



ESCUELA DE BELLAS DE ARTES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

TESINA DE GRADO

EL COLOR Y LA IRREGULARIDAD DE LAS FORMAS

Deconstrucción de una obra propia.

ALUMNA: MARÍA PAULA MANGIATERRA
DIRECTORA: LIC. ANDREA ZULIANI BELLUSCHI

ÍNDICE

ÍNDICE	1
ÍNDICE DE FIGURAS	3
INTRODUCCIÓN	5
1. PUNTOS DE PARTIDA.	7
1.1. AUTOPERCEPCIÓN	9
1.2. DESAPEGO	10
2. HERRAMIENTAS BÁSICAS DIGITALES: VECTORIZACIÓN.	11
2.1. DECONSTRUCCIÓN	13
2.2. POSIBILIDADES DIGITALES	16
2.3. AGRUPACIONES Y ASOCIACIONES DE LAS PARTES RESULTANTES DE LA VECTORIZACIÓN	22
3. SIGNOS PLÁSTICOS	28
3.1. BREVE DEFINICIÓN DE SIGNO	28
3.2. SIGNOS COMPLEJOS O SIMPLES	30
3.3. ¿QUÉ ES UN SIGNO PLÁSTICO?	31
3.4. ICONICIDAD	32
4. ANÁLISIS DE LOS SIGNOS PLÁSTICOS	36
4.1. INDIVIDUALIDAD DE LAS PARTES	36
4.2. NIVEL SIMBÓLICO DE LOS SIGNOS PLÁSTICOS (COLOR Y FORMA)	38
4.3. FORMA	39
4.3.1. <i>ALGUNOS TIPOS DE FORMAS</i>	<i>40</i>
4.3.1.1. LA FORMA PURA	40
4.3.1.2. FORMAS ORGÁNICAS	40
4.3.2.3. FORMAS ARTIFICIALES	40
4.3.2. <i>ANÁLISIS DE LAS FORMAS: BREVES EJEMPLOS</i>	<i>41</i>
4.4. IRREGULARIDAD DE LAS FORMAS	45
4.5. COLOR	47
4.5.1. <i>COLORES RESULTANTES DE LA VECTORIZACIÓN</i>	<i>50</i>
4.5.2. <i>APLICACIONES DEL COLOR</i>	<i>51</i>
4.5.2.1. PURO-IMPURO	52
4.5.2.2. SIMPLE-COMPLEJO	53
4.5.2.3. SUPERFICIE DEL COLOR	55
4.5.2.4. OTROS CONTRASTES	58
	1

4.6. EXPERIMENTACIONES CON OTROS SIGNOS PLÁSTICOS: TAMAÑO Y TEXTURA	59
4.6.1 TAMAÑO	59
4.6.2. TEXTURA	61
5. ABSTRACCIÓN	62
5.1. OTRAS REFERENCIAS Y VINCULACIONES CON ARTISTAS Y TENDENCIAS DEL ARTE ABSTRACTO	65
5.1.1. HILMA AF KLINT (1862 – 1944)	65
5.1.2. PAUL KLEE (1879 – 1940)	67
5.1.3. ELLSWORTH KELLY (1923 - 2015)	68
5.1.4. ARTE CONCRETO	70
5.1.5. EDUARDO SERÓN (1930)	71
5.1.6. JOSEF ALBERS (1888-1976)	72
5.2. ABSTRACCIONES EN ESTA DECONSTRUCCIÓN	74
6. LA MIRADA DEL ESPECTADOR	74
7. EXPERIMENTACIONES: OBRA EN MOVIMIENTO.	77
7.1. INTERCAMBIO VIRTUAL	82
7.2. OTROS REGISTROS	85
7.3. MATERIALIDADES	86
7.4. RELATOS EMOCIONALES	87
8. MONTAJE Y CURADURÍA	89
CONCLUSIONES	90
REFERENCIAS	93
ANEXOS	96
ANEXO I: CATÁLOGO DE FORMAS	96
ANEXO II: INSTALACIÓN FINAL	98
ANEXO III: OBRAS INDIVIDUALES CON TEXTOS	99

ÍNDICE DE FIGURAS

1 FOTOGRAFÍA DE LA OBRA ELEGIDA. S/T (2015) – SERIE COMPOSTURAS. [ACRÍLICO SOBRE LIENZO - 100x70 CM]. ROSARIO.	8
2 OBRA INICIAL VECTORIZADA. A DIFERENCIA DE LA FOTOGRAFÍA DE LA OBRA PRESENTADA EN PÁGINAS ANTERIORES, PODEMOS APRECIAR AQUÍ LOS CAMBIOS DE COLORES, MÁS BRILLANTES Y PUROS, UNIFICÁNDOSE Y VOLVIÉNDOSE UNA SUPERFICIE PLANA, QUE SE DIVIDE EN CADA UNA DE SUS PARTES.	12
3 LA VECTORIZACIÓN PERMITE SEPARAR CADA UNA DE LAS PARTES DE LA OBRA.	14
4 FRAGMENTOS DE LA OBRA VECTORIZADA. EN EL PROCESO DE DECONSTRUCCIÓN CADA UNA DE LAS PARTES ADQUIERE UNA NUEVA PERCEPCIÓN.	15
5 EN ESTE EJEMPLO SE PUEDE APRECIAR COMO LAS PARTES HAN SIDO COLOCADAS SOBRE UN EJE HORIZONTAL, MEDIANTE LA HERRAMIENTA DE ALINEACIÓN DE BORDES INFERIORES.	16
6 EN ESTE EJEMPLO TODAS LAS PARTES SE ALINEAN DESDE UN MISMO CENTRO.	17
7 ESTAS PÁGINAS PERTENECEN AL CATÁLOGO QUE CONTIENE TODAS LAS FORMAS OBTENIDAS LUEGO DE LA VECTORIZACIÓN. EL MISMO SE ANEXA A ESTA INVESTIGACIÓN, PARA PODER APRECIAR CON MAYOR DETALLE CADA UNO DE LOS 406 FRAGMENTOS.	18
8 ESTA IMAGEN GENERADA "POR ERROR" MEDIANTE LA SUPERPOSICIÓN DE FORMAS QUE ESTABAN SIENDO DESCARTADAS PARA OTRA COMPOSICIÓN. EN EL PROCESO DE DESCARTE, DENTRO DE LA PÁGINA DE TRABAJO DE CORELDRAW, LAS FORMAS NO UTILIZADAS SE COLOCABAN JUNTAS DE MANERA AZAROSA, PARA LUEGO SER SELECCIONADAS Y ELIMINADAS TODAS DE UNA MISMA VEZ.	20
9 AL IGUAL QUE EN LA ILUSTRACIÓN ANTERIOR, ESTA COMPOSICIÓN TAMBIÉN FUE GENERADA EN UN PROCESO DE DESCARTE, DONDE CADA UNA DE LAS FORMAS SE SUPERPUSO A LAS DEMÁS SIN UN ORDEN O PRECONCEPTO.	21
10 AGRUPACIÓN DE FORMAS POR TAMAÑO, TOMANDO LAS FORMAS TAL CUAL SE OBTUVIERON DE LA VECTORIZACIÓN, SIN MODIFICAR LA RELACIÓN DE TAMAÑO ENTRE UNAS Y OTRAS.	23
11 AGRUPACIÓN POR RELACIÓN DE TAMAÑO: FORMAS PEQUEÑAS, PUNTOS. COLOCADAS AL AZAR Y MANTENIENDO SU RELACIÓN DE ESCALA DE TAMAÑO Y SUS COLORES INICIALES.	24
12 AGRUPACIÓN POR RITMO O RELACIÓN: CURVAS.	25
13 AGRUPACIÓN POR GRADO DE PUREZA DEL COLOR.	26
14 AGRUPACIÓN POR DESATURACIÓN DEL COLOR CON BLANCO.	26
15 FORMAS CON TENDENCIA A LA VERTICALIDAD	27
16 UNA FORMA PUEDE PRESENTAR DIFERENTES MANERAS DE SER PERCIBIDA.	32
17 PARA DAR CUENTA DEL EJEMPLO CITADO EN EL TEXTO, SE PUEDE VER QUE ESTA FORMA PRESENTA CARACTERÍSTICAS QUE LA MAYORÍA DE PERSONAS RELACIONA CON UN GUSANO.	34
18 FORMA INDIVIDUALIZADA	43
19 FORMAS INDIVIDUALES SEPARADAS UNAS DE OTRAS, Y FORMAS RELACIONADAS MEDIANTE ENCASTRE.	44
20 EJEMPLOS DE FORMAS IRREGULARES	46
21 EN ESTA FORMA IRREGULAR SE PUEDEN APRECIAR TODOS LOS QUIEBRES DE LÍNEAS QUE PRESENTA, COMO ASÍ TAMBIÉN LAS CONCAVIDADES Y CONVEXIDADES QUE LE OTORGAN EL CARÁCTER DE FORMA ÚNICA.	47

22 FRAGMENTO DE LA PINTURA ORIGINAL VECTORIZADO.	49
23 AZUL EN DISTINTOS GRADOS DE PUREZA	53
24 SE HA APLICADO A LA MISMA FORMA DIFERENTES COLORES DE LA PALETA.	55
25 UN MISMO GRUPO DE FORMAS PERO QUE PRESENTA DIFERENTES COLORES Y NIVELES DE SATURACIÓN.	55
26 FRAGMENTO CON AUMENTO DE TAMAÑO; MAYOR SUPERFICIE DE COLOR.	57
27 EJEMPLO DE CONTRASTE DE FIGURAS POR CONTRASTE DE COMPLEMENTARIOS.	58
28 EJEMPLO DE CONTRASTE POR COLORES CLAROS Y OSCUROS.	59
29 EN ESTA COMBINACIÓN DE SIGNOS PLÁSTICOS SE PUEDE APRECIAR COMO EL TAMAÑO DE LA FORMA AZUL, AL PRESENTAR UNA MAYOR SUPERFICIE, HACE QUE LA MISMA SE PERCIBA COMO UN FONDO QUE CONTIENE A LAS PARTES MÁS PEQUEÑAS.	60
30 EJEMPLO DE RELACIÓN ENTRE FIGURAS SEGÚN EL CAMBIO DE TAMAÑOS.	61
31 TEXTURA GENERADA POR REPETICIÓN DE UNA PEQUEÑA FORMA ELEGIDA DEL CATÁLOGO DE FORMAS.	61
32 HILMA AF KLINT. (1907). GROUP IV, THE TEN LARGEST, N°7, ADULTHOOD. [TÉMPERA SOBRE PAPEL MONTANDO EN BASTIDOR, 315x235 CM]. FUNDACIÓN HILMA AF KLINT, ESTOCOLMO.	66
33 PAUL KLEE. (1928) CASTILLO Y SOL. [ÓLEO SOBRE LIENZO, 50x59CM]. COLECCIÓN PARTICULAR.	67
34 ELLSWORTH KELLY (1964). RED/BLUE (UNTITLED). [SERIGRAFÍA SOBRE PAPEL, 56x45,6 CM]. TATE BRITAIN, LONDRES.	70
35 EDUARDO SERÓN (2002) LAS SEÑORAS FORMAS VIII. [200x200 CM, ÓLEO SOBRE TELA]. MUSEO CASTAGNINO+MACRO, ROSARIO.	72
36 JOSEF ALBERS (1963). EJEMPLOS TOMADOS DEL LIBRO LA INTERACCIÓN DEL COLOR.	73
37 COMBINACIÓN DE SIGNOS PLÁSTICOS REALIZADA DE FORMA EXPERIMENTAL, SIN ALUDIR A UN CONCEPTO U OBJETO DETERMINADO. SE SUPERPONEN LAS PARTES DE MANERA AZAROSA.	78
38 COMPOSICIÓN SOBRE FONDO LISO. LAS PARTES PRESENTAN CAMBIO DE COLOR, VARIACIÓN DE TAMAÑO Y ROTACIÓN DE LAS FORMAS ORIGINALES DE LA VECTORIZACIÓN.	78
39 FORMAS QUE HABÍAN SIDO DESPLAZADAS DEL ESPACIO DE TRABAJO DE CORELDRAW Y TERMINARON EN LA SUPERPOSICIÓN NO INTENCIONAL QUE PUEDE VERSE AQUÍ.	79
40 EXPERIMENTACIÓN CON FRAGMENTOS, QUE MANTIENEN SU POSICIÓN ORIGINAL, PERO SE QUITAN PARTES QUE PRODUCEN UN VACÍO Y ESPACIO ENTRE LAS FORMAS.	79
41 FORMA INDIVIDUAL, A LA QUE SE APLICA UN CAMBIO DE COLOR RESPECTO DEL ORIGINAL DE LA VECTORIZACIÓN. SE COLOCA SOBRE FONDO RECTANGULAR LISO.	80
42 FIGURAS CON CAMBIO DE COLOR Y ESCALA, COLOCADAS SOBRE UN FONDO LISO CUADRADO. SE GENERA UNA TRANSPARENCIA VISUAL A PARTIR DE LA SUPERPOSICIÓN DE LAS PARTES.	80
43 FORMA INDIVIDUAL A LA QUE SE APLICA CAMBIO DE COLOR RESPECTO AL ORIGINAL, Y SE COLOCA CENTRADA SOBRE UN FONDO LISO CUADRADO.	81
44 COMPOSICIÓN LIBRE, CREADA POR LA SUPERPOSICIÓN DE VARIOS FRAGMENTOS.	81
45 IMÁGENES PUBLICADAS EN INSTAGRAM, CON LAS OPCIONES DE COLOR PARA LA FIGURA Y EL FONDO QUE EL ESPECTADOR VIRTUAL DEBÍA ELEGIR Y DEJAR POR SENTADO EN LOS COMENTARIOS.	84

46 RESULTADOS DE LAS COMBINACIONES DE COLORES QUE SE OBTUVIERON DESDE LA PUBLICACIÓN REALIZADA EN INSTAGRAM.	84
47 CAPTURAS DE PANTALLA DE LOS VIDEOS DONDE SE REGISTRÓ EL ARMADO DE CADA COMPOSICIÓN.	86
48 RESULTANTES DE INTERVENCIONES CON FRAGMENTOS IMPRESOS.	86
49 DIAGRAMA DEL MONTAJE DE INSTALACIÓN FINAL.	89

INTRODUCCIÓN

El comienzo del siglo XX trajo consigo grandes cambios en el ámbito de arte y sus modos de producción. En la pintura, la figuración y el realismo comenzaron a ser desplazados mediante la introducción de nuevos lenguajes artísticos entre los cuales se encontraban las expresiones abstractas.

Las primeras manifestaciones que se acercan a la abstracción aparecieron con el cubismo y sus distintas versiones a partir de que Pablo Picasso introduce la geometrización de las formas —influido por Cézanne—, en “Las Señoritas de Avignon” (1907). Es así que la figura y el fondo de géneros pictóricos como el retrato, el paisaje y el bodegón o naturaleza muerta comenzaron a ser deconstruidos por este movimiento. El fin de tal deconstrucción era mostrar las múltiples vistas de los objetos y seres, presentados simultáneamente dentro de un soporte, rompiendo así la ilusión de realidad. En esos mismos años comienzan a llamar la atención las obras de abstracción lírica de Kandinsky y de la artista Hilma af Klint, quien recientemente ha sido incorporada como una de las precursoras de la abstracción en la primera década del siglo XX. Ambos artistas introducen líneas y formas orgánicas guiadas por su espíritu, trazos libres, sueltos y con colores que no coinciden con una realidad reconocida inmediatamente.

Años más tarde, con la necesidad de producir un arte que vuelva a su estado plástico más puro, aparecen Malévich y Mondrian, creando sus propios estilos a los que llamaron Suprematismo (1915) y Neoplasticismo (1920) respectivamente, convirtiéndose en grandes referentes vanguardistas con sus abstracciones geométricas.

En Argentina estas expresiones abstractas comienzan a ser tomadas por varios artistas y, alrededor de los años 40, surgen los destacados movimientos Arte Concreto-Invención, con Maldonado como su principal exponente, el Arte Madi, fundado por Gyula Kosice y Arden Quin, y el Perceptismo, encabezado por Raúl Lozza. Estos movimientos crearon un arte no figurativo con bases geométricas, y otorgaron nuevos elementos creativos para el desarrollo artístico, marcando una revolución estética dentro del país y que a su vez inspiró a artistas de América y Europa.

Desde sus inicios hasta la actualidad, se puede observar que el arte abstracto continúa manifestándose agitadamente alrededor del mundo. Su condición no representativa permite multiplicidad de teorías, recursos y técnicas aplicables en todas las dimensiones del campo artístico.

Actualmente si una obra pictórica es tomada como hipotexto (Genette, 1989) para luego generar hipertextos, al desmaterializarla colocándola en la red Internet como propuesta lúdica de creaciones futuras con cada una de sus fragmentos, se llegaría a una desterritorialización permanente del hipotexto. Es decir, la deconstrucción del original daría paso a lecturas variadas según las posibles combinaciones que realicen los usuarios de las redes sociales, con fuerte predominio de lo emocional.

En este marco, la presente investigación teórico-práctica analiza el funcionamiento de los signos plásticos en distintas producciones abstractas, observando a artistas y referentes para identificar potenciales vínculos y conexiones. A partir de la premisa de “obra en movimiento” expuesta en “Obra abierta” de Umberto Eco (1962), se indagará en la capacidad que dichos signos tienen para generar una pluralidad de sensaciones y lecturas que conducen a la constitución de diferentes relatos emocionales, entendiendo el constante movimiento que existe entre las partes: artista, obra, contexto —virtual y/o presencial— y espectador.

En una primera instancia, la investigación plantea cuestiones relacionadas al desapego de la obra. Este sentimiento permite pensar alternativas que generen movimientos de la obra para seguir creando desde nuevos lugares. Teniendo en cuenta la importancia de evitar el estado de comodidad y reposo artístico, provocado por ese apego, se propone el análisis de una obra pictórica propia. La misma es abordada a partir de un proceso digital deconstructivo en primera instancia. Este proceso comienza con la vectorización y el posterior desarme de la obra en cada una de sus partes, lo cual permite generar un extenso conjunto y variedad de composiciones, marcando el carácter de multiplicidad que se presenta dentro de la digitalidad del arte.

Se realiza un análisis de los signos plásticos obtenidos, principalmente de la forma y el color, que se presentan como sostén de la obra y permiten que la misma permanezca en el tiempo, más allá de la transformación que tiene desde su origen (la obra de la cual se parte) hasta las creaciones posteriores.

Una vez finalizado el análisis de signos plásticos, la recopilación de información teórica, y realizadas las experimentaciones y composiciones en el soporte digital, se exponen los resultados frente

a un público virtual elegido previamente. Teniendo presente la idea de circularidad del arte¹ se valora la mirada del espectador y se le confiere, además, la participación en decisiones formales y en el relato de la composición previa al montaje final de la obra.

En primer lugar, las imágenes creadas digitalmente se presentan en forma parcial por WhatsApp a personas previamente seleccionadas y se les pregunta qué es lo que sienten al verlas. Por otro lado, se exponen composiciones interactivas en Instagram, y a aquellos usuarios que les interese participar deben elegir un color para cada una de las figuras que se presentan. Además, para otro grupo, se entregan fragmentos impresos de la obra y se demanda el armado de una composición junto al registro de esa acción en video. En todos los casos se les solicita a los participantes una determinada acción y respuesta, las cuales varían según cada medio elegido (pp. 83-89).

De esta manera, artista y espectador se convierten en formadores de la obra. La producción final se realiza con una serie de pinturas de las composiciones derivadas del proceso digital deconstructivo y de la intervención generada por los espectadores virtuales. Además, la curaduría y montaje de esta producción incluye los textos y palabras resultantes de las emociones expresadas por ese público virtual. Se pretende demostrar así la extensa apertura formal, de significados y connotaciones emocionales que existen dentro de las expresiones plásticas abstractas. En este sentido cabe citar la estética relacional, teoría de Nicolás Bourriaud (2006). En efecto, dicha teoría no solo se puede aplicar a obras en contextos determinados sino también a los tecnológicamente contruidos para la relación entre las personas. Se pasa así de un arte de situación a unos entornos virtuales donde tanto en un caso como en el otro, los efectos racionales, físicos o emotivos de las obras surgen en la figura del intercambio. Bourriaud sostiene que «la influencia de la tecnología sobre el arte que le es contemporáneo se ejerce dentro de los límites que ella misma establece entre lo real y lo imaginario» (2006, p. 87).

1. PUNTOS DE PARTIDA.

El arte es movimiento constante. Se podría por ello afirmar que al menos una vez en la vida los artistas se ven atravesados por el deseo de transformar su manera de expresión, cambiar su estilo, sus formas, su paleta, sus herramientas o simplemente experimentar dentro de la amplia variedad de las nuevas tendencias.

¹ Todo proceso artístico necesita de un artista que pueda crear la obra, pero para que la misma se complete es necesaria la mirada del espectador.

Este proyecto no ha sido la excepción, y es así que desde sus inicios ha tenido la necesidad de buscar esa transformación estética de lo desarrollado hasta entonces, signado por una manera inconsciente y automática de producción pero paralizada entre el convencimiento y la falta de movimiento de la obra. En ese entonces el deseo de destrucción de la misma se hizo presente, pero del lado opuesto se ponían aquellos sentimientos de no poder deshacerse de “una parte propia”, por el hecho de sentir la obra como si fuese una extensión del cuerpo.

Es así que en estos cuestionamientos el acto de destruir se convierte al mismo tiempo en un acto de creación, un eterno camino circular en el que no se puede trazar un comienzo o un final, sino que activa el lado creativo y moviliza la mirada hacia la producción.

Como ya se adelantó, para dar comienzo a la investigación se eligió una pintura que formaba parte de una serie realizada con anterioridad.



1 Fotografía de la obra elegida. S/T (2015) – Serie Composturas. [Acrílico sobre lienzo - 100x70 cm]. Rosario.

A partir de la obra original se formuló una lista de posibles acciones que permitieran su transformación y movimiento pero sin considerar en primer término la destrucción o desmaterialización de la misma.

- | | |
|-----------------------------------|-------------------------------------|
| - PINTAR NUEVAMENTE SOBRE ELLA | - AGUJEREAR |
| - SALPICAR CON PINTURA NEGRA | - RECORTARLA EN PARTES |
| - CALCAR | - HACER CON ELLA UN ROMPECABEZAS |
| - TAPARLA CON UNA TELA | - ESCRIBIR SOBRE ELLA |
| - GIRARLA CONTRA LA PARED | - UTILIZARLA DEL LADO NO PINTADO |
| - ENROLLAR EL LIENZO Y ESCONDERLO | - HACER UN COLLAGE SOBRE ELLA |
| - REGALARLA | - CORTAR EN TIRAS Y HACER TRENZADOS |
| - VENDERLA | - INTERVENIR CON TEXTURAS |
| - FOTOGRAFIARLA | |

Cualquiera de estas opciones tendría un resultado que mostraría una obra diferente, pero sin destruirla completamente, es decir, que la obra original y por ende material, seguiría presente más allá de las intervenciones y los cambios.

1.1. AUTOPERCEPCIÓN

En toda la producción objeto de la presente tesina, como así también en etapas productivas anteriores, la mirada siempre ha estado orientada hacia lo interno, los cuestionamientos y sentimientos de todo el ser. Así, en el transcurso de los años se han recorrido diferentes estados creativos, aunque manteniendo la manera espontánea de producir, admirando el gesto libre y suelto, sin bocetos y sin paleta previa para plasmar sensaciones que, desde el interior, necesitaba expresar. En los primeros años de estudios universitarios llamaba la atención la idea de “artista genio”, que hacía pensar la obra como si fuese algo divino, nacida de un artista poseído por la inspiración de un momento determinado. Los análisis previos y posteriores a la producción artística, continúan en el marco de un espíritu creador romántico y trágico a la vez. En ocasiones este hecho provoca extremos en la manera de sentir la obra, que por un lado hace odiar y querer destruir lo creado y, por otro, genera un apego, melancolía y orgullo en el que se reconoce y encuentra lo propio de cada existencia. El arte, junto con el contexto donde sea presentado, tiene el maravilloso poder de decidir sobre las emociones, de transformar nuestra mirada y nuestro estado de ánimo.

Volviendo a los inicios de esta búsqueda, cabe aclarar que si bien el destruir la obra se concebía como una idea tendente a lo negativo, la misma fue mutando hasta considerar un

proceso de deconstrucción (Derrida en Culler, 1984). Deconstruir la obra era deconstruir el propio ser, conocer lo que tenía, analizar el propio discurso y todo lo que lo compone. Los fragmentos resultantes podrían estar determinados por el espectador o por la artista dentro de una propuesta lúdica. No es sólo un desprenderse de algo material, de colores y formas vistas de cierta manera, sino que existe una esencia interna que hizo depositar esos materiales, perceptible más allá de lo visual, y que es también parte fundamental dentro de esa transformación.

El deconstruir la obra original o hipotexto, permite introducir la idea de otros posibles hipertextos, de características ilimitadas en su composición. Éstos serían los suplementos injertados en los que antes era la obra original. Ahora bien, el proceso deconstructivo, sea por parte del artista o sea por parte de los espectadores situados o usuarios de la red internet, implica también el surgimiento de fragmentos (Calabrese, 1984) donde el original se pierde. Estos fragmentos pueden ser analizados en su individualidad dado que, por definición, se separan completamente del hipotexto. Este hecho dará lugar a otras lecturas y, para el nuevo espectador no será perceptible que cada obra hecha en base a fragmentos de la original o hipotexto, es producto de la deconstrucción. Cada fragmento *es* independientemente del todo, a diferencia del detalle que necesita del todo para ser leído. Cada fragmento puede ser injertado en otras producciones.

1.2. DESAPEGO

La obra original o hipotexto se compone de dos partes: una material, aquella por la cual aparece frente a la vista, y otra espiritual-sentimental, que se encuentra oculta, y que ha sido expresada consciente o inconscientemente durante la producción. Entendiendo esta integridad, puede comprenderse la dificultad que atraviesan en muchas ocasiones los artistas frente a la necesidad de desapegarse de la obra, de apartarse de su propia producción y romper esa conexión interior-exterior. Puede igualmente suceder que la propia obra se sienta como una molestia ocupando un lugar físico, considerarla desactualizada o que luego de no ser vista por un tiempo, provoque diferentes sensaciones y miradas de su propio autor cuando éste vuelve a encontrarla.

En el proceso surgieron interrogantes que versaban sobre cómo desprenderse, dejar a un lado el recuerdo y el momento en que fue producida la primera obra que da origen a este proyecto.

Otros cuestionamientos se focalizaron en los sucesos o sensaciones que pueden atravesar al artista dentro de su propia obra. El desapego produce un avance distinto para la obra, le da otra visión y otro objetivo. Altera el camino en nuevas experiencias para enriquecerse nuevamente. Hace que se convierta en otra experiencia, y rompe el sentimiento de resguardo de aquello creado, la seguridad o inseguridad del artista, cerrando ese ciclo y arrojando la obra a la transformación. El desapego es distancia, cambiar el enfoque. Es necesario adentrarse en esa etapa la cual se convierte en un viaje introspectivo para todo creador.

La obra presentada en esta tesina se inicia en ese desapego, el cual dio origen su transformación empezando con la desmaterialización de la misma al traducirla en fotografía digital. Su deconstrucción permitió, como se verá más adelante, una apertura de efectos tanto intelectuales como emocionales.

El reproche que habitualmente se esgrime en contra de la representación digital es que en ella se pierde la calidad táctil de la representación pictórica y así, resulta menos orgánica e íntima (se supone que la representación digital resulta más intelectual y emocionalmente remota que la representación pictórica). No obstante, la intensificación de la calidad óptica que implica la digitalización compensa con creces la pérdida de la dimensión táctil, especialmente porque la sensación digitalizada está en constante movimiento óptico, lo que genera intimidad e intensidad. (Kuspit, 2006, pp. 12-13)

2. HERRAMIENTAS BÁSICAS DIGITALES: VECTORIZACIÓN.

Uno de los mayores cambios en el marco de este proyecto y búsqueda de la propia producción plástica para poder pensarla desde otros lugares y soportes, es haberla llevado del plano físico² al formato digital.

Todo el proceso que se desarrolla en esta investigación parte desde una fotografía digital de una pintura hecha en acrílico sobre lienzo. No queda ya nada físico de esa representación inicial de una pintura, ni cuadro, ni impresión, nada.

² Se piensa en lo físico como esa materialidad que se puede ver y tocar. También como algo estático, que generalmente por sí sólo no produce variaciones en su aspecto, y que se puede agarrar y llevárselo, apropiárselo. Algo único que está en ese momento presente, ocupando un tiempo y un espacio preciso.

Posteriormente a la diversidad de opciones y posibilidades pensadas para deconstruirla, la decisión tomada entonces fue la de trabajarla con herramientas digitales desde el programa CorelDraw, comenzando en una primera etapa con la vectorización.

La vectorización es un proceso digital que convierte una imagen de mapa de bits (píxeles) en sectores definidos por vectores, es decir, la obra completa se separa en cada una de las partes que la componen; cada plano de color, cada punto y pincelada de la composición queda delimitado por sus contornos los cuales adquieren pequeños puntos llamados nodos, convirtiéndolos en objetos individuales y permitiendo que los mismos puedan modificarse en todas sus características formales abriendo un abanico infinito de posibilidades creativas.



2 Obra inicial vectorizada. A diferencia de la fotografía de la obra presentada en páginas anteriores, podemos apreciar aquí los cambios de colores, más brillantes y puros, unificándose y volviéndose una superficie plana, que se divide en cada una de sus partes.

Cada fragmento puede manipularse de diversas maneras y modificar completamente todas y cada una sus características originales. La incorporación de herramientas digitales hace que las formas obtenidas de la pintura se vuelvan más simples, en el sentido de que elimina los

rastros de personalidad como el gesto de la pincelada o mezcla de colores. De esta manera adquiere una superficie completamente plana, lisa y de colores puros, que facilita la separación de los elementos plásticos y de la composición total.

De esta vectorización se obtuvo un total de 406 partes con características únicas y propias que permiten ser analizadas o generar nuevas imágenes en su amplia variedad de combinaciones. Mezclar, superponer, girar, escalar, espejar, cambiar su color son solo algunos de los vastos recursos que ofrece la digitalidad.

Quedan vestigios de aquella pintura original, pero en un nuevo soporte y con rasgos completamente opuestos. Queda parte de ese origen y esencia del gesto del artista y, por más que se aplique la técnica digital, ese principio humano sigue estando presente.

Otro de los puntos más relevantes para incorporar herramientas digitales fue la multiplicidad que con ella se genera. La misma posibilita la lectura y creación de signos y significados, ampliando pensamientos y sensaciones, tanto en el artista como en el receptor. Además, provoca un mayor alcance de difusión de la obra, haciéndola accesible para nuevos públicos y entornos de manera práctica y rápida.

2.1. DECONSTRUCCIÓN

En este proceso descrito anteriormente se produce la deconstrucción de la obra. Deconstruir es una técnica para descentrar, es decir, que lo que es visto como principal o central es corrido, dando lugar a aquello que era excluido, subvirtiendo jerarquías y generando nuevos centros o puntos de partida.

Con la deconstrucción de la obra surge entonces una nueva configuración de los elementos, de su forma, de su lenguaje. Hay un regreso a sus partes mínimas, que se construyen desde nuevos puntos y generan diferentes tipos de reacciones.

No se elimina completamente la obra o fotografía original, sino que las nuevas partes surgen desde ella y se transforman. Posibilita y abre nuevos caminos. Es una nueva configuración y reinterpretación de lo que está, de lo que es, y desde donde aparece una nueva forma de crear. Es un nuevo proceso que se presenta al transformar una imagen anterior.

Todo el desarrollo que sigue será un proceso de deconstrucción, consecuencia de una obra anterior que ahora se reformula y es vista desde otros lugares. Cada estado de la obra es una parte de este proceso, es un todo que contiene diferentes partes, diferentes soportes, diferentes emociones y están hechas en distintos tiempos, por lo que ello también afecta los resultados.



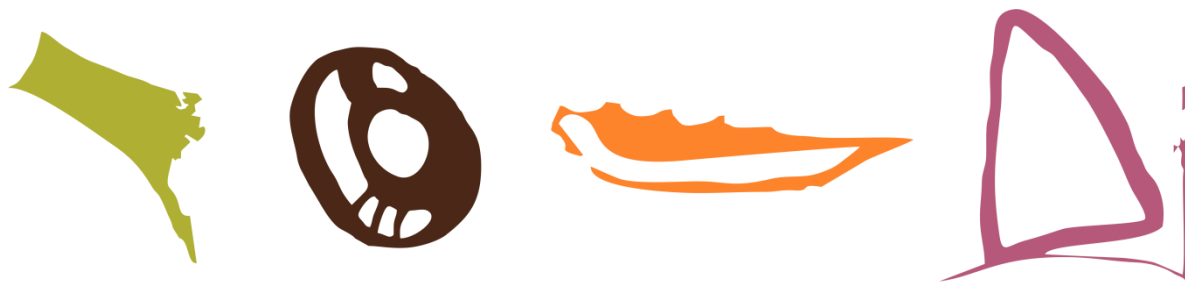
3 La vectorización permite separar cada una de las partes de la obra.

Luego de la vectorización, todas las partes de la obra se pueden separar destacando la individualidad de cada una de ellas y permitiendo nuevas interpretaciones.

La nueva forma de ordenar las partes será en base a experiencias propias, en composiciones guiadas por el azar.

El acto de deconstruir busca quitar ese lugar de comodidad y cuestionar aquello que se ve o que se siente. Encontrar, desechar, cambiar y volver a armar. Ver nuevas formas, generar sorpresa o rechazar los nuevos resultados. Perder el control y la seguridad en aquello que se está creando y para habilitar nuevos caminos hacia otras significaciones que en el tiempo también van mutando. Encontrar el poder de las formas, de los colores, de la subjetividad y de la objetividad. No se puede delimitar exactamente qué quiere decir una obra, pero se puede pensar como si fuese un discurso y determinar posibles funciones como tal, realizar un análisis para guiar y entender qué se quiso expresar, qué se expresa realmente y qué se entiende desde la visión del espectador.

Para deconstruir una obra primero debe existir. Esa existencia nació con un determinado propósito, haya sido conceptual o simplemente una descarga emocional. Al deconstruirla se busca mirar desde otra perspectiva, una emisión y una recepción diferente. Un nuevo estado de la obra, visto desde el desapego y la distancia emocional, es decir, alejado de aquel primer estado o sensación por la cual la obra existe y ha sido exteriorizada, y que permite ahora analizarla desde un nuevo punto de vista y con nuevas perspectivas.



4 Fragmentos de la obra vectorizada. En el proceso de deconstrucción cada una de las partes adquiere una nueva percepción.

Utilizar la obra de arte como externalización de aquel mundo que sucede dentro del cerebro del artista, de aquellas ideas que se forman en mundo subjetivos. Materializar una realidad, una reflexión. El deconstruir no sólo deconstruye sino que también está construyendo algo nuevo. Algo nuevo surge desde esa falsa destrucción, o descomposición.

2.2. POSIBILIDADES DIGITALES

Incorporar la digitalidad permite una amplia cantidad de posibilidades, tanto en procedimientos como en maneras para realizarlos. Por ello es necesario comenzar con una organización de aquello que se ha obtenido de la obra vectorizada, ver cada una de las partes, ordenarlas, situarlas en su individualidad, percibir sus colores, sus contornos, las posibles diferencias y agrupaciones que puedan encontrarse entre ellas de acuerdo a sus características solamente formales, dejando a un lado toda noción de sensibilidad que pueda percibirse.

El concepto pasa así a un segundo plano; no es relevante para una primera instancia de análisis. Las formas y los colores, es decir los signos plásticos, pasan a ser lo primordial, aquello que prevalece fuera del tiempo, de los contextos y que sigue existiendo luego de la transformación. Si bien estos elementos plásticos (bordes suavizados digitalmente, colores uniformes sin restos de un gesto manual) también se encuentran modificados, siguen estando presentes.

Cuando se mueven las formas de su lugar original, se observa una etapa inicial que parece desorganizada, pero en ese caos comienzan a aparecer nuevas composiciones generadas por las partes existentes. Seleccionando todas a esas formas, un primer clic las coloca sobre un mismo eje horizontal que se convierte en una base:



5 En este ejemplo se puede apreciar como las partes han sido colocadas sobre un eje horizontal, mediante la herramienta de alineación de bordes inferiores.

Otra selección las ordena desde un mismo centro. Todas las partes se alinean y se superponen, dejando completamente atrás la obra de la cual partieron.



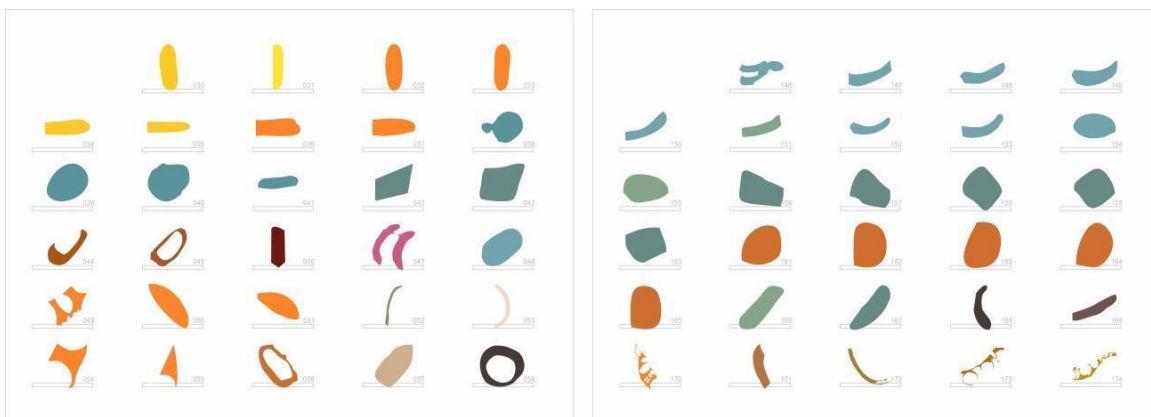
6 En este ejemplo todas las partes se alinean desde un mismo centro.

Los ejes de alineación se convierten en un primer modo de activar el movimiento de las formas y de la obra en sí, aunque al mismo tiempo no permite apreciar la individualidad de esos signos plásticos mínimos que se han obtenido de la vectorización, y se pierden características interesantes de analizar.

En consecuencia, esta búsqueda llevó a elaborar un *Catálogo de Formas*³ permitiendo distinguir cada uno de esos 406 fragmentos. Al distribuirlos sobre un fondo liso blanco, alineados y separados, se los coloca dentro de una misma jerarquía y al mismo tiempo se los destaca y diferencia unos de otros, pudiendo así profundizar en cada forma individual, advirtiendo sus particularidades y detalles. Esto posibilita variaciones y modificaciones constantes de las partes, como ser de la posición, orientación o rotación. Además, permite generar nuevas composiciones,

³ Ver anexo pp. 96-97.

indagar en la transformación y en una dinámica de imágenes que se vuelven atractivas en cada mirada. El movimiento también pasa a ser un componente activo, es un movimiento diferente al que se encontraba en la obra original, pero eso habla de la evolución que se produce desde los mismos elementos compositivos, tanto si se ven en un conjunto como en un principio, individualmente en el catálogo o presentados en otro tipo de formatos.



7 Estas páginas pertenecen al catálogo que contiene todas las formas obtenidas luego de la vectorización. El mismo se anexa a esta investigación, para poder apreciar con mayor detalle cada uno de los 406 fragmentos.

Las particularidades de las formas afloran. Si bien algunas resultarán similares ante la mirada de sus espectadores, habrá otras especiales que llamarán más la atención, resaltarán y permanecerán en cada espectador según sus propios recuerdos y experiencias.

Pueden existir así infinitas variables y elecciones y lo que prevalece para cada persona siempre será diferente con cada una de ellas. ¿Qué era antes que ahora dejó de ser? Lo que aún existe es la transformación, es el cambio. Es la misma “cosa” deconstruida, la misma cosa en un diferente estado, en una nueva codificación. No existe la estructura base, pero sí cada una de sus partes. Lo mismo sucede en las nuevas imágenes que se crearán a partir de ella. Serán nuevas estructuras y por lo tanto generarán nuevas expresiones y reacciones, nuevos sentimientos. Lo visible sigue estando en otra configuración. Lo invisible varía. Varía en el tiempo y en el espacio. La deconstrucción genera movimiento, hace que todo se active y no se estanque. Todo está en relación, es un ir y venir entre obra, espectador y vivencia.

La pintura manual y la digital están determinadas ahora por el tiempo. Lo manual pasa a desaparecer dentro de ese tiempo y espacio creado por y desde el artista. Lo digital, el registro

fotográfico de la obra, es lo que prevalece y sobre lo cual puede experimentarse. Lo manual se hace efímero, ya transcurrió y de eso quedan algunos rastros de la idea que fue en un determinado momento. La imagen digital puede captar alguno de sus modos, pero siempre pensándolo desde sus propios códigos computarizados.

Lo que se encuentra en la deconstrucción digital puede existir porque ha sido real en una pintura. Es una idea que ha sido primero materia, acrílico sobre un soporte. Hay una unión de ambas cosas, no se puede dividir manual o digital sino que ambas en este caso están interrelacionadas. Son porque una es otra, es una constante entre las partes. Ahí es donde se convierte la imagen transformada en una imagen deconstruida.

En una especie de nuevo barroco, el mundo actual nos bombardea con sus imágenes hasta hacernos inmunes a las mismas, hasta generar un hastío que nos impide valorarlas en su justa medida, pues de hecho su enorme cantidad hace imposible este hecho. El sinfín de posibilidades ofrecidas por internet, los millones de webs visitables, de vídeos reproducibles, el triunfo incluso de la imagen en la ciudad (...) (Crespo Fajardo, 2012).

El carácter de multiplicidad de las formas digitales y el hecho que exista tanta cantidad de imágenes hace que algunas veces pareciera que son todas idénticas, pudiendo provocar aburrimiento, cansancio y desinterés al verlas. ¿Qué hace mirar una imagen y encontrar algo o encontrarse en ella? ¿Qué poder ejercen esas imágenes cuando se quiere cambiarlas o no? Se puede decir que ejercen el poder de la innovación, de encontrar en ellas otras realidades que no se ven en ninguna otra parte, de crear, de hacer aparecer en esa bidimensión perspectivas y planos insólitos para sorprender y alterar en todos los sentidos a la imaginación.

El arte utiliza así los nuevos medios como herramientas críticas que nos permiten conocer las fallas de los mismos, los problemas derivados de nuestra inmersión en ellos, de la posible ceguera que pueda provocarnos la confianza en que el desarrollo tecnológico es en sí positivo, de que todos los medios actúen como fin. (Crespo Fajardo, 2012, pág. 25).

La digitalidad permite indagar todos los espacios de la obra para crear y fusionarse con los posibles movimientos. Es decir, nos habilita a crear libremente, y quitarnos el miedo a si va a

convencernos o no el resultado final. La copia digital, la masividad de lo que se está haciendo, las pruebas, las correcciones, los errores... Siempre se podrá “deshacer”, “cortar” o “pegar”. Es rápido, es fácil y se visualiza directamente en pocos minutos.



8 Esta imagen generada "por error" mediante la superposición de formas que estaban siendo descartadas para otra composición. En el proceso de descarte, dentro de la página de trabajo de CorelDraw, las formas no utilizadas se colocaban juntas de manera azarosa, para luego ser seleccionadas y eliminadas todas de una misma vez.

Muchas cosas pueden suceder si se toma una obra física y se corta la misma en 400 partes. Pero las opciones son diferentes en la digitalidad pudiendo, por ejemplo, volver un paso atrás en la acción. Al cortar el lienzo de la pintura real con una tijera ya no se podría volver a juntarlo; debería coserse, pegarse o directamente volver a pintar lo mismo, aunque eso ya no sería idéntico. Con las herramientas digitales se pierde eso de “arruinar” lo que existe. En la papelería de la vida real son diferentes las opciones que existen para recuperar cosas o acciones, y algunas directamente ya no se recuperan. Lo representado digitalmente es autosuficiente en el sentido de

que puede recuperarse cuando se desee. Da la posibilidad de cambiar lo que se está produciendo, de modificar una y otra vez, no solo volver sobre los movimientos hechos sino repetirlos exactamente igual.

La permanencia de las cosas podría estar tan sólo abocada a la persistencia de la memoria, a la capacidad de almacenar conocimiento en nuestros cerebros o discos duros. El problema es que sucediéndose todo de manera tan rápida, probablemente no haya manera de almacenar tanta cantidad de datos. Y así, una vez más vivimos en el peligro de la desaparición. (Crespo Fajardo, 2012, pág. 31).

Entonces, ¿arte digital o arte tradicional? Ambos son esenciales para el desarrollo de toda esta investigación. La parte transformada no puede existir sin haber tenido antes la obra convencional pintada a mano. Es un proceso conjunto entre una obra del pasado con creaciones en un tiempo presente. La técnica de la reproductibilidad en el arte digital puede verse como contraria a las técnicas tradicionales, pero en la actualidad sucede que una acompaña a la otra y van conjugándose entre sí, siendo infinitas las posibilidades que de ellas se pueden obtener.



9 Al igual que en la ilustración anterior, esta composición también fue generada en un proceso de descarte, donde cada una de las formas se superpuso a las demás sin un orden o preconcepto.

2.3. AGRUPACIONES Y ASOCIACIONES DE LAS PARTES RESULTANTES DE LA VECTORIZACIÓN

Lo que interesa ahora es ver qué resultó de la vectorización y qué se obtuvo para crear nuevas composiciones. Si se deja de lado el origen, es decir, olvidando a dónde pertenecían, existen nuevos elementos, nuevas formas que se resignifican. Hay un sistema que cambia su configuración. Las partes siguen siendo las mismas, pero su disposición es diferente.

Luego de armado el catálogo, el siguiente paso fue analizar cada una de esas partes, y para ello se comenzó por ordenar en grupos las líneas, puntos, circularidades, formas irregulares grandes y pequeñas, y todo aquello que derivó de la pintura de origen una vez vectorizada. Al observar el todo que se está analizando esa totalidad muestra que hay elementos que generan armonía y equilibrios entre sí, y otros que crean disonancias o tensiones. Aquellos que generan una marcada diferencia serán detectados rápidamente por la mirada. Es así que se consigue un primer criterio para comenzar a separar y agrupar esas partes.

Se ve y se da valor a diferentes expresiones mediante contrastes de elementos, es decir, oposiciones. Por ejemplo, decir que algo es pequeño, es porque a su vez se presenta algo en grande al mismo tiempo y se produce la comparación. En la obra inicial “completa” las partes pueden compararse entre sí ya que están manifestadas/presentadas al mismo tiempo, y de las cuales se obtienen partes chicas, grandes, claras u oscuras. Al alejarlas cada una adquiere un tamaño propio, sin estar determinada por otra. Al presentarse las partes de a una no existen oposiciones. No hay contraste.

Teniendo en cuenta la totalidad de las formas se presentan las primeras agrupaciones realizadas, una separación entre partes de mayor superficie y las partes más pequeñas.

En la siguiente agrupación la asociación está hecha a partir de las formas del catálogo que a simple vista presentaban tamaños mayores frente a otras partes. Aquí cada una ocupa un espacio similar y pueden considerarse dentro de una misma jerarquía.



10 Agrupación de formas por tamaño, tomando las formas tal cual se obtuvieron de la vectorización, sin modificar la relación de tamaño entre unas y otras.

Por el contrario, se presentan en otro nuevo grupo las partes mínimas derivadas de la vectorización. Este grupo además cuenta con mayor cantidad de elementos, por lo que en una mirada rápida no se distinguen unos puntos de otros, aunque sí un cierto ritmo y armonía en la totalidad.



11 Agrupación por relación de tamaño: formas pequeñas, puntos. Colocadas al azar y manteniendo su relación de escala de tamaño y sus colores iniciales.

En este ritmo, percibimos las formas en armonía y orden, y las identificamos como pertenecientes a un mismo origen. Se puede ver que hay algunas pequeñas formas que son más bien circulares, otras que son una sucesión de puntos y otras con tendencia ovalada y curvas, como así también varía el color que posee cada una. A pesar de estas distinciones ninguna de estas partes genera tensión ni sobresale de otras. El ritmo entre ellas es constante y equilibrado.

Cabe aclarar que además de la relación de tamaño o escala, la agrupación para generar armonías puede también determinarse y provocarse de muchas otras maneras: por cantidad de color, por saturación o en algunos casos por contraste. También puede darse por la posición o dirección de las partes dentro de una misma imagen. Pensar en armonía lleva también a hablar de simetría en las formas u objetos presentados, del equilibrio que puede encontrarse entre ellos y qué generan al mirarlos. Si, por ejemplo, se presenta una cantidad de formas colocadas al mismo tiempo y en un mismo soporte, en un vistazo se puede determinar si es que hay armonía o si no la hay se encontrarán rápidamente aquellos elementos inconexos que hacen desequilibrar el interior de la mente. Hablar de armonía generalmente hace referencia a una cuestión de sentimiento, o algo que provoca una sensación tranquila, agradable o, por el contrario, de incomodidad y desagrado cuando se ve inarmónico.



12 Agrupación por ritmo o relación: Curvas.

Así la armonía se convierte en una observación subjetiva, teniendo en cuenta las reacciones que provoca y que varían de persona en persona. Pero es también objetiva si fue pensada y generada mediante leyes fisiológicas o leyes ya reconocidas, por ejemplo por leyes de composición de colores.

Es así que la agrupación por armonía y/o contraste de colores puede hacerse dentro de una composición por colores puros, por matices o tintes, o también por saturación. Aquí se muestran algunos ejemplos que han sido generados tomando del catálogo formas con colores de igual o similar saturación. Una primera agrupación hecha en matices de anaranjados similares.



13 Agrupación por grado de pureza del color.

En este otro ejemplo la agrupación se hace por elementos que poseen diferentes tintes pero con una desaturación de los colores con una alta cantidad de blanco.



14 Agrupación por desaturación del color con blanco.

Las maneras de generar asociaciones mediante esta digitalidad son muy extensas. Siguiendo con las agrupaciones por colores, pueden realizarse también imágenes con claroscuro, aplicando formas de colores similares y que se encuentren en la escala del blanco al negro. También utilizar la antigua categorización de calientes y fríos, para creaciones con diferentes temperaturas, o por ejemplo, los colores complementarios pueden ser una manera de generar armonías o contrastes en una composición, de acuerdo a la cantidad de cada color y sus grados de saturación.

Otra alternativa de organizar las formas para producir imágenes, es relacionarlas de acuerdo a sus propiedades estructurales. Pueden ser agrupadas aquellas con tendencia hacia la verticalidad o hacia la horizontalidad. Otras agrupaciones pueden darse entre formas cerradas o abiertas, regulares o irregulares, formas simples o complejas que presentan mayores detalles en su silueta. En el siguiente ejemplo, las formas se agrupan por orientación vertical y presentan una armonía determinada por la similar saturación de los colores.



15 Formas con tendencia a la verticalidad

En conclusión, los criterios para ordenar y agrupar cada fragmento obtenido son muy amplios, y depende de la atención, recuerdo o sensación que pueda provocar en cada persona, más allá de las normas y leyes plásticas establecidas que existan, aun así hay información que se anula y/o acumula con criterios propios y desconocidos, y estas combinaciones y agrupaciones permiten infinidad de maneras para poder crear.

3. SIGNOS PLÁSTICOS

3.1. BREVE DEFINICIÓN DE SIGNO

Forma y color son signos. Pero ¿por qué son signos? ¿Por qué se incluyen en la categoría de signos? ¿Qué es un signo?

La obra de arte está creada intencionalmente por alguien, y la mayoría de las veces es para poder transmitir algo. Para crearla el artista debe utilizar una serie de reglas o técnicas junto a la elección de un determinado material y hacer así visible algo que no existe. Así el arte es algo artificial, en el sentido de que no puede nacer solo sino que alguien lo coloca en el plano de lectura. La abstracción de las formas se hace en el cerebro. Villafañe dice: “La percepción se completa cerebralmente, y nunca en los órganos sensoriales” (2006). Se hace también en el traspaso de lo real material a lo real plástico. Para poder representar algo tridimensional se debe pasar por un proceso de abstracción que permita encontrar los puntos que necesitamos para unir partes, las formas planas, la perspectiva, la escala, etc.

“El signo es por definición una configuración estable cuyo papel pragmático es el de permitir anticipaciones, recuerdos o sustituciones a partir de situaciones. [...] es una función de devolución que sólo es posible mediante la elaboración de un sistema”. (Grupo μ , 1993, pág. 70). Un sistema que nos transmite información y generalmente asociado también con alguna realidad. Un signo se relaciona con otros signos, generando una comunicación, ya sea hablada o visual.

Continuando con las ideas que expresa Umberto Eco, podemos decir que el signo es algo abstracto que produce imágenes mentales para interpretar parte de otra cosa o un objeto, pero se debe tener en cuenta que detrás de cada signo siempre hay un aprendizaje del mismo, una convención, una cultura, es decir, un determinado punto de vista. (1973, pág. 27)

En palabras de Joly “vemos que todo puede ser signo en cuanto deduzco una significación que depende de mi cultura, como del contexto de aparición del signo” (2009, pág. 37). Por ende, pueden significar algo más que ellos mismos, y entonces lo que se ve es un signo con características que le son propias en lo visual, pero con muchas otras particularidades que se apartan de ellos y se interrelacionan con otros signos otorgándoles infinitud de significados.

Entonces, ¿cómo funciona una imagen cuando es un signo? Al hablar de una imagen como una representación se convierte en signo. “La imagen sólo adquiere una significación al ser estructurada” (Grupo μ , 1993, pág. 28) y para crear nuevas realidades a través de la imagen debemos tener en cuenta la importancia de estos signos, y elaborar un sistema —obra de arte— que transmita algo a alguien.

Entonces, ¿cuál es la finalidad de la imagen y de todos sus componentes? ¿Cuál es la finalidad de la forma y del color? Así se trate de una forma simple y en un mismo color, como ser amarillo puro, hay características socialmente aceptadas para determinar que se está viendo una forma y que su color es amarillo. Son reglas y convenciones socioculturales que ya están ahí, y no es algo que sea simple, sino que ya se conoce y fueron aprehendidos a lo largo de la vida, por lo que es más difícil cuestionar estas configuraciones ya existentes. Es como volver a cuestionar por qué un círculo es un círculo y no un cuadrado si ya se conoce la diferencia entre cada uno, diferencias ya creadas en la historia. Esas configuraciones complejas, creadas, que hoy llamamos círculos, dejaron de ser complejas porque son asimiladas, sin cuestionar hoy en día nada de su existencia, y que conforman ahora las llamadas formas básicas, primeras formas que se aprenden desde la infancia.

Aquello que se funda, que se dice desde la mirada hacia un obra o parte de ella, es una construcción de cada ser, según creencias y conceptos con lo que han sido formados.

Son ideas, pensamientos particulares, según lo que cada quien puede entender, de aquello que aprendió, que sabe y que conoce para generar un pensamiento o hablar sobre ello. Entendemos aquello que conocemos. Al hablar de un signo, se habla de algo que se pone en lugar de otra cosa (Pierce).

3.2. SIGNOS COMPLEJOS O SIMPLES

Si se analiza lo que es un signo siguiendo el proceso de esta investigación se presenta, en una primera instancia, la obra abstracta inicial: una pintura. La misma puede considerarse un signo. A su vez, de ella se obtiene otra cantidad de signos: estructuras y partes individuales también abstractas, que surgen luego de dividir la obra en partes, es decir, tras la deconstrucción. Entonces, ¿son estas partes las partes mínimas de un signo o son nuevos signos? Se puede decir que la obra completa es un signo complejo, y que cada una de las partes que derivaron de ella en su vectorización son signos simples. Asimismo, esas partes —signos simples— pueden combinarse de diferentes maneras y generar nuevos signos. Cambia el ordenamiento de las partes, su posición, pero la esencia de la pintura anterior sigue presente. Las combinaciones serán diferentes, por lo tanto los significados también van a cambiar. Es decir, de un sistema (obra) se pasa a la división del mismo en elementos que se distinguen entre sí. Ha cambiado su estructura.

Puede que ese signo tenga una prescripción, es decir, puede existir una forma en la que lo que se presenta sea ordenado de determinada manera para provocar algo en el espectador. Esto no se ha considerado en la creación de la obra original al principio de este proyecto. En otras palabras, no se ha pensado en la significación como lo primordial, sino que se ha buscado plantear combinaciones, dentro de los márgenes de forma y color, para provocar diferentes reacciones. Pero no es que tenga un único sentido de análisis, de enfoque o respuesta. Decir que es un signo simple o complejo es tal vez una manera básica e imprecisa. El modo en que se ven y expresan los elementos plásticos tal vez pueda parecer simple. Por ejemplo, podría pensarse en el binomio figura-fondo. A la vista es sólo una figura puesta sobre un fondo; pero si se profundiza en qué quiere representar esa figura sobre ese fondo seguramente surja una amplia variedad de significados. Entonces se debe hacer hincapié en ambas partes de esos signos plásticos presentados, es decir en sus significados y significantes.

Entonces, la deconstrucción de la obra seguramente hará que la misma se transforme en nuevas ideas, asociadas a algo que ya es, que ya existe en la realidad de alguien. Es la tendencia de querer asociar las cosas, las palabras, las ideas o conceptos a lo que se entiende, se ha visto y se ha sentido. Por ejemplo, al pensar cómo analizar una forma irregular abstracta, se comenzará a analizar desde lo reconocible, desde palabras, signos, símbolos, forma, color... todos conceptos ya formados y estudiados. No existe otra manera.

3.3. ¿QUÉ ES UN SIGNO PLÁSTICO?

Como se dijo anteriormente, al desarmar la fotografía de la pintura se obtienen partes separadas que vuelven a convertirse para adquirir un nuevo significado como unidad mínima. Esas partes que se consiguieron pueden ser analizadas como signos individuales, teniendo en cuenta las características propias que cada una posee. Se tomarán las formas tal cual se obtuvieron de la vectorización, considerándolas en su individualidad, dejando a un lado su conjugación en el todo anterior. La expresión del trazo directo, de la textura de la superficie sensible se pierde ya que se analiza ahora desde lo digital. Se debe desproveer a esos signos de todo valor y mirada subjetiva para destacar su sentido más puro como signos plásticos. Pero ¿qué es un signo plástico?

Los signos visuales (signos plásticos) tienen la ventaja o particularidad de perdurar en el tiempo. Diferente, por ejemplo, de un sonido que es y desaparece al instante. El signo visual se puede ver, se puede dar cuenta de que existe, tiene una existencia real en un tiempo y espacio. Como dice Arnheim “Percibir la forma consiste en aprehender las características estructurales que contiene el material-estímulo o que le son conferidas” (2002). Es decir, los signos visuales tienen un material que permite adjudicarles esa visualidad para ser percibidos como un signo plástico.

Es necesario identificar que existen los signos plásticos, ya que gran cantidad de expresiones artísticas hoy en día no presentan iconicidad o figuración de un objeto o cosa real y, por lo tanto, son las características formales —forma, textura, color, espacialidad— las que deben analizarse y reivindicarse. Los signos plásticos son lo que se perciben en la obra de arte directamente por los sentidos. Tienen características físicas visuales que pueden clasificarse e identificarse. Además, “signos visuales distintos pueden coexistir en un mismo espacio sensorial, y conflictos de contorno pueden manifestarse entre signos icónicos y signos plásticos” (Grupo μ , 1993, pág. 345). Aquellos signos que estén en relación de parecido con algo físico serán considerados signos icónicos —representan algo—. Pero los signos plásticos existen por sí mismos y no necesitan que se haga con ellos ningún tipo de relación. No es fácil analizar un elemento en sí mismo, es decir, quitar toda asociación o comparación con otros elementos, por lo que siempre hay una tendencia a asociar los signos plásticos a la iconicidad —remisión de lo plástico a lo icónico, y una segunda remisión de lo icónico a lo simbólico.

Siguiendo las ideas de Eco y tomando a modo de ejemplo la siguiente forma —elegida al azar de las 406 del catálogo (pp. 96-97) —, podríamos expresar enunciados que apunten a decir, por ejemplo, que lo que estamos viendo es un zapato o una piedra⁴. Esto no quiere decir que sea una forma con dos significados, sino que son significados que se expresan con una forma significante idéntica. Dos signos distintos, y una propiedad en común (1973).



16 Una forma puede presentar diferentes maneras de ser percibida.

“Tal /círculo/, por ejemplo, ¿existe por él mismo (lo que haría de él un signo plástico) o representa una imagen de círculo (lo que haría de él un signo icónico)?” (Grupo μ , 1993, pág. 105).

3.4. ICONICIDAD

Según Peirce se pueden considerar tres grandes tipos de signos como imagen: el ícono, el índice y el símbolo. Las cosas u objetos aunque existan o no en la realidad, pueden igualmente tener un ícono que las represente. Pierce dice de manera explícita que el ícono es una «imagen mental» y la única manera de representar una idea es por medio de los íconos (Eco, 1973, pág. 139).

Entonces, un signo que tiene relación física o semejanza con un objeto o aquello que indica se denomina ícono. Un ícono no es un signo que reproduce idénticamente al objeto, sino que se basa en algunas de sus particularidades para la producción, como ser una impresión perceptiva o un recuerdo.

⁴ Estos son algunos de los significados que expresaron las personas a las que se les mostró la imagen.

En la abstracción, cuando la imagen pierde la semejanza con aquello que representa —si es que representa a algo físico— existe cierta tendencia a convertirla en algo ilegible, incomprensible y hasta inútil. Siempre se busca el rastro de algo que permita asociar materialidades y poder hacer un análisis y variadas interpretaciones de aquello que se ve, relacionarlo a formas concretas y, si no se encuentra ese significado o lectura sobre la obra, esta puede sentirse como que “no es arte” o es inútil, o es decorativa o “queda bien con el sillón”, ideas que generalmente son aplicadas de manera despectiva y quitándole valor a lo plástico, a lo material propio y concreto de la obra.

Por ello, para que haya signo icónico debe haber características destacadas o reconocibles de un objeto (Eco, 1973, pág. 139). Si esto es así, las formas abstractas no podrían considerarse como icónicas, más allá de considerarse formas. Se puede decir que son formas porque alguien dio referentes de lo que puede ser una forma y se tiene entonces una vaga idea de qué se habla cuando se habla de formas o formas abstractas.

Si bien en el proyecto que da origen a este trabajo no hay una iconicidad consciente —es decir, la creación de las formas no fue pensada con antelación sino que nacen de otra producción—, la mirada del espectador busca siempre la relación de la forma individual que se le presenta con una representación u objeto que le sea conocido. Aunque la forma puede no representar nada de la realidad en general, la mirada propone asociaciones con elementos que están en el recuerdo de esa persona que mira.

Las imágenes se producen en el mundo entero, pero una determinada cultura puede determinar ciertos íconos para que sean reconocidos de una manera particular. Se habla de imágenes universales como aquellas de rápida asimilación visual, reconocimiento de su contenido e interpretación en varios lugares del planeta, pero hay otras que dependen de su contexto y tienen una lectura más acotada de acuerdo a su entorno.

Entonces, al momento de representar formas abstractas o, como aquí, formas irregulares, existe la posibilidad de que sean asociadas con algo concreto, pero también puede que esto no suceda y que solo se vean las características plásticas (forma, color). La mente puede estar trabajando de la misma manera en cualquiera de los dos casos, ya sea creando imágenes mentales

desde lo que ha asimilado por los sentidos (realidad tangible) o desde su imaginación. Las formas se presentan frente a la vista y el cerebro del espectador realiza una abstracción, una asimilación y asociación de sus pensamientos con lo que está observando. Su experiencia, sus pensamientos, sus recuerdos reaccionan frente a esa figura, creando o reviviendo una sensación.

Al dibujar de forma abstracta por ejemplo un gusano, se va a recordar un gusano, un tipo de contorno, una cantidad de formas que están en la mente, por las que se reconoce cómo es un gusano, su color y otros detalles. Lo mismo sucede con el espectador que mira las imágenes: asociará inconscientemente aquello que ve a aquello que conoce, aquellos íconos que su mente fue creando. Según Pierce nuestra conciencia trabaja con íconos, con esquemas y aspectos singulares de las cosas que recoge y reconstruye nuestra mente, volviendo a generar sensaciones (Eco, 1973).



17 Para dar cuenta del ejemplo citado en el texto, se puede ver que esta forma presenta características que la mayoría de personas relaciona con un gusano.

Existen artificios que son signos en sentido propio, como las palabras, algunas siglas, algunas convenciones de señalización, y luego está todo lo demás que no es signo, que puede ser experiencia perceptiva, capacidad de deducir hipótesis y previsiones de la experiencia, etc. (Eco, 1973, pág. 11).

Estos íconos que la mente va recopilando a lo largo del tiempo y de la vida son las formas que pueden sublimarse en las creaciones humanas. Entonces, teniendo en cuenta que no se puede

saber cuánto almacena la mente se puede afirmar que las combinaciones a la hora de crear son infinitas.

Para ejemplificar lo dicho anteriormente, se toma la obra original presentada al comienzo de esta investigación junto a cada una de sus partes, y de estas últimas se eligen cinco al azar.



Con estas partes seleccionadas ya se puede reconocer que hay gran variedad de combinaciones para realizar. Se muestran a continuación algunas de ellas:



Con esta pequeña cantidad de formas se demuestra la amplitud de posibilidades para generar nuevas imágenes. Las agrupaciones, combinaciones, superposiciones y alteraciones que pueden realizarse son interminables, y más aún con las herramientas digitales.

Cada fragmento se convierte entonces en un signo posible de ser analizado como una unidad con sus propias características plásticas.

4. ANÁLISIS DE LOS SIGNOS PLÁSTICOS

Antes de comenzar, cabe aclarar que los siguientes análisis y experimentos de los signos plásticos tendrán una impronta de carácter personal y subjetivo que permita ordenarlos, codificarlos y ensayar con ellos a voluntad. Si bien se utilizan como guía ciertos códigos no inventados, sino dados con anterioridad como los colores, las herramientas o un soporte, los criterios de organización son absolutamente libres. Aun así, más allá de las decisiones tomadas de manera objetiva o subjetiva habrá algo que llegará al observador, algo que es innato de esas partes, de esos signos y que el artista no puede controlar. Cada espectador encontrará en las formas abstractas diferentes cuestiones, sentimientos y sensaciones. Se puede guiar esa mirada pero no se puede asegurar la totalidad del resultado final que se generará en el espectador al leer esos signos.

4.1. INDIVIDUALIDAD DE LAS PARTES

La vectorización permitió crear un contorno y delimitar cada una de las formas de la pintura, por lo que se pueden mover y analizar de manera individual y particular. Las partes dejan de relacionarse en una imagen compuesta. Cada una ha sido separada, ha sido individualizada y puede entenderse como un signo. Plantearlas como signos plásticos, como signos puros, permitirá hablar de ellas y comprender las particularidades que poseen.

¿Cómo reconocemos y distinguimos unos signos de otros? ¿Qué los diferencian? ¿Cómo se leían antes en la unidad completa de la imagen/obra, y cómo se leen ahora que han sido separados? ¿Tiene o puede otorgárseles alguna función?

Lo primero que se suele reconocer cuando se está frente a una obra o una imagen particular es su materialidad, es decir, se ven los colores, las formas, se deduce con que está hecho, se percibe el tamaño, su ubicación, el soporte en que fue creada, etc. Y luego viene su mensaje —si es que lo tiene—, aquello que quiere decir, aquello que quiere provocar. Según Eco, en el marco de un código común, se produce la comunicación de lo que se observa. No obstante, esta comunicación puede variar según lo que cada persona conoce de aquello que está observando. ¿Qué sucede con las formas abstractas que no son reconocibles? Por ejemplo, ¿qué

diferencia habría si, más allá de saber los colores primarios, se tuviera la capacidad de distinguir un azul cobalto de un azul ultramar? La percepción sería completamente diferente para el observador.

Un proceso de comunicación en el que no exista código, y por consiguiente en el que no exista significación, queda reducido a un proceso de estímulo–respuesta. (...) El estímulo no se pone en lugar de otra cosa, sino que provoca directamente esta otra cosa. (Eco, 1973, pág. 22).

Se puede considerar las formas adquiridas como una expresión minimalista, que no poseen expresión gestual de un trazo o de la superficie. Son la parte mínima de un desglose digital, un gesto mínimo inicial que prevalece de la creación humana, de la impresión real. Es otra realidad, en la que se pierden los detalles, en la que el color se hace uniforme, ya no tiene un tamaño específico ni real, se presenta en otro soporte, impreso o proyectado y puede repetirse infinitamente, transformarse o hasta eliminarse por completo.

Para el análisis de cada elemento individualizado dentro del catálogo⁵ se crearán dos grandes grupos que facilitan establecer características y aspectos relevantes para este proyecto. Estas agrupaciones serán, por un lado, el color y por otro, la forma. “El número de colores y formas es infinito, y así también son infinitas las combinaciones y al mismo tiempo los efectos. El material es inagotable” (Kandinsky, 2016). Forma y color están presentes en todo momento, en todo lugar, y es por ello que se reconocen fácilmente pero también se asimilan inconscientemente, asumiendo que están siempre presentes, sin detenerse a prestar una debida atención. ¿En qué pensamos y qué es lo primero que asociamos cuando se dice “forma”? ¿Por qué decimos “tiene forma de...”? Si se pide a una persona que defina el concepto de forma, seguramente no podrá responder muy rápidamente, pero sabrá otorgar, de alguna manera, sus características: señalar un objeto o dar un ejemplo concreto. De igual modo, si se pregunta por una forma abstracta podrá brindar una respuesta orientadora, pero nunca será exacta. Aparentemente, la forma necesita estar directamente asociada con algo. Con el color sucede lo mismo: todos pueden reconocer colores, aunque la exactitud de los mismos no puede ser idéntica entre una persona y otra.

⁵ Ver anexo pp. 96-97

Como expresa Kandinsky, hay determinados colores que son realizados por determinadas formas y mitigados por otra (Kandinsky, 2016), y se puede decir que esta relación también sucede a la inversa, donde hay formas que cambian completamente de acuerdo al color que se le otorgue.

4.2. NIVEL SIMBÓLICO DE LOS SIGNOS PLÁSTICOS (COLOR Y FORMA)

En lugar de los términos «color» y «forma» pondremos el término «objeto». Todo objeto sin distinción, ya sea creado por la naturaleza o por la mano del hombre, es un ente con vida propia, de la que brotan inevitablemente efectos. El ser humano está constantemente expuesto a estas «irradiaciones psicológicas», cuyos efectos permanecen en el subconsciente o pasan a la conciencia. [...] Estos efectos [...] constan de «tres elementos: el efecto cromático del objeto, el efecto de su forma y el efecto del objeto mismo, independiente de la forma y del color» (Kandinsky, 2016, pág. 62).

Cada sujeto es único y, por lo tanto, su experiencia estética será diferente a la hora de percibir e interpretar las propiedades específicas de formas y colores. A cada forma y a cada color se le otorgará un simbolismo que dependerá y variará de acuerdo al entorno y a la personalidad de los espectadores. Ellos serán quienes otorgarán relevancia a cada elemento y darán vida a las diferentes impresiones que puedan surgir. Para ver algo como una obra de arte completa se necesita más que sólo percibir, se necesita información, una base de fondo en los conocimientos, y eso es propio de cada ser.

La sensibilidad es subjetiva frente a los colores y las formas. Se debe pensar la construcción de cada elemento dentro de un conjunto, como así también en el desarrollo de sus teorías y sus aplicaciones simbólicas en el presente y a lo largo del tiempo en la historia. Debe ser una conjunción de todas las partes, de cómo es percibido, cómo está formado y cómo afecta al verlo.

La imagen mental corresponde a la impresión que tenemos cuando, por ejemplo, leímos o escuchamos una descripción de un lugar, viéndolo casi como si hubiésemos estado ahí. Una representación mental se elabora de forma casi alucinatoria, y parece tomar prestadas sus características de la visión.

La imagen mental se distingue del esquema mental que concentra los rasgos visuales suficientes y necesarios para reconocer un dibujo, una forma visual cualquiera. Se trata entonces de un modelo perceptivo del objeto, de una estructura formal que interiorizamos y asociamos con un objeto y que algunos rasgos visuales mínimos alcanzan a evocar (Joly, 2009, pág. 23).

Las construcciones de una imagen son operaciones mentales, y las cuales pueden materializarse mediante las diferentes expresiones artísticas, sobre todo las artes plásticas. Un esquema corporal o un objeto real se hacen una imagen impresa en la mente y son generadas por la interiorización de un sistema, de una elaboración psíquica y que es propia de cada personalidad.

4.3. FORMA

En el presente trabajo, al hablar de forma, se hace mayormente referencia a las formas planas bidimensionales, y de aquellas que se han obtenido de la vectorización.

La constitución de una forma tiene un componente físico: es materia, ya que ocupa una superficie delimitada y esto la separa o recorta de aquello que la rodea. Por otro lado, es un proceso mental, una abstracción o representación de algo. Algunas veces predominará lo abstracto y otras lo material (Kandinsky, 2016). Es decir, las formas creadas desde el artista o desde el espectador, pueden corresponder a un objeto de la realidad, a un objeto físico, o por el contrario, representar lo inmaterial, lo mental o signos no observables, como ser un comportamiento, un sentimiento, una idea o una unidad cultural.

Donde quiera que percibimos una forma, consciente o inconscientemente suponemos que representa algo, y por lo tanto que es la forma de un contenido. De una manera muy práctica, la forma sirve, antes que nada, para informarnos acerca de la naturaleza de las cosas a través de su aspecto exterior. (Arnheim, 2002).

El azar en el gesto humano, una pincelada, un trazo, un plano, la luz. Todos son elementos que ayudan a que las formas *aparezcan*, sean creadas. Sea para la copia o para la impresión de objetos reales u objetos imaginarios, la forma es material de *construcción* (Arnheim, 2002) para

llegar a ellos. El “darle forma” es de alguna manera volverlo *algo* visual y según la situación también puede ser táctil. Las formas visuales transforman una composición, la guían junto con su propio movimiento y organicidad, y no solo hablando desde un análisis de la obra misma, sino también desde lo psicológico.

4.3.1. ALGUNOS TIPOS DE FORMAS

“Psicólogos de la forma: Las formas no existen por ellas mismas, sólo son percibidas”. (Grupo μ , 1993, pág. 37).

Posteriormente a la vectorización realizada en este proyecto, las formas se vuelven autónomas, no tienen ya dependencia alguna con sus partes anteriores, ni tampoco con objetos de la realidad o semejantes. Funcionan por sí solas y pueden modificarse generando nuevas significaciones o nuevas imágenes.

4.3.1.1. LA FORMA PURA

Hay formas que pueden llamarse *puras*, ya que están desprovistas de una organización o significación racional. Pensar la forma en un estado puro es generarla desde aquello que aparece en la mente, desde lo se imagina o se forma en un pensamiento, fuera de lo que es la materia. La forma pasa de lo inmaterial a lo material, a la pintura, a un soporte. Cambia su estado corporal, su apariencia. Entonces, generalmente, cuando se dice que una forma es pura es porque está despejada de todo tipo de añadidura que tiende a modificarla. La forma pura hace referencia solo a ella misma y no necesita de otro elemento para poder existir.

4.3.1.2. FORMAS ORGÁNICAS

Son formas que pueden ser habituales del mundo natural, que tienden encontrarse o relacionarse con él; generalmente son ondulantes y con movimiento.

4.3.2.3. FORMAS ARTIFICIALES

Las formas artificiales son aquellas generalmente consideradas como inexistentes en el mundo natural, es decir, que fueron inventadas y reguladas. Tienden a ser geométricas, en su mayoría creadas por las personas, por un método racional y medido, con tendencia a lo recto y a la regularidad.

4.3.2. ANÁLISIS DE LAS FORMAS: BREVES EJEMPLOS

En el proceso de este trabajo se ha buscado simplificar las formas mediante la vectorización, permitiendo que esta acción destaque los límites y defina cada estructura junto con sus características intrínsecas. Analizar la obra desde lo mínimo, lo primario, lo que no se conoce, lo que se pierde en el conjunto. Analizar también esa parte inconsciente de la creación desde aquello que puede no tener significado previo, pero que se presenta para ampliar la vista hacia algo más profundo, no superficial.

Cabe aclarar que la digitalización de la obra fuente implica una reducción del tamaño original –70x100cm– para adaptarse al trabajo en pantalla. Lo mismo ocurre con sus partes compositivas. Cuando se habla de que se conserva el tamaño original, se hace referencia a la relación de proporción entre las partes.

Siguiendo las ideas y cuestionamientos surgidos de la lectura del Grupo μ (Grupo μ , 1993) algunas maneras de analizar o definir una forma pueden ser según:

- *Dimensión*. Se puede otorgar una dimensión de acuerdo a la escala del espectador o de acuerdo al fondo. Tomando una sola figura (o línea) aislada, no se puede otorgarle una dimensión. La misma se genera en comparación a otra. Si está aislada, no posee dimensión. Si se delimita lo presentado dentro de un rango, es decir, de un espacio, por ejemplo una pared, y esa representación excede la pared, entonces será considerada grande, y por el contrario, si ocupa una parte muy mínima de esa pared, será pequeña su dimensión.

- *Posición*. Se determina la ubicación de la forma en relación con aquello que la contiene (con su soporte o contexto).

- *Orientación.* . La orientación de aquello que no se conoce, o una orientación de las formas irregulares también puede ser definida guiándose por el eje o por el fondo. Se puede trazar, por ejemplo, un punto de referencia, como una línea horizontal o vertical, o puede existir una orientación que se determine por la textura (patrón o trama horizontal, vertical, diagonal, etc.).

Las formas pueden analizarse también a partir del modo en que se relacionan entre sí cuando se encuentran en un mismo fondo o soporte. En el marco de este trabajo, en una primera instancia (la obra original), las formas están en conjunción unas con otras. Sin embargo, esa relación variará en las composiciones que puedan crearse a partir de la vectorización y posterior deconstrucción.

En el siguiente conjunto se pueden apreciar y relacionar cuatro formas. Comparten el mismo color, la misma orientación e inclinación hacia el lado derecho. Presentan escasa diferencia de superficie, tienen extremos y ángulos similares.



Asimismo, al disociar la última forma que aparece en este grupo, la lectura cambia completamente. En la individualidad se pierde la referencia de jerarquía, de tamaño, y todo tipo de comparación que podía hacerse anteriormente. La forma adquiere un significado propio, una fuerza propia en la que los detalles se hacen más visibles. Las líneas de su contorno adquieren características que pueden clasificarse en cada uno de sus tramos, de sus ángulos, de sus longitudes. La presencia que se asimila de esta forma es más pregnante a la vista y, por lo tanto, será recordada con mayor precisión.



18 Forma individualizada

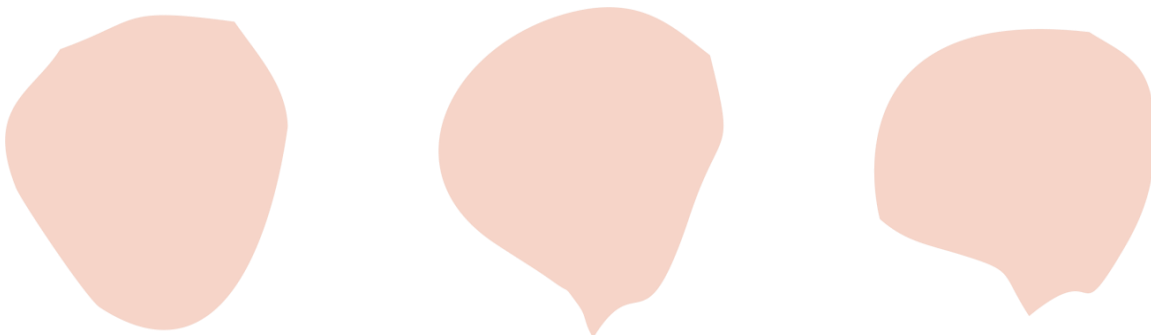
Por otro lado, se puede observar que entre algunas de las formas prevalece una relación de semejanza dada las características de sus contornos, los cuales se ensamblan en sus concavidades y convexidades. Esto sucede ya que, aunque se produzcan leves cambios en los contornos vectorizados, como por ejemplo un suavizado de los mismos, las formas conservan sus características esenciales. Formas que anteriormente estaban unidas, y que se separaron en la vectorización, por el cambio de color o de tono. En el siguiente ejemplo, se puede ver como los fragmentos funcionan separados a la vez que se relacionan mediante encastre.



19 Formas individuales separadas unas de otras, y formas relacionadas mediante encastre.

Existen las mal llamadas formas “primarias”, como ser el cuadrado, el triángulo y el círculo. Por lo general, se parte de ellas como modelo para analizar las demás formas y trazar algunas guías en base a las coincidencias. Es una tendencia que se repite constantemente. Es habitual decir que, por ejemplo, una forma irregular tiende a lo triangular o a lo circular, como si fuese un punto de partida para poder analizarla. Aun así, la cantidad de formas derivadas que pueden surgir desde esos puntos es infinita.

Las siguientes partes se observan similares ya que, siguiendo la aclaración del párrafo anterior, presentan vínculos con la circularidad. Además, mantienen la relación de tamaño y su color original obtenidos en la vectorización.



Estas formas son el vestigio de pinceladas, de una expresión momentánea de la realidad, transformadas a un nuevo plano digital donde sus contornos y su textura fueron suavizados. Se aumentó su tamaño para resaltar los detalles y a la vez demostrar que, más allá de una aparente semejanza, cada forma presenta particularidades y se distingue de las demás por su carácter individual.

Pueden separarse unas de otras sin que esto genere problema para interpretarlas y/o analizarlas. Asimismo, interpretarlas en su conjunto puede generar sensaciones diferentes. Tienen una relación y se pertenecen unas a otras porque están en un mismo contexto y jerarquía, características que no se perciben cuando hay una forma única.

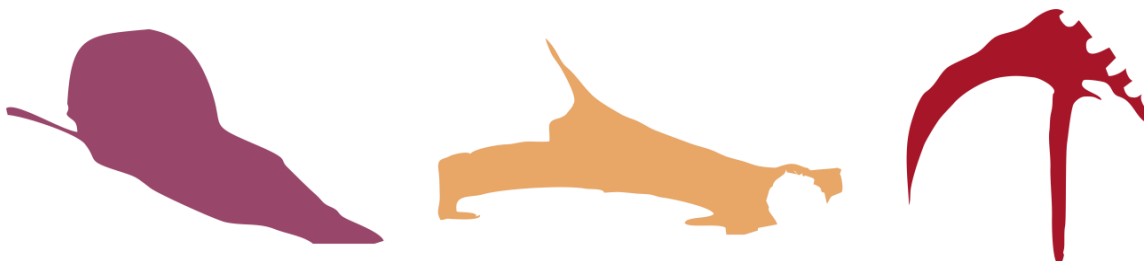
4.4. IRREGULARIDAD DE LAS FORMAS

La irregularidad de las formas es uno de los puntos centrales en el análisis de este proyecto de trabajo y, da vida a casi todas las expresiones abstractas. Pero ¿qué quiere decir que una forma es irregular?

Se puede comenzar con una definición por oposición y decir que las formas *regulares* son aquellas que poseen estabilidad, que tienen un ritmo y equilibrio visual que provoca relajamiento en la mirada. Fueron creadas a partir de reglas o leyes y generalmente pueden medirse y encontrarse reiteradamente en diferentes situaciones, creaciones, entornos artificiales o naturales. Suelen presentar simetrías y ejes o centros bien delimitados.

Por el contrario, la irregularidad en las formas muy difícilmente es medible o clasificable dentro de un grupo reconocido de objetos reales. Sus contornos pueden presentar variedad de concavidades y convexidades, quiebres bruscos e interrumpidos en las líneas, rectas y curvas conjugadas libremente mediante trazos automáticos. Tampoco puede otorgárseles una orientación o dirección específica y estas características, algunas veces, dependen de cómo el espectador mire la forma. En algunas, tal vez, pueda trazarse un eje imaginario para otorgarle algún tipo de equilibrio que necesite la mente, ya que estas formas tienden a generar sorpresa e inestabilidad para quienes las observen.

Lo irregular escapa de lo repetitivo y de lo usual conocido o reconocido y lleva a activar la imaginación e indagar en la superficie de la reproducción.



20 Ejemplos de formas irregulares

Las formas irregulares tienden a ser más complejas y generar cierta tensión, por lo que la mirada hace un panorama general y, acto seguido, comienza a percibir todos los detalles en una vista más refinada⁶. La mente humana quiere encontrar, quiere producir nuevas sensaciones y experiencias, quiere estar en movimiento constante y fluido. La percepción en las formas irregulares es siempre variable, tanto en el tiempo como en cada sujeto.

Las más de 400 partes derivadas de la vectorización que emprende este proyecto son todas formas irregulares. Ninguna se ha pensado o premeditado, sino que son formas sueltas, trazos variados y automáticos. Ninguna parte es idéntica a otra, cada una posee contornos únicos.

El siguiente fragmento fue seleccionado al azar desde el catálogo para ejemplificar algunas nociones vistas sobre la irregularidad. Primeramente se aumentó el tamaño para darle protagonismo a cada detalle de esta forma. La misma es irregular y a la vez compleja, con variadas particularidades que resaltan su carácter de individual. Predomina en ella una tendencia curva y un peso mayor hacia el lado inferior derecho. Al aproximar la mirada se identifica una gran cantidad de quiebres que presentan las líneas en todos sus contornos, tanto internos como externos. Lo irregular, lo inestable, se manifiesta como una constante transformación. Su superficie se recorta en partes que se perciben como ausentes y que hacen que se generen concavidades y convexidades bien acentuadas.

⁶ Cuando se lee un entero cualquiera por medio de detalles está claro que el objetivo es el de una especie de «mirar más» dentro del «todo» analizado hasta el punto de descubrir caracteres del entero no observados a «primera vista». La función específica del detalle, por tanto, es la de reconstituir el sistema al que pertenece el detalle, descubriendo sus leyes o detalles. Calabrese, Omar. La era neobarroca.



21 En esta forma irregular se pueden apreciar todos los quiebres de líneas que presenta, como así también las concavidades y convexidades que te le otorgan el carácter de forma única.

Todas las formas irregulares resultantes de esta investigación presentan características que, de ser profundizadas, derivarían en análisis considerablemente dispares unos con otros.

4.5. COLOR

El color es otro de los ejes principales que conforman este trabajo de investigación. Es uno de los signos plásticos que adquiere importancia dentro de todo este proceso y que supone una herramienta esencial en toda composición. El color se presenta como generador de simbolismos, de sentimientos y de diferentes estados, de acuerdo a determinadas codificaciones que se le puedan otorgar tanto en la creación de formas o de imágenes. Dichas variables dependen, en primer lugar, de cada artista y de la mirada de los espectadores, pero también de la cultura y del tiempo histórico en el que la obra es creada y leída. El color se convierte así en una experiencia generada desde el campo visual.

El color tiene una fuerza enorme que puede influir sobre todo el cuerpo humano, como organismo físico. [...] El color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma. [...] «La armonía de los colores debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana». Llamaremos a esta base «principio de la necesidad interior». (Kandinsky, 2016, pág. 54).

El color es físico, fisiológico y psicológico. Es decir, que en el proceso de percepción de los colores debe existir un objeto o algo que contenga el color, la luz que lo provoque y el ojo que lo perciba. Sin la luz, los ojos no pueden percibir colores, formas, espacios y movimientos. La fisiología del ojo humano permite, en primer lugar, captar los colores imprimiéndolos en la retina y, posteriormente, diferenciarlos e identificarlos mediante el envío de esa información al cerebro.

El color constituye un signo dentro del lenguaje visual. Las elecciones a este respecto en el marco de una composición —así se trate de una forma, una imagen o un mensaje visual— serán determinantes para las potenciales asociaciones e interpretaciones que pudieran producirse. No obstante, es difícil que se pueda encontrar al color aislado de una forma o de algo que lo contenga. Por ende, un color tendrá un valor diferente de expresión de acuerdo a las líneas o formas que lo acompañen.

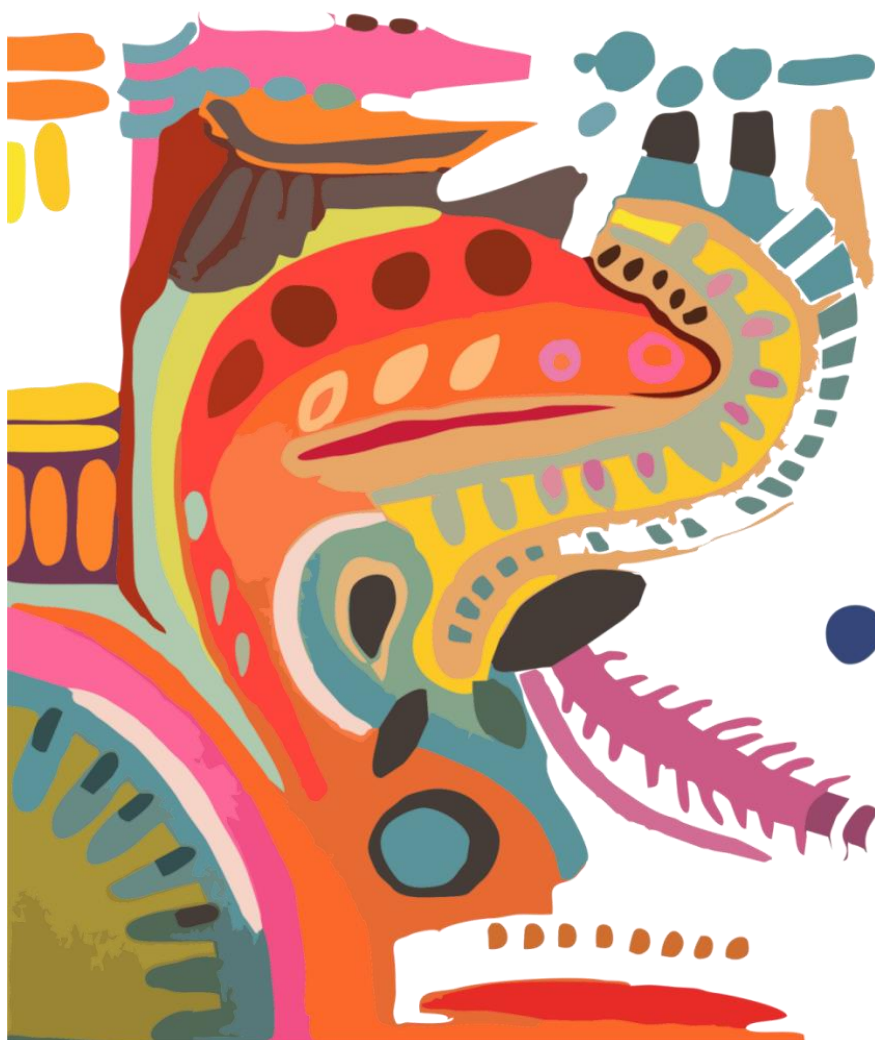
Los colores irradian fuerzas generadoras de energía que producen en nosotros una acción positiva o negativa, tengamos o no conciencia de ello. (...) Los efectos del color deben ser vividos y comprendidos de un modo no únicamente óptico sino también psíquico y simbólico. (Itten, 1978, pág. 13).

En este trabajo, la aplicación del color está marcada en las pinceladas iniciales de la pintura original que, posteriormente, se dividen mediante un proceso de vectorización. Dicha operación está determinada por la distinción entre los diferentes tintes y valores de cada color en particular. Cada plano, línea o expresión de trazo se separa digitalmente de los demás por su calidad de color.

En la pintura inicial, la elección y formación de los colores se llevó a cabo a partir de pigmentos puros y mezclados entre sí. Se pueden deducir las combinaciones y preparaciones que

le dieron origen, es decir, inferir desde dónde nacieron en su aplicación manual. Además hay un cambio físico perceptible del color real al color que se presenta tras la digitalización. El color se vuelve impecablemente puro, limpio de mezclas y con superficie lisa, sin rastros de texturas.

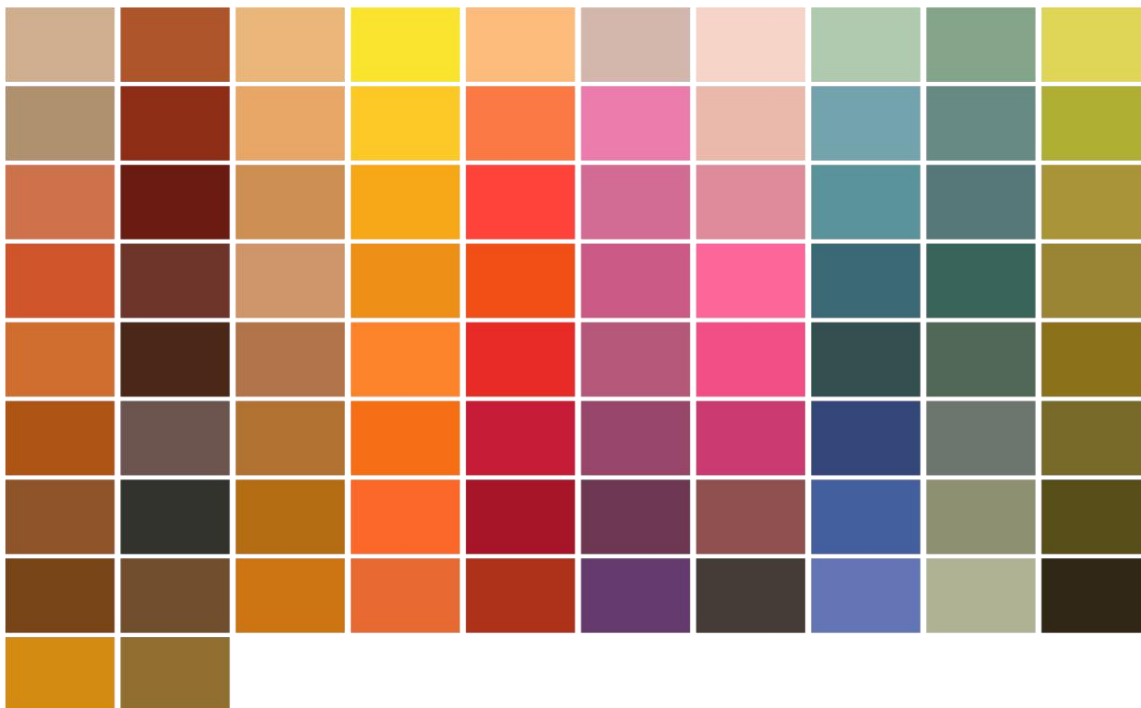
A continuación, a modo de ejemplo, se presenta un fragmento de la pintura vectorizada. Se pueden ver los cambios de color, saturación y luminosidad producidos en la conversión a planos digitales. Las superficies se delimitan de acuerdo a cada tonalidad. La presencia de luces y sombras (efecto de la fotografía de la obra original) queda también marcada en dos fragmentos diferentes, como se puede apreciar en la parte inferior izquierda de tonos verdes.



22 Fragmento de la pintura original vectorizado.

4.5.1. COLORES RESULTANTES DE LA VECTORIZACIÓN

Los colores de esta nueva paleta pasaron de ser pigmentos mezclados a ser colores encajados dentro de una paleta digital, RGB (en inglés Red, Green, Blue)⁷. A partir de las muestras tomadas⁸ de cada una de las partes de la obra original vectorizada, se obtuvo la siguiente paleta compuesta por 82 colores.



Al observar el cambio producido de los colores desde la pintura, su paso por la fotografía y finalmente, su digitalización, se evidencia una transformación hacia variantes más brillantes e intensas. Son, ahora, colores luz dentro de una pantalla donde se presenta gran variedad de matices en diferentes grados de valor y saturación.

Desglosando la paleta obtenida se pueden encontrar los colores primarios puros rojo, azul y amarillo.

⁷ Se pasa de la mezcla sustractiva —pigmento— a la mezcla aditiva —luces—.

⁸ Se utiliza la herramienta Cuentagotas de CorelDraw para tomar muestras de colores.



También se puede observar que hay una predominancia de colores desaturados mediante mezclas con blanco, gris y negro.



Las luces y sombras que se encontraban en los distintos trazos de la pintura inicial —y también por efecto de la propia fotografía—, ahora se convirtieron en planos de colores contiguos y de los que surge una amplia variedad de escalas de valores.



Así, se pueden ir eligiendo los colores que presenta toda la paleta y generar con ellos infinitas combinaciones para la creación de imágenes y composiciones.

4.5.2. APLICACIONES DEL COLOR

Aclaración: La elección de los colores aplicados para los ejemplos que siguen a continuación es totalmente subjetiva y aleatoria.

Luminosidad (cantidad de luz que posee un color), saturación (nivel de pureza en relación al blanco, negro o gris) y temperatura (sensaciones corporales, si se alejan o se acercan, fríos o cálidos) son algunas de las características que se puede otorgar a los colores. A su vez se pueden encontrar diferentes relaciones entre los mismos, como ser contrastes o dominancias o, según sus aplicaciones, en cuanto a espacialidad, tamaño, cantidad o figura-fondo.

A partir de las diferentes experimentaciones con los colores y las formas empiezan a surgir composiciones de todo tipo, con contrastes de color, contrastes por oposición, combinaciones de frío o cálido, imágenes simples, complejas, neutras.

Las formas dejan de ser pensadas desde su individualidad y comienzan a considerarse desde su conjugación con lo otro, con un fondo, como parte de otra parte. Aparecen las transparencias⁹, la superposición de formas, los efectos de profundidad y muchas otras intenciones cromáticas.

Se vuelve aquí a remarcar la importancia de las herramientas digitales para lograr toda esta extensa posibilidad de combinaciones de las partes, de pruebas y errores, de ver al instante un ejemplo y sus efectos. Y estas exploraciones no se reducen únicamente a la combinación de colores sino también a las formas: agrandar, achicar, enviar hacia el frente o hacia el fondo, mover libremente toda la composición...

4.5.2.1. PURO-IMPURO

La saturación hace referencia al grado de pureza de un color y por lo tanto, también se refiere a su intensidad. Cuanto más saturado, más intenso será un color. La pureza hace, además, que los matices sean más vibrantes, que se destaquen unos de otros y por lo tanto, que puedan percibirse sin interrupciones. Cuando se desatura con blanco, negro u otro color, se pierde la intensidad, obteniendo colores apagados o enturbiados.

⁹ La transparencia no es aplicada como efecto digital en ninguno de los elementos, sino que refiere a la superposición de las formas y dónde se genera una transparencia visual, un juego óptico por las figuras que contienen recortes y que dejan ver por partes lo que está debajo o detrás de ellas.



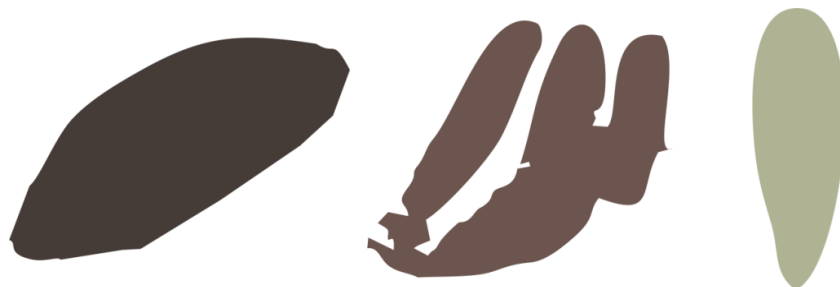
23 Azul en distintos grados de pureza

4.5.2.2. SIMPLE-COMPLEJO

A su vez, un color puede ser simple o complejo de acuerdo a cómo esté formado. Por ejemplo, al momento de crear o copiar un color pigmento, si es más fácil determinar con qué otros colores está compuesto, se puede decir que se trata de un color simple. Por el contrario, cuando es más difícil deducir el origen o desglosarlo, se habla de un color complejo. Esta puede considerarse, además, una característica ligada al entrenamiento del ojo y al conocimiento de los colores que se pueda tener.

“Para que estas experiencias tengan éxito, es preciso que los interesados hayan adquirido una sensibilidad general ante los colores. Si uno no está familiarizado previamente con las posibilidades de los colores (...) no se obtendrán resultados válidos” (Itten, 1978, pág. 24).

A continuación, aparecen tres formas en diferentes tonalidades agrisadas. Para algunas personas, puede que sólo sean gris claro u oscuro, o tal vez ni siquiera detecten el color. Para otras, sin embargo, pueden aparecer como azul oscuro agrisado, violeta desaturado o un gris de valor medio.



Con estas variaciones en la saturación se obtienen los llamados tonos neutros, especialmente en aquellas mezclas que han sido formadas con gris. Las tensiones son mayores cuando se aplican colores saturados junto a estos neutros. Para crear armonía y equilibrio se puede compensar un color saturado con un color desaturado que tienda al gris.

Si se mira rápidamente el catálogo¹⁰ se ve una tendencia de las formas a desaturarse en colores que van hacia el negro, blanco o gris, pero también se pueden encontrar algunos producidos por mezcla de otros dos colores, como ser un par de complementarios, combinación de la cual derivan los llamados *quebrados o tierras*.

En los siguientes ejemplos se pueden ver composiciones en las que se aplican colores saturados y desaturados a la vez.



Otra de las posibilidades que permiten las herramientas digitales es elegir colores dentro de una paleta y aplicarlos a las mismas formas rápidamente para percibir los diferentes efectos que se producen dependiendo de donde se los emplee.

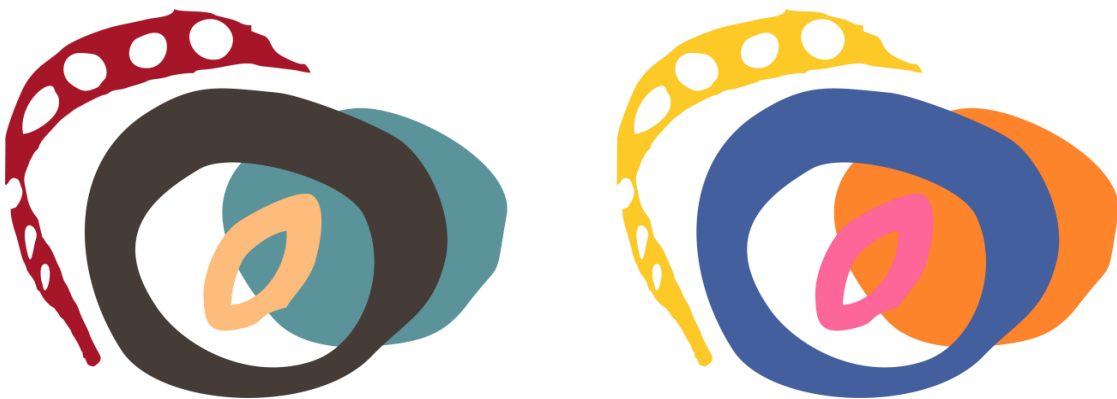
Esta acción puede realizarse en una forma individual:

¹⁰ Ver anexo pp. 96-97.



24 Se ha aplicado a la misma forma diferentes colores de la paleta.

O, también, en un grupo de formas:



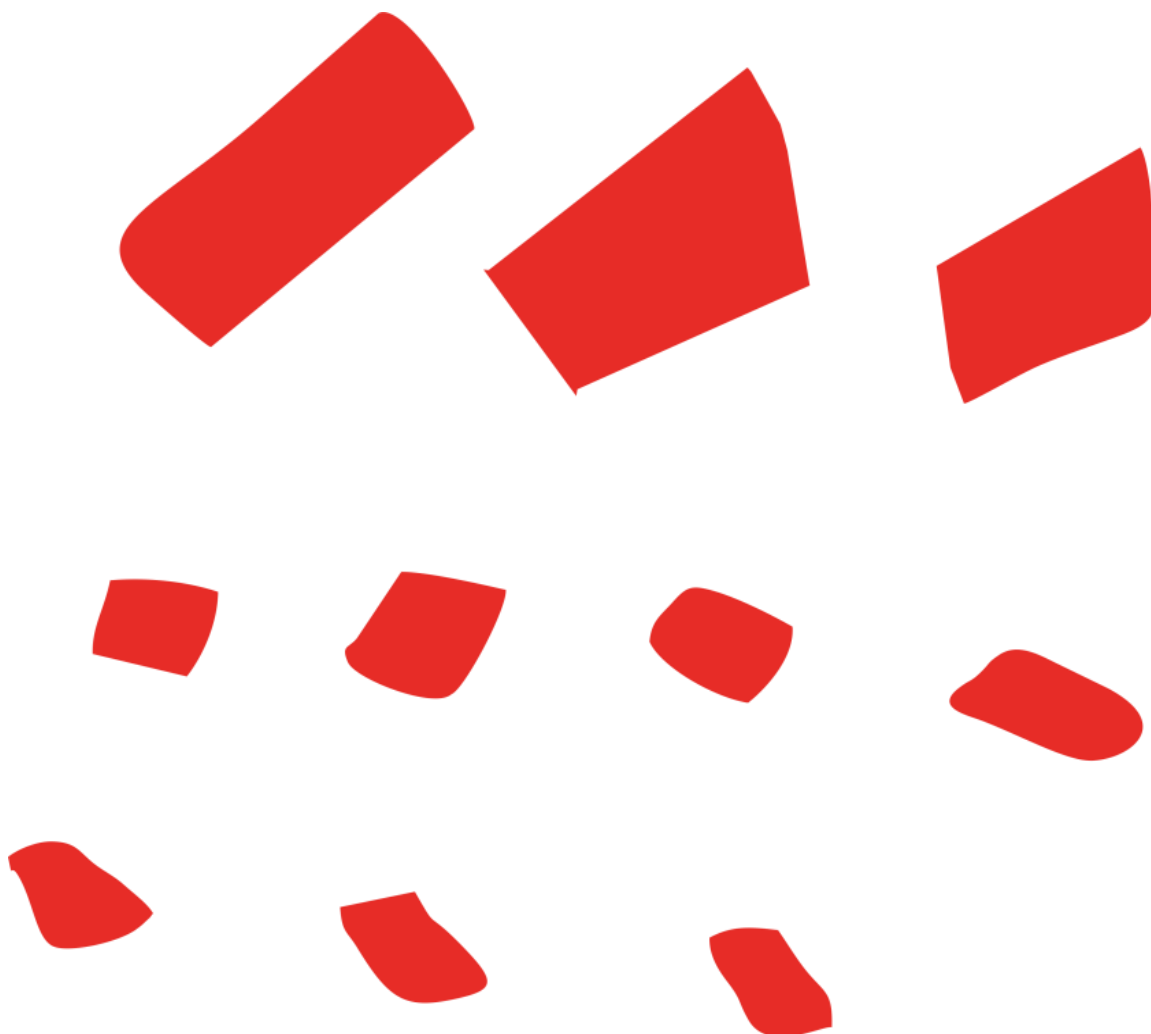
25 Un mismo grupo de formas pero que presenta diferentes colores y niveles de saturación.

“Un color /saturado/ puede significar «energía» y «fuerza». [...] Si encima este color es /brillante/, remitirá a esa forma particular de energía que llamamos de buena gana «resplandeciente»: la «felicidad»” (Grupo μ , 1993, pág. 217).

4.5.2.3. SUPERFICIE DEL COLOR

La cantidad de color sobre una superficie o una forma también altera la manera en que una persona percibe o reacciona frente a esos elementos. Es decir, puede presentarse el color en superficies grandes o diminutas, como también dentro de un límite o extendiéndose a grandes dimensiones. Esta aplicación puede darse tanto en una forma individual con sus diferentes escalas de tamaño, o por otro lado, dentro de una composición, generando contrastes cuantitativos entre las figuras.

Por ejemplo, un color rojo en pequeñas cantidades:



Por otra parte, si se coloca una figura con el mismo tono de rojo, pero con un aumento de tamaño —es decir, que el color se encuentre en una superficie mayor—, el significado cromático da la impresión de ser otro. Asimismo, esta diferencia podría profundizarse a través de un análisis que excediera el tamaño estándar de la página en la pantalla digital —que constituye los límites del presente trabajo. Si se piensa, por ejemplo, en una amplia superficie pintada de este rojo en un lienzo en una pared, o sobre la medianera de un edificio, la sensación de variación cromática sería incluso mayor.



26 Fragmento con aumento de tamaño; mayor superficie de color.

4.5.2.4. OTROS CONTRASTES

De complementarios. Dos colores complementarios, es decir, colores que en un círculo cromático serían diametralmente opuestos.



27 Ejemplo de contraste de figuras por contraste de complementarios.

Claro-oscuro. Colores con mayor y menor grado de luminosidad.



28 Ejemplo de contraste por colores claros y oscuros.

“Yo siento a través del color. El color es el elemento que organiza mi lienzo. Por otra parte conviene que las sensaciones se condensen y que los medios utilizados sean llevados a su máxima expresión”. H .Matisse

4.6. EXPERIMENTACIONES CON OTROS SIGNOS PLÁSTICOS: TAMAÑO Y TEXTURA

4.6.1 TAMAÑO

El tamaño de la obra o de sus partes puede dictaminar o provocar diferentes impactos desde lo psicológico o lo físico. Se infiere por comparación de acuerdo a quién y dónde mira. En el

ámbito digital, los límites se definen por el tamaño de los dispositivos. El límite de lo real, en cambio, está relacionado con el entorno físico y material.

En estos procesos y creaciones el tamaño se aplica libremente, aunque teniendo en cuenta las dimensiones de la pantalla, que representa, en principio, un formato pequeño si tenemos en cuenta la escala de la vista humana.

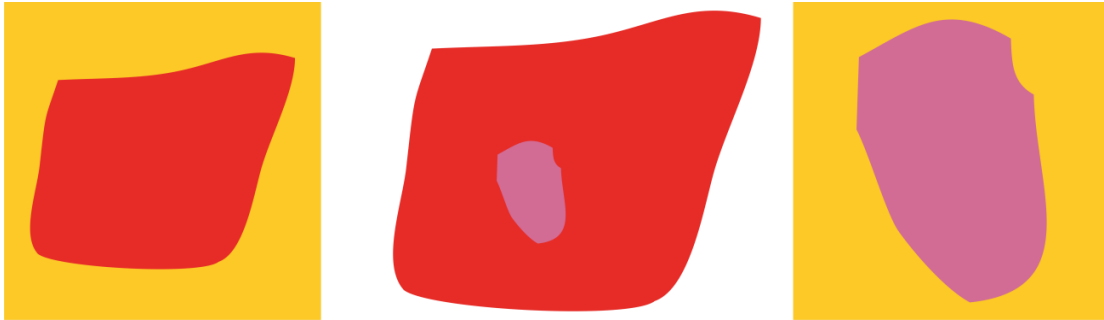
En una composición, para definir el tamaño de cada elemento, además de considerar su posición dentro de los límites, se establece una comparación con los demás signos plásticos.



29 En esta combinación de signos plásticos se puede apreciar como el tamaño de la forma azul, al presentar una mayor superficie, hace que la misma se perciba como un fondo que contiene a las partes más pequeñas.

El contraste cuantitativo dará peso y distintas jerarquías a las figuras, permitirá ver mejor algunos detalles o disimular otros, lo que impactará en el equilibrio visual de las estructuras compositivas. En una composición de dos o más colores, ¿hay alguno que tenga más importancia que otro? ¿Por qué generalmente un color “pesa” o llama más la atención que otro? Se pueden dar contrastes de mucho-poco, grande-pequeño y también la famosa conjugación de figura-fondo. ¿Qué sucede con estas formas y con sus colores si se colocan dentro de un determinado fondo? ¿Qué cambios aparecen si una figura se convierte en fondo de otra figura? A continuación, un

ejemplo donde se muestra, a los lados, dos figuras colocadas sobre un mismo fondo. En el centro, se establece una nueva relación entre esas figuras, desprovistas de fondo (se reduce el tamaño de una de ellas y esto provoca que la otra, de superficie mayor, se convierta en su fondo).

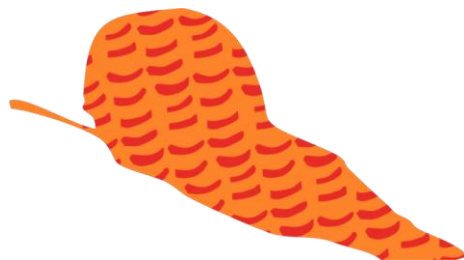


30 Ejemplo de relación entre figuras según el cambio de tamaños.

4.6.2. TEXTURA

Por otro lado, en muchas composiciones, la textura es un componente clave que se genera por la repetición de un patrón dentro de una superficie. Puede existir en lo matérico, aunque dentro de la digitalidad es enteramente visual. Se puede generar a partir de los píxeles y, a medida que el espectador se acerque o se aleje de una imagen (por ejemplo, mediante un zoom), cambiará su textura. En este sentido, todas las formas aquí presentadas son completamente lisas, y se generará un efecto de textura visual mediante la repetición en cantidad de alguna de las partes.

El siguiente ejemplo muestra cómo se logró una textura visual a partir de dos estructuras distintas. En primer lugar, se emplearon variaciones de tamaño para otorgarles jerarquías diferentes. Luego, mediante la repetición y el recorte de las formas más pequeñas, que fueron encajadas y adaptadas al nuevo fondo contenedor, las partes fueron convertidas en un todo.



31 Textura generada por repetición de una pequeña forma elegida del Catálogo de formas.

5. ABSTRACCIÓN

[...] No existe una única explicación que permita entender este concepto tan difuso: no existe ningún movimiento ni estilo que defina «lo abstracto». Se trata, sencillamente, de un arte que no representa la realidad de forma directa, un arte en el que no hay objetos, personas, lugares o historias reconocibles. (Straine, 2020).

Hacia fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, los cambios en la figuración dentro del arte se ven plasmados en nuevas técnicas. Con el Impresionismo, la forma comienza a desarmarse en pinceladas y se crea un efecto óptico desde los contrastes de color. Más adelante, las composiciones cubistas fragmentan todo el plano, introduciendo múltiples miradas a la vez. Se presenta un rechazo hacia la figuración, es decir, hacia toda representación exacta de objetos reales, paisajes, personas, representación con perspectiva, entre otros. Todo desaparece para dar lugar a una nueva realidad dentro de la obra de arte, nuevas expresiones para representar algo más que lo directamente visible, la esencia y la energía detrás de las apariencias.

Vasili Kandinsky (1866-1944) fue uno de los primeros en teorizar sobre el arte abstracto, introduciendo en el panorama de su época la idea de espiritualidad que, según él, era pasada por alto en las producciones de ese entonces:

En estos tiempos mudos y ciegos, los hombres dan una importancia exclusiva al éxito externo, se preocupan sólo de los bienes materiales y celebran como una gran proeza el progreso técnico que sólo sirve y sólo puede servir al cuerpo. Las fuerzas puramente espirituales son subestimadas en el mejor de los casos, o simplemente pasadas por alto. (2016, pág. 29).

Las nuevas imágenes eran ignoradas o criticadas por la mayoría de las personas en tanto no se comprendía qué estaba sucediendo dentro de la obra, que ya no era algo “seguro” ni reconocible. No obstante, a pesar del desconcierto, el efecto transformador de este enfoque, su fuerza y perdurabilidad se comprueban a partir de la vigencia que tiene en la actualidad.

Kandinsky se sumerge en la creación de abstracciones líricas, guiadas por el movimiento de la música, por su espíritu interior, con el ritmo y la construcción matemática de los sonidos y todo aquello que permita crear un nuevo mundo propio en sus pinturas.

Las formas abstractas pueden dar forma a todo aquello que existe en la realidad paralela a lo material y reconocible, aquellas cosas que existen en la mente, los sentimientos, los imaginarios. La pintura —y también otras expresiones artísticas— se convierte en un hecho que existe entre lo visible y lo invisible. Es decir, la abstracción no está determinada únicamente por la relación que hay entre un objeto y su representación icónica de la realidad a la que tal vez alude. La abstracción no se basa en meros rasgos físicos, sino que busca otros aspectos espirituales que van más allá de lo visual de un objeto o cosa a representar.

Por otra parte, en la primera década del siglo XX, el Abstraccionismo también comenzó a exhibir otros aspectos diferentes de los impulsos líricos y libertad expresiva del trazo. El rayonismo¹¹, el suprematismo y el constructivismo fueron algunos de los nombres dados para esas nuevas manifestaciones.

Aunque se puede ver un marcado lazo con el cubismo, en el rayonismo todo rastro de objetos o personas es eliminado, para centrarse en el efecto causado por los rayos de luz en los espacios, aspecto de particular interés en las composiciones de artistas como Lariónov y Goncharova.

Kazimir Malévich (1878-1935) profundizará en esas indagaciones de eliminar completamente todo indicio de objetividad, y siguiendo también los pasos del cubismo buscará la simplificación de las formas hasta llegar a las puras figuras geométricas, refugiándose en la forma del cuadrado y creando el *Manifiesto del suprematismo* en 1915. Encontrar un arte finalmente desvinculado de los fines prácticos, pintar y esculpir según la exigencia de la pura sensibilidad plástica (De Michelli, 1979, pág. 235), eso sería la libertad para el artista según Malévich. Así, el Suprematismo significaba la supremacía absoluta de la sensibilidad pura en las artes figurativas, el no perderse en los objetos y centrarse en el verdadero fin del arte, una “representación inmediata del mundo de la sensibilidad inspiradora” (De Michelli, 1979, pág. 319).

En su libro sobre arte abstracto, Straine resalta estas palabras expresadas por Malévich:

«Me he transformado en el cero de la forma y he salido del lodazal del arte académico» y
«el artista solo puede ser creador cuando las formas de su pintura no guardan relación

¹¹ Se define en su manifiesto como una síntesis entre el cubismo, el futurismo y el orfismo.

alguna con la naturaleza [...] En pintura, el color y la textura son fines en sí mismos». (2020).

Piet Mondrian (1872-1944) fue otro de los artistas que, inspirado por las ideas cubistas, llegó a la abstracción y a un proceso de síntesis de las formas y el color en sus composiciones. Su reconocida serie de árboles pintados muestra cómo va eliminando detalles, curvas y colores hasta llegar a líneas verticales y horizontales, con pinceladas sin rastros de pincel ni de emocionalidad, con colores planos y solamente utilizando los primarios elementales, blanco y negro. De esta manera se llega a una pintura que él considera en su estado plástico más puro.

Hacia 1921 publica un ensayo en el que aparece su nueva forma artística a la que llamará Neoplasticismo. El artista decía aquí “« [...] Dado que el obstáculo de la forma se ha destruido, el nuevo arte se afirma a sí mismo como plástico puro»” (Mondrian, citado por Straine, 2020). Para Mondrian, el arte debía eliminar todo rastro de la realidad objetiva, es decir, destruir el objeto, el tiempo y el espacio para encontrar la forma pura, para acercarse a la verdad interior y que la abstracción pudiera absorber ese espíritu y no ser sólo una representación de la representación.

Mondrian, Vantongerloo, Theo Van Doesburg, entre otros, crean el movimiento *De Stijl* (1917) que extiende el enfoque geométrico no solamente a la pintura sino también hacia otros campos del ambiente artístico, como arquitectura y diseño gráfico.

Para Mondrian, la vida, al igual que para Kandinsky o Malévich, es pura actividad interior. De ahí, según Mondrian, la necesidad de eliminar en el arte la presencia del mundo objetivo, en cuanto que la realidad objetiva es algo extraño a nuestra conciencia. Al destruir el objeto en el arte, el arte se acerca cada vez más a la verdad de la conciencia interior, hasta que, llegado a la abstracción total, desaparezca absorbido por la vida del espíritu e identificándose precisamente con él. Es decir, el arte será vida al dejar de existir como arte” (De Micheli, 1979, pág. 240).

El término de abstracción ha generado, desde sus comienzos, infinita variedad de discusiones sobre si algo es o no abstracto. Como se puede apreciar, con el correr de los años surgieron diversas maneras y técnicas que fueron incorporando este lenguaje visual, por lo que la cantidad de estilos que abarca es muy amplia. Aun así, la característica común a este abanico de expresiones es que no representan la realidad directamente, es decir, no se reconocen en ellas

elementos del mundo material. La abstracción pretende concentrar una primera mirada en los signos plásticos, eliminando lo obvio y objetivo, para habilitar una infinidad de miradas subjetivas.

Lo abstracto es un mundo subjetivo, la materialización de un gesto y una mirada propia compuesta de trazos, manchas y automatismos de una acción. Permite que los objetos y las formas tomen su propio peso y se manifiesten en su estado más puro, más allá de cuál sea su inspiración —por ejemplo, más allá de si se basa en la naturaleza o no. Es un estado de conexión propio del artista con ese momento en que queda marcado su trazo, una línea, la elección de un color, el material elegido o el tamaño del soporte.

Generalmente, una imagen hace referencia a una representación de carácter visual. Puede vérsela y se le pueden otorgar características propias. A su vez, produce sensaciones, independientemente de si hay o no un tema representado, como sucede en el arte abstracto, donde la relación con aquello que vemos y reconocemos no suele ser directa con lo real. El arte abstracto siempre buscó liberarse de la representación, de los contenidos anecdóticos y descriptivos, centrándose más bien en la apreciación de los valores y signos plásticos.

La idea de abstraer también supone confusiones. El término significa extraer formas de un modelo natural y esto lo liga indefectiblemente a la figuración. Implica, además, que el público siempre esté confundido y tienda a buscar formas o imágenes que le sean conocidas, sin permitirse explorar otros caminos o encontrarse frente a un acto de total pureza en la obra de arte. Así, en esa oscilación entre la complejidad intrínseca de la palabra y la confusión generada por el propio arte abstracto, múltiples términos intentaron definir las distintas aristas de este tipo de expresión: absoluto, concreto, arte puro, biomorfismo, no figurativo son sólo algunas de ellas.

5.1. OTRAS REFERENCIAS Y VINCULACIONES CON ARTISTAS Y TENDENCIAS DEL ARTE ABSTRACTO

A continuación se han elegido artistas iniciadores y continuadores de la abstracción, todos ellos, fuente de inspiración y referencia para el desarrollo de esta investigación.

5.1.1. HILMA AF KLINT (1862 – 1944)

Considerada desde hace unos pocos años como una de las precursoras del arte abstracto, Hilma af Klint tiene una obra que está influenciada directamente por temas espirituales y

psíquicos, con líneas y formas que van desde repeticiones orgánicas hasta triángulos en una perfecta escala de color, símbolos y mensajes ocultos que se le presentaban desde otros planos fuera del mundo físico.

En su testamento, af Klint dejó la indicación de que su obra no se expusiera hasta 20 años luego de su muerte, y fue así que todo su extenso trabajo, pintado desde los primeros años del siglo XX, se expuso por primera vez en 1986, en una muestra de arte abstracto “Lo Espiritual en el arte: Pinturas abstractas 1890-1985”, en Los Ángeles.



32 Hilma af Klint. (1907). *Group IV, The Ten Largest, N°7, Adulthood*. [Témpera sobre papel montando en bastidor, 315x235 cm]. Fundación Hilma af Klint, Estocolmo.

La artista manifestaba esta conexión mística diciendo:

“Las pinturas se ejecutaban directamente a través de mí, sin dibujos preliminares, y con una gran intensidad. No tenía ni idea de lo que se suponía que iban a representar las pinturas; sin embargo, trabajaba con rapidez y seguridad, sin cambiar ni una pincelada”. (Straine, 2020).

Si bien su obra completa consta de amplios estilos considerados dentro de la abstracción, lo que interesa resaltar en el marco de este proyecto es su manera de ejecución y sus procesos artísticos guiados por la inspiración, que generan automatismos y abstracciones que tienden a las formas y líneas orgánicas, llenas de movimiento y misterio.

Dejando a un lado los simbolismos geométricos, la obra completa de Klint se llena de formas curvas, espirales, ovoides, superposiciones y transparencias que se apoderan de la mirada

del público. El color es, también, un elemento a destacar en sus creaciones. Su mundo espiritual y sus canalizaciones realizadas como médium se ven reflejadas en grandes planos acuarelados, en transparencias, en detalles y combinaciones contrastantes y vivaces. En todo su recorrido presenta esta dualidad, de lo recto y lo ondulante, cromático y acromático, femenino y masculino, materia y espíritu.

Como gran parte de las composiciones abstractas, la obra de af Klint hace indagar en el interior de cada persona, buscar las relaciones del tiempo que se vive con tiempos más antiguos, ver las características que son inherentes a todos los seres. Las formas abstractas y los colores, de igual manera, son una puerta hacia nuevas experiencias y nuevas percepciones fuera de lo mimético y semejante con la realidad.

5.1.2. PAUL KLEE (1879 – 1940)

Su tesis Sobre el arte moderno se leyó por primera vez en 1924, pero no fue publicada hasta 1945, luego de que el artista falleció. Klee tenía un fuerte interés en los estudios sobre la aplicación del color, su influencia y su posibilidad de habilitar infinitas interpretaciones. Klee decía a sus estudiantes que “pintar bien solo significa esto: usar los colores adecuados en el lugar adecuado” (Straine, 2020). Asimismo, el color es uno de los elementos fundamentales del desarrollo de la presente investigación, y a lo largo del proceso deconstructivo que se produce. Las diferentes lecturas y movimientos de la obra ocurren de acuerdo a la elección de las estructuras formales, por los colores y formas seleccionados por parte de la artista, y también por el espectador.



33 Paul Klee. (1928) *Castillo y sol*. [Óleo sobre lienzo, 50x59cm]. Colección particular.

Para Klee, el cuadro tenía una organización, resultado de una meditación sobre las formas. Los elementos deben producir formas, pero sin perder su esencia. Para el artista, la obra tenía que estar en movimiento y ser representación del mundo real y a la vez, del mundo del cosmos. Para ello, los símbolos y la abstracción eran su medio perfecto de representación. La obra debía ser la materialidad del universo. El arte permite fabricar, dar forma a todos esos sentimientos de los seres y sus fuerzas internas.

El arte no reproduce lo visible; vuelve visible. Y el dominio gráfico, por su misma naturaleza, empuja fácilmente y con razón hacia la abstracción. Lo maravilloso y el esquematismo, propios de lo Imaginario, se encuentran allí dados de antemano y, al mismo tiempo, se expresan con gran precisión. Cuanto más puro es el trabajo gráfico, es decir, cuanta más importancia se da a los cimientos formales de una representación gráfica, más disminuye el aparato propio de la representación realista de las apariencias. El arte puro supone la coincidencia visible del espíritu del contenido con la expresión de los elementos de forma y del organismo formal. (Klee, 2007).

5.1.3. ELLSWORTH KELLY (1923 - 2015)

Ellsworth Kelly se destacó entre los artistas abstractos de los años '60 en EEUU. Ya para mediados del siglo, el panorama artístico presentaba variedad de nuevas expresiones que se alejaban completamente de aquello que había sido considerado como copia o mimesis de la realidad. La realidad ahora se presentaba a través de nuevos movimientos como el Expresionismo abstracto, el Minimalismo, Arte Conceptual, el Op art y una extensa variedad de nuevos estilos.

Entre ellos, una nueva tendencia fue el *Hard edge painting*¹², nacida alrededor de 1966, y en la cual Kelly fue uno de los artistas más destacados. Consistía en realizar composiciones que presentaran grandes contrastes de formas o líneas, pero lo más importante e imprescindible para este estilo era que sus bordes estuvieran perfectamente definidos entre cada una de esas partes y colores, es decir, sin difuminar los contornos o uniones. Este movimiento se distinguía así del expresionismo abstracto, por estar bien definido en sus trazos y por presentar superficies más grandes y escasas de color, características que lo acercan al minimalismo, el arte óptico y el *Color*

¹² En inglés, *pintura de contornos nítidos*.

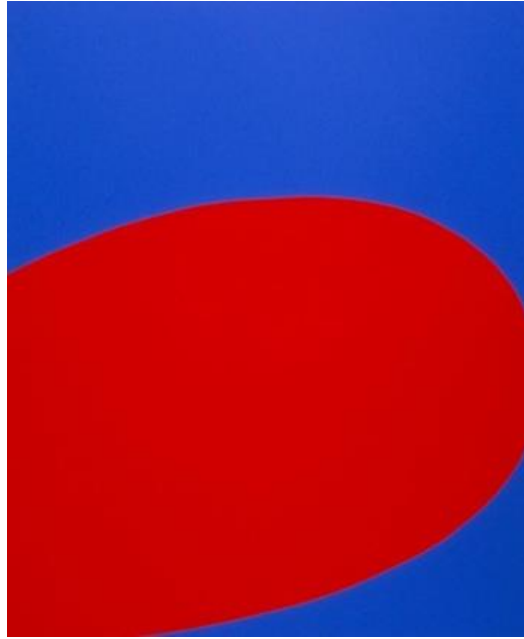
*field painting*¹³. También se separa de la abstracción geométrica, dejando a un lado las precisiones que este último tenía como fundamental, e incorpora formas que pierden la exactitud matemática y juegan con la irregularidad.

Ellsworth Kelly incorpora esta nueva manera de crear y comienza a realizar composiciones en grandes formatos y con grandes planos de color puro. Influenciado por antiguos patrones de arte y arquitectura bizantinos y románicos, sus formas son cada vez más simples y de colores más brillantes, mostrando el encuentro del mundo real y del mundo de la abstracción. “Mis pinturas no representan objetos. Son objetos en sí mismos, así como percepciones fragmentadas de las cosas” (Straine, 2020). Kelly se convierte en uno de los artistas más relacionados a la estética y fundamentos de la presente investigación. Las formas se presentan en sus colores puros y planos, con contornos bien delimitados. Se desacata la referencia con este artista sobre todo en aquellas composiciones de carácter minimalista, donde se ubican una o dos formas, es decir, las composiciones de figura y fondo con colores puros.

Ellsworth Kelly ha dicho que generalmente sus representaciones son cosas de su entorno que le han llamado la atención y que necesita tenerlas en su pintura, como una ventana que le ha gustado o la curva que presentaba la pista del avión. Si bien las formas que han derivado de la vectorización no pretenden representar elementos de la realidad directa, las imágenes se vuelven un punto de indagación para el espectador, que pretende descubrir qué quiso representar el o la artista, y de esta manera asocia las partes a aquello que lo rodea o que reconoce.

Hace pensar en que el arte, a veces, pareciera ser complejo, pero no es así. El arte también puede ser simple, o puede no representar nada más que aquello que se ve: planos, formas, sombras, colores, contrastes. Los elementos plásticos por sí mismos también son una realidad, con características y reglas propias. Son herramientas y son materialidad. Cuando se aprecian obras abstractas —y obras en general— se debe tener en cuenta que primero se ve una existencia que está ahí, que se presenta tal cual es. Y en segunda instancia, hay un mensaje que llega a quien está observando dentro de ese espacio circundante.

¹³ *Color field*. Pintura de campos de color. Un estilo dentro del expresionismo abstracto en el cual las composiciones presentan grandes áreas de color, generalmente difuminados y en grandes tamaños. El color es objeto en sí mismo y es expuesto como un elemento puro que no compite con las formas.



34 Ellsworth Kelly (1964). *Red/Blue (Untitled)*. [Serigrafía sobre papel, 56x45,6 cm]. Tate Britain, Londres.

“Son sólo formas que existen en todos lados, aun si no se las ve” (Ellsworth Kelly).

5.1.4. ARTE CONCRETO

Siguiendo todos los cambios que venían dándose a principios de siglo XX en el mundo, el arte concreto se presenta en defensa del arte puro, de un arte sin compromisos con la figuración y libre de lo anecdótico, centrándose en los elementos visuales plásticos de forma y color, y aplicando reglas de geometría en sus composiciones para evitar producciones con trazos accidentales. La pintura ocurre en un plano, y el mismo debe ser ordenado con aquello que sobre él se compone, utilizando reglas matemáticas para poder lograrlo.

“Una manzana gráficamente representada es una abstracción de una manzana real, aparezca donde aparezca, es decir de cualquier estilo” (Melé, 1999, pág. 214).

La expresión «abstracto», título con el que frecuentemente se denomina al arte No-Figurativo y que resulta inadecuado, pues el Constructivo o Concreto no era una «abstracción» de algo, sino una realidad en sí misma [...] Mientras así lo denominemos, estaremos refiriéndonos al acto de «extraer» formas de un modelo natural que nos ligará

siempre a la figuración. Es decir, usando un término que por su vaguedad tiene el efecto de confundir al público que seguirá tratando de entender un cuadro descubriendo imágenes conocidas entre las formas geométricas. (Melé, 1999)

5.1.5. EDUARDO SERÓN (1930)

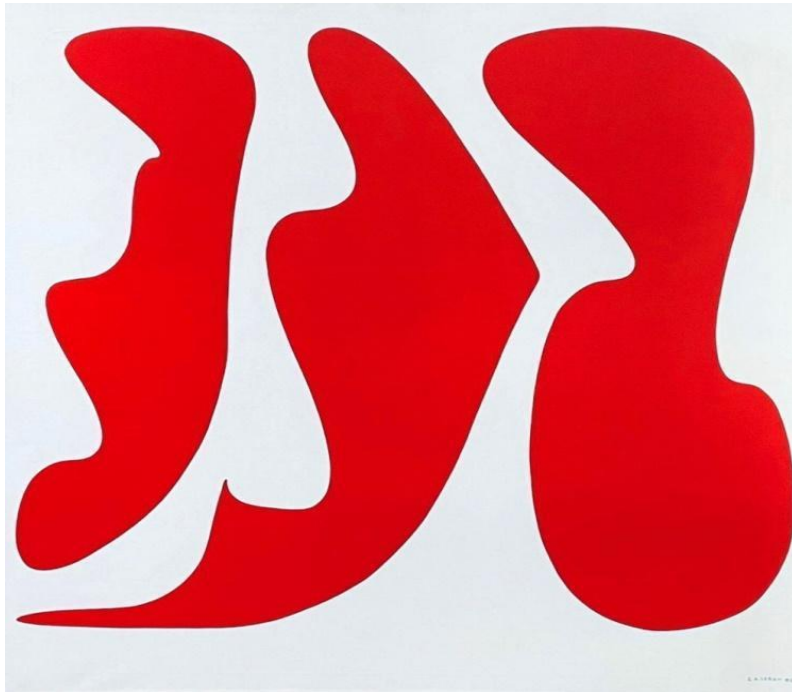
Entre los artistas argentinos considerados concretos, Eduardo Serón fue una gran inspiración previa al comienzo de esta investigación de trabajo. Todo el arte concreto es también un arte geométrico y, generalmente, la tendencia que se imagina es la geometría de rectas verticales, horizontales y diagonales con todas sus variantes. Serón mantiene la esencia del arte concreto, pero aparecen formas aparentemente accidentales —aunque no lo sean. Cada una de estas formas está creada a partir de reglas matemáticas que generan curvas que nada tienen que ver con el azar. En su proceso de trabajo cada problemática formal presenta extensos estudios previos antes la pintura final, u otra de sus técnicas utilizadas, como la serigrafía.

Los puntos comparativos del presente proyecto con la obra de Serón¹⁴, y con los artistas concretos, no aluden a la geometría utilizada en sus composiciones —las formas que se presentan dentro de esta tesina tienden a la organicidad—, sino que se asocian a los planos de color saturados y delimitados (figura-fondo), a la espacialidad utilizada dentro del cuadro, como así también en la superposición de partes, los recortes cóncavos y convexos.

Serón lleva el estudio de las formas —tanto libres como enmarcadas dentro de una estructura— hacia diferentes escenarios del mundo abstracto. Sus trazos y aparente automatismo comienzan a encajarse dentro de una cuadrícula, sometiendo a leyes geométricas las formas que anteriormente eran casuales. Así nace, en 1969, la Serie de *Las Señoras Formas*. En palabras del mismo artista, pasa a una mayor apertura espacial, y a una mayor libertad en cuanto a la organización de los elementos, al manejo más suelto de contrastes formales y cromáticos. Asimismo, expresa la voluntad de conseguir cada vez más con menos (Museo Castagnino-Macro, 2009, pág. 12). Lo mismo sucede aquí, donde la obra original, al vectorizarse, se despeja de elementos para destacar las características de cada fragmento, cada contorno y detalle. Las

¹⁴ Se hace referencia mayormente a sus series *Las señoras formas* (1970), *El prestigio de lo absoluto* (2000) y *La libertad es redonda* (2007).

formas curvas —aunque en este caso sí tienen un origen dentro del automatismo— predominan frente a la exactitud de la geometría.



35 Eduardo Serón (2002) *Las señoras formas VIII*. [200x200 cm, óleo sobre tela]. Museo Castagnino+Macro, Rosario.

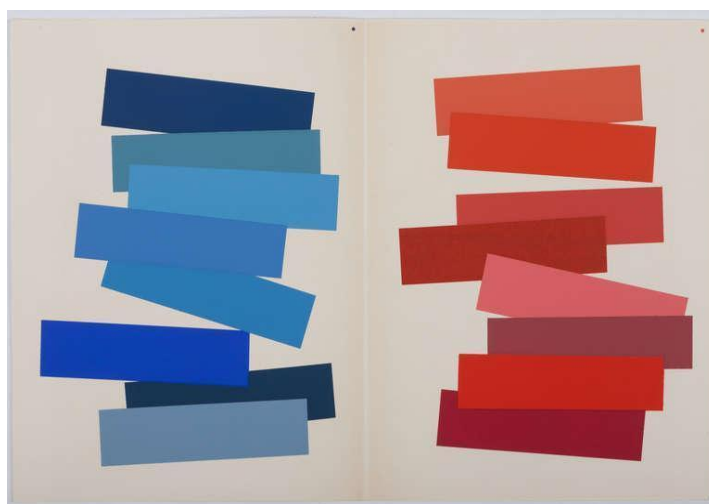
El método empleado en esta serie se halla basado en la concepción de una estructura que guarda el mismo principio de variedad dentro de la unidad. Es decir, el artista parte de la división del plano en nueve triángulos. Sobre esa superficie trabaja con formas parabólicas de manera de generar variaciones según las opciones liberadas por la interrelación existente entre los módulos de esa estructura ortogonal. (Museo Castagnino-Macro, 2009, pág. 12).

5.1.6. JOSEF ALBERS (1888-1976)

Pensados como ejercicios y estudios sobre color, los trabajos del artista alemán Josef Albers pueden posicionarse como obras dentro de la corriente de arte abstracto. Estas composiciones son creadas a partir de formas geométricas que producen grandes contrastes de color, y esto es lo que lleva a marcarlas como un punto importante de referencia dentro de este proyecto de investigación. Para Albers, el color se ve diferente según cada persona. Por lo tanto,

sus posibilidades y lecturas son innumerables. Hay factores físicos y psicológicos que hacen que cada quien piense distinto cuando se le nombra un mismo color.

En sus estudios, Albers remarcaba la importancia de la interacción de los colores entre sí, observar y ver dónde se ubican, cómo actúan con su entorno y qué efectos producen de esa manera. Es así, que se han tomado estas referencias y estudios sobre el color, aplicándolas a los ejercicios y experimentaciones hechas con los fragmentos de la obra deconstruida y con las elecciones y miradas de los espectadores virtuales —cómo estos perciben el color, cómo lo aplican a las diferentes formas, como lo combinan en figuras y fondo—.



36 Josef Albers (1963). Ejemplos tomados del libro *La Interacción del color*.

Si decimos «rojo» (el nombre de un color) y hay cincuenta personas escuchándonos, cabe esperar que haya cincuenta rojos en sus mentes. Y podemos estar seguros de que todos esos rojos serán muy diferentes. Incluso si especificamos un color determinado que todos nuestros oyentes hayan visto innumerables veces, como el rojo de los anuncios de Coca-Cola, que es el mismo en todo el país, seguirán pensando en muchos rojos diferentes. Incluso si todos los oyentes tienen delante de sí centenares de rojos para ellos entresacar el de Coca-Cola, de nuevo elegirán colores muy diferentes. Y ninguno podrá estar seguro de haber encontrado el matiz de rojo exacto. [...] Cada uno recibirá la misma proyección en su retina, pero nadie podrá estar seguro de que todos tengan la misma percepción. (Albers, 1979, pág. 10).

5.2. ABSTRACCIONES EN ESTA DECONSTRUCCIÓN

El presente trabajo de investigación mantiene la estética abstracta en todas sus etapas, en un desarrollo que consta, al principio de una parte tendente a lo espiritual, de esa expresión del primer trazo y la elección de los colores de manera inconsciente que son transferidos a la pintura. Por otro lado, están las imágenes creadas desde lo digital, donde el azar y lo espontáneo sigue dominando pero de manera un poco más limitada, en el sentido que se está creando con lo ya creado. El abstraccionismo instintivo, libre y fundado en el movimiento, prevalece en ambos procesos creativos propios, como así también se mantiene esa irregularidad, la organicidad de las líneas y planos, propios de lo sensible y de lo creado.

La abstracción se da por esas formas irregulares, esas formas desconocidas que buscan transportar el arte a nuevos planos, fuera del mundo de lo existencial. La conexión es estrecha, en el sentido de que todas esas formas creadas pueden ser una impresión de algo que ya se ha visto o vivido, pero que se presenta como desconocido, que se presenta sin indicios de una realidad material, con un misterio que no permite darnos la seguridad como lo harían, tal vez, las abstracciones geométricas. Quita la estabilidad y el equilibrio convirtiéndose en una constante transformación de una misma creación.

6. LA MIRADA DEL ESPECTADOR

Umberto Eco refería:

En el fondo la forma es estéticamente válida en la medida en que puede ser vista y comprendida según múltiples perspectivas [...] En tal sentido, pues, una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo abierta, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo gozo es así una interpretación y una ejecución, puesto que en todo gozo la obra revive en una perspectiva original. (Eco, 1963, pág. 30).

Como se dijo anteriormente, y sosteniendo lo expuesto por Umberto Eco en su libro *Obra Abierta*, es fundamental para este proyecto —y para todo el arte en general— destacar la importancia que posee la mirada del espectador en la obra, ya que es la que evidencia la multiplicidad de significados y maneras de ver que pueden coexistir en una misma imagen. El arte se abre a la vista de un receptor y sus interpretaciones serán infinitas. La obra es abierta, no existe en ella una estructura cerrada y limitada una vez que se desprende del artista. Cada persona, cada espectador, tiene una existencia diferente y una percepción individual sobre esa obra. La apertura es la ambigüedad de esos mensajes que se perciben. Si bien los recursos visuales aplicados en la obra —como ser su composición, su forma, la iluminación o la textura— orientan el modo de leer el mensaje visual, de entenderlo o generar un concepto a partir de él, no se puede afirmar que exista una transmisión o un mensaje cerrado de lo expuesto.

El acto de ver cuenta además con la ventaja de que no necesita un código que descifrar, como sucede en el habla, que exige un conocimiento de las palabras, la sintaxis o los gestos. El lenguaje visual es, así, un lenguaje universal y la imagen, un disparador, un punto de encuentro donde se manifiestan sensaciones y experiencias de cada individuo. El emisor o artista puede colocar y acomodar ciertos elementos que considere guías para el receptor, pero no sabe hasta qué punto el mismo se mantendrá en la obra o saldrá de ella, ni tampoco exactamente qué será lo que retenga en su mente. Es difícil determinar de qué manera influyen las imágenes en los demás, pero definitivamente se puede afirmar que sí influyen, y que las mismas pueden tener tantas interpretaciones como espectadores.

Por la vista se capta información del entorno y generan interpretaciones. Las imágenes son un vehículo que alguien utiliza para algún tipo de transmisión, y no son sólo simples sistemas neutros que hablan de lo que agrada y lo que no.

La técnica tiene que desaparecer delante de la expresión perceptiva. El artista es una fuerza de proposición que afirma una visión particular y subjetiva. Por esta razón precisa, el autor —ya sea uno o múltiple— no puede totalmente desaparecer ante lo colectivo. El estatuto de la obra, del autor y del espectador sufre fuertes alteraciones, y el triángulo delimitado tradicionalmente por ellos tres ve su geometría modificarse. Se puede decir que este triángulo tiende a transformarse en círculo; y sobre este círculo móvil, la obra, el autor y el espectador no ocupan ya lugares estrictamente definidos ni identidades

impermeables, pero intercambian constantemente, se cruzan, se hibridan. (Crespo Fajardo, 2012, pág. 91).

La lectura de la obra se hace circular ingresando en un movimiento constante. El artista es el encargado de producir y presentar la obra, de organizarla según ciertos criterios personales.

A su vez, cuando la obra llega al espectador se produce la apertura de la misma, es decir, nacen las múltiples miradas, los infinitos puntos de vista. Así, cada espectador completa la obra y produce el movimiento, crea la circularidad del arte.

Como expresa Acaso, el lenguaje visual hace que se formen ideas propias y maneras de ver en cada persona y en aquello por lo que están rodeadas:

Cada sistema de comunicación tiene un código, un procedimiento clave que conocen tanto el receptor como el emisor y que hace posible tanto el intercambio de información entre ellos como la creación de conocimiento a partir de dicho código. Pues bien, el lenguaje visual es el código específico de la comunicación visual; es un sistema con el que podemos enunciar mensajes y recibir información a través del sentido de la vista” (2009, pág. 23).

Y he aquí la importancia que presentan los signos plásticos en toda obra de arte, ya que serán los que determinen las interpretaciones que se realicen a partir de lo presentado. El mensaje puede transmitirse de muchos modos, pero variará la lectura que se haga de él dependiendo de los signos plásticos y medios elegidos para la ejecución de la obra. Las formas y colores pueden ser aplicados de múltiples maneras para obtener innumerables lecturas por parte de los espectadores. En este sentido, además, se añade la influencia del entorno y el momento en el que se observe la obra, ya que la decodificación del mensaje visual está atravesada por una perspectiva individual, por una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, una determinada cultura, gustos, propensiones y prejuicios personales (Eco, *La poética de la obra abierta*, 1963).

En conclusión, se puede decir que, si bien una obra puede estar pensada para transmitir cierto mensaje, no se puede asegurar que éste llegue y sea interpretado del mismo modo por todos los espectadores. Existe, por un lado, lo que se intenta transmitir y, por otro, lo que

realmente se transmite. El espectador aporta un significado a la imagen y es allí donde hay comunicación, donde se adquieren diferentes valoraciones y donde hay un mensaje que se está transmitiendo y que hace que cobre vida lo representado. Es el sistema interno, puramente subjetivo, donde existe la percepción, asociación y memorización, y donde pueden ser despertadas, consciente o inconscientemente, dando como resultado esa infinidad de respuestas hacia las expresiones artísticas. El objeto, la cosa-obra y los sujetos, intérprete y emisor-artista se fusionan y se relacionan dentro de esa circularidad, y van generando nuevas alianzas, nuevas maneras de ver, nuevas sensaciones y expresiones.

“El artista vive una vida compleja, sutil, y la obra nacida de él provocará necesariamente en el espectador capaz de sentirla, emociones más matizadas que nuestras palabras no pueden expresar”. (Kandinsky, 2016, pág. 22).

7. EXPERIMENTACIONES: OBRA EN MOVIMIENTO.

Llegado este punto del desarrollo de la investigación, está claro que la obra original o hipotexto fue transformada por completo. Esta metamorfosis no se limitó a lo visual, sino que las nuevas organizaciones de los elementos constituyeron, a la vez, nuevos mensajes.

Paralelamente, se afirma que hay un nuevo punto de partida hacia nuevas experiencias de la percepción humana para con los signos plásticos puros y sus derivaciones. Son otras formas que permiten adaptarse a nuevas configuraciones y codificaciones, con infinitas posibilidades que no contemplan un comienzo ni un fin.

Tomando los signos plásticos y utilizando las herramientas digitales se pueden idear composiciones dinámicas, asimétricas, oblicuas, centrífugas, centrípetas, incompletas, descentradas, desarrollando una reorganización casual, azarosa, precisa o imprecisa mediante la unión, la conexión o la relación de los elementos.

La *deconstrucción*, el movimiento de la obra, nos permite realizar nuevas interacciones y composiciones lo que producirá también nuevas lecturas de los intérpretes. Para salir de los límites de los “simples” ejemplos presentados en capítulos anteriores, aquí se exponen algunas experimentaciones, nuevas composiciones abstractas a las que puede otorgárseles un posible

carácter de obra. Experimentaciones, ya que se pretende generar una lectura abierta, tanto de su parte visual como de su costado emocional, sin estar determinadas por preconceptos u objetos previos. Es decir, no son obras creadas en pos de una interpretación o reacción concreta, sino que se presentan esas relaciones entre signos plásticos para observar los potenciales efectos derivados. Que la obra sea abierta y, más aún, si la misma está en movimiento, permite que el goce del receptor sea siempre diferente e impredecible (Eco, 1963).



37 Combinación de signos plásticos realizada de forma experimental, sin aludir a un concepto u objeto determinado. Se superponen las partes de manera azarosa.



38 Composición sobre fondo liso. Las partes presentan cambio de color, variación de tamaño y rotación de las formas originales de la vectorización.



39 Formas que habían sido desplazadas del espacio de trabajo de CorelDraw y terminaron en la superposición no intencional que puede verse aquí.



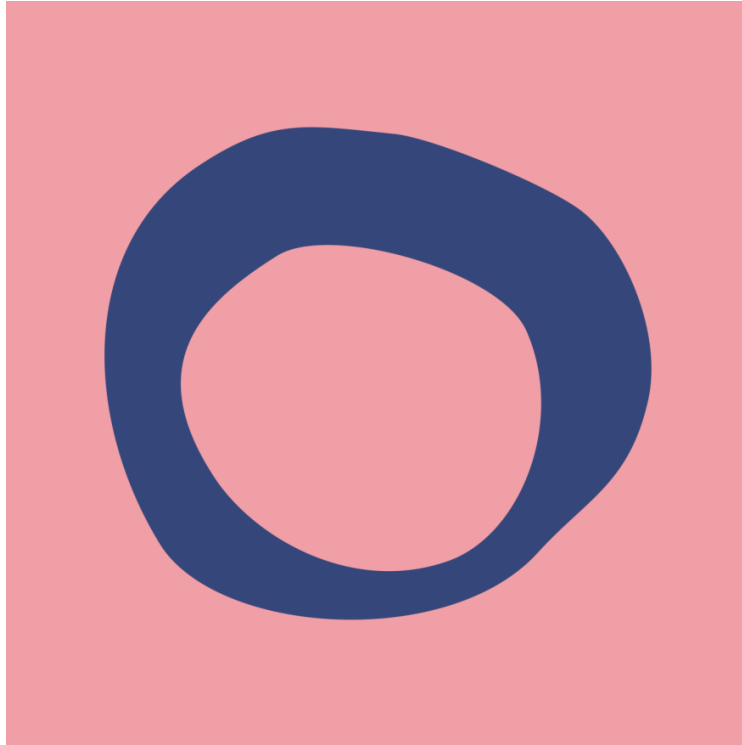
40 Experimentación con fragmentos, que mantienen su posición original, pero se quitan partes que producen un vacío y espacio entre las formas.



41 Forma individual, a la que se aplica un cambio de color respecto del original de la vectorización. Se coloca sobre fondo rectangular liso.



42 Figuras con cambio de color y escala, colocadas sobre un fondo liso cuadrado. Se genera una transparencia visual a partir de la superposición de las partes.



43 Forma individual a la que se aplica cambio de color respecto al original, y se coloca centrada sobre un fondo liso cuadrado.



44 Composición libre, creada por la superposición de varios fragmentos.

7.1. INTERCAMBIO VIRTUAL

Las obras “abiertas” en cuanto en movimiento se caracterizan por la invitación a hacer la obra con el autor. [...] Hemos considerado las obras que, ya físicamente completas, están, sin embargo, “abiertas” a una germinación continua de relaciones internas que el gozador debe descubrir y escoger en el acto de percepción de la totalidad de los estímulos. (Eco, 1963, pág. 52).

Posteriormente al análisis teórico y a la realización de las experimentaciones y composiciones digitales, la virtualidad fue el primer escenario donde se expusieron imágenes para realizar el intercambio y conocer las reacciones y lecturas del espectador.

Para dar cuenta de cómo pueden variar las lecturas que se hacen sobre una misma imagen, primeramente se enviaron por WhatsApp las siguientes composiciones a un grupo de personas, a quienes se preguntó: ¿Qué es lo primero que ves? ¿Qué recuerdo o sentimiento suscita la imagen? Estas fueron algunas de las respuestas:



- Globo aerostático pasando por un anillo de energía. Veo energía, mucha energía.
- Un cohete a punto de despegar, con mucha potencia.
- Viaje a la luna
- Un cohete que traspasa un aro.
- Un cohete.
- Me transmite mucha fuerza y energías, puedo ver un trozo de montaña que se desprende y hay muchas manos afirmándola, un sentimiento de unión y poder.



- Una bruja.
- El monstruo de la laguna.
- Sexo oral.
- Una cara recibiendo dos tipos de energía.
- Me hace acordar a las estatuas de la Isla de Pascua.
- Complicado, una cara.
- Me refleja la existencia de un mundo gris, tenue y hoy dominado por la luz y la belleza de sus colores, sentimiento de poder.

Así se dio inicio a la búsqueda que incorpora la mirada del espectador desde un escenario individual, desde esta relación virtual producida entre artista, obra y receptor. En palabras de Oliveras, es *la realidad sensible a domicilio* (2009), donde el espectador participa desde la comodidad de su casa, en un entorno que se desconoce, y sin una respuesta momentánea, sino que responde en sus propios términos. Personas elegidas a las cuales se exigió una respuesta y se hizo partícipes sin previo aviso. A diferencia de lo que ocurriría en un espacio del museo, por ejemplo, donde las personas van hacia la obra, la buscan, pretenden recibir algo de ella, aquí es la obra que va hacia la persona, llega en un momento inesperado y exige determinada atención.

Con la idea de hacer partícipes, en el marco de esta investigación, a los espectadores y generar el movimiento demandado por la obra, la segunda etapa intentó profundizar la función creativa de la audiencia.

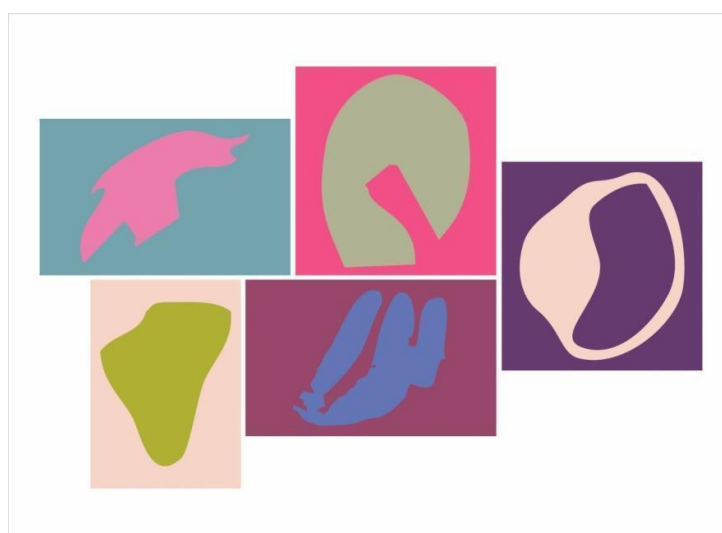
Para constituir al público como productor se seleccionaron formas al azar, colocándolas sobre un fondo blanco y remarcando solo su contorno, es decir, desprovistas de color. Debajo de cada una se colocaron diferentes colores, entendidos como opciones para colorear cada imagen. Así, el público debía elegir un color para la figura, otro para el fondo y dejarlos escritos en los comentarios. Este intercambio se llevó a cabo mediante una publicación realizada en Instagram¹⁵, y contó con 21 voluntarios.

¹⁵ Publicación hecha el 21 de junio de 2021. Instagram @pau.mangiaterra



45 Imágenes publicadas en Instagram, con las opciones de color para la figura y el fondo que el espectador virtual debía elegir y dejar por sentado en los comentarios.

Luego, se seleccionó de cada imagen la combinación más elegida, y en caso de empate, se realizó un recuento de los colores más votados, tanto para figura como para el fondo. Se obtuvieron los siguientes resultados:



46 Resultados de las combinaciones de colores que se obtuvieron desde la publicación realizada en Instagram.

El movimiento de la obra se hace explícito aquí. En palabras de Eco, «el autor ofrece al gozador una obra por acabar: no sabe exactamente en qué modo la obra podrá ser llevada a su término, pero sabe que la obra llevada a término será no obstante siempre “su obra”, no otra, y al finalizar el diálogo interpretativo se habrá concretado una forma que es “su” forma, aunque esté organizada por otro en un modo que él no podía completamente prever: puesto que él, en sustancia, había propuesto posibilidades ya racionalmente organizadas, orientadas y dotadas de exigencias orgánicas de desarrollo» (Eco, *La poética de la obra abierta*, 1963, pág. 51). Es decir, que la mirada del público se convierte aquí en una acción directa sobre la obra, hace la obra junto con el artista. De esta manera, se impone sobre el público una forma y una determinada cantidad de colores, generando una libertad limitada, que lo incluye y le permite tomar una importante decisión en la creación de la obra pero, a la vez esta decisión no es completamente individual.

7.2. OTROS REGISTROS

Con posterioridad a la interacción virtual, se contemplaron posibilidades más cercanas de interacción entre el público y la obra, es decir, experiencias de contacto no solo desde lo visual, sino desde los demás sentidos. Es así que surge una tercera etapa donde nuevos espectadores se incorporan a la producción de la obra final pero, esta vez, desde un contacto en el mundo físico.

Para ello, se seleccionaron algunas formas del catálogo que fueron impresas y plastificadas. A partir de las mismas se creó una especie de rompecabezas donde cada parte se convertía en una pieza para armar una obra. Posteriormente, se seleccionó un grupo de personas a quienes se repartieron las piezas junto con un cuadrado de papel blanco de 20x20cm. Una vez proporcionados los materiales, se invitó a los participantes a armar su propia composición y registrar el proceso en un video. Una vez finalizada la composición, además, se les consultó sobre mantener el fondo blanco o colocarle otro color.

Al igual que la propuesta de Instagram, el público fue partícipe, contó con libertad para armar su propia obra, pero a partir de ciertas limitaciones en la cantidad de piezas y el tamaño del soporte. Con todo, cada persona buscó su manera de organizar las formas dadas, dedicó unos segundos a pensar y analizar su composición para conectar con su espíritu creativo.

Estas intervenciones fueron registradas en videos y fotos, para perpetuar la acción, ya que eran composiciones efímeras.



47 Capturas de pantalla de los videos donde se registró el armado de cada composición.

Las resultantes finales también fueron armadas en formato digital para su registro:



48 Resultantes de intervenciones con fragmentos impresos.

7.3. MATERIALIDADES

“La primera cosa que una obra dice,
la dice a través del modo en que está hecha”
(Eco, 1963).

Una vez finalizadas las intervenciones de cada espectador, se pensó la manera en que todos esos intercambios podrían unificarse y ser expuestos como una única obra final. Siguiendo intereses personales la opción elegida fue volver a lo analógico, y para ello se decidió materializar algunas de las resultantes digitales en acrílico sobre lienzo.

Se genera otro tipo de movimiento, donde se transita de lo digital nuevamente a lo analógico. El intermedio entre la obra y la persona deja de ser la pantalla, la computadora o la impresora. La expresión mínima y característica de la obra deja de ser una serie de bits para volverse un trazo manual, una pincelada, un gesto humano y libre.

La materialidad pictórica en su proceso busca demostrar otro tipo de sensaciones, otras emociones y, en este caso, generar también un contacto más directo con la gestualidad en el acto de pintar, con la textura y la materia. Puede decirse que existe una demanda interna de salir de la pantalla, sostener un pincel y hacer de ese trazo una realidad.

7.4. RELATOS EMOCIONALES

«Con un mínimo esfuerzo físico, las obras son bajadas por usuarios “en pantuflas” que interactúan con ellas en la intimidad del hogar» (Oliveras, 2009, pág. 124). Las obras finales llegan nuevamente a ese público de WhatsApp, como obra terminada, esta vez por fotografías de las pinturas finalizadas, cada una por separado, como si se estuviese viendo una galería de arte.

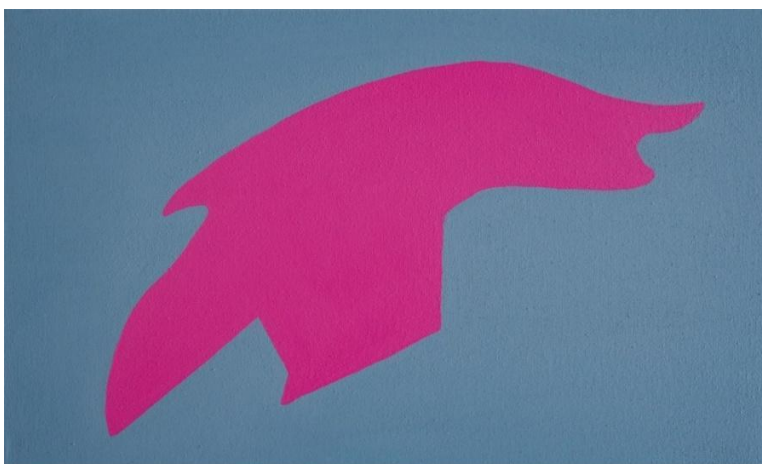
Se exige atención sobre esas obras y se propone al público que exprese un relato, una palabra, una emoción sobre las mismas. Es una exposición virtual e individual, la obra frente a una sola persona. La obra se fusiona con en esa intimidad, en ese propio análisis que cada quien puede hacer de la imagen. Se reclama poner en palabras el sentir, sin quedar sólo en la mirada. La obra se completa en la expresión verbal y escrita de la mirada. Hay una respuesta obligada que termina por dar sentido a lo que se expondrá como obra final de este proyecto.

En estas respuestas se ha podido reforzar que la abstracción no es unívoca, y que una única forma o estructura, sea simple o compleja, puede derivar en impensadas asociaciones o emociones. Algunas personas se excusaron diciendo “no estoy inspirada”, “no soy del campo del arte”, “no sirvo para estas cosas” o “tengo limitaciones artísticas”. Sin embargo, todas ellas recibieron las mismas indicaciones, todas produjeron sus combinaciones y todas encontraron palabras o “algo para decir” sobre esas pinturas. Cada relato estuvo afectado por esa individualidad. En esta etapa, la obra no tuvo variaciones físicamente, pero sí varió su mensaje, y ahí es donde se produce ese movimiento, esa apertura de la obra, en los relatos emocionales.

Se muestran a continuación dos obras finales, presentadas con sus respectivos textos¹⁶:



4. "Existen tantas diferencias como personas en el mundo". Contradicción. Desequilibrio. Negatividad. Da la sensación del mapa de la provincia de Buenos Aires y un tronco (muy decidida). Intersección. Desorden masculino. Asfixia. En la soledad puedo ver que hay cosas más lindas para disfrutar. Superposición. Movimiento. Diversidad en todas sus expresiones. Desorden. El sosten está siendo ahora sostenido con una base endeble. Acá la cosa cambia en parte. Si bien vuelven a aparecer la forma del martillo y la foca, el martillo aparece, pero en un color diferente, ahora es anaranjado. La foca sigue en verde musgo. Es esta imagen una en la cual las formas parecen encontrarse en un equilibrio mayor, tanto espacial, como temporalmente. Porque a las dos figuras mencionadas, que se ubican en la parte superior del cuadro, (que sigue en su formato cuadrado) corresponden otras 2 figuras más (aunque en realidad son 3) una en un amarillo fuerte y como si fuera un bastón, y otra como si fuera una pulsera, pero en color negro. Es verdad que hay una tercera forma (quinta figura) que completa el conjunto, pero al estar la figura negra (la pulsera) sobre esta (que es mas bien redonda y no se parece a nada en particular, excepto a una torta frita), y al estar pintada en un color rosado muy pálido, logra mimetizarse con el fondo, que es un color blanco neutro.



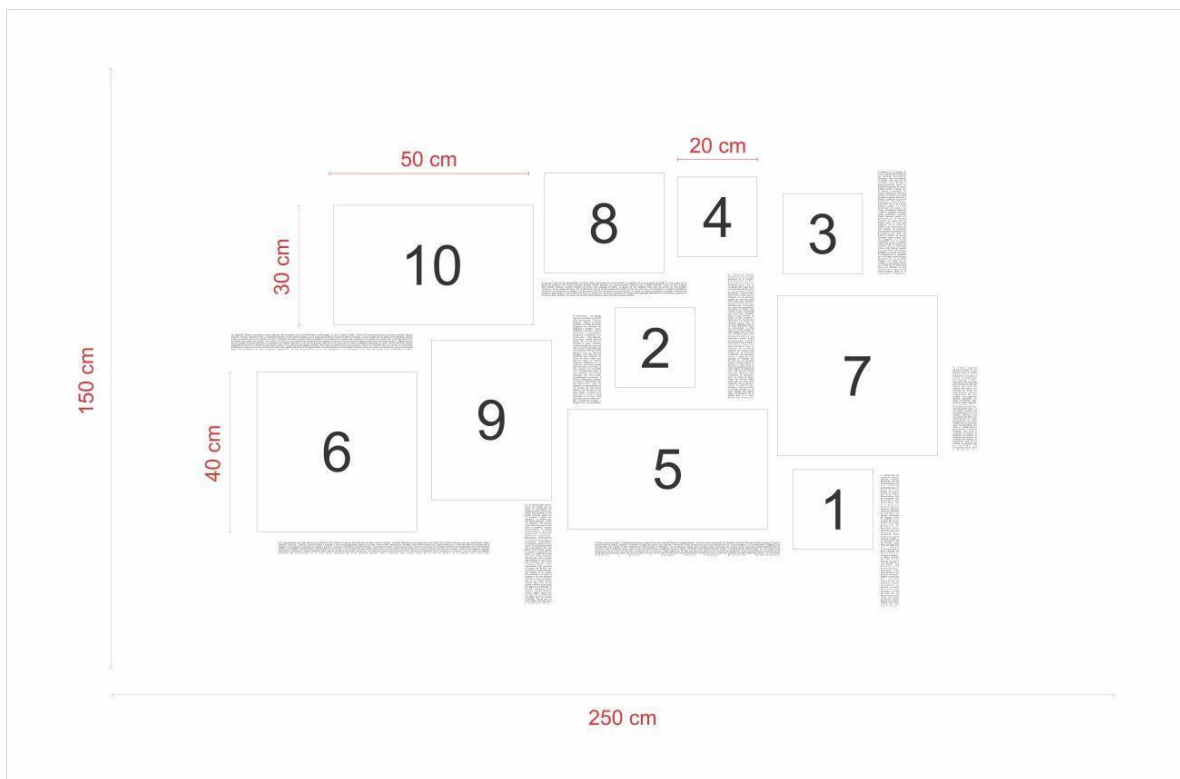
10. Agresión. Avance, me genera ritmo. Libertad. Me recuerda a una noche de fiesta. Una tortuga. Un ojo. El vuelo. Volátil... liviana. Un animal buscando en la tierra comida. Sábana flotando. Formas. Libertad. Vuelvo a la libertad volando. Es esta última imagen, la que quizás más admiro y quiero de todo el conjunto. Lo que sucede acá me habla personalmente, porque el gris y el rosado oscuro son colores que amo. Combinan muy bien, porque el gris es mediano y el rosado no es rosado viejo, ni pastel, es un rosado con mucho rojo, y con algo de azul, es un rosado que quiere ser violeta. Y en cuanto a la forma, es una forma que combina líneas orgánicas (como en muchas de las imágenes anteriores) con líneas rectas, y ángulos duros, donde se genera tensión-atención. Si analizamos las fuerzas vigentes, es una forma, que por ubicarse en el centro de un cuadro rectangular apaisado, se inclina hacia el extremo inferior izquierdo del mismo. Es una forma que parece contar con un gran pie de apoyo y pivotar sobre este con todo el peso de la columna. Parece un *animalito* otra vez, quizás un rinoceronte prehistórico o algo así. A su vez, en los puntos de mayor rigidez, atención, o final de la forma, la artista decide (o no) conjugar las líneas rectas con curvas y contracurvas, que en lo personal me recuerdan a los signos igneos, a la alquimia, y a la magia y lo esotérico, de lo que tan fanático soy.

¹⁶ Todas las respuestas obtenidas de los espectadores virtuales se encuentran en el anexo III. Véase pp. 99-108

8. MONTAJE Y CURADURÍA

La importancia de realizar un montaje radica en vivenciar la obra en un presente determinado. Ver en tamaños de mayor escala los detalles y, en simultáneo, las partes que componen un todo. El montaje ayuda a narrar otras situaciones diferentes. Al mostrarlas en el proyecto escrito, en una página o como en este caso, por una pantalla de computadora, las imágenes se ven limitadas y no se produce un recorrido físico demasiado amplio. Por ello se considera necesario, dentro de este trabajo, realizar un montaje que dé cuenta del efecto que producen las imágenes al ser expuestas y vistas de otras maneras, fuera de su individualidad, de este soporte digital y en contacto más directo con los demás sentidos.

Instalación final de obra:



49 Diagrama del montaje de instalación final.

Para la instalación final se presentan 10 composiciones resultantes de la intervención de los espectadores virtuales. Las mismas se realizan en acrílico, sobre bastidores de lienzo de diferentes tamaños, dándoles una nueva materialidad fuera del soporte digital. Se emplazan de

manera no lineal en una misma pared, pretendiendo que el espectador realice una vista general de la instalación y luego se sumerja en los detalles. El modo irregular de colocar cada parte hace que siga existiendo el movimiento de la obra, ya que la mirada no queda fija en un punto, sino que sube, baja y va de un lado a otro, realizando diferentes conexiones y asociaciones entre cada individualidad.

Las pinturas son acompañadas por las palabras y textos que se obtuvieron de cada espectador, colocadas en un mismo párrafo, como si se tratase de un único relato. Los textos se colocan cerca de la imagen a la que pertenecen, pero sin seguir un ritmo determinado. No presentan correcciones ortográficas, sino que se exponen tal cual se recibieron por parte de cada participante, como si fuese un acto que ocurre en el momento.

La interacción y participación del público sigue produciéndose en la mirada presente en la instalación final. La obra sigue generando una cierta acción de ese público, haciendo que el mismo se acerque a leer *la letra chica* con la cual se exponen las palabras de los espectadores virtuales.

En la presencialidad el montaje incluirá una parte lúdica que hará que la obra pueda seguir transformándose como un mapa (rizoma). Para ello, se dispondrán de piezas (derivadas de la vectorización) impresas y plastificadas sobre un soporte horizontal (mesa) con fondo blanco, para que quienes estén presentes armen su propia obra en ese momento. Asimismo, se ofrecerán indicaciones a cada espectador para que éste pueda subir su composición a las redes sociales una vez capturada la misma digitalmente. La obra seguirá así interactuando y abriéndose, no sólo al público presente sino también a nuevos públicos virtuales.

CONCLUSIONES

Es desde el color y la irregularidad de las formas que pudo crearse y plasmarse toda una infinidad de composiciones y, por ende, de connotaciones derivadas en dos tipos de soporte, esto es, uno de carácter físico y el otro digital. Es también la abstracción con sus variantes la que permitió un movimiento constante de lo visible a lo invisible con efectos racionales y emotivos. Este hecho es la hipótesis que fue el punto de partida de la presente investigación y que pudo corroborarse con las participaciones de espectadores físicos y virtuales que se involucraron con las propuestas contempladas en el proyecto.

La obra abstracta digital que se presentó para ser intervenida por parte de los dos tipos de espectadores trabajados para la presente investigación, se desterritorializó (por la pérdida del original) pudiéndose establecer otras líneas de fuga generándose de esta manera nuevos hipertextos más allá de las resultantes obtenidas. Siempre puede ser la base para creaciones futuras de esos hipertextos tanto de mi parte en calidad del artista como de los espectadores que asumen, en este tipo de propuesta de estética relacional, un rol muy activo con la obra y el artista. En la presente Tesina, las propuestas trabajadas con los espectadores, hizo que éstos se interrelacionaran con la obra, la artista y entre ellos ya sea mediante aplicaciones como WhatsApp e Instagram, con propuestas lúdicas e interactivas, mostrando gran variedad de nuevas interpretaciones y creaciones posibles. Artista y espectador son al mismo tiempo fundador de lo creado y de lo expresado, la obra no tiene una única autoría, sino que es parte de múltiples miradas que le dan vida en el transcurso del tiempo. Todo ello se puede apreciar en el montaje final, donde cada una de las obras resultantes se acompaña, además, con los textos de las respuestas obtenidas (Ver anexo III pp. 99-108).

Las composiciones y fragmentos posteriormente intervenidos, iban acompañados de propuestas en textos escritos que permitieron dar repuestas variadas. Las producciones resultantes son de carácter intercambiable y combinable entre sí. No se encuentra un comienzo ni un fin. Las partes de la obra funcionan por sí solas o en conjunto. Es una obra y muchas a la vez. La multiplicidad de lecturas y significados se abre también a la interpretación del espectador y del espacio. De un número limitado de elementos estructurales móviles puede salir un número astronómico de combinaciones (Eco, 1963, pág. 42).

La obra pictórica *S/T* (ilustración 1, pág. 8), de la cual se partió como hipotexto, se desmaterializó al digitalizarla, se deconstruyó en la red Internet -específicamente en las redes sociales-, como así mismo en un espacio físico mediante la propuesta lúdica explicitada (ver “Otros registros” p. 85). Se abrió a nuevas relaciones, se volvió rizomática, corriéndose de su centro principal al ser transformada al conectarse con otros espectadores físicos o virtuales que pudieron y pueden seguir generando hipertextos.

“[...] El rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. [...] No está hecho de

unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. [...] Una multiplicidad de este tipo no varía sus dimensiones sin cambiar su propia naturaleza y metamorfosearse. Contrariamente a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y de posiciones, de relaciones binarias entre estos puntos y de relaciones biunívocas entre esas posiciones, el rizoma sólo está hecho de líneas”. (Deleuze & Guattari, pág. 25).

Se puede ver que la digitalidad abre un camino enorme para recorrer y trabajar en la producción artística desde muchos lugares, pero aun así sigue presente ese modo analógico de crear, con estilos que pueden considerarse todavía cargados de subjetividad y de personalidad.

Volver a lo analógico, a lo sensible, a la vivencia de estar sobre una obra que envuelve, una sensación que perdura en el tiempo más allá de las significaciones producidas en un contexto espacio-temporal. ¿Qué es aquello que despierta la necesidad de crear, de producir líneas, colores y formas? ¿Por qué el arte puede aún hoy llevarnos desde la mente y el inconsciente, en un determinado contexto, a otros lugares, planos y espacios? ¿Cómo puede una forma o un color producir esa pluralidad de sentimientos? ¿Por qué se siguen analizando formas y más formas, y siguen apareciendo más y más teorías infinitas de psicología del color, de análisis psicológicos, anímicos, de relaciones y terapias en base a estos componentes? Incluso metiéndose en todos y cada uno de los rincones de la mente no se puede determinar y dar por sentada ninguna teoría sobre el arte. Eso es lo fascinante de las expresiones artísticas, y más aún en las abstracciones, que permiten encontrar y seguir encontrando otros significados en el tiempo, infinitos sentimientos y lecturas que producen, como así también la amplia posibilidad de modos de producción que continúan suscitándose hoy en día.

Y entonces, ¿cuándo dejo de ser autora de mi propia obra? Desde el momento en que se materializa en la mente de cada espectador, en que se hace visible y sentida para alguien, la obra ya ha dejado de pertenecerme.

REFERENCIAS

BIBLIOGRAFÍA

- Acaso, M. (2009). *El lenguaje visual*. Barcelona: Paidós.
- Albers, J. (1979). *La interacción del color* (Castellana ed.). (M. L. Balseiro, Trad.) Madrid: Alianza Forma.
- Arnheim, R. (2002). *Arte y percepción visual* (2ª ed.). Madrid: Alianza Forma.
- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili SA.
- Bourriaud, N. (2009) *Estética relacional*, colección Los sentidos, subcolección Artes Visuales, Buenos Aires, ed. Adriana Hidalgo.
- Calabrese, O. (1994). *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra.
- Calabrese, O (1994) *Detalle y fragmento en La era neobarroca* Madrid: Cátedra.
- Crespo Fajardo, J. L. (2012). *Discursos sobre arte digital*. Málaga: Eumed.net.
- Culler, J. (1984). *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. España: Cátedra.
- De Micheli, M. (1979). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). Introducción: Rizoma. En G. Deleuze, & F. Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia* (J. V. Pérez, Trad., 5a ed., págs. 9-32). Valencia: Pre-textos.
- Eco, U. (1963). La poética de la obra abierta. En U. Eco, *Obra abierta* (F. Perujo, Trad.). Barcelona: Seix Barral S.A.
- Eco, U. (1973). *Signo* (1988 ed.). (F. Serra Cantarel, Trad.) Barcelona: Labor.
- Escandell Vidal, M. V. (1993). Cap I: La pragmática; Cap II: Conceptos básicos de pragmática. En *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Anthropos.
- Genette, G. (1989). CAP. I, CAP. II. En *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Grupo μ. (1993). *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. (M. Talens Carmona, Trad.) Madrid, España: Catédra.
- Guasch, A. M. (2000). Capítulo primero. La contestación al arte minimal. En *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.
- Itten, J. (1978). *El arte del color*. Paris: Bouret 10.
- Joly, M. (2003). *La imagen fija*. Buenos Aires: La marca.

- Joly, M. (2009). *Introducción al análisis de la imagen* (2ª ed.). (M. Malfé, Trad.) Buenos Aires: La marca.
- Kandinsky, V. (2016). *De lo espiritual en el arte* (7ª ed.). Buenos Aires: Paidós.
- Klee, P. (2007). *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus.
- Kuspit, D. (2006) Del arte analógico al arte digital, en KUSPIT, Donald (ed.), *Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- Melé, J. N. (1999). *La vanguardia del cuarenta en la Argentina. Memorias de un artista concreto*. Buenos Aires: Cinco.
- Mitchell, W. (2016). *Iconología: Imagen, texto, ideología*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Museo Castagnino-Macro. (2009). *Eduardo Serón*. Rosario: Castagnino+Macro.
- Oliveras, E. (2009). Cap. V. El nuevo espectador. En E. Oliveras, *Cuestiones de arte contemporáneo* (2ª ed.). Buenos Aires: Emecé.
- Straine, S. (2020). *Arte abstracto*. Barcelona: Blume.
- Villafañe, J. (2006). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámides.

PÁGINAS WEB

- Circa RQ (Marzo de 2019) Más allá de lo visible. Hilma af Klint (1862-1944).
<https://circarq.wordpress.com/2019/10/25/mas-alla-de-lo-visible-hilma-af-klint-1862-1944/>
- The Museum of Modern Art [MoMa] (s.f) Ellsworth Kelly – American, 1923-2015.
<https://www.moma.org/artists/3048>

VIDEOS

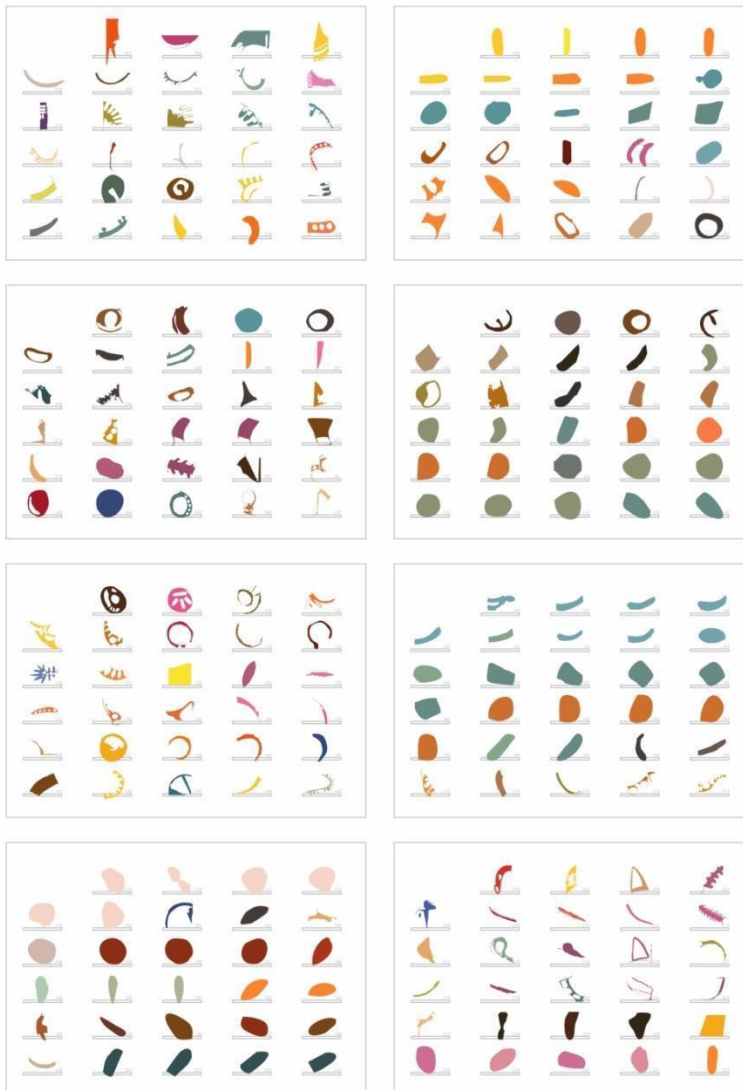
- San Francisco Museum of Modern Art (2018) *Ellsworth Kelly explains abstraction*.
https://www.youtube.com/watch?v=2GZiQkv9nRc&ab_channel=SanFranciscoMuseumofModernArt
- Phaidon (2016) *Ellsworth Kelly*. https://www.youtube.com/watch?v=r-5jBP3ttm0&ab_channel=Phaidon

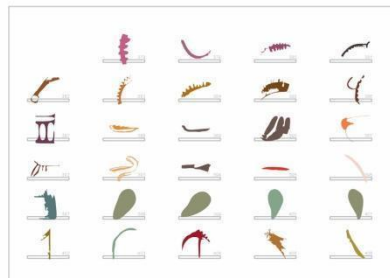
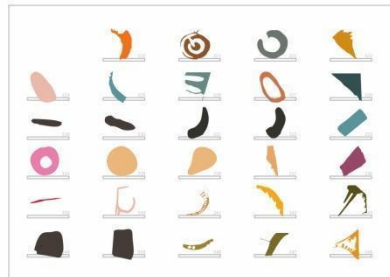
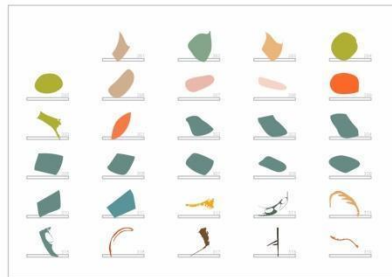
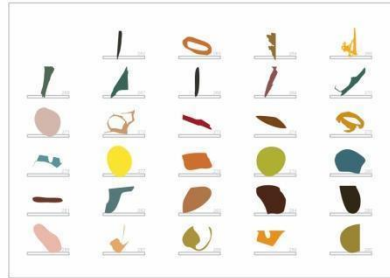
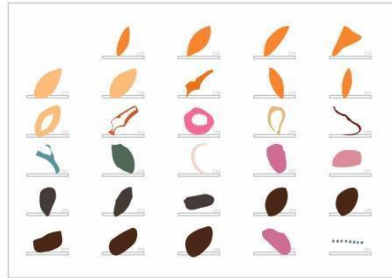
Centro Audiovisual Mediateca FADU UBA. (2020) *Documental La interacción del color – Josef Albers*.
https://www.youtube.com/watch?v=JcrjbO3ZGZ0&ab_channel=CentroAudiovisualMediatecaFADUUBA

ANEXOS

ANEXO I: CATÁLOGO DE FORMAS

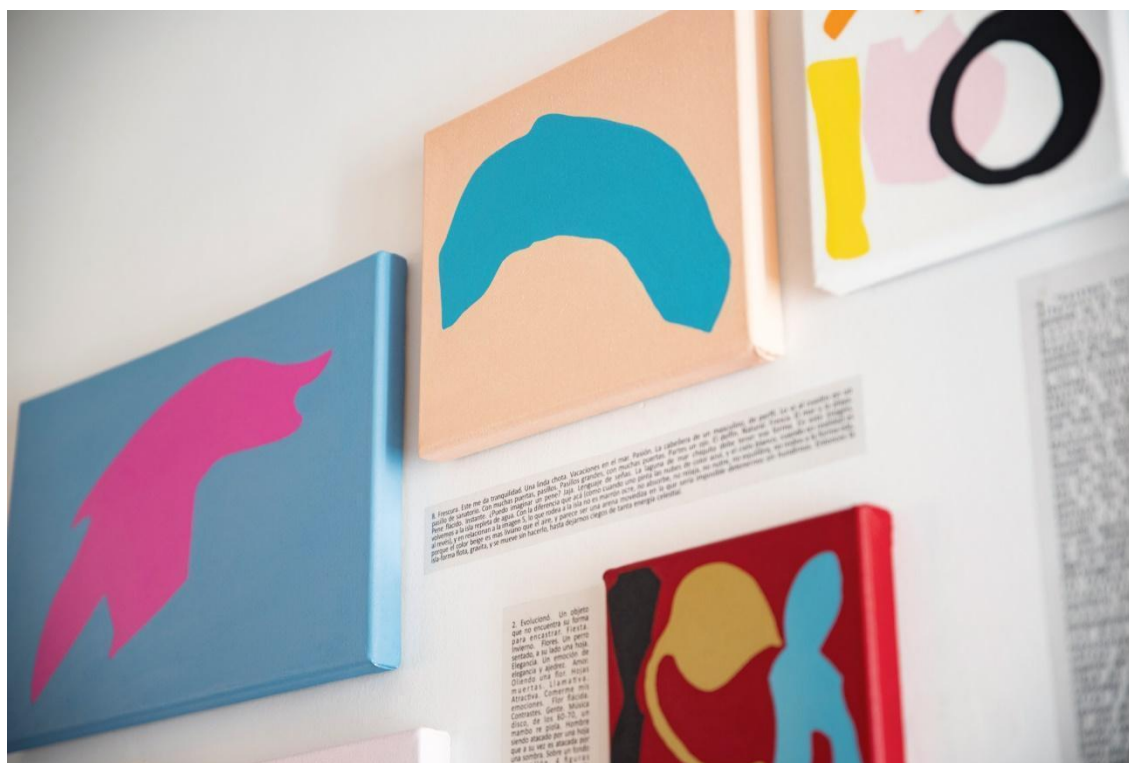
OBRA DECONSTRUIDA CATÁLOGO DE FORMAS





CATÁLOGO EN ARCHIVO PDF

ANEXO II: INSTALACIÓN FINAL



ANEXO III: OBRAS INDIVIDUALES CON TEXTOS



Resultante 1
20x20 cm
Acrílico sobre lienzo

1. Imposición de respeto sobre alguien. Intriga. Sensación de ver el afuera detrás de un vidrio esmerilado que no deja ver con nitidez la escena del otro lado. Desconcierto. Paz de montañas. Me recuerda a una montaña. Un hombre observando algunos objetos, como por ejemplo un hacha, un zapato. Sensación de diálogo, entre el humano y el animal. No sé por qué; eso me generó. El quiebre. Roca cayendo de una montaña. Confesión. Tener espacio para recorrer! Miedo a la aprobación de los demás, cada cosa que hago hay un dedo señalándome. Roca cayendo de barranca. Irregularidades. La parte marrón, me da a un hombre grande y con poder. Los demás, sus sometidos. Reproche. Veo una silueta de un militar enojado. Sostén. Siento que la forma anaranjada se adapta para sostener la central. La forma marrón me recuerda a la isla de Pascua. La tierra, como en un rumor de árbol, asombra a 4 seres alegres que flotan cerca de sus raíces.



Resultante 2
20x20 cm
Acrílico sobre lienzo

2. Evolucionó. Un objeto que no encuentra su forma para encastrar. Fiesta. Invierno. Flores. Un perro sentado, a su lado una hoja. Elegancia. Un emoción de elegancia y ajedrez. Amor. Oliendo una flor. Hojas muertas. Llamativa. Atractiva. Comerme mis emociones. Flor flácida. Contrastes. Gente. Música disco, de los 60-70, un mambo re piola. Hombre siendo atacado por una hoja que a su vez es atacada por una sombra. Sobre un fondo bermellón, 4 figuras dialogan. 2 de ellas, las más luminosas del conjunto, lo hacen de cerca, tanto, que casi se tocan. La menos luminosa adquiere, en su contorno, una forma simple que recuerda a una hoja. La otra, parece un animalito con 2 prominentes patas, y una cabeza con forma ovalada. Por otro lado, completando el conjunto, 2 formas indiferentes parecen no querer relacionarse con las anteriores; solo se disponen a acompañarlas en un estado de silencioso reposo. Una de ellas es de color negro, e impone una presencia que logra absorben a la otra, más pequeña, y de un valor semi-gris, incapaz de inmutar a ninguna de las anteriores.



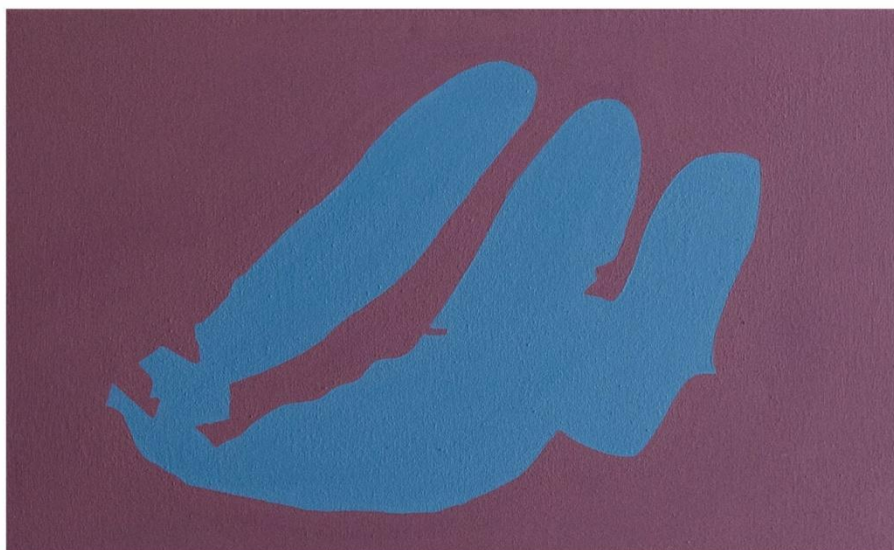
Resultante 3
20x20 cm
Acrílico sobre lienzo

3. Piedras en el camino. El revés, esquivando los filos de las hachas. Equilibrio. Descanso. Veo nuevamente el hacha, una hoja de un cuchillo, una canilla, y aparentemente como un hombre recostado. Se ve que trabajó mucho. Trabajó con el hacha y entonces se acostó a descansar. Tercero y cuarto, me hizo ir a la edad de piedra. Algo de esfuerzo y trabajo. Sombras. Casa en el bosque, montaña. Homicidio. Se ve un muerto cabeza abajo. El arma homicida. El hacha. La sangre. Desafiante. Sentirme a salvo y tranquila. Persona caída. Equilibrio. Tocando fondo. Cayendo. Volver a la prehistoria. El mismo hombre se cayó por su propio peso. Se tuvo que adaptar. Se le movió el sostén y las estructuras. En esta imagen, el animalito que aparece en la anterior se encuentra de lado, en posición oblicua al recinto cuadrado (cabe aclarar, que las imágenes 1 y 2 son cuadradas) y con su cabeza muy cerca de los bordes del cuadro. En su extremo inverso, dos figuras rosadas con formas oblongas protegen sus patas. A su vez, la composición se completa con una figura amarilla (que aparece en la primer imagen) con forma de un martillo y una figura verde, con forma de las focas que están en Mardel (y que también aparece anteriormente, pero en la segunda imagen).



Resultante 4
20x20 cm
Acrílico sobre lienzo

4. "Existen tantas diferencias como personas en el mundo". Contradicción. Desequilibrio. Negatividad. Da la sensación del mapa de la provincia de Buenos Aires y un tronco (muy decidida). Intersección. Desorden masculino. Asfixia. En la soledad puedo ver que hay cosas más lindas para disfrutar. Superposición. Movimiento. Diversidad en todas sus expresiones. Desorden. El sostén está siendo ahora sostenido con una base endeble. Acá la cosa cambia en parte. Si bien vuelven a aparecer la forma del martillo y la foca, el martillo aparece, pero en un color diferente, ahora es anaranjado. La foca sigue en verde musgo. Es esta imagen una en la cual las formas parecen encontrarse en un equilibrio mayor, tanto espacial, como temporalmente. Porque a las dos figuras mencionadas, que se ubican en la parte superior del cuadro, (que sigue en su formato cuadrado) corresponden otras 2 figuras más (aunque en realidad son 3) una en un amarillo fuerte y como si fuera un bastón, y otra como si fuera una pulsera, pero en color negro. Es verdad que hay una tercera forma (quinta figura) que completa el conjunto, pero al estar la figura negra (la pulsera) sobre esta (que es más bien redonda y no se parece a nada en particular, excepto a una torta frita), y al estar pintada en un color rosado muy pálido, logra mimetizarse con el fondo, que es un color blanco neutro.



Resultante 5
30x50 cm
Acrílico sobre lienzo

5. Nunca estaremos solos... El demonio que lleva consigo la llave de la verdad. Armonía. Ángel volando. Un mujer como meditando. Un fantasma. Plumas. Una mano. Sexo en pareja. O pasión. Viendo mejor lo celeste. Angelical. Divinidad. Un lago que da paz. Cosa cayendo. Elementos. Flotar. Les espíritus de mi casa también son luz. En esta imagen, y en las siguientes Simágenes, nos encontramos con cuadros, si bien similares en forma, paleta, e intención, a los 4 anteriores, parece que la artista buscó comunicar una síntesis de las creaciones experimentadas hasta el momento. Son 5 imágenes puras, únicas, solas, llamativamente cromáticas, donde la figura y el fondo están inherentemente unidos, e implícitamente diferenciados. En esta imagen, que recuerda en forma a una, o a dos islas, vinculadas por un estrecho y frágil fragmento, el color azul pareciera efectuar una inversión de significado al que acostumbramos encontrar en las visualizaciones de mapas. Aquí, todo lo que rodea a la isla es de un color marrón ocre, muy tranquilizador, mientras las islas se han visto colmadas de toda el agua del océano, y así parecieran sentirse a gusto, y navegar hacia ninguna dirección determinada.



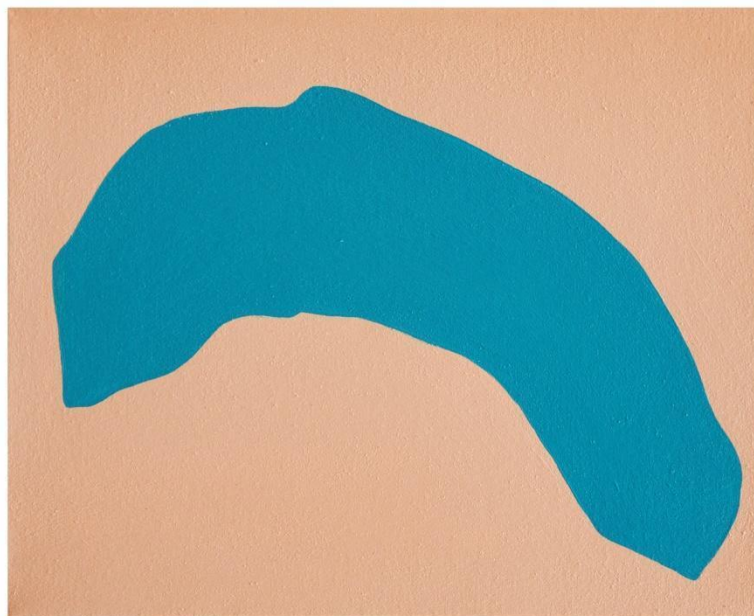
Resultante 6
40x40 cm
Acrílico sobre lienzo

6. El rojo atardecer, que baja detrás de un árbol sin vida. Platón, la caverna. Qué hay del otro lado. Interior. Tristeza. Un globo. Me llevó a una puesta de sol en África. En la sabana africana, eso que hay desierto. Triste. Embrión. Carcome... invasiva. Superar miedos y empezar a sentir como algo mejor ingresa a tu alma. Joroba triste. Desaparecer. Soledad. Crear sobre la base dura. Sobre la estructura. Como bien dije en la sinopsis de la imagen 5, las imágenes restantes son simples, puristas, concretas y abstractas al mismo tiempo. Al encontrarse solas y nada más que solas, hacen un conjunto con el fondo, forman una composición con el formato del cuadro, y se adaptan, relacionándose íntimamente con los límites, y con la proporción del mismo; ejerciendo a su vez, diversas líneas de fuerzas en todo el campo de acción de lo pintado. Si bien estas imágenes, pueden parecernos o remitirnos a signos, símbolos, ideas, figuras, nombres, recuerdos, emociones, en lo personal, siento que funcionan como mecanismos solipsistas que se sostienen a sí mismos, y que no tienen un objetivo puntual de comunicar tal o cual cosa. Algunas de ellas pueden gustar más o menos que otras, pero no es ese el punto. O al menos eso creo hoy.



Resultante 7
40x40 cm
Acrílico sobre lienzo

7. VIDA. Capta poderosamente mi atención pero no puedo describir una sensación. (Violeta y rosa). Caparazón olvidado. Vida. Gestación. Me recuerda a las abuelas de plaza de mayo, por eso me parece me parece un símbolo de lucha. Un tapabocas. Calles nocturnas, de una ciudad. Una capucha. Barbijo. Agradable. Un útero formando vida. Caracol. Vida. Mujeres. Límites. Encapsulamiento. Transmutación pura. La luz llega cuando nos transformamos. Si en la imagen anterior, veía una cabeza de alfil, o un extracto de un signo tipográfico, en esta imagen veo un pañuelo, que acompañado por todo su fondo de un profundo violeta vibrante, nos invita a recordar el resfío, la garganta, el invierno, la memoria del viento, los rumores del tiempo, lo pequeño que es el mundo, lo grande que es la vida. Lo insignificantes que somos.



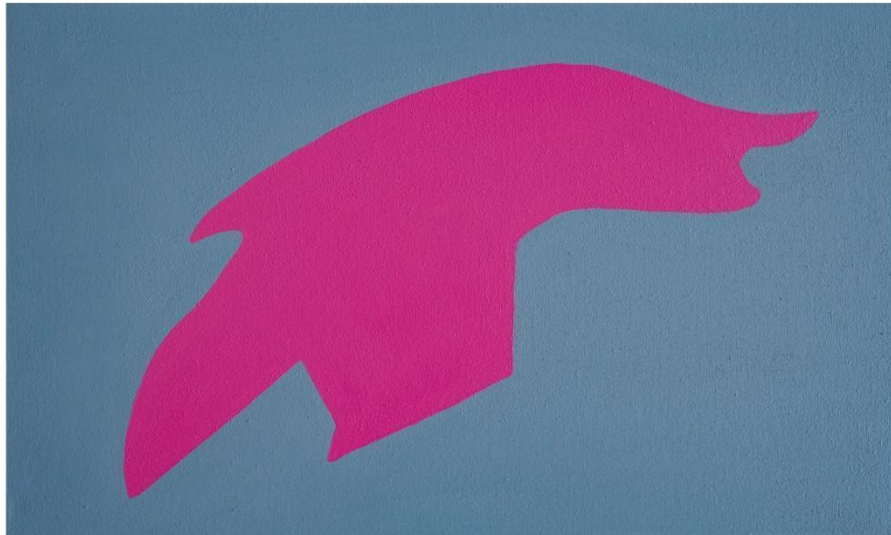
Resultante 8
24x30 cm
Acrílico sobre lienzo

8. Frescura. Este me da tranquilidad. Una linda chota. Vacaciones en el mar. Pasión. La cabellera de un masculino, de perfil. Lo vi al cuadro en un pasillo de sanatorio. Con muchas puertas, pasillos. Pasillos grandes, con muchas puertas. Partes un ojo. El delfín. Natural. Fresca. El mar y la playa. Pene flácido. Instante. ¿Puedo imaginar un pene? Jaja. Lenguaje de señas. La laguna de mar chiquita debe tener esa forma. En esta imagen, volvemos a la isla repleta de agua. Con la diferencia que acá (como cuando uno pinta las nubes de color azul, y el cielo blanco, cuando en realidad es al revés), y en relacionan a la imagen 5, lo que rodea a la isla no es marrón ocre, no absorbe, no relaja, no nutre, no equilibra, no rodea a la forma-isla, porque el color beige es mas liviano que el aire, y parece ser una arena movediza en la que sería imposible detenernos sin hundirnos. Entonces la isla-forma flota, gravita, y se mueve sin hacerlo, hasta dejarnos ciegos de tanta energía celestial.



Resultante 9
40x30 cm
Acrílico sobre lienzo

9.... La niña risueña corre y corre sin rumbo por un trigal en crecimiento. Pie de pato manco. Cansancio. África. Me recuerda a una tarde tomando mates en un parque o plaza con amigos. La verdad que me costó bastante... como un colador; me parece como otra cosa que no me sale el nombre. Líquido chorreando. El verde esperanza. Sólida expansiva. Armonía. Sábana cayendo. Naturaleza. Inconsciente, preconsciente y consciente. Profundidad. Un árbol sin sostén. Se va a morir. En esta pintura esta nos encontramos con una figura verde limón, quizás la menos sugerente de todas las anteriores, pero no por ello, menos interesante. Acá sucede algo inédito: es una forma tan sencilla, tan poco rebuscada, tan equilibrada, tan parecida al mapa de Brasil, tan inmensa al mismo tiempo, que podría ser el mapa, pero también una pera, el contorno de una máscara africana, una milanese, que se yo; tantas cosas. Tantas que uno no se atreve a afirmar que pueda ser alguna en particular. El fondo tampoco dice mucho. Fondo blanco, neutro, opaco. Figura con forma de pirámide invertida, pero de puntas truncadas. Figura que va hacia abajo, que flota, pero cayendo.



Resultante 10
30x50 cm
Acrílico sobre lienzo

10. Agresión. Avance, me genera ritmo. Libertad. Me recuerda a una noche de fiesta. Una tortuga. Un ojo. El vuelo. Volátil... liviana. Un animal buscando en la tierra comida. Sábana flotando. Formas. Libertad. Vuelvo a la libertad volando. Es esta última imagen, la que quizás más admiro y quiero de todo el conjunto. Lo que sucede acá me habla personalmente, porque el gris y el rosado oscuro son colores que amo. Combinan muy bien, porque el gris es mediano y el rosado no es rosado viejo, ni pastel, es un rosado con mucho rojo, y con algo de azul, es un rosado que quiere ser violeta. Y en cuanto a la forma, es una forma que combina líneas orgánicas (como en muchas de las imágenes anteriores) con líneas rectas, y ángulos duros, donde se genera tensión-atención. Si analizamos las fuerzas vigentes, es una forma, que por ubicarse en el centro de un cuadro rectangular apaisado, se inclina hacia el extremo inferior izquierdo del mismo. Es una forma que parece contar con un gran pie de apoyo y pivotar sobre este con todo el peso de la columna. Parece un animalito otra vez, quizás un rinoceronte prehistórico o algo así. A su vez, en los puntos de mayor rigidez, atención, o final de la forma, la artista decide (o no) conjugar las líneas rectas con curvas y contracurvas, que en lo personal me recuerdan a los signos ígneos, a la alquimia, y a la magia y lo esotérico, de lo que tan fanático soy.