violencia del impacto de la fuerza que la modificó. Es así que salimos de la ciudad. En este momento incorporamos la etapa de estudio de textos poéticos, con la aparición de Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud y del espacio intervenido de Kurt Schwitters.

La incorporación de estos tres visionarios amplía la dinámica de la imagen que buscamos, apareciendo una más global. Esto quiere decir que no solo buscamos el cambio de los materiales sino que también la modificación a mayor escala, los elementos que participan y el resultado de su conjugación en el espacio.

Al salir de la ciudad, buscamos la aparición de una imagen más notoria, primero notando la riqueza manifestada dentro de elementos aislados, para luego observar los distintos patrones que surgen de del encuentro de materiales y como se relacionan.

Con la incorporación de artistas comienza un proceso de retroalimentación entre las dos partes del estudio. Ambas partes comienzan a comunicarse mediante la integración de nuevas visiones que desencadenan la aparición de imágenes que se conecten con lo estudiado y estas a su vez abren el campo para invitar nuevas voces a la investigación. De este modo el crecimiento y densificación de ambas partes sucede de forma orgánica. Esto nos permite dividir el campo de estudio en partes que involucren distintos ámbitos de sus

resonancias, desde el punto de vista visual y las sensaciones.

Cabe destacar que ambas partes del estudio se desarrollan de forma paralela involucrando a los tres primeros personajes, e incorporando al movimiento Dadá, específicamente sus manifiestos, Gordon Matta-Clark y sus intervenciones urbanas y la concepción poética de la belleza propuesta por el poeta Godofredo Iommi M. La incorporación de otros artistas ocurre en un momento posterior, pero los mencionados son la base del desglose de los capítulos o secciones del cuerpo de la investigación.



Sobre los capítulos

Dividimos el estudio en 6 capítulos o capas de profundidad que abordan la pregunta acerca de la belleza desde distintos puntos de vista o perspectivas. La apertura del estudio nace de la fórmula de Lautreamont, y de esta se desglosa en el primer capítulo el concepto de Belleza con la que trabajaremos.

En este primer capítulo vemos la presencia de la violencia en el arte como parte de la belleza que queremos presentar. Este concepto lo trabajamos a partir de la palabra, la visión de Lautreamont, Godofredo Iommi y Charles Baudelaire.

En un segundo capítulo o capa de profundidad nos acercamos al tema a través del arte y la violencia que se acomete en primer lugar contra los paradigmas existentes a principios del siglo XX como resultado de una transformación o ampliación del mundo. Este punto se centra en el traspaso de la fuerza desde la temática a la aplicación en sí, con la aparición de la abstracción, abordándolo a través de Kandinsky.

El vínculo que establecemos entre el ámbito sensible y el estudio de los artistas aparece con la idea de la abstracción de la figura de su entorno. En otras palabras, la relación de la abstracción de la pintura y la abstracción de la figura del entorno. Establecemos el traspaso de la fuerza desde la mano y la representación al ojo, y la descontextualización del entorno.

El tercer capítulo se centra en presencia de la actualidad en el arte, centrado en la aparición de la figura de la ciudad y el arte Dadá. Esta tercera capa de profundidad se acerca al concepto de la importancia o relevancia del presente; la contemporaneidad de la imagen que buscamos, para así lograr establecer la comunicación entre ésta y el espectador, ya que es ahí donde yace posibilidad de emocionar y provocar algo en el espectador.

Como desencadenamiento de este capítulo aparece el cuarto punto, la apertura de la situación formal, puesto que la tela como medio de expresión ya no satisface la necesidad de los artistas como medio. Esta expansión de las fronteras trae consigo el arte de instalación. En este punto nos adentramos en la idea de descontextualización del medio, estableciendo similitudes entre los *readymade* de Duchamp y las imágenes del terremoto que vinculan elementos de modo inusual o atípico.

Gordon Matta-Clark aparece en este capítulo con la idea de la intervención urbana y con ello la noción de impacto al espectador. Además, nos encontramos con Andy Goldsworthy que nos habla acerca de la consideración del entorno y del resultado que esto tiene en los espacios sin intervenir. Esto hace referencia al resultado que tiene una obra, acerca de la apropiación de un entorno y a partir de esto generar una relación con el espectador; provocar algo en su sensibilidad.

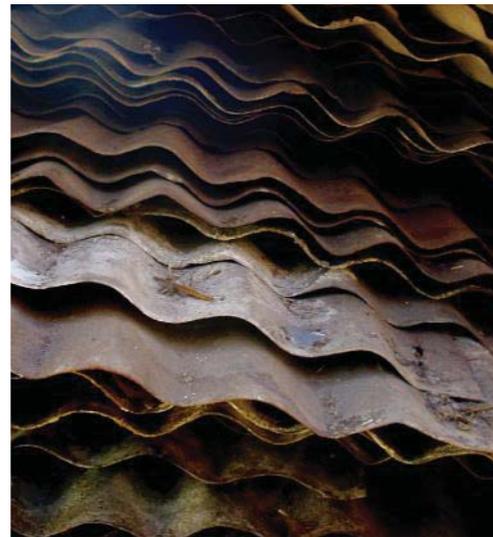
En este punto nos encontramos con la idea de modernidad. Este concepto envuelve

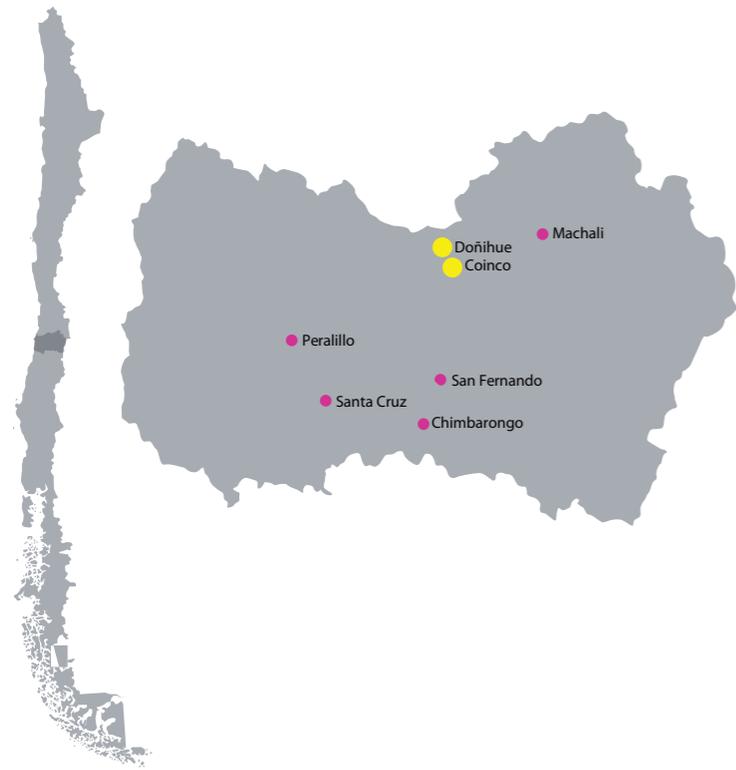
todo lo descrito anteriormente estableciéndose como la meta de la obra de arte contemporánea. Esta idea de modernidad tiene que ver con la presencia en el presente como momento de desenvolvimiento.

Finalmente en el último capítulo, la recapitulación en torno al ámbito sensible, logramos en un discurso continuo establecer cuál es la situación puntual en la que se desenvuelve nuestra imagen particular del terremoto luego de haber sido enriquecido por todas las nociones mencionadas anteriormente. Es el resultado final de la conjugación de ambas partes de la investigación.

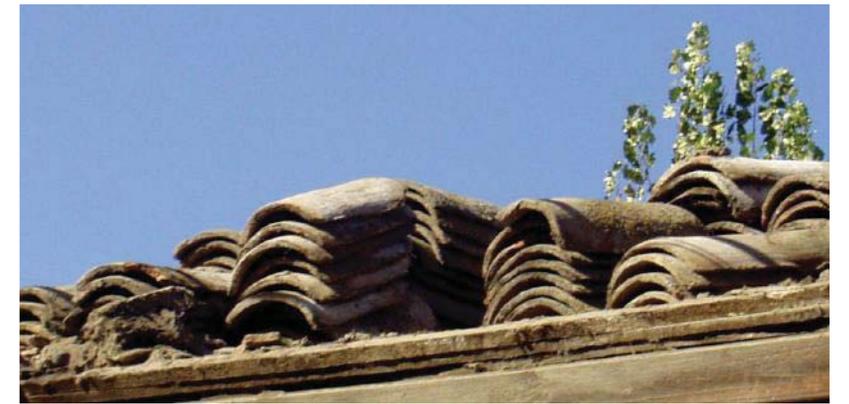


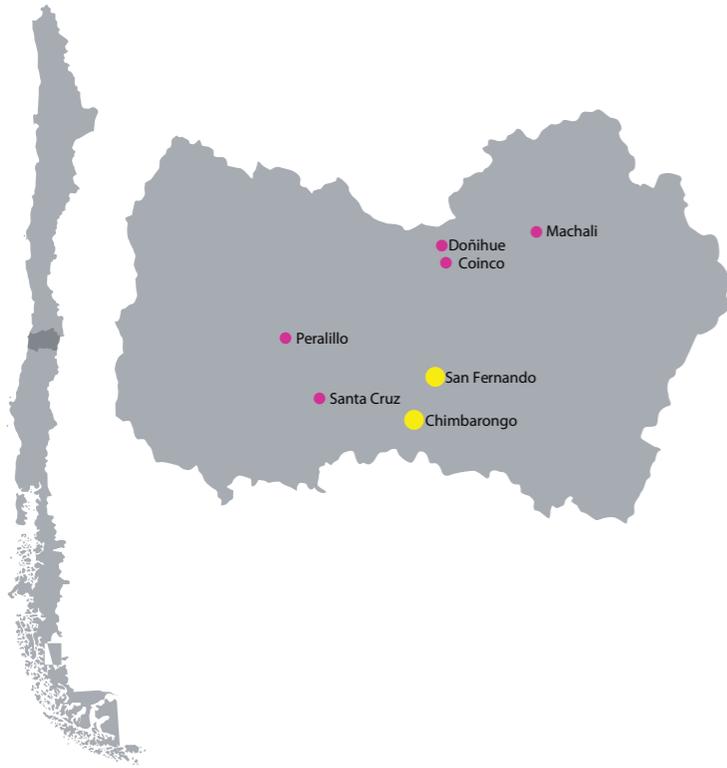
Machalí





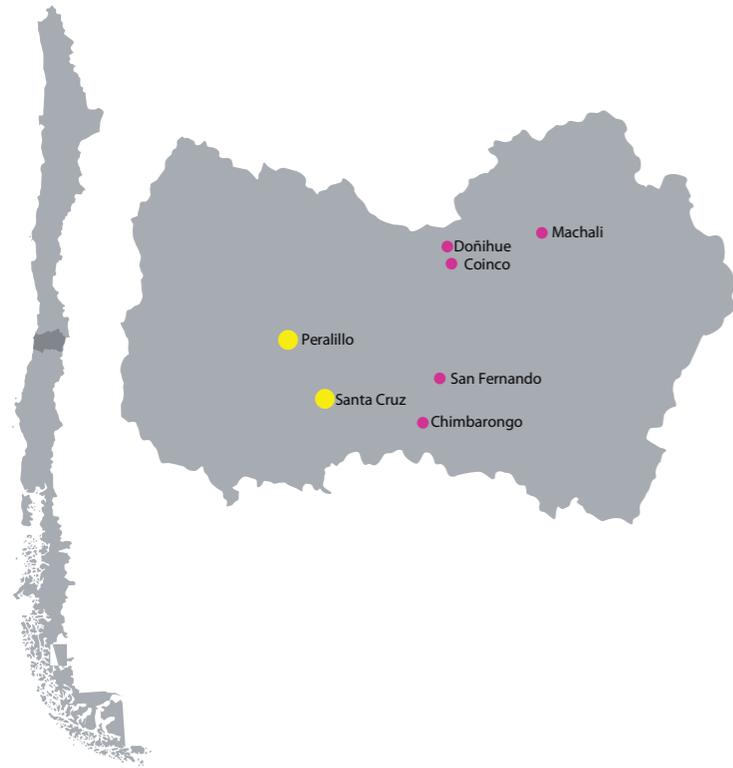
Doñihue y Coinco





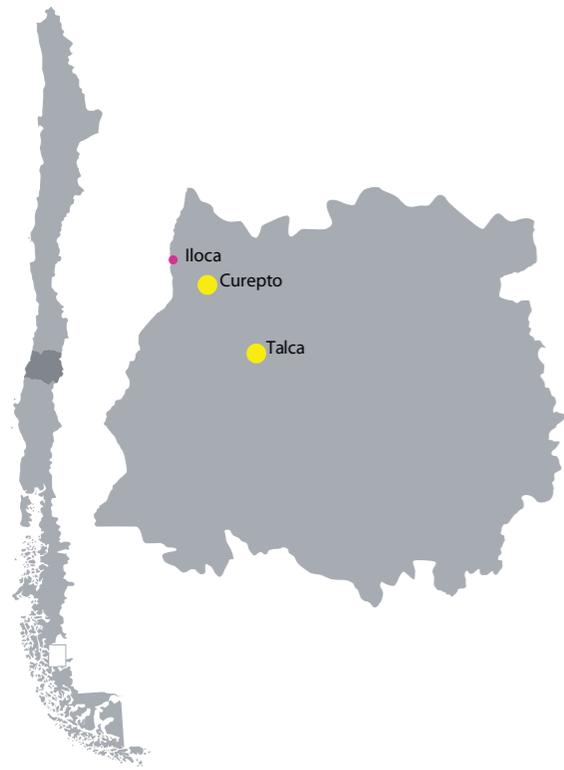
Chimbarongo y San Fernando





Santa Cruz y Peralillo





Talca y Curepto





Iloca





Concepción





Talcahuano





Dichato



El estudio
En la Búsqueda de la Belleza Presente



Prólogo

En el siguiente estudio planteamos encontrarnos con una proposición de “belleza” distinta a la Venus de Milo.

Esta nace a partir del estudio de diferentes movimientos artísticos que aparecen en el siglo XX, que dan cuenta no solo del surgimiento de distintas técnicas y materiales, sino de un cambio en lo que es considerado “arte” y los medios en que este se desenvuelve, saliendo de las galerías y museos para abarcar un terreno más amplio, involucrando a la poesía dentro de su concepción creativa y posterior exhibición.

Este estudio sigue dos directrices principales: el ámbito teórico, abierto por los artistas vanguardistas del siglo XX y un ámbito sensible, en que vamos a aplicar la belleza en terreno, cómo ésta va surgiendo de manera fortuita siguiendo la declaración de Lautréamont en el aparente caos que arrojó el terremoto en el país:

“Bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas”.

Al desglosar esta formula, encontramos a la mesa de disección como el punto de encuentro entre dos elementos totalmente discordantes entre si y el medio en que se encuentran, teniendo al azar como desencadenante de la acción.

En nuestra situación particular, la fuerza que convoca a los elementos es el terremoto, es decir, el que da curso a la interacción de la composición. Nos encontramos insertos en una situación única, en una situación caótica, de la cual extraemos la belleza tal cual se encuentra inserta en su contexto sin dejar de lado la violencia que lo convoca.

Es por lo tanto una belleza que nace de una realidad, que logra llegar al núcleo de actualidad y por lo tanto es una imagen de la modernidad.



Concepción de la Belleza

Lautréamont nos abre la pregunta sobre la belleza al hacer la siguiente afirmación

“bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas”.

Esta que es una belleza inusual, que viene a cambiar su percepción. Nos dice que esta depende de la conjugación de los elementos en juego y de cómo estos aparecen de manera fortuita, que nos saca de contexto para hacer entrever su riqueza en cuanto a lo que provoca en nosotros su aparición.

En los Cantos de Maldoror, nos presenta una imagen exacerbada de la maldad con la finalidad de volver al bien aun más noble, nos encontramos ante una belleza que proviene no tanto de una imagen visual, sino fundada en el espíritu humano. Nos presenta con la siguiente afirmación:

“El que canta no pretende que sus cavatinas sean algo desconocido, al contrario, se satisface de que los pensamientos altivos y perversos de su héroe estén en todos los hombres.”¹

En una carta enviada a su banquero, Lautréamont nos dice lo siguiente:

“He conseguido que me impriman una obra de poesías en la casa editorial de M. Lacroix (Boulevard Montmartre, 15). Pero una vez que ha estado impresa se ha negado a darla a la publicidad porque la vida está pintada con colores demasiado amargos y temía las iras del fiscal. Es algo en el género del Manfredo, de Byron, y del Konrad de Misckiewickz, pero sin embargo, es bastante más terrible. (...) Me he dicho que puesto que la poesía de la duda (de los libros de hoy día no quedarán más que 150 páginas), ha llegado así a un punto tal de triste desesperación, es que es radicalmente falsa. Con motivo de esto que se discutan los principios que no es necesario discutir: es más que injusto. Los gemidos poéticos no son más que sofismas odiosos. Cantar el aburrimiento, los dolores, las tristezas, la melancolía, la sombra, la muerte, etc., es obsecarse en no ver más que el pueril revés de las cosas - Lamartine, Hugo, Musset, se han metamorfoseado voluntariamente en mujercillas. ¡Estas son las Grandes Cabezas reblandecidas de esta época! ¡Siempre gimoteando! He aquí por qué he cambiado radicalmente de método, dedicándome a cantar exclusivamente la esperanza, la calma, la felicidad, el deber.”²

El pretende unificar todas las sensaciones y temáticas en una sola "mesa de disección", su poesía nos habla en un tono terrible, violento que busca distinguir los ingredientes, el bien y el mal, polarizándolos. Por medio de la exacerbación de la maldad, la figura de Maldoror, nos muestra por contraste al bien enaltecido.

En otras palabras Lautréamont lleva más lejos lo anteriormente planteado por los poetas de su época, él toma la emoción humana y la impregna en sus obras en su completitud. Alcanza por medio de su temática y presentación sumergirnos en lo más profundo, hasta encontramos ante la verdad de la naturaleza humana con toda su violencia y pasión. Esto queda planteado claramente ante la pregunta que se hace en el canto primero de los cantos de Maldoror:

¡Ay! ¿Qué es entonces el bien y el mal? ¿Es la misma cosa, por medio de la cual testimoniamos con rabia nuestra impotencia y la pasión de alcanzar el infinito, incluso por los medios más insensatos? ¿O bien son dos cosas diferentes? Sí... es mejor que sean una misma cosa... pues, sino, ¿en qué me convertiría el día del Juicio Final? ¹

El grado de verdad de esta frase nos abre el campo del arte tanto como el de la poesía. Planteando la dualidad inserta en todos los ámbitos de la belleza.

"Me propongo, sin estar emocionado, declamar con poderosa voz la estrofa seria y fría que vais a oír. Prestad atención a su contenido y evitad la penosa impresión que ella intentará dejar como una mancha en vuestras turbadas imaginaciones. No creáis que yo esté a punto de morir, pues todavía no soy un esqueleto ni la vejez se ha pegado a mi frente. Descartemos, por lo tanto, toda idea de comparación con el cisne en el momento en que su existencia huye, y no veáis ante vosotros más que un monstruo cuyo rostro me hace feliz que no podáis contemplar, aunque es menos horrible que su alma. Sin embargo no soy un criminal... Pero basta de este asunto. No hace mucho tiempo volví a ver el mar, pisé el puente de los barcos, y mis recuerdos son tan vivos como si lo hubiera abandonado ayer. No obstante, si podéis, conservad la misma calma que yo en esta lectura, que ya me arrepiento de ofrecerlos, y no os sonrojéis ante el pensamiento de lo que es el corazón humano." ¹

Su discurso pretende abrir el pensamiento, dando cabida así como Goya lo hace con su "desastres de la guerra", a la violencia que se encuentra dentro de nosotros. En el canto quinto nos dice:

"Que el lector no se enfade conmigo si mi prosa no tiene la suerte de agradarle. Aseguras que mis ideas son al menos singulares. Eso que dices, hombre respetable, es la verdad, pero una verdad parcial. Ahora bien, ¡qué fuente abundante de errores y de equívocos es una verdad parcial!" ¹

El pretende plantarnos frente a una verdad profunda "Enterrador, es hermoso contemplar las ruinas de las ciudades, pero ¡es más hermoso contemplar las ruinas de los humanos!" Nos encontramos ante la belleza violenta del pensamiento humano.

En "los desastres de la guerra" (fig. 2), Goya nos presenta imágenes de un grado de crueldad que grafican abiertamente esta "ruina de los humanos" de la que nos habla Lautréamont, la cual no aparece con escenas de guerra clásicas de su representación (fig. 1), no son imágenes de héroes galopando en grandes corceles en el campo de batalla, sino el resultado de la crueldad a la cual es capaz de llegar el hombre, con imágenes escabrosas y por su grado de verdad, bellas.



(fig. 1) Eugène Delacroix
Libertad guiando al pueblo

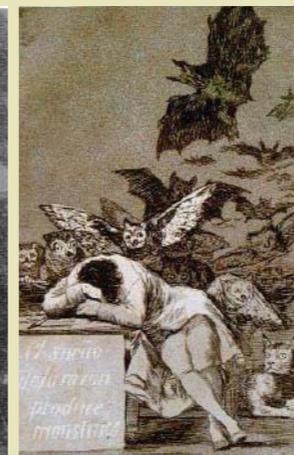


(fig. 2) Francisco de Goya Luciente
Desastres de la guerra

Mientras que en el caso de sus Caprichos (fig. 3 y 4), los personajes, también sombríos, residen en el imaginario, y son sus expresiones y gestos corporales los que crean el ambiente de amargura, siendo así la violencia implícita, contraria a aquella presente en los caprichos.



(fig. 3) Francisco de Goya Luciente
Caprichos (Linda Maestra)



(fig. 4) Francisco de Goya Luciente
Caprichos (el sueño de la razón produce monstruos)

Es así como en distintos momentos el arte nos ha planteado las mismas inquietudes y percepción de belleza. La violencia ha estado siempre presente en el arte, puesto que esta ha estado siempre presente en nosotros mismos. La imagen de la guerra es la más representada desde el tiempo de Grecia y Roma clásica. Los dioses aparecen siempre terribles, pues estos son una exaltación de nosotros mismos, la misma figura de Cristo en la cruz es a la vez hermosa y terrible, puesto que expone la violencia de aquello que acometió contra su figura.

Tal es el caso de un terremoto (fig. 5 a 9), en el cual se da cuenta de la violencia de la fuerza que convoca a la composición, es la que permite que aparezca la belleza contenida en esta. La fuerza de la naturaleza que impacta, volviendo a la imagen hermosa y terrible por este mismo grado de verdad acerca de la naturaleza y la fragilidad del invento del hombre por lo caótico de la situación, que nos abre un campo de posibilidades que surge tras su encuentro.



(fig. 5) Viña del Mar
8 Abril 2010



(fig. 6) Peralillo
16 Abril 2010



(fig. 7) Iloca
17 Abril 2010



(fig. 8) Dichato
26 Abril 2010



(fig. 9) Peralillo
16 Abril 2010

Godo nos dice al respecto lo siguiente:

“¿qué sería lo propio de la obra de Arte realmente tal? No será manifestar ni sentimientos, ni pensamientos, ni mensajes, ni principalmente significados. La obra debe indicar, a través de ellos, que van implícitos, sea cual fuere el marco de referencias donde se inscriben los hechos (palabra, trazo, color, son, etc.), la posibilidad misma que da lugar a la existencia de todas las posibilidades. Aquello que hace posible que existan posibilidades ante lo que, se suele decir, se nos aparece como caótico.”³

Esta es la belleza en la cual nos centramos al momento de desarrollar esta investigación: La presencia de la violencia en el arte, dejándolo en evidencia. La búsqueda personal que aparece en la belleza que asoma a partir de un terremoto o aquella que asoma en la pincelada gruesa en las pinturas de Van Gogh, quien nos muestra la violencia que nace a partir de la puesta en escena de su fuerza creativa, de hacer aparecer la poiesis que la llevó a ser, el abandono de las sutilezas con las que contaba el arte hasta el siglo XIX, en que la pincelada debía ser imperceptible con el afán de dar luz a aquello que se veía representado.

Al hablar de la poiesis, nos referimos a aquello que hace referencia Platón en su diálogo Simposio, a la acción que da el paso del no ser al ser; momento en que reconcilia al pensamiento con la materia y el tiempo, y a la persona con el mundo. Heidegger lo describe como “el florecer de la flor; el salir de una mariposa de su capullo, la caída de una cascada cuando la nieve comienza a derretirse”. Este concepto se vuelve fundamental en toda obra de arte, siendo así que esta acción es la que da paso a su presencia en el mundo.

En este punto hacemos un distingo: la presencia de una violencia interior y una violencia exterior. Dentro del primer campo estamos frente a aquella propia del hombre, la cual se vuelve bella por su grado de verdad y de honestidad en cuanto a la cercanía de lo que contiene al común de la sociedad, que en la cotidianidad se ve reprimida, oculta. Y en el segundo campo nos encontramos con la violencia explícita que se encuentra en nuestro alrededor; que se vuelve propia ya que esta nos agrede y cuya belleza radica precisamente en la riqueza que esta ofrece a partir del caos que se hace presente.

La Carroña, Charles Baudelaire ⁴

Recuerda lo que vimos, alma mía,
esa mañana de verano tan dulce:
a la vuelta de un sendero una carroña infame
en un lecho sembrado de guijarros,

con las piernas al aire, como una mujer lúbrica,
ardiente y sudando los venenos
abría de un modo negligente y cínico
su vientre lleno de exhalaciones.

El sol brillaba sobre esta podredumbre,
como para cocerla en su punto,
y devolver ciento por uno a la gran Naturaleza
todo lo que en su momento había unido;

y el cielo miraba el espléndido esqueleto
como flor que se abre.
Tan fuerte era el hedor que tú, en la hierba
creíste desmayarte.

Zumbaban las moscas sobre este vientre pútrido
del cual salían negros batallones
de larvas que manaban como un líquido espeso
por aquellos vivientes andrajos.

Todo aquello descendía y subía como una ola,
o se lanzaba chispeante
se hubiera dicho que el cuerpo, hinchado por un aliento vago,
vivía y se multiplicaba.

Y este mundo producía una música extraña
como el agua que corre y el viento
o el grano que un ahechador con movimiento rítmico
agita y voltea con su criba.

Las formas se borraban y no eran más que un sueño,
un esbozo tardo en aparecer
en la tela olvidada, y que el artista acaba
sólo de memoria.

Detrás de las rocas una perra inquieta
nos miraba con ojos enfadados,
espiondo el momento de recuperar en el esqueleto
el trozo que había soltado.

Y, sin embargo, tú serás igual que esta basura,
que esta horrible infección,
¡estrella de mis ojos, sol de mi naturaleza,
tú, mi ángel y mi pasión!

¡Sí! tal tú serás, oh reina de las gracias,
después de los últimos sacramentos,
cuando vayas, bajo la hierba y las fértiles florecencias,
a enmohecer entre las osamentas.

Entonces, oh belleza mía, di a los gusanos
que te comerán a besos,
¡que he guardado la forma y la esencia divina
De mis amores descompuestos!



El paso de la figuración a la no figuración en el arte

A partir del siglo XIX, se produce un quiebre en el arte, en que la finalidad de representación de este va desapareciendo gradualmente y aparece una nueva variable, la presentación de la emocionalidad del artista, donde la trasgresión radica en la apertura de los paradigmas, para así poder transmitir más puramente la verdad de la naturaleza humana por medio de las sensaciones que la imagen pictórica logra transmitir al espectador.

Esto significa que la pintura cobra valor no solo como método de expresión, sino que como expresión misma. Progresivamente la pintura se desprende de su valor de mecanismo hasta convertirse, como explicamos a continuación, en la poseedora del mensaje del artista.

Anterior a este punto, el arte tenía una finalidad práctica. La misma técnica utilizada buscaba la perfección en la representación, siendo en esta donde se veía expuesto el contenido de la obra. La imagen presentada era la poseedora del mensaje, ya sean éstas imágenes oníricas o reales, como es el caso de la obra "Remordimiento de Orestes" (fig. 10), que logra transmitir la sensación de angustia y desesperación mediante los rasgos faciales y la postura de los personajes.

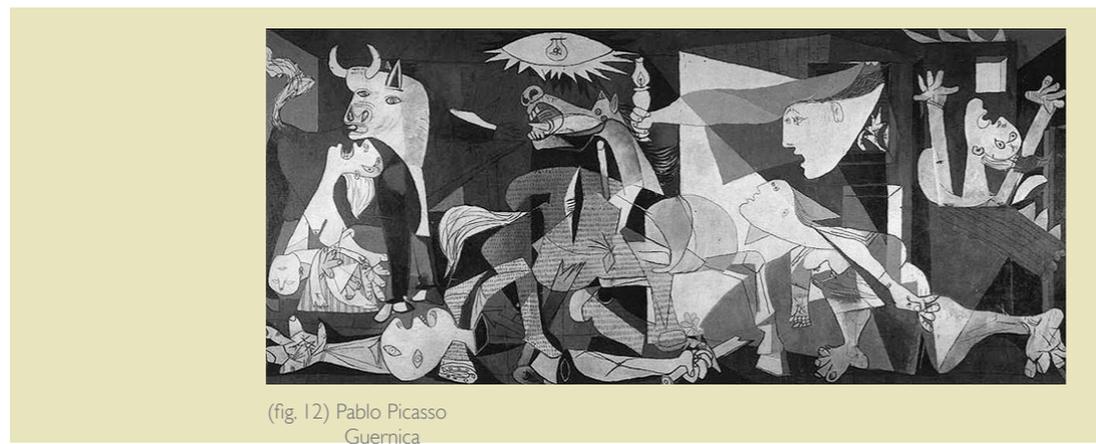


(fig. 10) William Bouguereau
Remordimiento de Orestes

Con el movimiento impresionista el pincel contiene el mensaje de la presentación artística (fig. 11), siendo así que la representación es solo el contexto en que se desarrolla el mensaje. El color es el mensaje mismo, y la yuxtaposición y su ubicación en el espacio son los que logran transmitir las sensaciones al espectador. Esta utilización del espacio pictórico es la que abre la progresión hacia la abstracción del tema contenido.



Esto gradualmente significará el paso de la figuración a la no figuración en el arte; La figuración hace referencia a la representación de una imagen ya sea real u onírica como método de transmisión de una sensación. Goya y Picasso son exponentes de la primera. Ejemplo de esto es Guernica (fig. 12), la cual por medio de una representación logra transmitir las sensaciones que nacen producto de la guerra, los distintos personajes nos presentan componentes propios de la emocionalidad humana: tristeza, confusión, esperanza, dolor, etc., que acompañado por el tono cromático logran capturar esa pesadumbre y violencia propia de la guerra y señalada por Lautreamont. Este caso, de acuerdo a lo concluido en el capítulo anterior; corresponde a una violencia interna, propia del hombre que logra tener repercusiones en su exterior, por lo que contiene a su vez elementos del segundo tipo, pero siempre apelando a la interioridad del espíritu humano por medio de la representación.



Por otro lado nos encontramos con que el movimiento cubista, al que pertenece Picasso, siendo uno de sus principales exponentes junto a Juan Gris, acomete otro tipo de violencia, que se encuentra centrada en el proceso creativo. Se trata de una deformación de la figura representada para generar una distancia entre la figura y lo que la obra busca transmitir pero aún así, dependiendo de esta figura para lograr transmitir el mensaje (fig. 13 y 14). Es decir que el artista depende de la representación, así como Lautréamont depende de esta polarización del bien y el mal para poder hacer aparecer la naturaleza humana en sus obras.



En el prólogo de "Estética y Hermenéutica" de Hans-Georg Gadamer, nos encontramos con lo siguiente:

"Heidegger nos dice "el arte es un llegar a ser y acontecer la verdad" y "la esencia del arte es el poema", precisamente en la medida en que "el propio lenguaje es poema en sentido esencial". Gadamer insiste al respecto en que "la obra del lenguaje es la más originaria poetización del ser. El pensar que piensa toda la obra como poesía y se desvela el ser-lenguaje de la obra de arte está él mismo aun en camino al lenguaje". Y así como en cada palabra resuena el conjunto de la lengua a la que pertenece y deja aparecer la acepción del mundo que le subyace y, a la par, hace que radique en ella lo no dicho; del mismo modo, en todo hablar humano, por su finitud "yace la infinitud de un sentido por desplegar e interpretar". Pero el desplazamiento es más radical. Y lo recuerda Gadamer. La obra poetiza ser. Su lenguaje siempre está por venir." ⁵

Con el paso hacia la no figuración, por medio de la abstracción, se logra transmitir el mensaje sin la necesidad del intermediario, es decir la representación. Kandinsky nos habla de este paso, denominándolo como refinamiento de las necesidades prácticas de las artes. A este proceso el asigna tres periodos:

“Primer periodo. Origen: deseo práctico de fijar el elemento corporal efímero.

Segundo periodo. Desarrollo: la pintura se desprende progresivamente de este fin práctico y en ella domina cada vez más el elemento espiritual.

Tercer periodo. Meta: la pintura alcanza el estadio más elevado del arte puro, donde los vestigios del deseo práctico se han eliminado completamente. Habla de espíritu a espíritu en un lenguaje artístico. Es un ámbito de seres pictórico-espirituales (sujetos).

En la situación actual de la pintura podemos captar estas tres características con distintas combinaciones y grados. Desde este punto de vista, la característica del segundo periodo (desarrollo) es determinante. Precisemos:

Primer periodo (fig. 15 y 16). Pintura realista (el realismo se entiende aquí tal como se desarrolló a través de la tradición hasta el siglo XIX): preponderancia de la característica del origen; del deseo práctico de fijar el elemento corporal efímero (retratos, paisajes, temas históricos en el sentido directo).

Segundo periodo (fig. 17 y 18). Pintura naturalista (bajo la variedad del impresionismo, del neoimpresionismo y del expresionismo, con los cuales se relaciona parcialmente el cubismo y el fauvismo): eliminación de la finalidad práctica y preponderancia gradual del elemento espiritual (eliminación cada vez más rigurosa y preponderancia cada vez más acusada, desde el impresionismo al expresionismo pasando por el neoimpresionismo).

A lo largo de este periodo, la necesidad interior de conferir una importancia exclusiva a lo espiritual llega a ser tan intensa que el credo impresionista puede formularse así: “en arte, lo esencial no es lo que representa el artista (entendamos no el contenido estético, sino la naturaleza), sino cómo lo representa.”. mas en esta pintura, la naturaleza (“lo que” está pintado según esta pintura) no es pues algo accesorio, sino esencial.

La eliminación del elemento práctico, objetivo (de la naturaleza), sólo es posible cuando este componente esencial es reemplazado por otro igualmente esencial: la forma puramente artística, que puede conferir al cuadro el poder de una vida independiente y elevarlo a la categoría de sujeto espiritual.

Es evidente que este componente esencial no es otro que la construcción.

Esta sustitución la encontramos en el tercer periodo de la pintura, el cual se inicia en nuestros días: la pintura de composición.

En la pintura de composición (fig. 19 y 20) que vemos desarrollarse distinguimos de inmediato la característica de la ascensión al estadio superior del arte: los vestigios del deseo práctico pueden eliminarse del todo, la pintura puede hablar de espíritu a espíritu en un lenguaje puramente artístico; constituye un dominio de seres pictórico-espirituales (sujetos)”⁶



(fig. 15) Rembrandt
El filósofo meditando



(fig. 16) Michelangelo Merisi da Caravaggio
La incredulidad de San Tomás



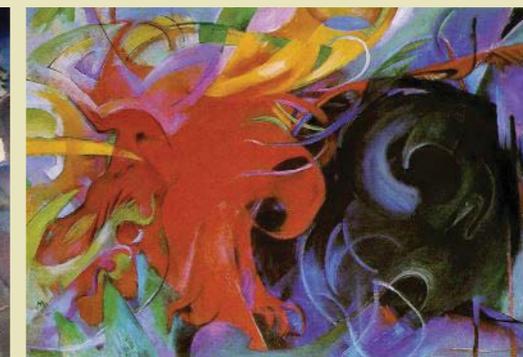
(fig. 17) Vincent Van Gogh
Noche Estrellada



(fig. 18) Pablo Picasso
Meninas de Avignon

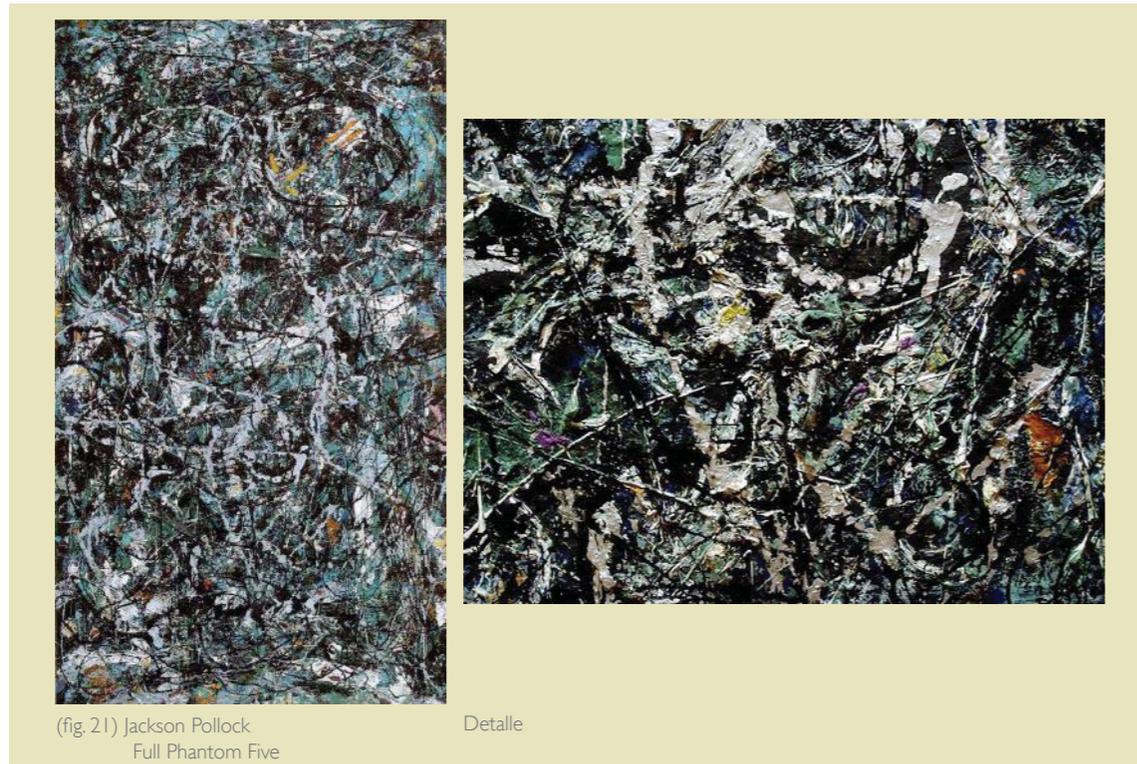


(fig. 19) Wassily Kandinsky
Composición VI



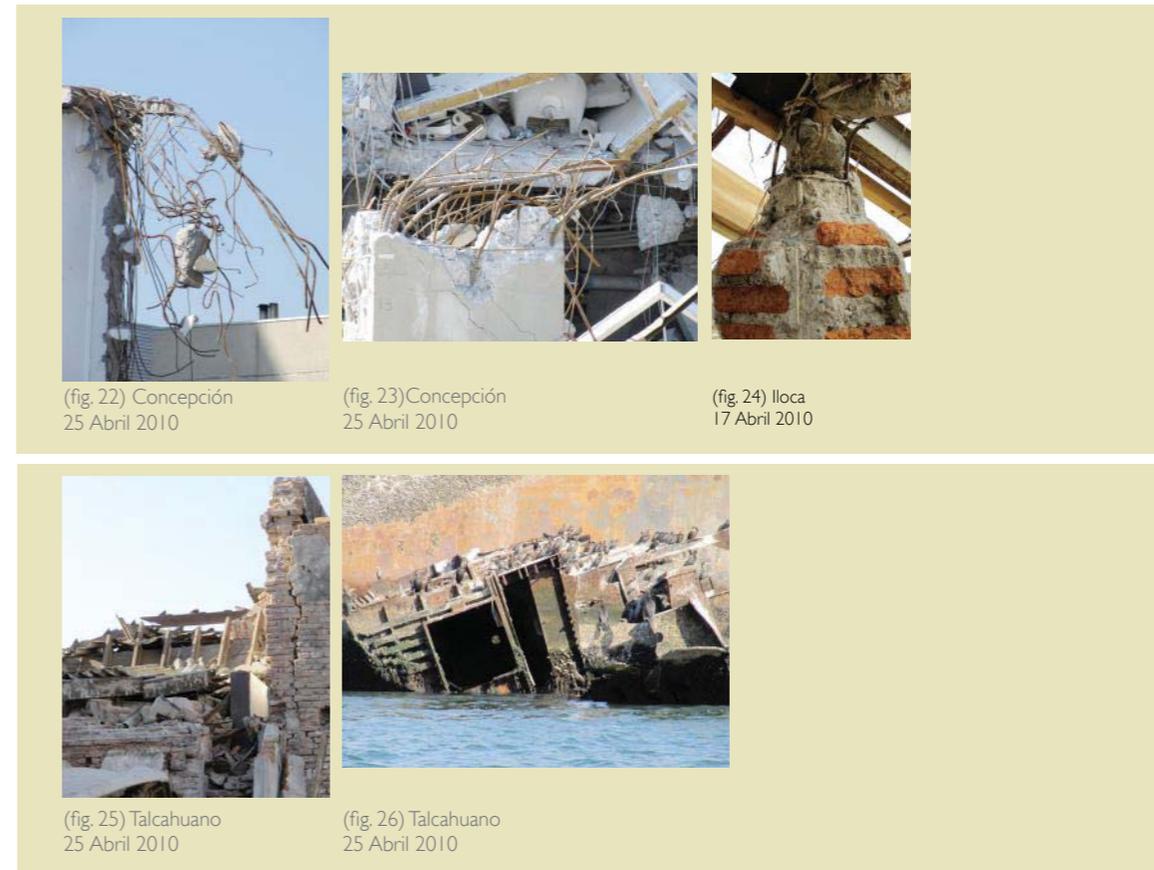
(fig. 20) Franz Marc
Formas luchando

Esta pintura de composición de la que nos habla Kandinsky es lenguaje puro, ya sin intermediarios. Ejemplo de esto es el caso de Jackson Pollock, en su obra "Full Phantom Five" (fig. 21), donde ya ni siquiera recurre a la pincelada como tal, sino que permite a la pintura misma, con la fuerza con que la arroja sobre la tela, hable directamente con el espectador. Esto significa que la fuerza creativa reside en la contención de la mano y aparición del brazo como medio de lograr plasmar la emoción. El cuerpo se mueve completo, por lo tanto la violencia que se ve traspasada a la obra proviene del cuerpo completo, esto es llamado "action painting". Este es un caso de lenguaje puro del que nos habla Kandinsky.



En nuestro caso particular; debemos tomar en consideración que la imagen proviene netamente de la naturaleza, y que la fuerza creativa proviene de la abstracción del contexto en el cual se desarrolla la acción. Al apartar a la figura del fondo, se logra la composición de la que nos habla Kandinsky, es así que en este caso, la imagen tiene peso y se soporta a sí misma, siendo una entidad distinta al contexto en el cual se desenvuelve. La particularidad que asoma en esta situación es que a partir de una imagen de una realidad logramos abstraernos de ésta, cambiando, así, el mensaje que tendría dentro de su contexto original, y por medio del despojo de este surge la belleza insólita de esta situación (fig. 22 a 26).

En este caso, por medio del mecanismo de discreción, nuestra composición entra dentro del segundo campo o criterio, dentro del naturalismo pero acercándose al tercero, el lenguaje puro.



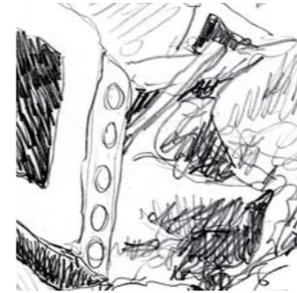
Tanto el arte figurativo y el no figurativo mantienen la relación entre el elemento interior y exterior de la obra, es decir el contenido y la forma, siendo la forma la expresión material del contenido abstracto, en común como nos dice Kandinsky en su artículo Pintura como arte puro:

"La obra es la fusión inevitable e indisoluble del elemento interior y del elemento exterior, es decir, del contenido y la forma.

El elemento determinante es el del contenido. De la misma forma que la palabra no determina el concepto, sino el concepto la palabra, el contenido determina la forma: la forma es la expresión material del contenido abstracto.

*La elección de la forma viene pues determinada por la necesidad interior, que propiamente constituye la única ley inmutable del arte."*⁶

Esta afirmación de Kandinsky puede ser extrapolada no solo a la pintura, sino a todas las artes y que Los Cantos de Maldoror describen tan elocuentemente con la figura maligna que correspondería a la expresión material necesaria para poder hacer presente el contenido profundo inserto en él.



La Actualidad en el Arte

A partir del siglo XIX la ciudad cobra fuerza acompañado por el crecimiento de las industrias y trae consigo una serie de cambios sociales y políticos. Es así que al llegar el siglo XX el arte se ve no solo influenciado por estos cambios sociales y culturales, sino que nace de ellos. El arte se inspira en la misma vorágine de las grandes ciudades y de las repercusiones de las guerras. La realidad se introduce como temática, lo cual introduce a la actualidad dentro del proceso creativo a lo largo del camino a la abstracción, abarcando desde la finalidad práctica del arte hasta llegar al arte puro, inspirado en la actualidad y el concepto que se introduce en este periodo, la modernidad.

El movimiento futurista introduce en el arte la emoción por la máquina y la velocidad del automóvil como queda expuesto el su manifiesto escrito por Filippo Tommaso Marinetti:

“(...).4. Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza, la belleza de la velocidad. Un coche de carreras con su capó adornado con gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente, que parece correr sobre la ráfaga, es más bello que la Victoria de Samotracia (fig. 27).



(fig. 27)
La victoria alada de Samotracia



Umberto Boccioni
Formas Únicas de Continuidad en el Espacio

5. Queremos ensalzar al hombre que lleva el volante, cuya lanza ideal atraviesa la tierra, lanzada también ella a la carrera, sobre el circuito de su órbita.(...)"⁷

Al respecto, Giacomo Balla nos habla en su obra "velocita d automobile" (fig. 28) de esta necesidad de plasmar la velocidad propia de la época, destacándose este caso por la soltura de la mano que busca traspasar al ojo esta sensación de movimiento mediante la integración de la curva y la recta que se conjugan para hacer aparecer la no presencia del automóvil pero si su paso por el espacio gráfico.



(fig. 28) Giacomo Balla
Velocita d'Automobile

Por otro lado, vemos que la actualidad no solo se ve plasmada en las artes, sino que es la condicionante de la aparición de movimientos artísticos, como es el caso del movimiento Dadá, que aparece como respuesta a su contexto, la sociedad y la guerra, cuya cualidad de contestatario involucra también a las artes contemporáneas a este, como es el caso del futurismo. Así lo expone Tristan Tzara en su primer manifiesto:

"Así nació DADÁ de una necesidad de independencia, de desconfianza para la comunidad. Aquellos que pertenecen (a ella) conservan su libertad. No reconocemos ninguna teoría. Estamos hartos de las academias cubistas y futuristas: laboratorios de ideas formales. ¿Es que se hace arte para ganar dinero y acariciar a los gentiles burgueses? Las rimas suenan a la asonancia de las monedas y la inflexión resbala a lo largo de la línea del vientre de perfil. Todas las agrupaciones de artistas han desembocado en este banco cabalgando sobre diversos cometas. La puerta abierta a las posibilidades de arrellanarse en los cojines y en la comida.

(...) el cubismo nació de la simple manera de mirar el objeto: Cézanne pintaba la taza 20 centímetros más bajo que sus ojos (fig. 29), los cubistas la miran desde arriba (fig. 30), otros complican la apariencia al hacer una sección perpendicular y colocándola sensatamente de lado. (No olvido a los creadores, ni las grandes razones de la materia que ellos volvieron definitivas.) El futurista ve la misma taza en movimiento (fig. 31), una sucesión de objetos uno al lado del otro que maliciosamente hace atractiva con algunas líneas de fuerza. Ello sin perjuicio de que el lienzo sea una buena o mala pintura destinada a la inversión de

capitales intelectuales. El pintor nuevo crea un mundo, cuyos elementos son también los medios, una obra sobria y definida, sin argumento. El artista nuevo protesta: ya no pinta (reproducción simbólica e ilusionista) sino que crea directamente en piedra, madera, fierro, estaño, organismos locomotores a los que pueda voltear a cualquier lado el viento límpido de la sensación momentánea. Toda obra pictórica o plástica es inútil; que sea un monstruo que asuste a los espíritus serviles, y no dulzona para exornar los refectorios de animales con hábitos humanos, ilustraciones de esta triste fábula de la humanidad."⁸



(fig. 29) Paul Cézanne
Manzanas, peras y uvas



(fig. 31) Umberto Boccioni
La carga de los lanceros



(fig. 30) Juan Gris
Peras y uvas

Con el movimiento Dadá la actualidad no sólo se encuentra vinculada como inspiración y como motivo de su aparición, sino que ésta participa directamente en las obras. Siendo incorporados elementos ordinarios dentro de sus trabajos, de acuerdo con lo expuesto en el manifiesto: “DADÁ es la insignia de la abstracción; la publicidad y los negocios también son elementos poéticos”.



(fig. 32) Hannah Höch
Corte con el cuchillo de cocina

(fig. 33) Raoul Hausmann
Dadá Messe

Artistas como Hannah Höch (fig. 32) y Raoul Hausmann (fig. 33) crean con recortes de diarios y revistas collages, comprobando esta necesidad de integración de la actualidad en las artes literalmente, mientras que en “Dadá, manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo”, Tzara nos plantea a la poesía de la siguiente manera:

*“Coja un periódico
Coja unas tijeras
Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema
Recorte el artículo
Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa
Agítela suavemente
Ahora saque cada recorte uno tras otro
Copie concienzudamente
en el orden en que hayan salido de la bolsa
El poema se parecerá a usted*

Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendido del vulgo.”⁹

Esta apertura del lenguaje creativo que plantea el arte Dadá también aparece en otros movimientos y momentos, como queda expuesto por Charles Baudelaire en el “Spleen de París”, donde plantea la

necesidad de ampliar el lenguaje considerado por la poesía, integrando al repertorio la prosa poética. Esta necesidad de modificación del lenguaje nace del presente y de la imposibilidad del verso y su estructura rígida de captar el ritmo de este mundo activo y lleno de movimiento que lo rodea y sobrepasa:

“¿Quién de nosotros no soñó, los días en que se siente ambicioso, con el milagro de una prosa poética, musical pero sin ritmo ni rima, suficientemente flexible y contrastada como para poder adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del sueño, a los sobresaltos de la conciencia? Este ideal obsesivo nace sobre todo cuando uno frecuenta las ciudades monstruosas y se sitúa en la encrucijada de múltiples direcciones.”¹⁰

Este es el cambio del lenguaje que con el movimiento Dadá se traduce a un cambio de los materiales utilizados. En este punto, los materiales y técnicas utilizadas ya no bastan para poder capturar el espíritu de este mundo que se desenvuelve. Y lo que en un principio aparece con el collage y con esta poesía que nace de recortes de diarios, luego abarca un espectro más amplio. En este punto nos encontramos con Kurt Schwitters, quien en sus Merz (fig. 34 y 35) involucra boletos de buses, estampillas, cordeles y una serie de elementos que se va encontrando fortuitamente y que se ven dispuestos en el espacio plástico de una manera particular para poder traspasar la familiaridad y volverla novedosa.



(fig. 34) Kurt Schwitters
Merz

(fig. 35)

Se trata, como nos describe en un artículo en la revista Ararat en 1921, de una valoración de los elementos que conforman la imagen gráfica.

Arte es un concepto primitivo, sublime como la divinidad, inexplicable como la vida, indefinible y gratuito. La obra nace como consecuencia de la evolución artística de sus elementos. Yo sólo sé cómo lo hago yo, conozco mi material, del que me valgo, y no sé con qué finalidad.

El material es tan in-esencial como yo mismo. Lo verdaderamente importante es la configuración, puesto que el material es in-esencial. Utilizo cualquier material que admita el cuadro. En la medida en que comparo diferentes tipos de materiales tengo, frente a la pintura al óleo, una ventaja, puesto que aparte del color frente al color, también valoro la línea frente a la línea, la forma frente a la forma, etc... incluso el material frente al material, por ejemplo, madera frente a lienzo. Yo llamo a esta concepción del mundo, de la que nació esta conformación artística, MERZ.

La palabra MERZ no tenía ningún significado cuando yo la acuñé. Ahora sí lo tiene, el que yo la he aportado. El significado MERZ se transforma con la evolución de la comprensión de aquellos que siguen trabajando en el mismo sentido de la idea MERZ.

MERZ busca la liberación de todas las ataduras para poder configurar artísticamente. Libertad no es desenfreno, sino el resultado de una severa disciplina artística.

MERZ significa también tolerancia con respecto a cualquier limitación por motivos artísticos. Se le debe permitir a cualquier artista poder componer una imagen, tal vez solamente a base de papel secante, si él sabe conformarlo.

La reproducción de elementos naturales no es esencial para la obra de arte. Pero las representaciones de la naturaleza, aun no siendo en sí mismas artísticas, pueden ser parte de una imagen si son valoradas con respecto a las demás.

Me he ocupado también de otras formas de expresión artística, por ejemplo el arte poético. Elementos del arte poético son letras, sílabas, palabras y oraciones. Por medio de la valoración de unos elementos frente a otros, surge la poesía. El sentido es esencial solamente cuando éste también se valora como un elemento más. Yo confronto el sentido frente al absurdo. Yo prefiero el absurdo, pero esto es una pura cuestión personal. Me da pena que el absurdo hasta ahora no haya sido apenas representado artísticamente y por ello me resulta querido.

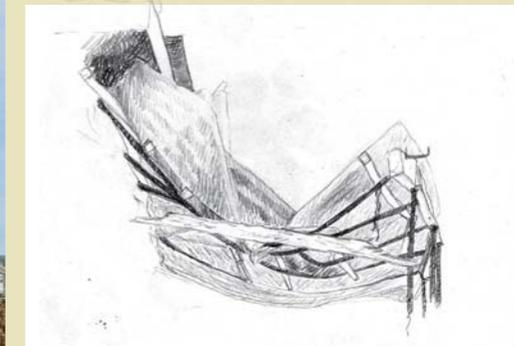
Dedicarme a diferentes modos de expresión era para mí una necesidad artística. El motivo para ello no era acaso el impulso por la ampliación del campo de mi actividad, sino la pretensión de convertirme, no en un especialista de un tipo determinado de arte, sino en un artista. Mi meta es la obra de arte total MERZ, que abarca todas las expresiones artísticas en su totalidad. Ante todo he combinado modos artísticos independientes. He creado poemas pegando palabras y oraciones, unas junto a otras, de tal manera que la ordenación rítmica resultara un dibujo. Y por el contrario, he pegado cuadros de tal manera que junto a la impresión pictórica se produjera una impresión plástica en relieve. Y esto lo hice con el fin de difuminar los límites de las diversas expresiones artísticas. La obra total MERZ es el escenario MERZ, que sólo he podido analizar hasta ahora teóricamente.

No podemos crear la obra total MERZ, pues también nosotros seríamos parte de su material.¹¹

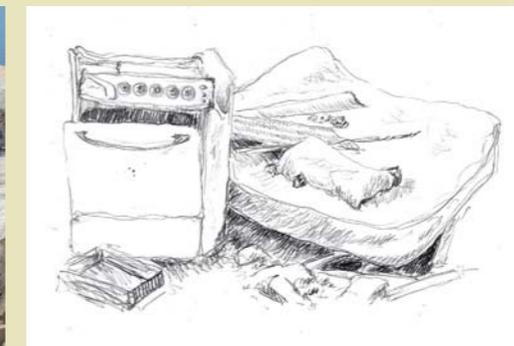
En nuestra actualidad nos encontramos con el terremoto, que nos abre una situación en que se dan de manera fortuita estas relaciones entre los diferentes elementos congregados. Estos elementos se hacen aparecer a partir del encuadre generado por el ojo, ojo de la modernidad, que ha adquirido autonomía con respecto a la interpretación de la realidad, para pasar a ser una composición. Esta composición se desarrolla en dos planos diferentes: La fotografía y el dibujo; cada uno de ellos, teniendo la misma imagen en común, muestra dos realidades diferentes (fig. 36 y 37). Por un lado, nos encontramos con la realidad del color y las texturas que se yuxtaponen en el espacio gráfico de la fotografía; mientras que el dibujo nos presenta una realidad formal, que presenta a los elementos en el espacio abstrayéndose de otras condiciones, para que su carácter distintivo aparezca mediante el trazo, y como este se desenvuelve en el espacio. Estas dos composiciones, en su conjugación, logran traspasar las limitaciones de la técnica que nos habla Schwitters que aparecen en un estilo determinado.

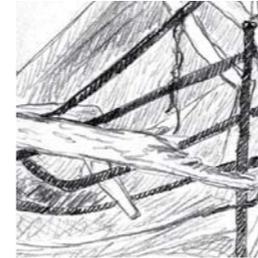


(fig. 36) Dichato
26 Abril 2010



(fig. 37) Iloca
16 Abril 2010





Apertura de la situación formal

De acuerdo a lo anteriormente expuesto, vemos que se da inicio a una expansión en el arte. El proceso de abstracción abre el campo a la introducción de nuevos materiales por la inserción de la actualidad moderna en la lógica creativa. Esto quiere decir que aparecen elementos ordinarios, cotidianos, como materiales de construcción y es su relación en el espacio gráfico el que los dota de una cualidad extraordinaria, al elevarlo a objeto artístico, sacándolo de contexto y exhibiéndolo en galerías. Tal acción renueva la mirada sobre el objeto exhibido.

A partir de la familiaridad de los elementos expuestos la obra es capaz de acercar lo desconocido de ella al espectador. Por lo tanto el paso a seguir es la desvinculación de la familiaridad que es otorgada por el material para pasar a ser el material mismo el que se ve intervenido.

Marcel Duchamp dota un elemento ordinario de un aire renovado por su consideración como elemento artístico, atípico, que por encontrarse fuera de contexto, aparece por vez primera ante los ojos del espectador como algo bello, que de otra forma no existiría a los ojos. Tal es el caso sus "readymade", como "Fontaine" (fig. 38), que con el cambio de nombre utilitario del objeto, este aparece renovado a los ojos del espectador; al igual que "rueda de bicicleta" (fig. 39), que como Lautréamont nos dice, no tienen relación aparente, que se encuentran en una situación diferente, constituyéndose como una unidad.



(fig. 38) Marcel Duchamp
Fuente



(fig. 39) Marcel Duchamp
Rueda de bicicleta

Nos centramos en esta idea de Duchamp de descontextualizar a los elementos utilizados para ver su similitud con lo sucedido en el terremoto (fig. 40 a 42). En este caso, es la fuerza del maremoto el que genera esta descontextualización. Se trata de objetos cotidianos en un medio natural sometidos a fuerzas y violencias mayúsculas que generan esta atmósfera, que los "readymade" generan en su época, para aparecer por vez primera como elementos bellos.



(fig. 40) Dichato
26 Abril 2010



(fig. 41) Dichato
26 Abril 2010



(fig. 42) Dichato
26 Abril 2010



Por otro lado, nos encontramos con los Merzbau de Kurt Schwitters (fig. 43), cuya fuerza radica en la deformación de los espacios habitables. Él nos sitúa dentro de un espacio ordinario transformado no por adorno añadido, sino que por la espacialidad misma del lugar, es decir, son los muros los que se ven intervenidos para volver a la casa una entidad viva.



(fig. 43) Kurt Schwitters
Merzbau

Los Merzbau de Schwitters son los primeros ejemplos de lo que más adelante se llamará "arte de instalación", donde son los espacios de exhibición los que se verán intervenidos o trabajados por los artistas para que estos interactúen con los espectadores. De esta forma, ya no son las obras que se exponen, sino que los espectadores entran a la obra, como queda demostrado en la obra del artista contemporáneo, Richard Wilson, "20:50" (fig. 44).



(fig. 44) Richard Wilson
20:50

Pero estas obras aun se encuentran en un plano de adición al medio en que se desenvuelven como método de modificación.

Con Gordon Matta-Clark aparece una nueva variable (fig. 45 a 47), la intervención directa del lugar; es decir, ya no es intervención por adición, sino que intervención de penetraciones en el espacio. Esto lo hace por medio de cortes. A propósito nos dice lo siguiente:

“¿para qué colgar cosas en una pared cuando la pared misma es un medio mucho mas desafiante?... Un simple corte o una serie de estos actúan como un poderoso método de dibujo, capaz de redefinir situaciones espaciales y componentes estructurales. – Hay una cierta complejidad que viene a tomar una situación que de otra forma sería completamente normal, convencional aunque anónima, y redefinirla en múltiples estructuras yuxtapuestas de condiciones pasadas y presentes. Cada edificación genera una situación única”¹²



(fig. 45)
Office Baroque

(fig. 46)
Conical Intersect

(fig. 47)
Day's End (pier 52)

A pesar de que Kurt Schwitters modificaba los espacios, estos solo eran visibles desde el interior; y es esto lo fundamental del cambio que genera Matta-Clark, ya que el traslada las artes hacia el exterior.

El elige edificios destinados a la demolición para hacer sus intervenciones, con la intención de volverlos actuales y generar una conciencia de la ciudad, conciencia como la otorgada por Duchamp a sus “readymades”.

La importancia de la exteriorización de sus intervenciones es que estas pasan a articular nuestra percepción de la vida y ritmo de la ciudad. Posteriormente nos explica:

“Cada ciudad es un texto colectivo que vehiculiza y almacena una memoria colectiva, una narración geográfica e históricamente emplazada, cabe preguntarse por las formas de esa inscripción en el imaginario colectivo y sus procesos de sedimentación en el lenguaje, la forma en que se gesta la identidad, se conforman los ideales y las formas del conformismo, en definitiva, como se magullan los sueños. Cada

transformación de la ciudad, cada re-organización territorial, cada nuevo multicine o megamercado, articula nuevas formas de relacionarnos o distanciarnos en la escena urbana. Con cada edificio que desaparece o se transforma desaparece una forma ritual de vida, se silencian saberes y memorias colectivas, se apagan los ecos de los fantasmas que pululan en aquellos lugares, los que hicieron propios y en los cuales afincaron su memoria e inscribieron su huella en el tiempo”.¹³

A propósito de la ciudad Andy Goldsworthy nos dice lo siguiente:

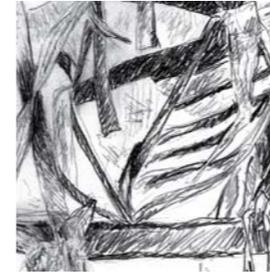
“He caminado por las mismas calles tantas veces, y luego veo un lugar que había estado oculta para mí. Ahora conozco los lugares en una forma que me hace pensar que podría haber hecho un mejor uso de las conexiones entre el lugar y una bola de nieve. (Una bola de nieve es simple, directa y familiar para la mayoría de nosotros. Utilizo esta simplicidad como un contenedor para las sensaciones e ideas que funcionan en distintos niveles).”¹⁴

Gordon Matta-Clark busca generar precisamente esta conciencia de la ciudad. Hacer aparecer una mirada renovada de ésta por medio de sus incisiones de los espacios urbanos, y, a diferencia del método utilizado por Kurt Schwitters, busca modificar el espacio dejando en evidencia la violencia acometida contra el lugar. Sus terminaciones no buscan ser disimuladas, sino dejar en claro que son resultado de una intervención.

Este modo que encontramos con Matta-Clark también la podemos percibir en los resultados que el terremoto tiene en las estructuras completas. Estas dejan en evidencia su cambio por la deformación que sufren los materiales de construcción, ya sea la madera, el fierro o el concreto. Dejando en todos estos casos la evidencia de aquello que aconteció al ser estos dotados de propiedades que antes no poseían (fig. 48 y 49).



(fig. 48) Concepción
26 abril 2010



La Modernidad

“La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable.

Se trata de extraer de la moda lo que ésta pueda contener de poético en lo histórico, de obtener lo eterno de lo transitorio.”

*Charles Baudelaire, el pintor de la vida moderna*¹⁵

La modernidad es el resultado de la actualidad, del contenido poético inserto en ella. Es así que cuando Rimbaud nos dice “Mantener el paso ganado. Hay que ser absolutamente moderno” nos hace referencia a la necesidad de extraer lo desconocido de nuestro presente.

En la actualidad el arte moderno nace del presente. La actualidad es lo que engendra al presente y por lo tanto debemos estar conscientes de esta relación entre la modernidad y la actualidad.

Godofredo lommi en su texto “hay que ser absolutamente moderno” nos habla acerca de la transformación en el arte en cuanto a su finalidad. Nos encontramos con que la “belleza” ya no es la meta, sino lo desconocido:

*“Para Rimbaud ya no la belleza. En el comienzo de su Saison dans l’Enfer la destituye. Y se abre hacia lo desconocido. Rimbaud ensancha el horizonte y agrega: «no sólo desconocido sino sea esto con forma o informe. Hay que entrar hasta el fondo para arrebatar a cada época su cuota de desconocido y traerla en la mano, como Prometeo tenía la luz. No importa lo que suceda. Puedo fracasar, puedo morir en la batalla. Otros horribles trabajadores vendrán detrás de mí» – Y de este modo Rimbaud construye y destruye su poesía, pues no sólo dice sino hace. «Hay que cambiar la vida» dice descubriendo para la poesía ese camino, pues puede ahora poseer la verdad en un alma y un cuerpo.”*¹⁶

Para comprender en un sentido profundo de lo expuesto por Rimbaud primero debemos tener claro cuál es la belleza a la que se refiere. En una temporada en el infierno nos dice:

*“Una noche, senté a la Belleza en mis rodillas.
-Y la encontré amarga.- Y la injurié.”*¹⁷

Godofredo Iommi cita a Leon Battista Alberti para definirla:

*«Definiremos la belleza como armonía, la armonía de todas las partes entre sí... de tal modo que no se pueda aumentar, disminuir o cambiar sino para peor... Es el resultado de este gran valor y casi divino para obtener el cual, es necesario empeñar todo el ingenio y toda la habilidad técnica de la que uno está provisto».*¹⁶

Esta concepción de belleza clásica es la que se ve modificada por Lautréamont en los Cantos de Maldoror; para pasar a ser el desconocido lo que el arte (en todas sus formas) busca encontrar, y es esta la meta de la modernidad.

Esto quiere decir que esta modernidad, fundada en el presente, utiliza la figura del desconocido para permanecer en este presente. Lo desconocido puede llegar tanto por la temática como por la técnica, se trata de una constante mutación.

Charles Baudelaire nos habla acerca de la importancia de considerar y permanecer en el presente en el momento de la poiesis del arte:

“Si un pintor paciente y minucioso, pero de imaginación mediocre, teniendo que pintar a una cortesana de nuestro tiempo, se inspira (es la palabra consagrada) en una cortesana de Ticiano y Rafael, es infinitamente probable que haga una obra falsa, ambigua y oscura.

*(...);Ay de aquel que estudia en lo antiguo algo más que el arte puro, la lógica, el método general! Por dedicarse demasiado a él, pierde la memoria del presente, abdica del valor y de los privilegios proporcionados por la circunstancia; porque casi toda nuestra originalidad viene del sello que el tiempo imprime en nuestras sensaciones.”*¹⁵

En este punto, Baudelaire se refiere a la temática y a la técnica utilizada para plasmar la imagen y de la importancia de mantenernos en el presente para lograr captar el espíritu de la época. Por otro lado también nos habla de la necesidad del arte de captar la esencia de la vida moderna:

*“El señor G., dirigido por la naturaleza, tiranizado por la circunstancia, ha seguido una vía del todo distinta. Comenzó contemplando la vida y no se preocupó sino tarde por aprender los medios para expresar la vida. El resultado es una obra original impactante, en la que lo que puede quedar de bárbaro y de ingenuo aparecen como una nueva prueba de obediencia a la impresión, como un halago a la verdad”*¹⁵

Al decirnos que hay un halago a la verdad, se da un encuentro con Lautréamont, quien busca hacer aparecer la verdad del espíritu humano en sus obras de igual manera que Baudelaire. Ambos utilizan imágenes violentas como la presentada en Los Cantos de Maldoror y en Carroña de Baudelaire para poder abrir este grado de verdad. El desconocido del que hablamos, radica en el cambio de la imagen presentada con la finalidad de exaltar la verdad del espíritu humano.

Lo que transforma nuestra particular imagen (el terremoto) en moderna es porque se trata de una figura de puro presente. Es una imagen bella por su capacidad de involucrarnos en un acontecer

objetivo que con toda su violencia es capaz de convocar en nuestra sensibilidad todas las resonancias de la belleza de lo desconocido (fig. 56 a 60).

La combinación del testimonio fotográfico y el dibujo, entre ambos, extienden el campo de lo desconocido a los últimos atisbos (fig. 61 a 63).



(fig. 56) Talcahuano
25 Abril 2010



(fig. 57) Talcahuano
25 Abril 2010



(fig. 58) Talcahuano
25 Abril 2010



(fig. 59) Concepción
25 Abril 2010



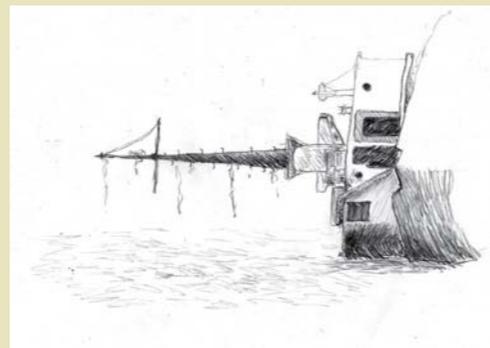
(fig. 60) Concepción
26 Abril 2010



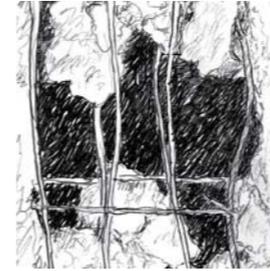
(fig. 61) Peralillo
16 Abril 2010



(fig. 62) Santa Cruz
16 Abril 2010



(fig. 63) Talcahuano
25 Abril 2010



Discurso Conclusivo

Finalmente nos adentramos en el estudio centrado en la visión que surge a partir del terremoto. Ella se va abriendo en distintas facetas a medida que indagamos en su vínculo con los distintos estadios del arte.

En primera instancia nos encontramos con Lautréamont, quien nos introdujo su fórmula de la belleza, de la riqueza que surge del encuentro de elementos aparentemente discordantes, y luego, en sus "Cantos de Maldoror", utiliza la violencia como método para extender el alcance del carácter humano estableciendo el vínculo entre la maldad y la bondad como dichos elementos discordantes.

A partir de su fórmula, distinguimos la característica inicial de nuestra imagen, centrada en la violencia. Ella hace visible la fuerza violenta de aquello que aconteció, explicitud que se vuelve belleza por el grado de verdad respecto del impacto de la realidad (fig. 64 y 65). El aparente caos que acontece en nuestra visión nos abre un campo de posibilidades tras su encuentro, que apela a la sensibilidad del espectador mediante la agresión que esta acomete hacia él.



(fig. 64) Talcahuano
25 Abril 2010



(fig. 65) Dichato
26 Abril 2010

Una vez abierta la pregunta por el tipo de belleza que buscamos, nos introducimos en el ámbito del arte y su proceso de abstracción. Esto es un proceso en el cual el arte se desvincula de la representación de la realidad para comunicarse con el espectador a través de un lenguaje puro que apela directamente a su espiritualidad.

Nuestra imagen, que en un primer momento nos parece pertenecer al primer tipo (de representación), a medida que avanzamos en el estudio, encontramos que se asocia en mayor profundidad (en su sentido) a la abstracción, por su capacidad de interactuar directamente con el espectador, desprendiéndose de su contexto (Este desprendimiento del contexto es llevado a cabo por el ojo, que actúa como mecanismo de discreción).

En este punto de la investigación, también nos encontramos con Jackson Pollock, cuya fuerza motriz que genera la obra se encuentra en su propio cuerpo y surge de su movilidad plasmando la acción en su obra (action painting). Lo tomamos como contraejemplo, pues en nuestro caso, el cuerpo se contrae el ojo siendo este la fuerza motriz de la abstracción. A esto nos referimos como mecanismo de discreción, donde no es la abstracción de la representación, sino la abstracción del entorno transformado por el caos lo que permite a la imagen hablar directamente con quien se encuentra frente a ella (fig. 66 y 67).

Cuando uno piensa la relación de la actualidad con el arte, queda embargado ante el crecimiento de la disponibilidad de materiales y técnicas que permiten capturar la esencia del presente, esto por la natural



(fig. 66) Talcahuano
25 Abril 2010



(fig. 67) Iloca
17 Abril 2010

capacidad del arte de apropiarse de cualquier medio de expresión. Nos referimos a la utilización de elementos cotidianos (tales como recortes de diarios, revistas, boletos, etc.) que se traduce en una inserción del presente no solo como temática sino como técnica misma para retratar la actualidad.

Por un lado tenemos la fotografía que abstrae el momento y el espacio disminuido de la realidad y

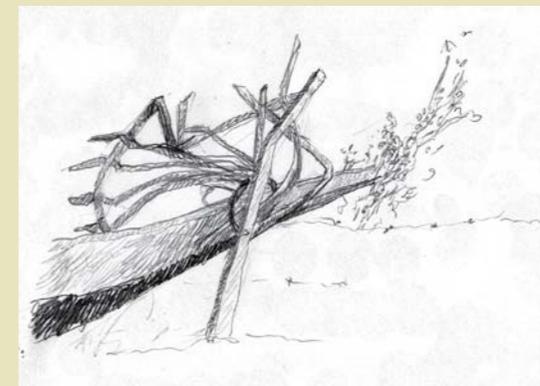
aparecen las texturas y colores de la composición. Por otro lado tenemos el dibujo que es un diseño que convoca en un espacio bidimensional elementos de la realidad abstracta, desplegando el ámbito formal de la composición. La conjugación de ambas técnicas, la fotografía y el dibujo, despliega la riqueza de la visión y su grado de verdad planteado por Lautréamont (fig. 68 y 69).



(fig. 68) Peralillo
16 Abril 2010



(fig. 69) Dichato
26 Abril 2010



Esta propuesta plástica nos genera una apertura de la situación formal de la composición y en este punto nos concentramos en la cosa más que la imagen en sí. Esta apertura la encontramos vinculada a Gordon Matta-Clark, por lo que sucede con las estructuras. Así como Matta-Clark interviene a los edificios con sus penetraciones, modificando su corporalidad, el terremoto produce un efecto similar; en cuanto que produce cortes y deformaciones en las estructuras urbanas, modificando la percepción de su materialidad (fig. 70 y 71).



Al tomar la fotografía, uno toma cierta distancia de objeto para que en el objetivo del aparato fotográfico surja esta percepción renovada del mundo. Esto es que no da igual la propuesta del campo de visión. La distancia focal es clave en la definición de la belleza buscada.

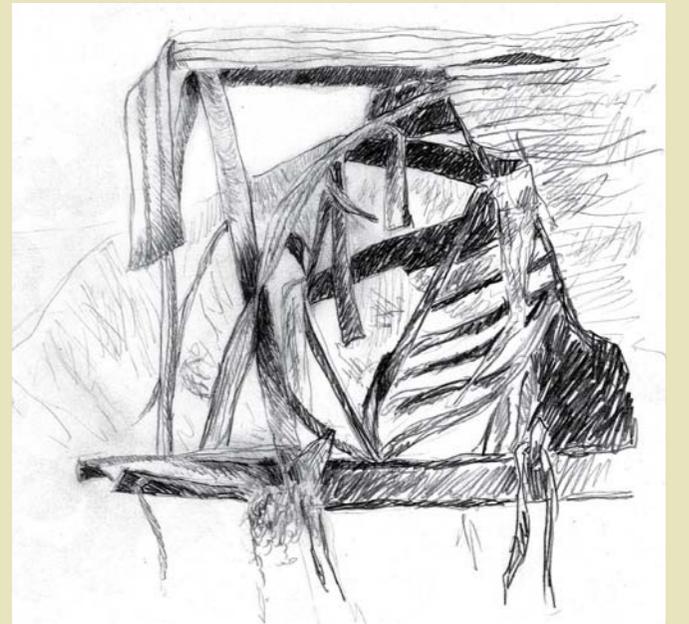
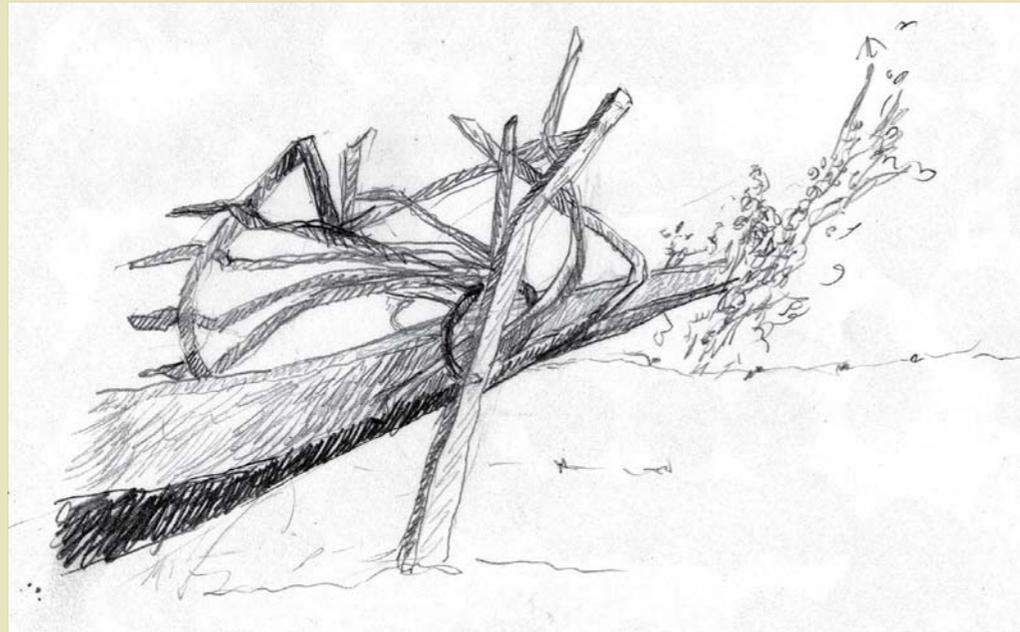
Son estas de-formas las que ilustran la violencia, en mayor o menor escala, y que al abstraerse del medio en que se desenvuelven, se convierten en lenguaje puro y dejan de ser solo muestras de lo que el terremoto plasmó en los objetos y estructuras para hablar como una bella imagen, que por su violencia agrede a la vez conmueve a quien la observa.

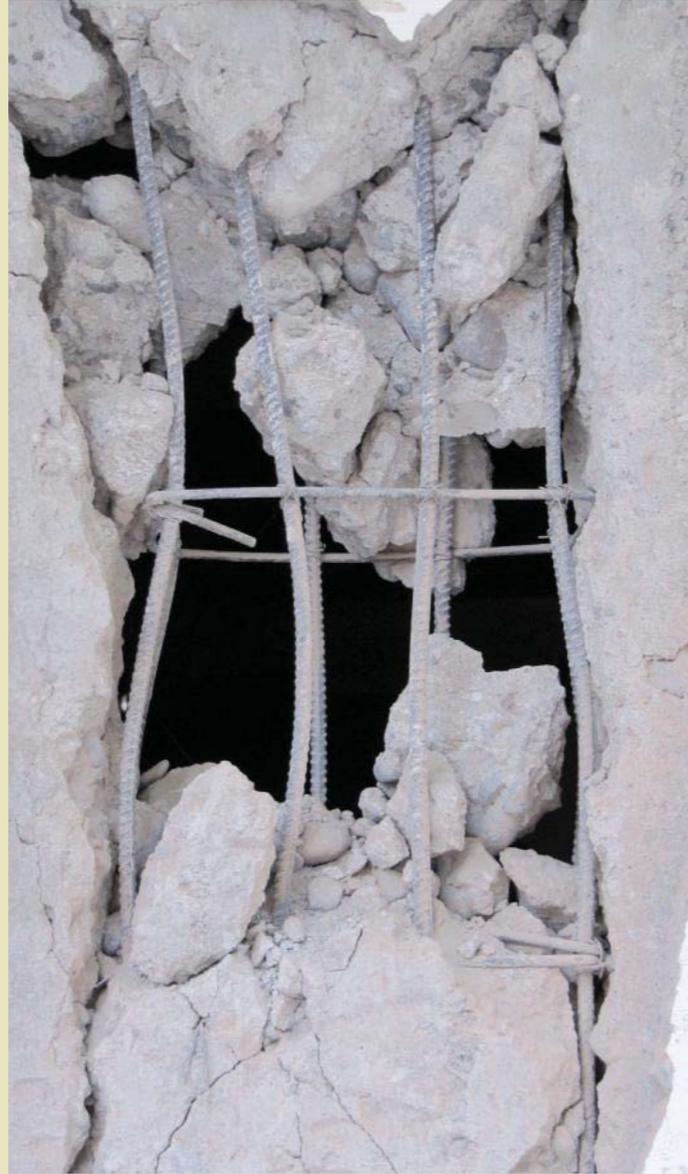
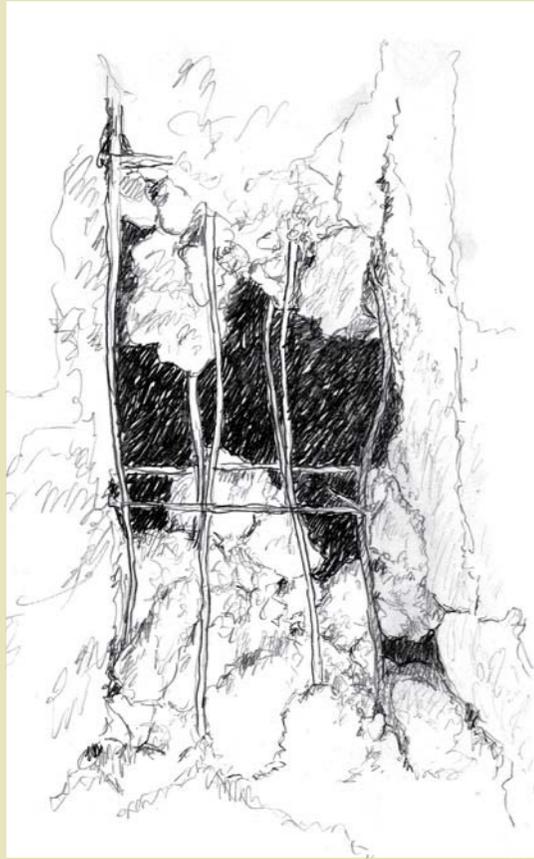
Esta es la característica de la modernidad de hoy. La posibilidad de capturar la realidad y separarla de su connotación histórica, para encontrarse con la belleza de su dimensión poética.

Bibliografía

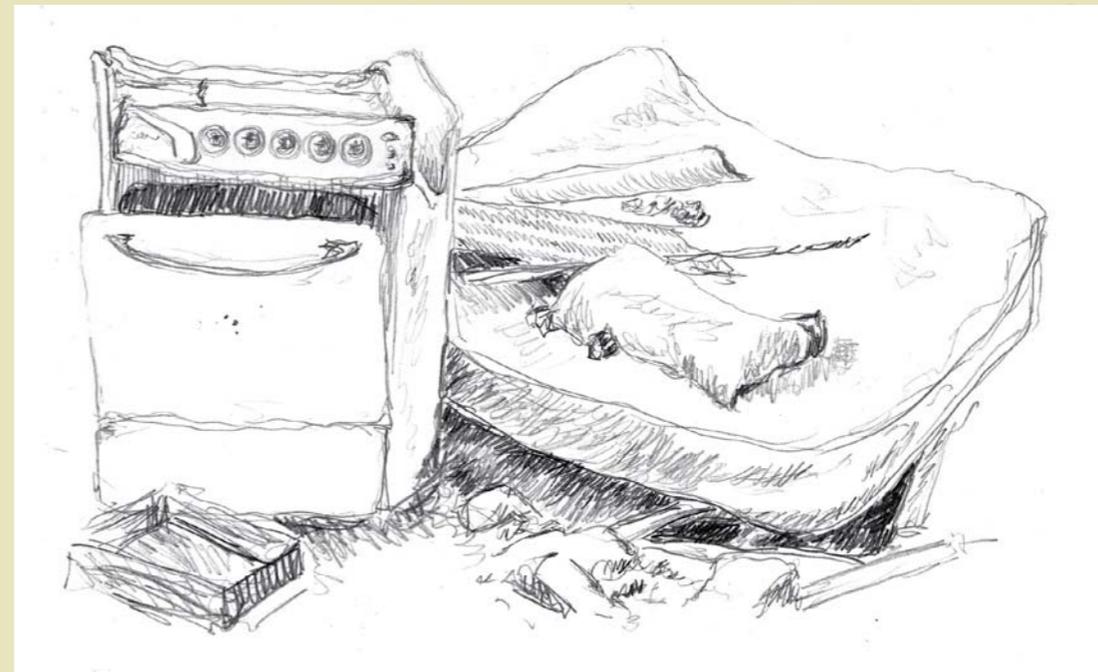
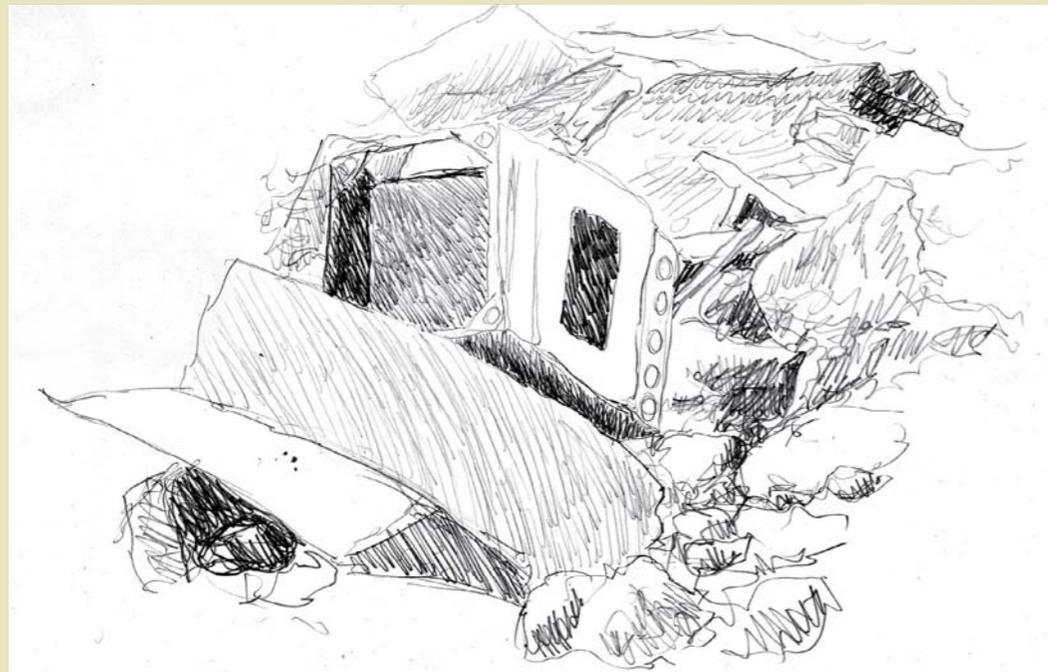
- 1 Los Cantos de Maldoror de Conde Lautréamont (Isidore Ducasse); 1era edición 1982, Editorial Labor S.A.
- 2 Carta a su Banquero, extraído del prólogo de "Los Cantos de Maldoror"; 1era edición 1982 Editorial Labor S.A.
- 3 Extracto del artículo de Godofredo Iommi "¿porqué, cómo y cuándo hay arte?"; 10 de Junio, 1986. (<http://www.ead.pucv.cl/1986/por-que-como-y-cuando-hay-arte/>)
- 4 "Una Carroña", poema XXIX de "Les fleurs du mal" (Las flores del mal) de Charles Baudelaire, editorial Edicomunicaciones s.a. 1998.
- 5 Extracto del prólogo del libro "Estética y Hermenéutica" de Hans-Georg Gadamer; Colección Metrópolis 2da edición, 1998 Editorial TECNOS (grupo ANAYA S.A.) 2001
- 6 Extracto de "La pintura como arte puro", publicado en el libro "La Gramática de la creación. El futuro de la pintura" de Wassily Kandinsky; editorial Paidós estética 1º edición, 1987
- 7 Extracto de Manifiesto Futurista de Filippo Tomasso Marinetti, 1909; <http://webs.advance.com.ar/pfernando/DocslglCont/Marinetti-manifiesto.html>
- 8 Extracto Manifiesto Dadá, de Tristan Tzara, 1918. "Siete Manifiestos DADA con algunos dibujos de Picabia"; traducción de Humberto Haltter; editorial Fábula Tusquets editores, 2º edición 2004
- 9 Extracto de "Dada, manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo", de Tristan Tzara. "Siete Manifiestos DADA con algunos dibujos de Picabia"; traducción de Humberto Haltter; editorial Fábula Tusquets editores, 2º edición 2004
- 10 Extracto de Petits poèmes en prose (le spleen de paris) (pequeños poemas en prosa (el spleen de paris), "A Arsène Houssaye"; edición bilingüe de A. Verjat, Barcelona, Bosch, 1975
- 11 Merz, Artículo publicado por revista Ararat, 1921, Kurt Schwitters; <http://www.adamar.org/ivepoca/node/717>
- 12 Cita extraída de "Gordon Matta-Clark" escrito por Corinne Diserens; 1º edición 2003, editorial Phaidon
- 13 El vértigo de la sobremodernidad: turismo etnográfico y ciudades del anonimato, En REVISTA DE HUMANIDADES, N° 22, 2007 (http://www.margencero.com/articulos/new/gordon_matta_clark.html#_ftnref8)
- 14 Thirty-seven quotes and quotations of Andy Goldsworthy (http://www.brainyquote.com/quotes/authors/a/andy_goldsworthy.html)
- 15 Extracto capítulo IV "la modernidad" de El pintor de la vida moderna, Charles Baudelaire; editorial colección arquitectura, primera reimpresión 2004
- 16 Extracto de publicación de Godofredo Iommi "hay que ser absolutamente moderno"; 1 de Agosto, 1982 (<http://www.ead.pucv.cl/1982/hay-que-ser-absolutamente-moderno/>)
- 17 Extracto "Una temporada en el infierno", primer poema, Arthur Rimbaud; editorial longseller 2003

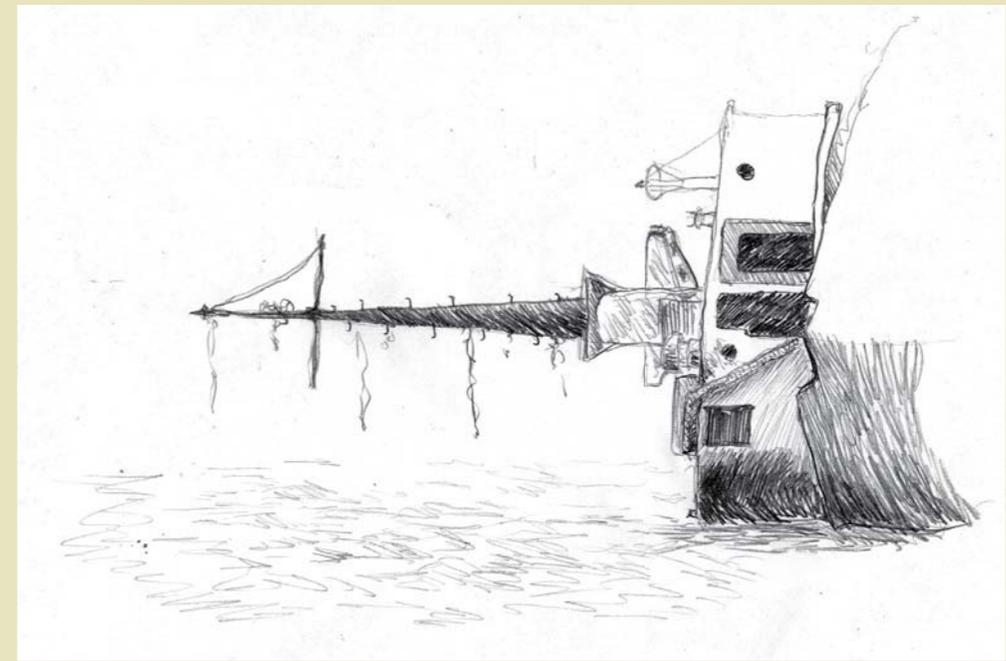
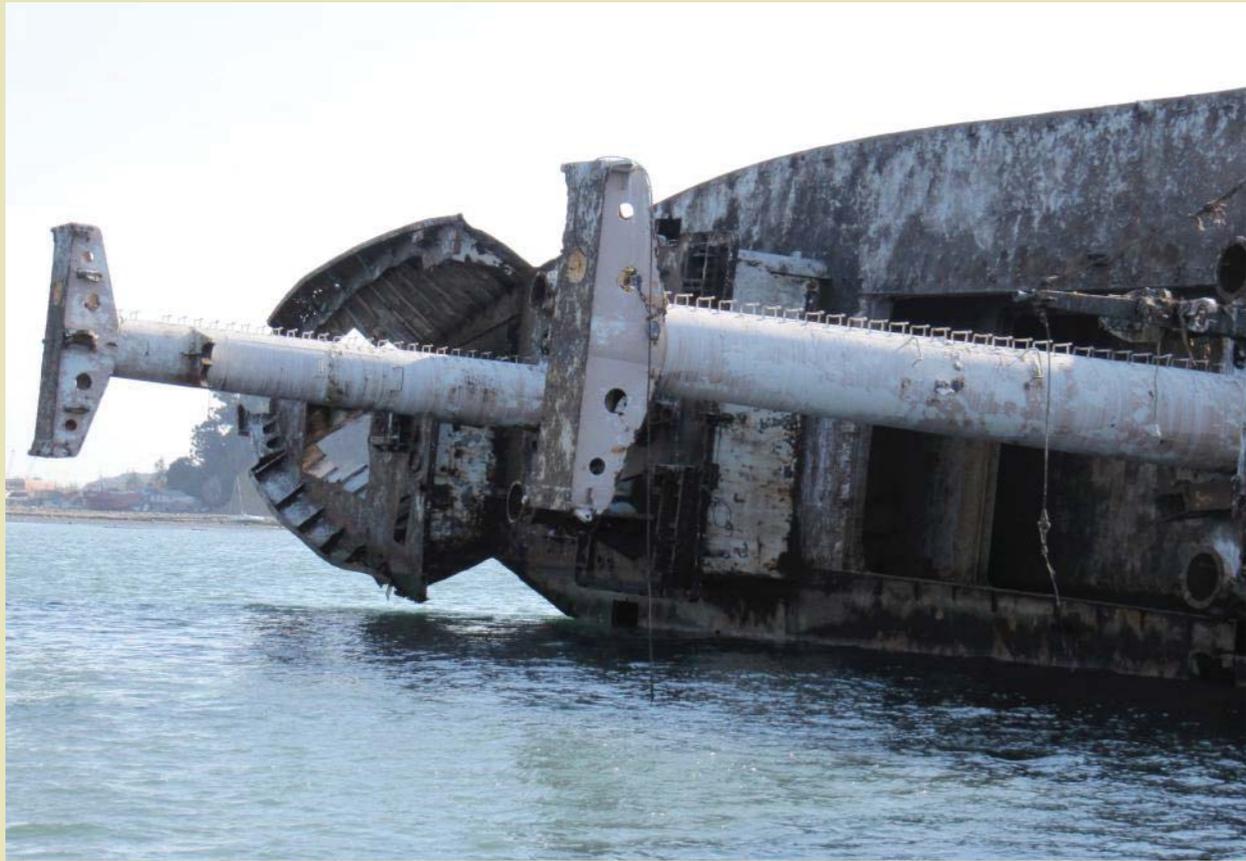
Colección imágenes y
dibujos ámbito sensible

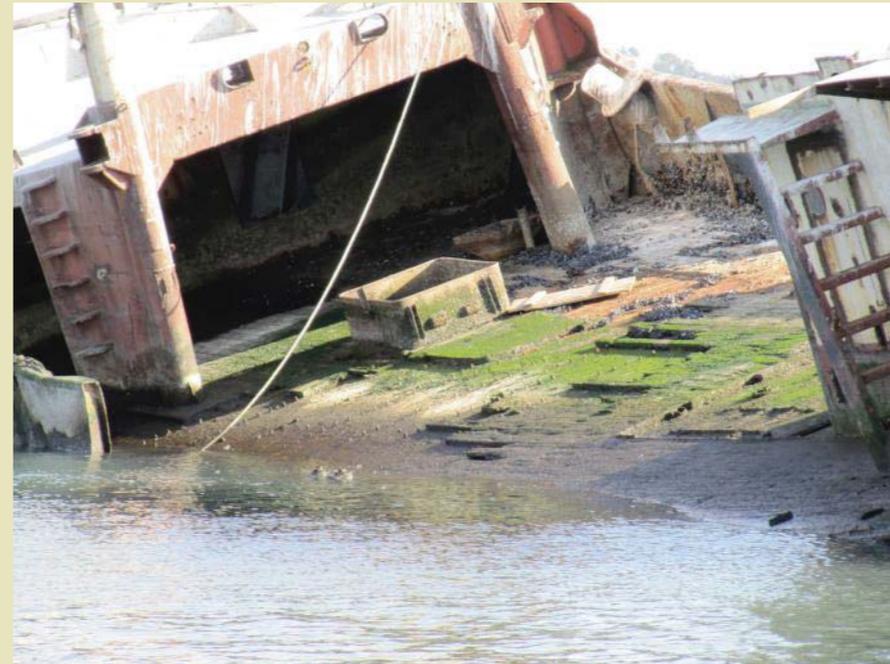


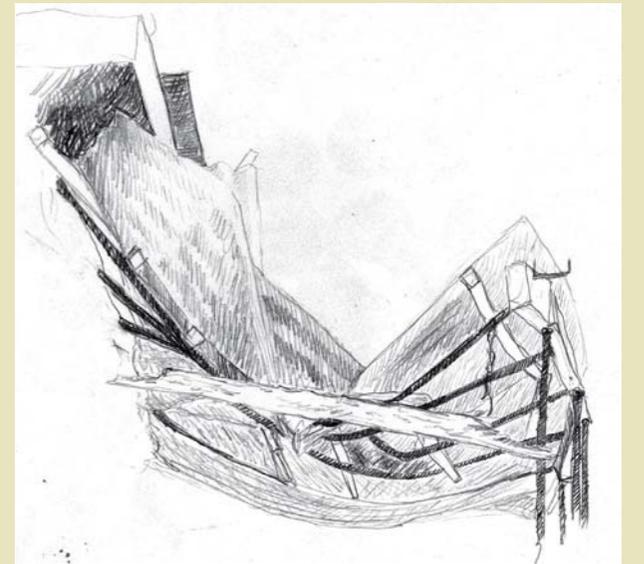
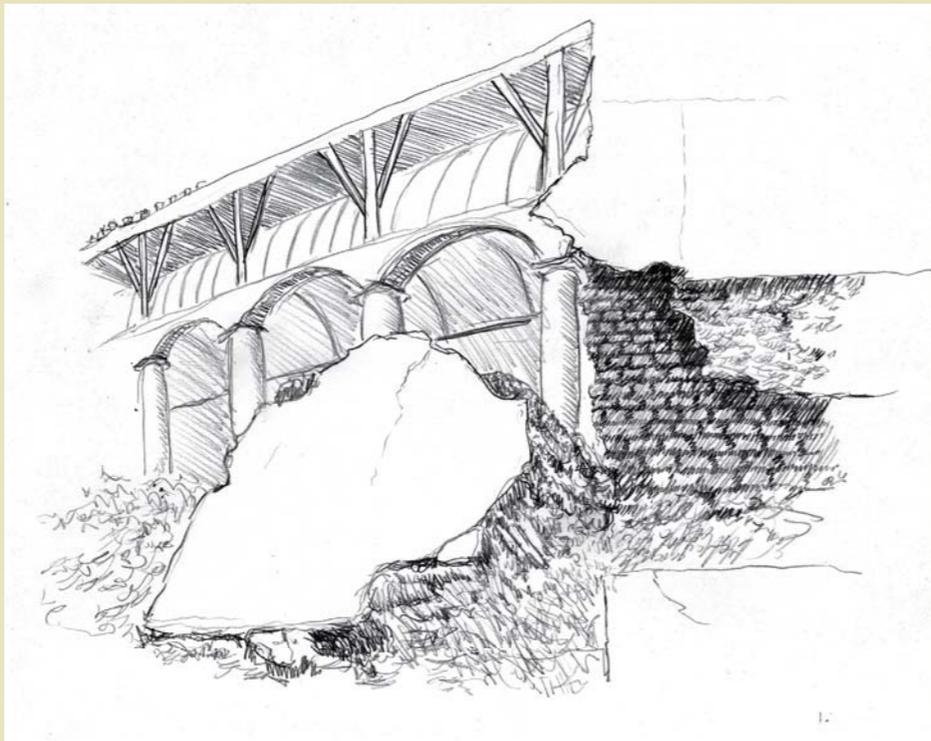


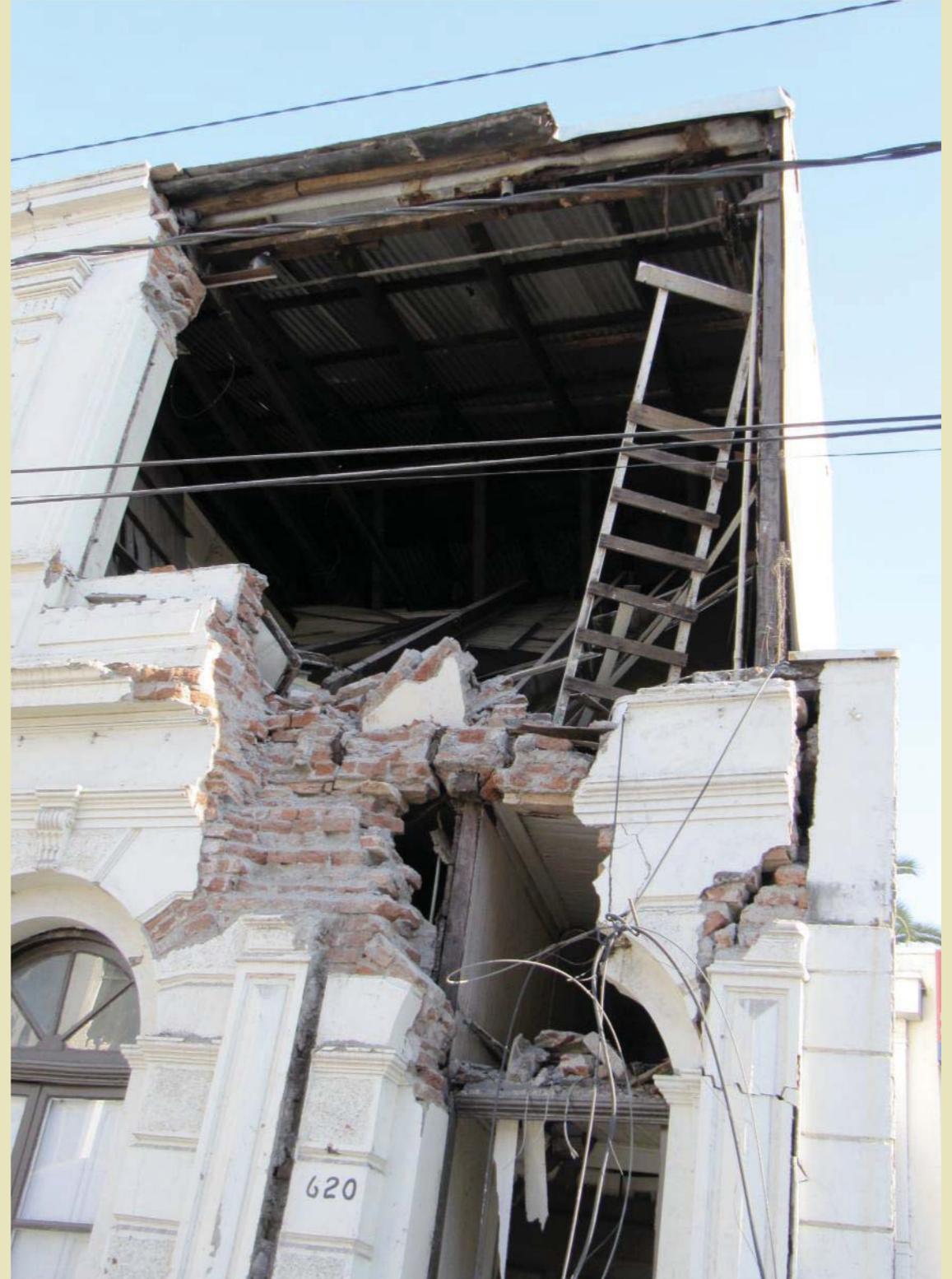
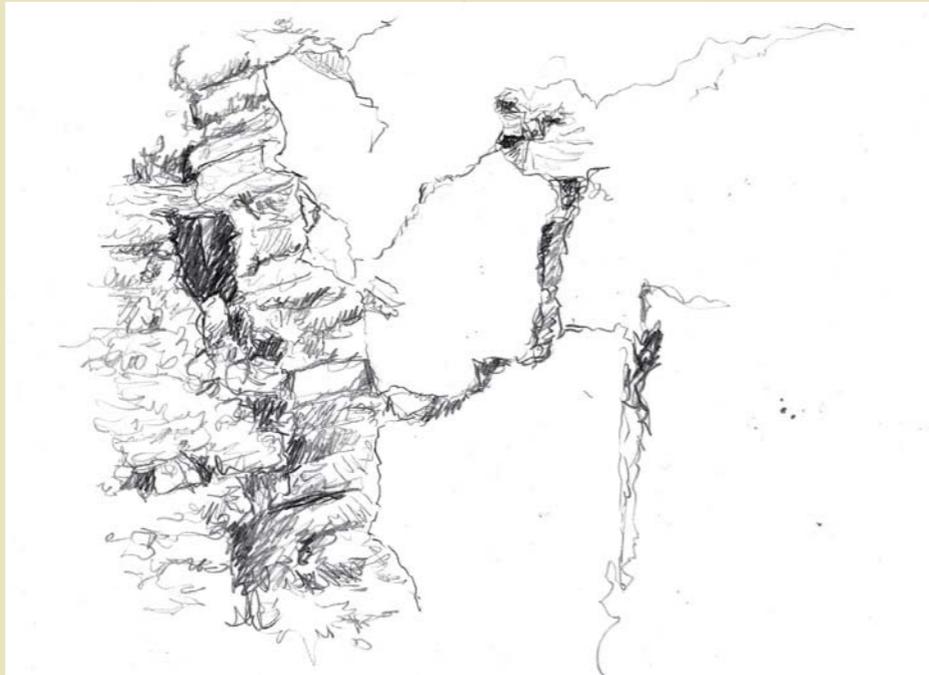


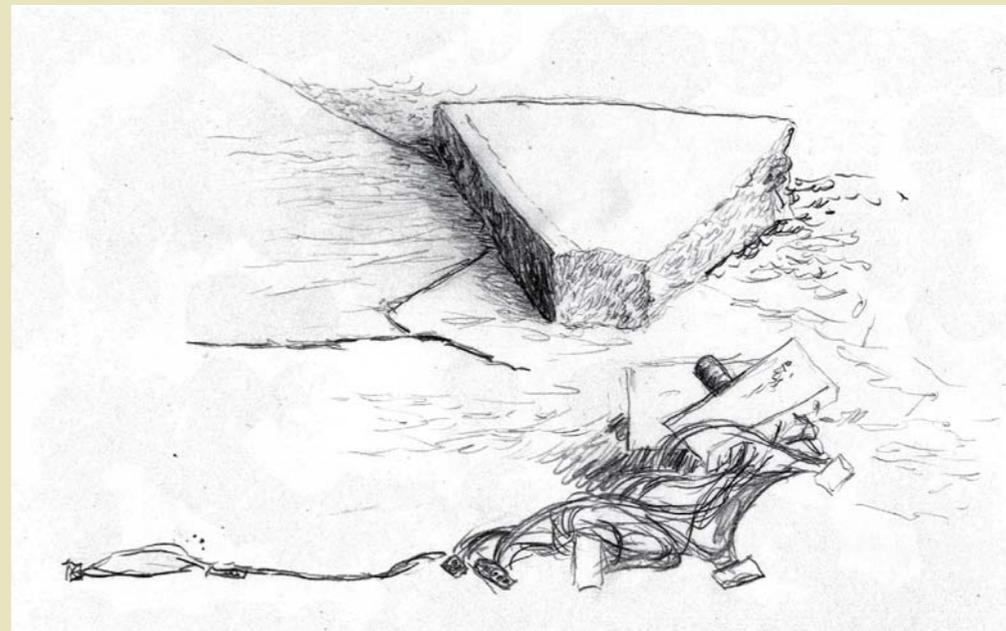




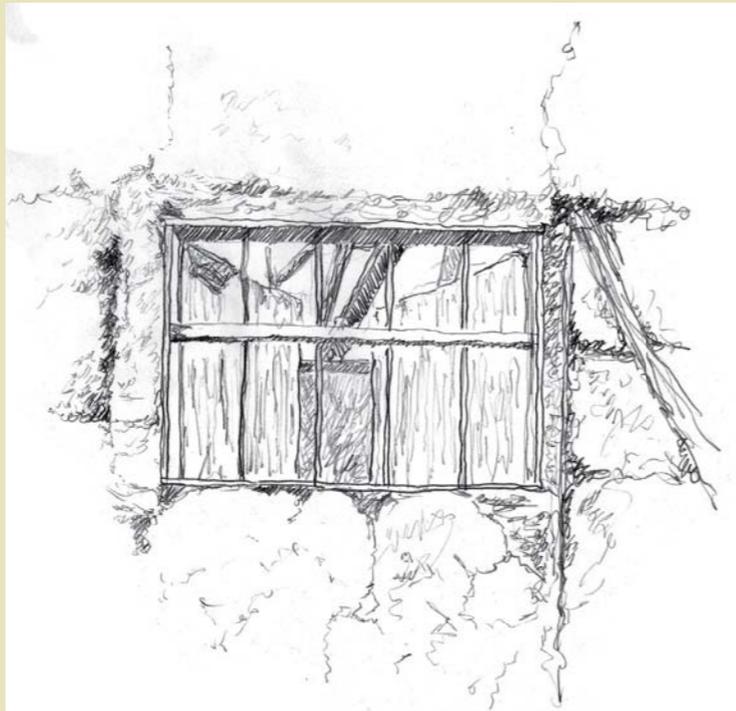


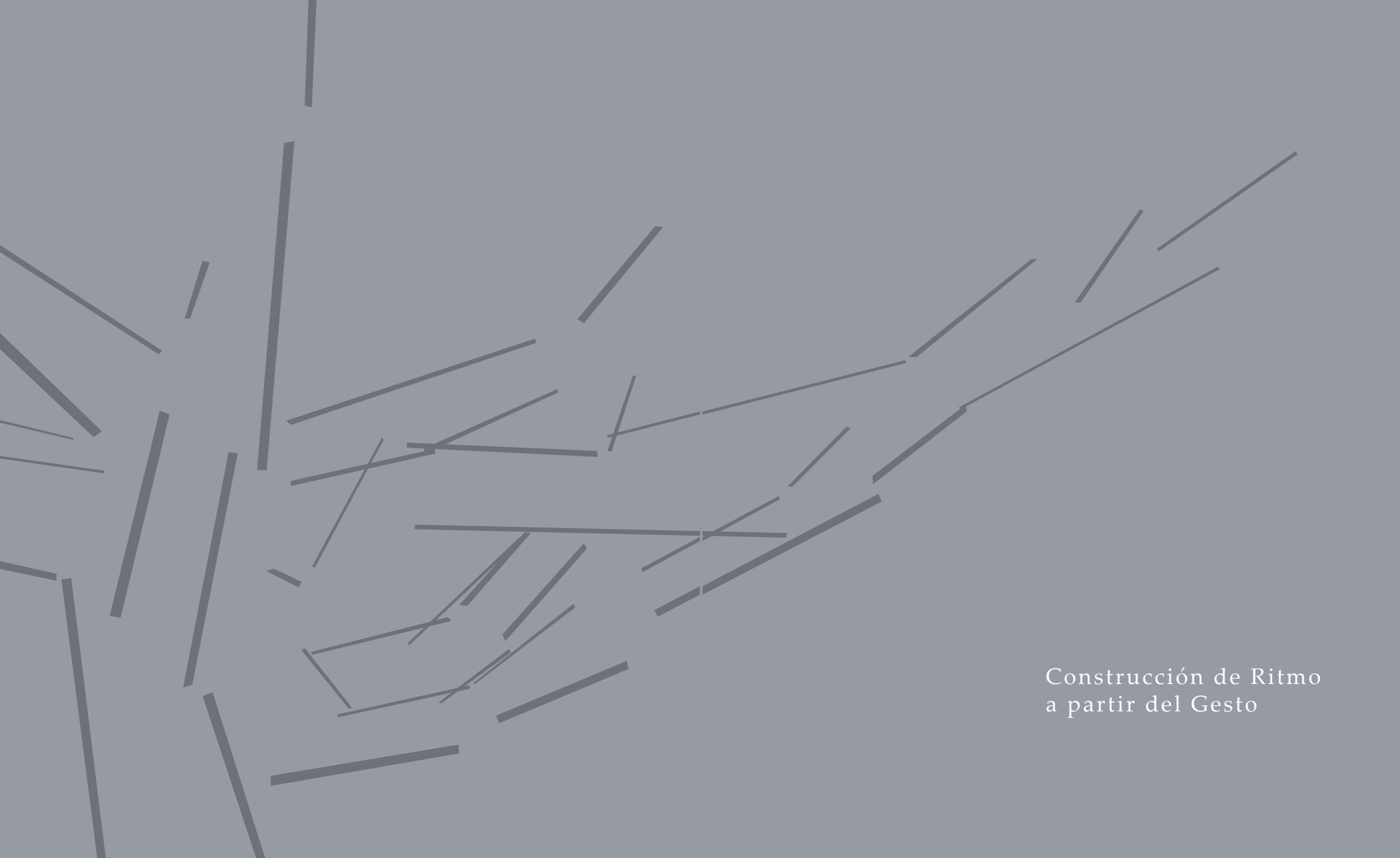












Construcción de Ritmo
a partir del Gesto

El paso de la investigación a la intervención

Durante el primer ciclo de titulación nos planteamos la pregunta sobre la belleza, enfrentándonos a una imagen caótica traída a presencia por las formas destruidas. Formas intervenidas por una fuerza violenta. Estas figuras en un estado previo contaban con una situación formal y una lógica visual, que se ve modificada gracias al terremoto, dando paso, así, a una nueva situación y una nueva fórmula visual con su lógica nueva pertinente.

En esta situación, establecemos al ojo como eje fundamental de la apertura o cambio de la fórmula, donde los elementos pasan a formar parte de un mundo puramente sensible.

La interacción que se produce con la imagen del terremoto tiene como eje al ojo, que representaría la mesa de disección de acuerdo a la fórmula de Lautreamont, en que los elementos que interactúan visualmente, se vuelven una recombinación, donde aparece la novedad de la imagen.

Así, la fuerza del terremoto, combinada con la constatación que se lleva a cabo por medio del ojo, da cabida a la novedad. Esta se vuelve presente por medio de la fotografía que encuadra y expresa las características de estos nuevos elementos que se incorporan a la sensibilidad del espectador como parte de esta nueva realidad.

En una segunda etapa de estudio, volcamos lo aprehendido a partir de la situación del terremoto en un objeto natural, un árbol que tiene como particularidad haber sido intervenido previamente. Dicha intervención es producto de la muerte y la poda, que modifican su figura y por lo tanto la percepción que se tiene de ésta, evocando la sensación de desplazamiento en el aire.

Esta modificación deja al árbol en estado de ambigüedad: se encuentra expectante, en espera que le den cabida en el mundo, un estatuto de realidad, que en el caso anterior es otorgado por medio del ojo, la fotografía y el dibujo.

En este segundo caso Ciudad Abierta se transforma en nuestra mesa de disección y nuestro árbol se vuelve uno de los elementos que se conjugarán, siendo la intervención a esta figura, que se halla en estado de desnudez, el elemento faltante dentro de la ecuación. Es así que al momento de construir esta intervención sobre árbol muerto y mutilado, le otorgamos un estatuto, lo incorporamos a la realidad.

Es así que dos momentos aparentemente disonantes se ven hermanados y conciliados en la base de una formulación poética, llevando una situación de constatación e investigación en cuanto al encuentro con los artistas y poetas del siglo XX a un momento de propiedad sobre la realización de una intervención que busca completar y realzar el ser árbol para

darle lugar en el mundo.

Si volvemos al estudio de la imagen del terremoto, nos encontramos con Platón, quien en su diálogo Simposio nos habla de la poiesis, acción que da el paso del no ser al ser, que da lugar a la presencia en el mundo.

Dicha acción es aquella que carece el árbol, puesto que en su estado de desnudez, se encuentra en estado de ambigüedad y la intervención pasa a ser la acción poética, reconciliadora de la forma con la realidad.

Estudio formal de la figura a intervenir

Teniendo como precedente la voz de los artistas y poetas acerca de la violencia presente en la intervención de un espacio, comenzamos a desentramar y aislar los factores que dan fuerza a la figura del árbol, para así comprender su fisonomía total y su naturaleza. Kandinsky, en Pintura como arte puro nos dice:

“El elemento determinante es el del contenido. De la misma forma que la palabra no determina el concepto, sino el concepto de la palabra, el contenido determina la forma: la forma es la expresión material del contenido abstracto.”

La elección de la forma viene pues determinada por la necesidad interior, que propiamente constituye la única ley inmutable del arte.”

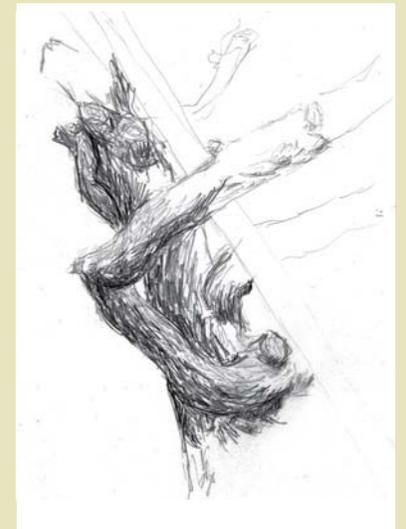
Ésta fórmula de concepción de la obra de arte, del contenido que llama a una palabra, es lo que tomaremos como punto de inicio de nuestra propuesta, de modo que sea la figura del árbol el que nos indique cual es la intervención que debemos realizar sobre

él. En otras palabras, nuestra intervención lo que busca es potenciar su ser árbol, para lo cual debemos conocer su lógica, y dejar que ésta nos hable de su propio lenguaje que se traducirá luego en dicha intervención.

El cometido de la intervención busca acercar al hombre al lenguaje inherente en el árbol, siendo éste el método de integración al mundo. Estableciendo un vínculo entre la forma y el hombre, potenciando su ser árbol, sin pretensión de cambio de su propio lenguaje.

El método con que abordamos el árbol es de lo particular a la general, de modo que los detalles y situaciones que acontecen dentro de la figura nos indiquen el efecto que estas tienen en una visión global.

En un primer momento nos acercamos a los hongos que acompañan a la figura del árbol, aportándole color y aumentando el dramatismo impuesta por su figura. En un segundo momento nos centramos en el árbol mismo, en los entrelazamientos de las ramas, que se fijan en dos horizontes.





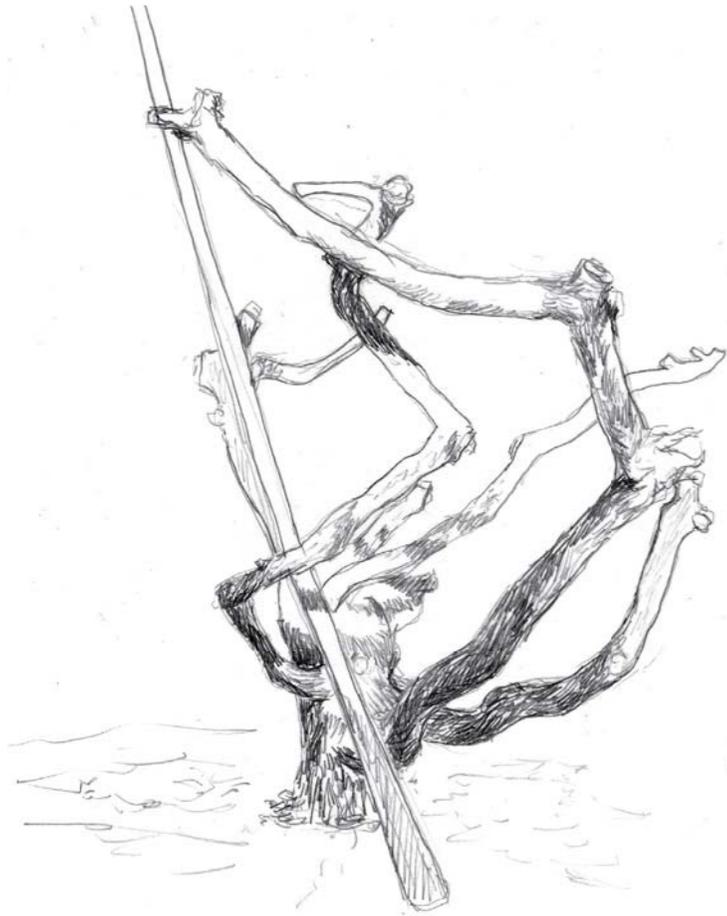
En el horizonte de altura nos encontramos con la superposición de una rama sobre otra, que genera una serie de intersticios cerrados debido a la disposición de otras ramas.

El segundo horizonte, inferior, se encuentra contenido dentro del tronco o aledaño a este, y se caracteriza por la formación de nudos entre ramas que se traducen en nodos de fuerza que permiten bajar la mirada desde el horizonte de altura.

Una vez considerada la situación dentro del árbol mismo, nos acercamos a la relación que se produce entre el árbol y un apoyo estructural que se encuentra ubicada dentro de su espacio. Observando su irrupción dentro del ritmo establecido, quebrándolo e integrándose a la figura. Con esto el apoyo se vuelve parte de la fórmula de lectura, puesto que es precisamente la aparición de este elemento el que da cuenta de la existencia del ritmo inherente del árbol.

A medida que vamos destramando las situaciones particulares que se presentan dentro del árbol, va apareciendo una imagen global de éste. Nos alejamos ahora de los detalles para centrarnos en esta imagen global, que se verá analizada a partir del dibujo, realizando una serie de 40 croquis, que influenciado por el estudio de las particularidades, nos acercará a sus características fisionómicas y su ritmo global de recorrido.

Es así que distinguimos 2 asentamientos claves de la mirada dentro del recorrido, alrededor de los cuales fijamos cuatro caras de detención, que serán la base de la intervención. Estos dos asentamientos se verán denominados como contención y extensión:

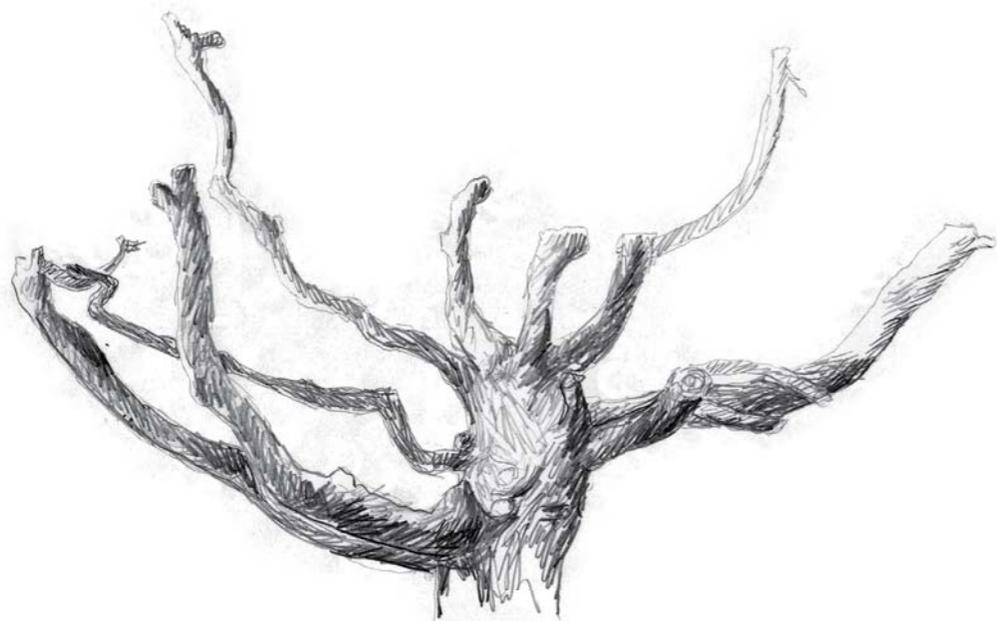


Contención

Esta detención tiene como gesto principal la verticalidad del árbol, que se ve expresada a través de la dirección diagonal que siguen las ramas desde esta perspectiva. Al seguir un curso diagonal la mirada tiende a subir a la cima de las ramas, lo cual se traduce en una percepción de mayor altura.

Por otro lado, el tronco, al no encontrarse centrado, plantea un eje de desplazamiento en el aire, lo que llama a la vista a recorrer su altura no a partir de las ramas mismas, sino a partir de sus intersticios. Esta situación, por lo tanto, cuenta con un eje de tensión, que se centra en el aire contenido por la figura que las ramas van trazando en el espacio.



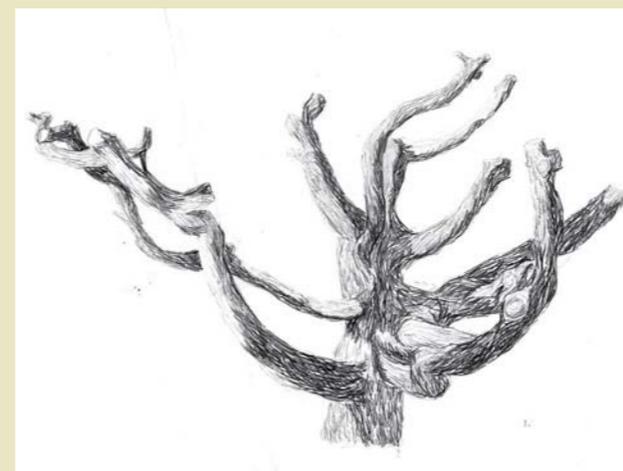


Extensión

En esta segunda detención nos centramos en la horizontalidad de la figura. Los intersticios que aparecen en el punto anterior, al cambiar de punto de vista, desaparecen, y con ello pasan a ser las líneas dibujadas en el espacio el eje del recorrido.

En este momento, el tronco se ve centrado en relación a la disposición de las ramas, lo que vuelve al tronco el eje de interacción. Es a partir del tronco, de la base, que se comienza a leer su figura, siguiendo cada rama como una unidad extensa, que luego se percibe de lado a lado.

Una vez realizada la primera distinción, nos volvemos a acercar a la figura para desentramar como funcionan estas situaciones. Para esto debemos hacer un estudio de las relaciones internas del discurso visual con que cuenta el árbol. Este estudio, a pesar de estar centrado en la interacción en estos dos gestos, involucra la completitud del árbol.



Estudio de relaciones

En un momento anterior nos acercamos al árbol en forma global para encontrarnos con dos gestos predominantes dentro del ritmo de su recorrido. Estos gestos o detenciones fueron descritos y analizados a modo general y como puntos particulares. En este tercer momento nos acercaremos al estudio de las relaciones que se presentan dentro de estos gestos y del árbol a modo general, y como estos son captados en su lectura.

Dichas relaciones corresponden a proyecciones abstractas de la figura, que en nuestro caso, se verán identificadas de forma visible, no a través del dibujo sino que por líneas aplicadas directamente en el árbol. Este proceso lo realizamos con ayuda de lienzas y cintas de colores, en que cada color representa un tipo distinto de relación que se produce en las partes.

Estas relaciones luego se traducirán en dibujos conceptuales y abstractos, sobre lo que se lee a partir de este estudio. Este proceso aparece como medio de clarificación y catálogo de las situaciones que se presentan en el cuerpo y el contorno de la figura.

En primera instancia dibujamos el recorrido de las ramas, simplificando las líneas que estas dibujan para que aparezca su estructura fundamental. Este primer recorrido contiene el menor grado de complejidad.

Posterior a esto nos encontramos con las líneas de prolongación que aparecen entre ramas a través del tronco, que serán consideradas como un segundo grado de profundidad. Estas se encuentran principalmente en el momento de extensión, siendo estas la clave de la lectura desde este ángulo.

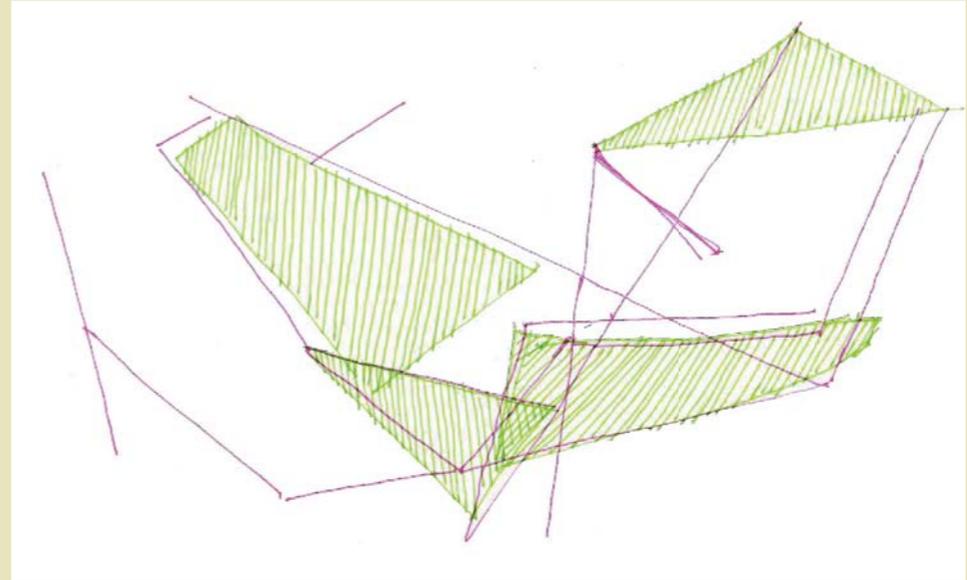
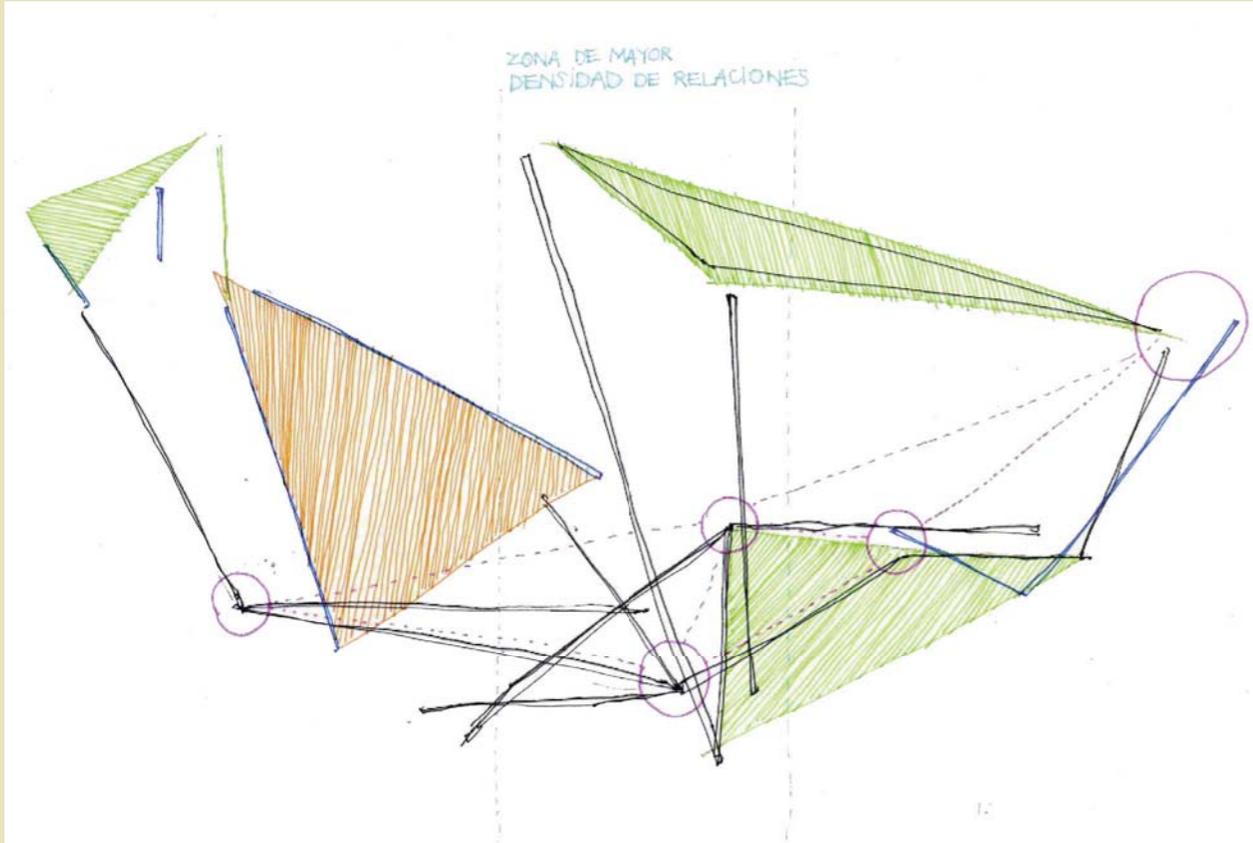
Al realizar este tipo de relaciones, aparecen puntos en común entre distintas prolongaciones, nodos de información dentro del tronco. Estos nodos son los puntos que participan de manera continua en los distintos niveles de profundidad y que otorgan actividad y peso al tronco del árbol y actúan como detenciones o como puntos de inicio de lectura.

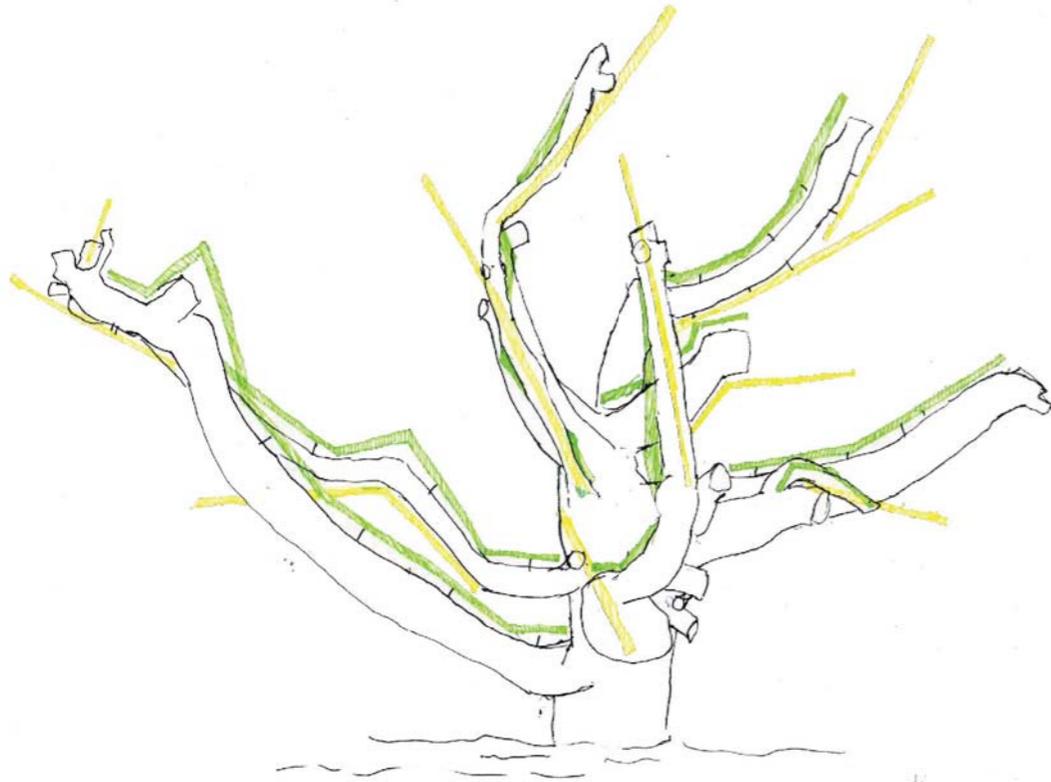
Momento siguiente buscamos las líneas paralelas que aparecen en el momento de contención, donde tienen mayor predominancia. La repetición de líneas o trayectorias dentro de este sector

Otro tipo de relación encontrada es de líneas paralelas, claves para la lectura en el momento de contención. Esta distinción se separa de la primera que se mencionó por su repetición, siendo esta repetición el responsable de la sensación contenida en este gesto. La interrupción de las diagonales paralelas tiene como resultado la aparición de los intersticios en la figura, para dar lugar al gesto.

Las relaciones anteriores pertenecen a la lectura de la figura en si misma, mas tarde nos centramos en la lectura del aire que rodea y que se inserta dentro de la figura. Este punto corresponde a una tercera capa de profundidad, centrándonos en el dibujo que aparece a partir de la unión imaginaria de las terminaciones de las ramas en altura. Dibujamos los campos abiertos para así mentalmente cerrar las figuras y aumentar los intersticios del juego.







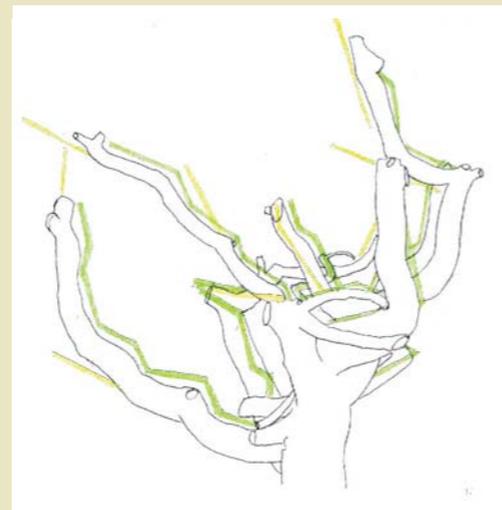
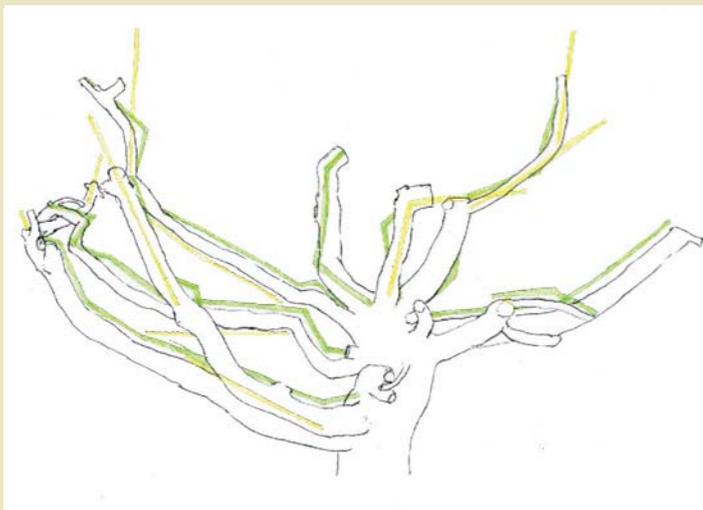
Desarrollo de la propuesta

En la primera etapa de la investigación, hablábamos de la belleza que asoma a partir de la integración de una fuerza violenta, que modifique la lógica de la forma en su estado anterior. En estos casos, la situación anterior contaba con relaciones simples y líneas limpias, para luego asomar como formas complejas. Nos encontramos ante una deformación de su materialidad y lógica.

En el caso del árbol nos encontramos con una situación material opuesta. Las relaciones que se dan en su cuerpo son complejas y numerosas. Es así que siguiendo la lógica de la situación anterior la propuesta debe buscar simplificar la figura para poder acercarla al espectador. Llegando a su forma más primitiva, la simplificación lineal.

Teniendo como guía el estudio desarrollado, tomamos la linealidad de las ramas como base, interviniendo el tronco en la menor medida posible, desequilibrando el eje del movimiento del árbol. Además, de acuerdo con los dos gestos del árbol, definimos 4 caras, fijando las detenciones que el espectador realiza al recorrerlo mediante el color.

Como medio de desarrollo de la propuesta planteamos una serie de dibujos esquemáticos en los que aparecen unas líneas a lo largo de las ramas, las cuales responden a dos situaciones o tipos.



El primer tipo, corresponde a la rectificación de las ramas, siguiendo el patrón que estas tienen por naturaleza. Es decir, se trata de un recorrido lineal, una traducción directa de la morfología.

El segundo tipo es la prolongación de las ramas, donde nos acercamos a lo planteado en el último tipo de relaciones, la proyección de las líneas. Estas a su vez se dividen en dos subclases:

En el caso de las ramas que poseen una curvatura más pronunciada, las prolongaciones actúan como un quiebre, interrumpiendo la trayectoria, actuando más bien en el aire que rodea a la figura, mientras que en las terminaciones, éstas vienen a continuar la trayectoria establecida por la figura. Estas son menos numerosas y en su mayoría se encuentran en altura.

Estos esquemas luego se verán interpretados en el árbol de forma parcialmente literal, cambiando su longitud y su cercanía con el tronco, por otro lado se incluye al tronco a la intervención para darle más peso.

Por otro lado el color busca iluminar al árbol por medio del contraste generado entre este y la oscuridad del árbol, intensificando su tono natural. Para esto nos acercamos a las notas que componen el color de la corteza, destacando la presencia de azules, violetas y grises oscuros.

Así, cada cara definida anteriormente recibe un color distinto, distribuyéndose de modo que los colores con mayor contraste entre sí sean visibles a la vez en los momentos de transición entre detenciones. Esto genera, a partir de su encuentro que los colores vibren entre sí, destacando las líneas del árbol.

De este modo, vemos que la forma inicial se ve violentada por la irrupción del color contrastado tanto por la transfiguración o simplificación que realizamos al esqueleto o cuerpo del árbol.

Sobre el color







Colección imágenes de
la propuesta











Construcción de lenguaje
como dar lugar en el mundo

Proceso de Error y Ensayo

A modo de avance sobre la etapa anterior hacemos un análisis de la intervención realizada, para así detectar las falencias que ésta tiene como proposición, llegando al núcleo de la problemática que se investiga. Este ejercicio es fundamental para que aparezca un crecimiento de la proposición, necesario para que cobre madurez y alcance los requerimientos formales que el árbol, desde su anatomía nos pide.

Nos encontramos con una serie de errores que vienen desde su concepción, puesto que desde un primer momento planteamos que la figura debe mostrarse como una imagen violenta desde el punto de vista del contraste entre las dos partes, la intervención y lo intervenido. Es así que al crear este contraste, nuestra intervención plantea una lucha en contra de la figura en vez de potenciarla.

Como hablamos anteriormente, la forma no alcanza la madurez necesaria para poder hacer honor a la anatomía y concepto del árbol. Esta falta de maduración se encuentra en la etapa de generación de la propuesta, hecho que se ve influenciado principalmente por el tiempo. Así, la figura nueva se mantiene en un estado esquemático, que no logra desprenderse del boceto y no logra obtener la corporalidad necesaria para establecer una comunicación con el árbol.

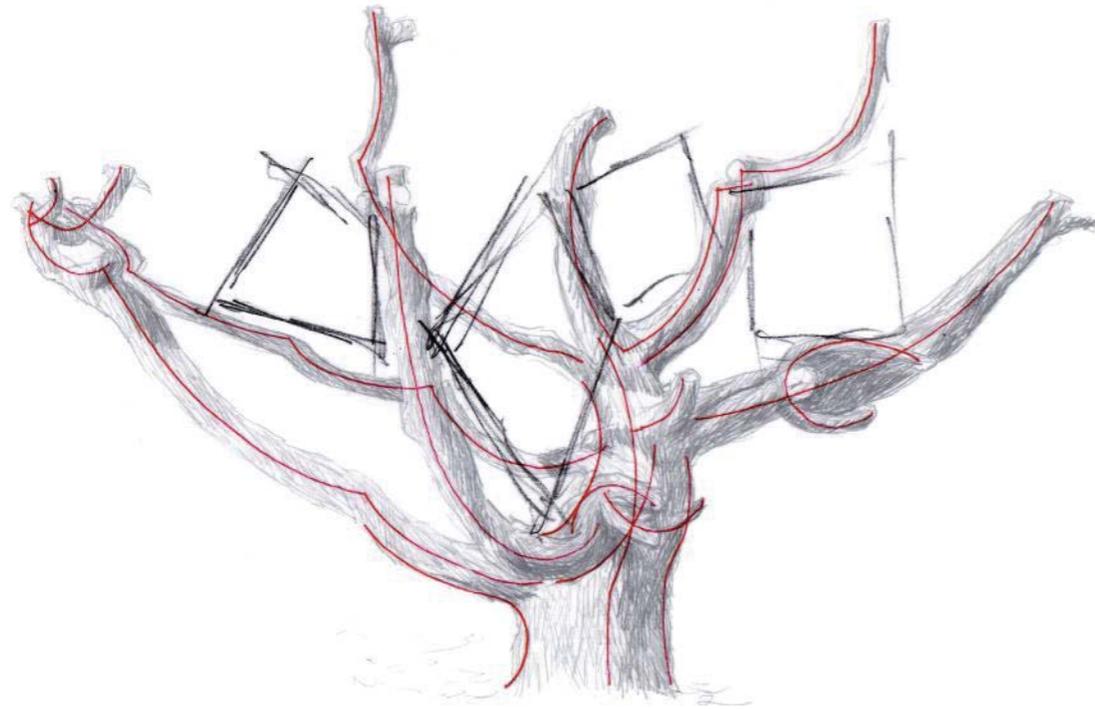
Por otro lado, detectamos que los colores planteados, en vez de atraer la atención hacia el árbol y ser un puente de comunicación, desvía la atención. El ojo no logra percibir la idea de acercarse a la riqueza de la corteza puesto que el color compite con ella.

La figura introducida, al competir con el árbol, se ve disminuida, y el color utilizado tiene como efecto la sensación de caricaturización del árbol más que un complemento de éste. La base de esta situación se encuentra en la falta de comprensión del árbol en un nivel más profundo, por lo tanto la traducción del estudio se vuelve una situación superficial.

La falta de comprensión tiene como resultado que la intervención se encuentre en otro lenguaje, que no consueña al lenguaje propio del árbol.

Por otro lado, en un estado posterior a la concepción de la idea original, notamos la ausencia del azar dentro del proceso constructivo, que como vimos en la primera parte del estudio, juega un rol fundamental dentro de la comunicación de las partes que se encuentran en juego. Esto quita la cualidad de hallazgo de la fórmula y la lógica, volviéndolo plano y débil en comparación con la figura desnuda del árbol.

Este análisis nos sirve de pie para llegar a una nueva forma constructiva, buscando corregir la serie de problemas presentados en la versión actual.



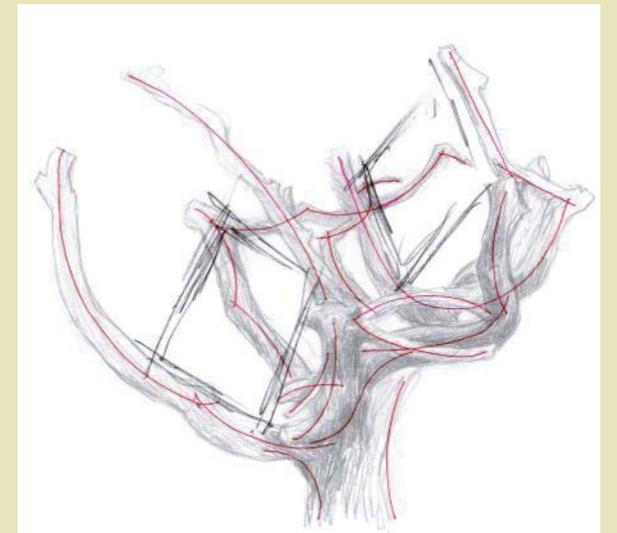
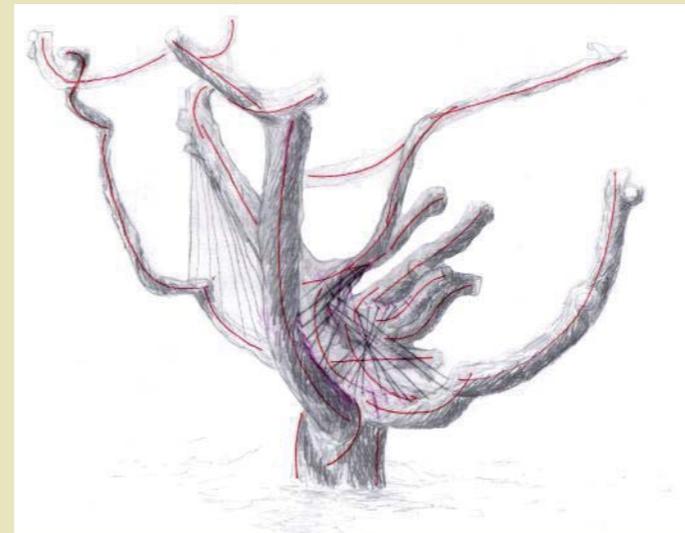
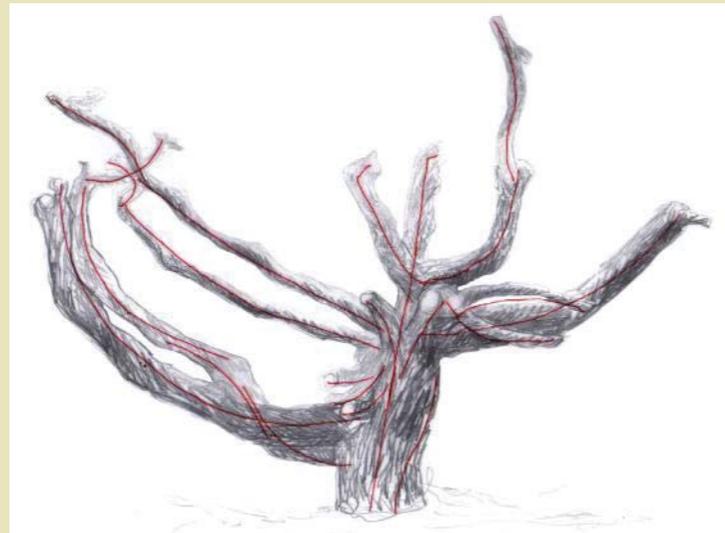
Abstracción lineal y volumétrica

A partir de las falencias detectadas, planteamos un reencuentro con el árbol, a través del dibujo, pero esta vez extrayendo el rasgo a partir de éste. Es así que desarrollamos una serie de dibujos que cuentan con su abstracción lineal de la figura en su forma más primitiva.

Al realizar este ejercicio notamos que el principal error del punto anterior fue asumir la linealidad como una recta. A partir de ese error, notamos que es el efecto curva, (!) el centro de la aparición del gesto del árbol, tanto la contención como la extensión.

Además notamos que el eje del movimiento o del recorrido visual siempre tiene como origen el tronco, específicamente, su unión con el suelo, punto que en la propuesta anterior no tomamos en consideración. Este cambio en patrón de lectura aparece como un cambio en la aproximación de la forma que surgirá de la intervención.

En esta oportunidad procedemos a la abstracción de las líneas a partir del dibujo, de su ejecución y de la sensación que aparece a la mano. Esto facilita su extracción y además



nos permite percatarnos de la sensibilidad contenida en la figura, que se traduce en la trama del dibujo.

En un principio pensamos la intervención como un acto de violencia que se acomete contra la figura, pero a partir de este punto notamos que aquella violencia ya ha sido acometida en contra de éste, a partir de la poda y su muerte.

Por lo tanto la finalidad de la intervención se ve traspasada a la necesidad de comunicar aquella acción cometida por otro. Aparece por vez primera como un nexo o un vínculo, lo que quita la sensación de adorno de su forma.

Uno de los problemas que aparecieron en el momento anterior fue la concepción de la idea a partir del dibujo esquemático, y por lo tanto no toma en consideración la tridimensionalidad de la figura. Es por eso que se deja de lado este recurso y se construye una maqueta, para así modelar a partir de la tridimensionalidad la intervención. Esta maqueta es un punto fundamental en el proceso de construcción de la intervención,

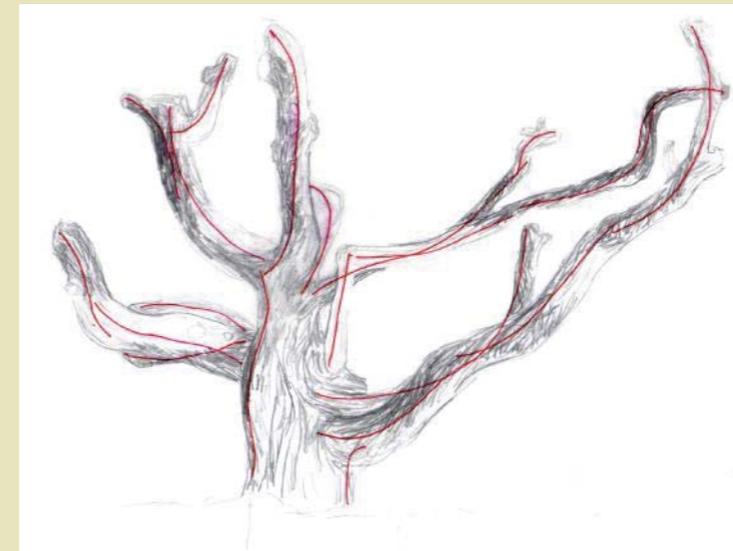
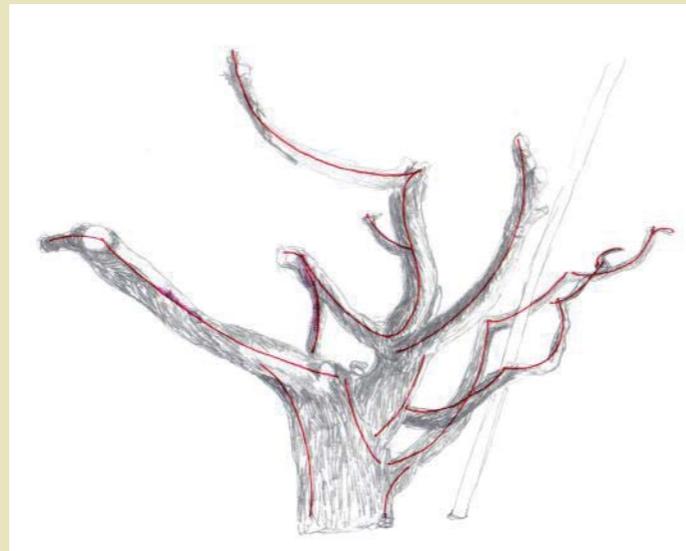
pues a pesar de haber sido pensada como mecanismo de modelado de otra proposición, el modo en que se trabajó prevaleció como propuesta.

Por lo tanto, fue a partir de este azar que llegamos a la forma definitiva.

Este hecho completa la fórmula de Lautreamont, "bello como el encuentro fortuito...", sin el azar no podíamos llegar a la forma definitiva y esta no podía alcanzar el grado de verdad acerca de la belleza contenida en el árbol. Es así que a partir de este encuentro azaroso modelamos las variables que posteriormente toman posición en el juego de la lectura y función de la obra.

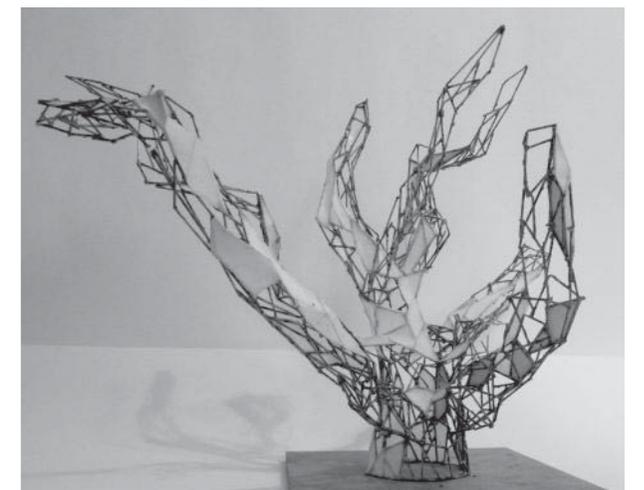
La lógica detrás de la maqueta responde a la necesidad de capturar formalmente la complejidad que envuelve la figura del árbol y esto se traduce en el modo en que se construye. Ésta necesidad de capturar la complejidad se debe a que el modelo de la intervención debía sentirse relacionada a lo que sería la realidad, no solo visualmente sino también a la sensación que produciría por la conjugación de estos dos elementos.

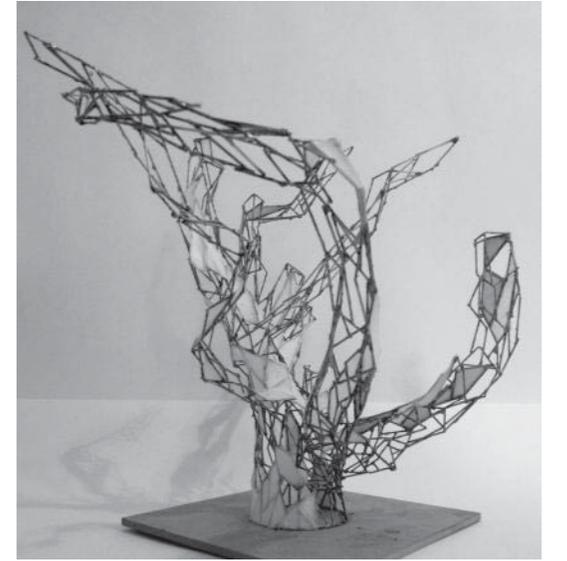
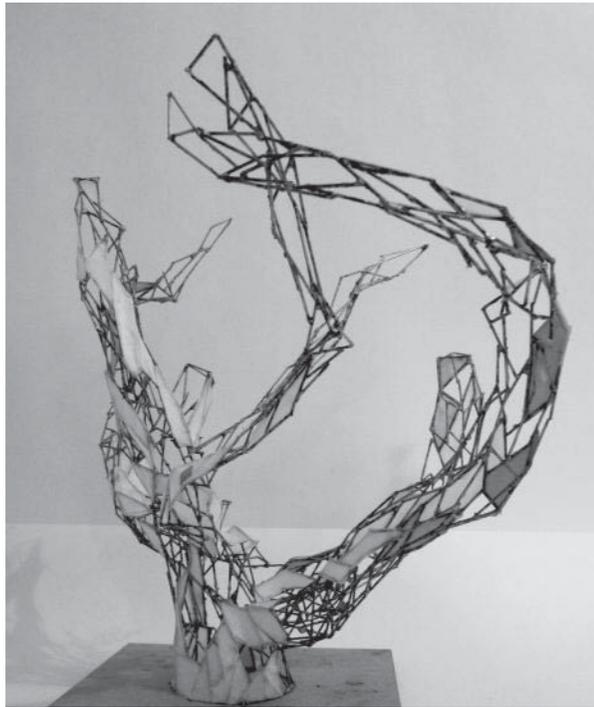
La idea inicial se vio desechada como tal, pero fue a partir de esta que llegamos al modelo definitivo. Al trabajar la maqueta basada en polígonos complejos para construir el volumen,

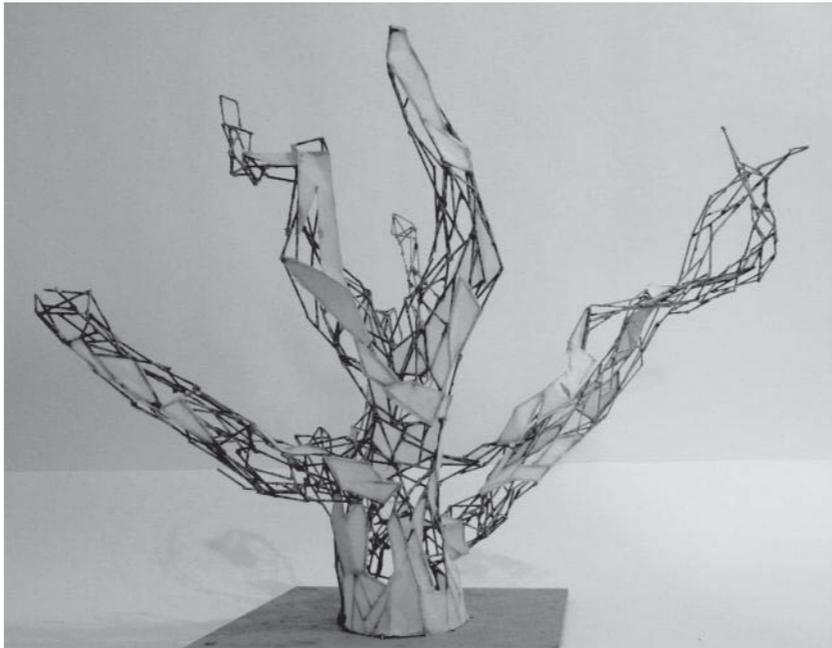
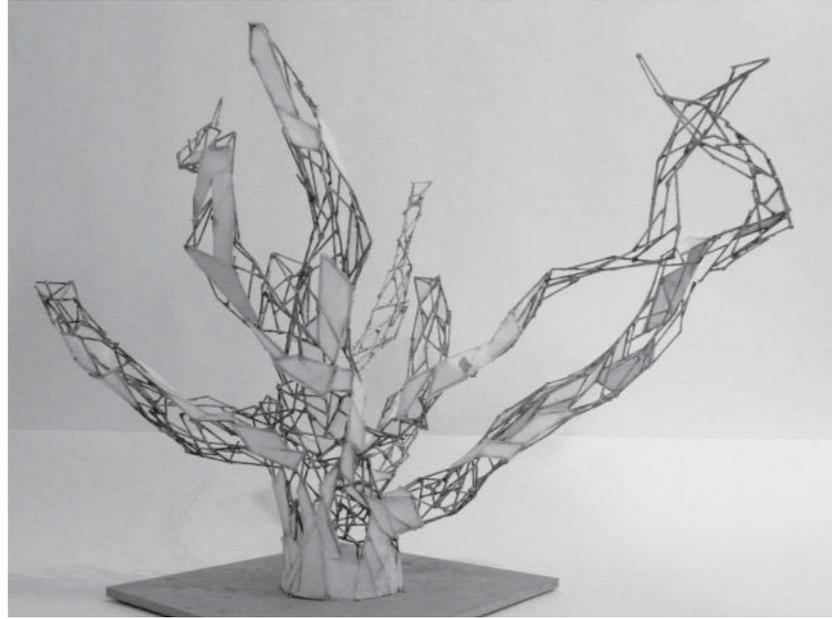


notamos que estos dibujan un trayecto que nace en la base del tronco hasta la punta de las ramas. Por lo tanto, seleccionamos recorridos que nazcan en la base del árbol hasta llegar a la punta de cada rama dibujando las líneas de las abstracciones con esta especie de mosaicos poligonales, sugiriendo la curva y sugiriendo la lectura sin que se vea dibujada textualmente.

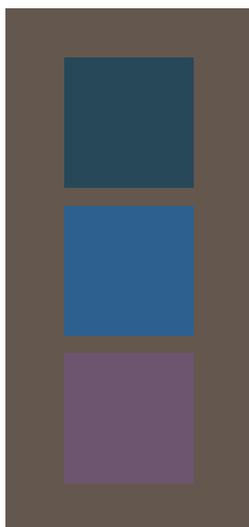
Cada rama o sector debe estar comprendido a partir de la base del árbol hasta llegar a las puntas, viéndose siempre vinculadas al suelo. Al proceder de esta forma, cambia el sentido del recorrido de la figura, trascendiendo el recorrido en torno a la figura, involucrándose de manera más íntima. Esto significa que el recorrido se ve modelado por la intervención y por lo tanto modelamos el ritmo y el lenguaje con el que el árbol mismo se comunica.







Sobre el color



En esta proposición, a diferencia de la anterior, pensamos en el color y la estructura al unísono, haciendo pruebas directamente en el árbol.

En el caso anterior planteamos que el papel del color era activar el color de la corteza como parte del rasgo fundamental del árbol. Es así que incorporamos el color a modo de oposición y que por contraste el árbol y no la intervención se viera potenciada. Esta situación no se cumplió, ya que el color aplicado se impuso al de la corteza del árbol. Es por esto que tomamos la decisión de cambiar el enfoque.

Abordamos el color teniendo clara la intención de provocar que este iluminara la corteza, pero a diferencia del caso anterior, planteamos esta iluminación a partir de la sombra. Para esto, estudiamos las tonalidades que tienen las sombras de la corteza y a partir de eso llegamos al color que usaremos para la intervención.

El resultado de este planteamiento es que al destramar la composición de las sombras logramos que la corteza como todo, se ilumine.



Sobre la Estructura

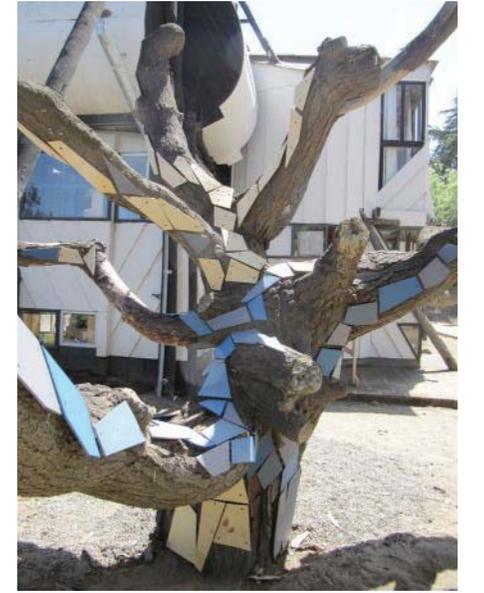
Si bien las piezas son una traducción de los polígonos de la maqueta, estas se ven ubicadas en el árbol de manera orgánica. Esto quiere decir que es el árbol mismo quien otorga el patrón y la proporción de las piezas.

Como mencionamos anteriormente, las piezas deben dibujar el recorrido desde la base hacia la altura, y para lograrlo la clave se encuentra en la multiplicidad de las piezas y como estas se relacionan no solo con el árbol, sino además su relación entre sí, y es así como potenciamos el gesto, de manera sutil, para, a través de la construcción, acercar al espectador al lenguaje del árbol.

Si en un momento anterior buscábamos simplificar la figura a partir de las piezas instaladas, en este momento, nos acogemos a la complejidad de la figura y es a partir del color que se abstrae o simplifica.









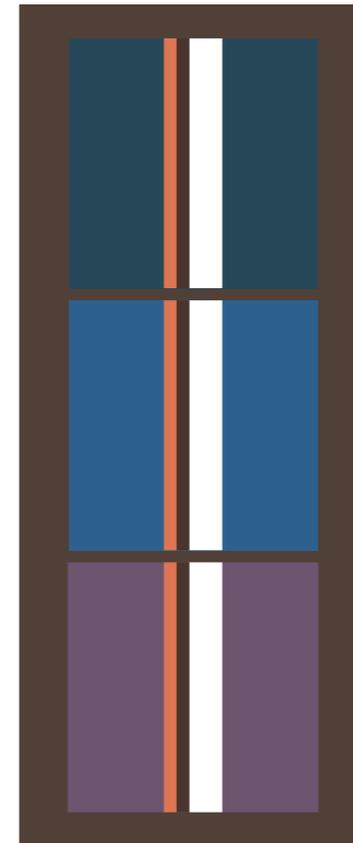
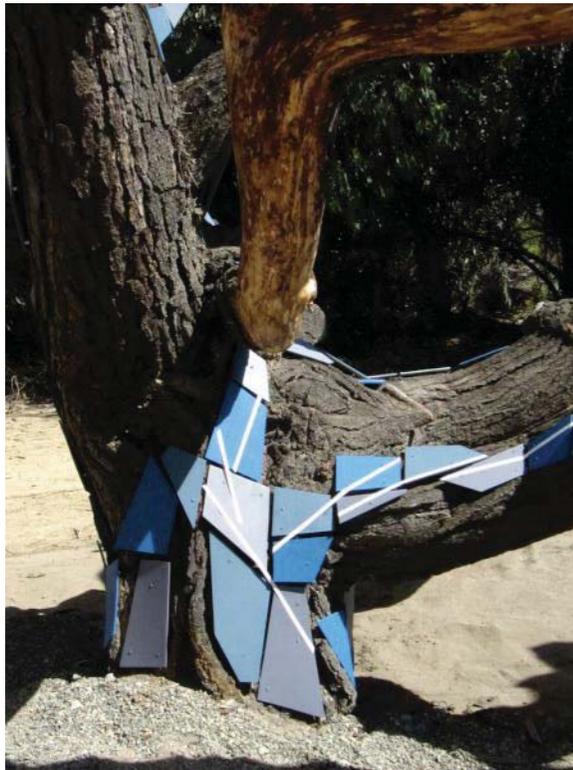


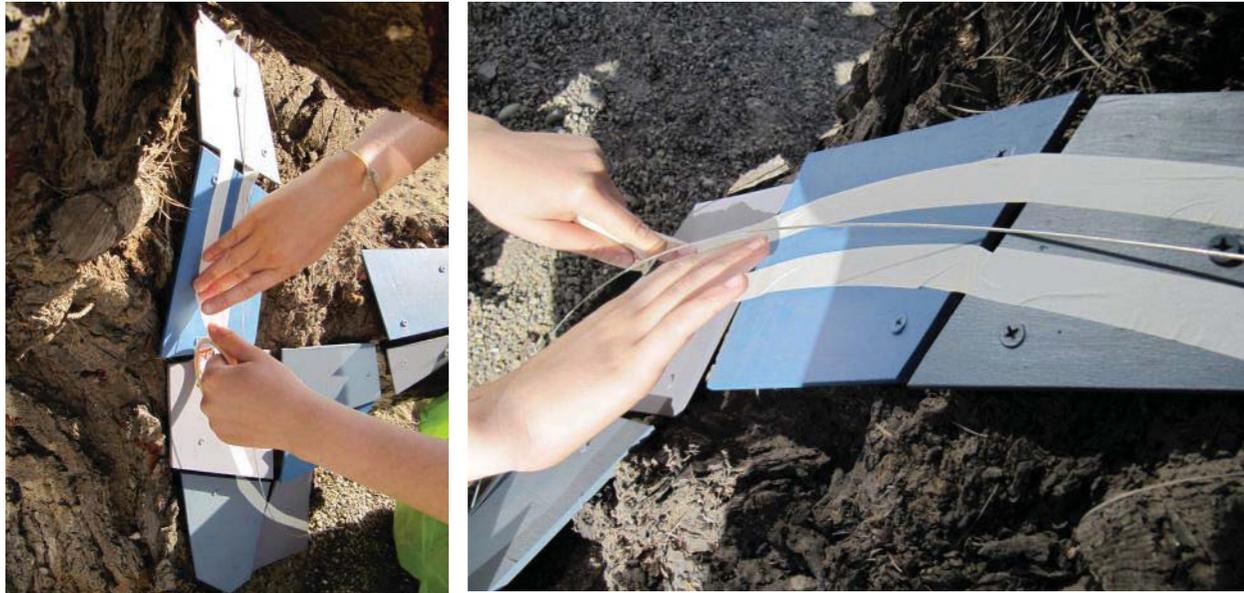
Color sobre color

Una vez que hemos dibujado a partir de la multiplicidad el recorrido de la base a la cima, volvemos a los dibujos y abstracciones lineales, con la finalidad de resaltar el gesto que se ve sugerido hasta este momento. Al hacer esto lo que buscamos es crear una dinámica entre el espectador y el árbol, siendo así, esta incorporación de color el puente de la comunicación entre ambos.

Al ser esta incorporación el eje de la comunicación entre el espectador y el árbol, su medida y color deben ser precisos. Estos vienen a iluminar la oscuridad de las piezas y a crear una unión con el gesto del árbol.

Así para llegar al color definitivo hacemos pruebas, al igual que en la etapa anterior, sobre las piezas para observar con claridad el contraste que se produce entre ellos.









Colección imágenes
obra terminada













colofón técnico

Esta edición fue desarrollada por Consuelo Miranda, a cargo del profesor José Balcells a modo de recuento del trabajo desarrollado en el ciclo de titulación del año 2010.

El trabajo de edición fue desarrollado con el programa Adobe InDesign CS5.

Las fotografías utilizadas fueron tomadas con la cámara Canon Powershot SX200 IS y editadas en el programa Adobe Photoshop CS4.

Los dibujos de las portadillas fueron realizadas en el programa Adobe Illustrator CS4.

La tipografía utilizada para los títulos es Palatino Lynotype tamaño 18 interletrado 100 gris 70%, para el cuerpo de texto Frutiger LT 45 light regular tamaño 10 interlineado 12 negro, para las citas Frutiger LT 45 light italic tamaño 10 interlineado 12 gris 70% y para la descripción de las imágenes Gill Sans MT light regular tamaño 8 interlineado 9,6 gris 70%.

La impresión fue realizada en impresión de inyección de tinta en la impresora Epson Stylus T25.