

LA LÍNEA RECTA EN EL ESPACIO BIDIMENSIONAL

DORIS EULALIA LEÓN ARIZA

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
INSTITUTO DE EDUCACIÓN A DISTANCIA “INSED”
CARRERA DE BELLAS ARTES
BUCARAMANGA
2004**

LA LÍNEA RECTA EN EL ESPACIO BIDIMENSIONAL

DORIS EULALIA LEÓN ARIZA

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar por el título de
Maestro en Bellas Artes**

Director

**Luis Fernando Bernal Valderrama
Maestro en Bellas Artes**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
INSTITUTO DE EDUCACIÓN A DISTANCIA “INSED”
CARRERA DE BELLAS ARTES
BUCARAMANGA**

2004

DEDICATORIA

Esta meta no hubiera sido posible sin el apoyo y la confianza depositada por mi familia, amigos, maestros y compañeros, quienes han dejado en mí una profunda huella en las diferentes etapas de mi vida que hoy nutre mi camino y me alienta a continuar. Ellos, con su experiencia, sabiduría y afecto acompañaron mi trasegar a lo largo de la carrera y compartieron con paciencia y generosidad mis afanes y dudas. Han sido un foco de luz que ilumina mi existencia y la hace mejor cada vez. A todos ellos ofrezco este logro y pido a Dios que les bendiga siempre.

AGRADECIMIENTOS

Presento mi más sincero agradecimiento a:

A Dios por acompañarme siempre y darme la oportunidad de conocer y compartir con personas maravillosas que estuvieron presentes durante mi carrera.

Al maestro Germán Toloza, coordinador de la carrera de Bellas Artes y los profesores, maestros, tutores y asesores, por compartir su conocimiento con responsabilidad y compromiso y por su decidido empeño en mejorar la institución.

Al maestro Luis Fernando Bernal Valderrama por su dedicación, orientación y guía y sobre todo por su voto de confianza que me animó a continuar aún en los momentos de mayor desconcierto.

Al arquitecto Alirio Rangel Wilches y la señora Leonor Wilches quienes siempre estuvieron dispuestos a colaborar y aportar sus conocimientos y habilidades.

A la Dra. Lucila González Aranda, directora del Museo de Arte Moderno de Bucaramanga y al equipo del MAMB por su interés y colaboración durante el tiempo en que estuve vinculada laboralmente al museo.

A mi familia por su apoyo incondicional, su comprensión, confianza y cariño de siempre.

A mis amigos y compañeros por sus sonrisas, sus gestos de cariño sincero y sus valiosos aportes que enriquecen mi existencia.

GRACIAS

CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN	1
1. DESCRIPCIÓN DEL TEMA	2
1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	2
1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	3
1.3 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	3
2. OBJETIVOS	4
2.1 OBJETIVO GENERAL	4
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	4
3. JUSTIFICACIÓN	5
4. REFERENTES CONCEPTUALES	7
4.1 MARCO CONCEPTUAL	7
4.1.1 Constructivismo	7
4.1.2 Línea	7
4.1.3 Forma	8
4.2 MARCO TEÓRICO	9
4.2.1 La esencia del arte	9
4.2.2 Lo pictórico	10
4.2.3 Percepción de los artistas	10
4.2.4 La materia	13
5. METODOLOGÍA	14
5.1 PROCESO	14
5.1.1 Análisis de documentos e imágenes	14
5.1.2 Experimentación con materiales	14

5.2	ANÁLISIS DEL PROCESO	15
5.3	INTERPRETACIÓN	16
6.	EVIDENCIA DE LOS PROCESOS	19
6.1	MAQUETAS BASADAS EN VARIACIONES DE UN MISMO DIBUJO	19
6.2	ESTRUCTURA LINEAL SIN SOPORTE.	23
6.3	ESTRUCTURA CON APLICACIÓN DE LÍNEA DE PROFUNDIDAD	25
6.4	VARIACIONES CON SOPORTE	26
7.	CONCLUSIONES	32
	BIBLIOGRAFÍA	34
	ANEXOS	36

LISTA DE FIGURAS

	pág.
Figura 1. Piet Mondrian. <i>Fachada de iglesia</i> , 1914. Carboncillo, 99 x 63.4 cm.	11
Figura 2. Carlos Cruz-Díez, <i>Color aditivo I</i> . 1970. Serigrafía 43/200, 60 x 60 cm. (plancha); 75 x 75 cm. (papel)	12
Figura 3. Doris León. <i>Maqueta 1</i> . 2004. Madera. 15 x 23 x 0.5 cm.	19
Figura 4. Doris León. <i>Maqueta 2</i> . 2004. Madera. 15 x 23 x 0.5 cm.	20
Figura 5. Doris León. <i>Maqueta 3</i> . 2004. Madera. 15 x 23 x 0.5 cm.	20
Figura 6. Doris León. <i>Maqueta 4</i> . 2004. Madera. 15 x 23 x 0.5 cm.	21
Figura 7. Doris León. <i>Maqueta 5</i> . 2004. Madera. 15 x 23 x 0.5 cm.	21
Figura 8. Doris León. <i>Maqueta 6</i> . 2004. Madera. 15 x 23 x 0.5 cm.	22
Figura 9. Doris León. <i>Maquetas</i> . 2004. Madera. 31.5 x 72 x 0.5 cm.	22
Figura 10. Doris León. <i>Sin título</i> . 2004. Madera. 24.5 x 91 x 0.5 cm.	23
Figura 11. Doris León. <i>Sin título</i> (detalle). 2004. Madera. 12.3 x 30 x 0.5 cm.	24
Figura 12. Doris León. <i>Sin título</i> . 2004. Madera. 25 x 80 x 1.5 cm.	24

Figura 13. Doris León. <i>Sin título</i> . 2004. Madera. 19 x 62.6 x 3 cm.	25
Figura 14. Detalle, vista superior con incidencia de luz en picada	26
Figura 15. Doris León. <i>Sin título</i> . 2004. Madera. 23 x 76.4 cm.	27
Figura 16. Doris León. <i>Sin título</i> (detalles: a. vista lateral; b. margen izquierdo)	27
Figura 17. Doris León. <i>Sin título</i> . 2004. Madera. 20 x 83 x 4 cm.	28
Figura 18. Doris León. <i>Sin título</i> . 2004. Madera. 17.6 x 67 x 4 cm.	28
Figura 19. Doris León. <i>Sin título</i> . 2004. Madera. 31.5 x 68 x 4 cm.	29
Figura 20. Doris León. <i>Sin título</i> . 2004. Madera. 30.7 x 110 x 4 cm.	29
Figura 21. Doris León. <i>Sin título</i> (detalle: sección angular en bajo relieve)	30
Figura 22. Doris León. <i>Sin título</i> . 2004. Madera. 113 x 37 x 4 cm.	30
Figura 23. Doris León. <i>Sin título</i> . 2004. Madera. 39 x 123 x 4 cm.	31
Figura 24. Doris León. <i>Sin título</i> . 2004. Madera. 49 x 91.5 x 4 cm.	31

LISTA DE ANEXOS

	pág.
ANEXO A: Manifiesto constructivista. Por Naum Gabo y Antoine Pevsner	37
ANEXO B: Lo pictórico. Por Carmen María Jaramillo	44

RESUMEN

TÍTULO: LA LÍNEA RECTA EN EL ESPACIO BIDIMENSIONAL *

AUTOR: LEÓN ARIZA, Doris Eulalia **

PALABRAS CLAVES: línea, recta, ortogonal, madera, abstracción, espacio bidimensional, estructura lineal, relieve

DESCRIPCIÓN:

El presente trabajo corresponde a la realización de una propuesta pictórica basada en el manejo de la línea recta para el desarrollo de estructuras ortogonales de dos dimensiones, que fueron materializadas con el uso de la madera. Este material por sus características propias: color, textura, peso, volumen, dureza y facilidad de acople, permite la creación de estructuras sin soporte y otras que posan sobre superficies rectangulares de madera prensada. La austeridad de medios, la ausencia de color como pigmento y la sencillez de la forma, causan un impacto visual a partir de los elementos compositivos de proporción, valor tonal, equilibrio y ritmo.

La línea es un elemento recurrente en la creación artística y en la impronta de cada artista se evidencia su vitalidad y carácter perenne. El proceso de experimentación formal se alimenta de los aportes del constructivismo: *neoplasticismo*, *suprematismo* y *minimal art*, y del desarrollo conceptual y plástico de artistas modernos.

En la presente propuesta línea y materia se convierten en una sola: la madera le da cuerpo y vida a la línea, se puede palpar, juega con la luz, ve su reflejo, viste de su color, su forma brilla y reconoce una nueva presencia que la acompaña como testigo fiel de su existencia, su sombra. La línea por su parte le da un sentido a la madera, una razón de ser, fluye a través de ella, le da ritmo y movimiento al material muerto; la madera es la piel y la línea es su alma que quiere tomar posesión de todo su cuerpo. La habita, da forma y expande su espacio.

* Proyecto de grado

** Universidad Industrial de Santander. Carrera de Bellas Artes. BERNAL VALDERRAMA, Luis Fernando

ABSTRACT

TITLE: STRAIGHT LINE IN BIDIMENSIONAL SPACE*

AUTHOR: LEÓN ARIZA, Doris Eulalia **

KEY WORDS: line, straight, ortogonal, wood, abstraction, bidimensional space, lineal structure, relief

DESCRIPTION:

This work is the realization of a pictorial proposal based on the manipulation of the straight line to develop an ortogonal structure in two dimensions, materialized in wood. By its own characteristics of color, texture, weight, volume, hardness and facility to join, this material allows the creation of some structures without a support and others based on a rectangular surface made in plywood. The austerity of elements, the absence of color as a pigment and the simplicity of the form, create a visual impact based on the compositive elements of proportion, tonal value, balance and rhythm.

The line is a recurrent element in artistic creation and it leaves its own trace of vitality and perennial character on each artist. The process of formal experimentation is based on several sources of constructivism: *neoplasticism*, *suprematism* and *minimal art*, and on the conceptual and plastic developments of modern artists.

In the present proposal, line and wood become one alone: wood gives body and life to the line, it can be touched, play with light, see its reflection, take its color, its form shines and produces a new presence, its shade, as a faithful witness of its existence. The line on its side, gives a sense to wood, a reason to be, flowing through it, giving rhythm and movement to the still material. Wood is the skin and line is the soul taking possession of all the body, inhabiting and expanding its space.

* Graduation work

** Universidad Industrial de Santander. Faculty of Arts. BERNAL VALDERRAMA, Luis Fernando

INTRODUCCIÓN

El proyecto ***La línea recta en el espacio bidimensional***, resume la búsqueda formal de un proceso que empezó a figurarse de manera espontánea y desapercibida desde el comienzo de la carrera. En consecuencia, la propuesta pictórica responde a la necesidad de aplicar el manejo de la línea recta al desarrollo de estructuras ortogonales de dos dimensiones en las que prima la simplicidad de la forma, la ausencia del color como pigmento aplicado y el empleo de la madera al natural. Esta evidente austeridad de recursos, destaca los elementos compositivos de proporción, valor tonal, equilibrio y ritmo; así mismo la incidencia de la luz sobre la línea relieve, crea contrastes entre el color local de la superficie y la proyección de la sombra.

En esta instancia es importante conocer los aportes del constructivismo: neoplasticismo, suprematismo y minimal art, y el desarrollo conceptual y plástico de artistas modernos como Vasili Kandinsky, Paul Klee y Piet Mondrian en la esfera mundial; los venezolanos, Carlos Cruz-Díez y Jesús Rafael Soto y los artistas nacionales Carlos Rojas y Eduardo Ramírez Villamizar. Aunque en esta primera etapa de experimentación interesa la madera como tal sin que sea interés del estudio profundizar en el análisis de sus tipos y propiedades se buscará aprovechar sus características de la madera, como son: color, textura, peso, volumen, dureza y facilidad de acople, para obtener artefactos lineales y composiciones sobre soporte que posibilitan la presentación de la línea, acorde a un desarrollo conceptual y técnico que fundamenta su esencia como medio de expresión plástico

1. DESCRIPCIÓN DEL TEMA

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En el contexto local y con referencia a las artes, se observa que las obras se resuelven primordialmente a partir del volumen y el color pero la línea como tal no se ha trabajado decididamente desde lo pictórico. La línea recta está presente en el imaginario colectivo; después del punto, la noción de línea es uno de los primeros conceptos que se aprenden desde la niñez. Está presente en el entorno natural o urbano: los árboles, las cuerdas de la luz, las calles... es tan cercana, tan familiar que se podría asegurar, sin temor a equivocación, que todos la llevan en la sangre porque hace parte de su cotidiano. Tal vez esa misma cotidianidad hace que, siendo tan fundamental y necesaria, pase desapercibidamente sin que se valore como un elemento autónomo en la composición y configuración del espacio. Su utilidad generalmente está subordinada a otros intereses y no se explora suficientemente sus posibilidades como elemento esencial de expresión pictórica

Estas circunstancias hacen que se pierda una oportunidad para el encuentro lúdico con la línea; para crear a partir del juego con su recorrido otras formas que cautivan los sentidos, establecer nuevas relaciones con el espacio que permitan reconocerlo, habitarlo y expandirlo y, en esta medida, se coarta su participación y aporte en el desarrollo del arte.

En consecuencia se hace necesaria la realización de una propuesta pictórica basada en el recorrido ortogonal de la línea recta, con el uso moderado de recursos que permita reconocer su potencial, su fuerza expresiva y capacidad creadora. El proceso de experimentación se fundamenta en movimientos derivados del constructivismo: *neoplasticismo*, *suprematismo* y *minimal art*, de los

que se retoma su normativa formal aplicada al manejo de la madera, material que por sus características propias permite la presentación de la línea como estructura sin soporte o contenida en una superficie bidimensional.

1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

- ¿Cómo desarrollar una propuesta plástica bidimensional a partir del manejo ortogonal de la línea recta aprovechando las cualidades propias de la madera?

1.3 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

- ¿Cómo fundamentar las posibilidades compositivas de la línea recta en la configuración del espacio bidimensional a partir de la normativa formal de movimientos derivados del constructivismo tales como el *neoplasticismo*, el *suprematismo* y el *minimal art*?
- ¿Cómo desarrollar una técnica adecuada para el manejo de la línea recta en sentidos horizontales y verticales con el uso de la madera?

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Desarrollar una propuesta plástica a partir del manejo ortogonal de la línea recta inscrita en un formato bidimensional aprovechando las cualidades propias del material utilizado.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Estudiar la normativa formal de movimientos derivados del constructivismo tales como: *neoplasticismo*, *suprematismo* y *minimal art*, que enriquecen las posibilidades compositivas de la línea recta en la configuración del espacio bidimensional.
- Desarrollar una técnica adecuada para el manejo de la línea recta en sentidos horizontales y verticales valorando las cualidades propias de color, textura, peso, volumen, dureza y facilidad de acople de la madera.

3. JUSTIFICACIÓN

Al sentir una fascinación especial por la línea que surge desapercibidamente en los trazos espontáneos al borde de libros y cuadernos y poco a poco se impone para ser el centro de una búsqueda plástica, se hace necesario confrontar una serie de cuestionamientos, intereses, dudas y capacidades para canalizarlos en función del desarrollo de una propuesta pictórica. Pese a que la línea hace parte de un imaginario colectivo y es un elemento recurrente en las artes plásticas, en el contexto local se observa que las obras se resuelven primordialmente a partir del volumen y el color pero poco se trabaja la línea como elemento primordial en la composición.

Este hecho motiva la búsqueda de una propuesta artística que explore las posibilidades de expresión de la línea, enfocada al manejo de la recta y al sentido ortogonal en que se mueve sobre la superficie bidimensional. La austeridad de recursos empleados evita que se subordine en función de otros elementos, como el color o la forma y permite lograr un impacto visual a partir de los elementos compositivos de proporción, valor tonal, equilibrio y ritmo.

La madera, por sus características propias: color, textura, forma, permite entablar una relación dialéctica entre el material (medio) y el elemento de composición (línea). La madera le da vida a la línea, un cuerpo que se puede palpar y ahora juega con la luz, ve su reflejo, se viste de su color, su forma brilla y reconoce una nueva presencia, su sombra, testigo fiel de su existencia. La línea por su parte le da un sentido a la madera, una razón de ser, fluye a través de ella, como la sangre que recorre el cuerpo y hace que el corazón palpite, le da ritmo y movimiento; la madera es la piel y la línea es su alma que quiere tomar posesión de todo su cuerpo. Línea y materia se convierten en una sola. Juntas hacen posible el

encuentro lúdico con la línea; para crear a partir del juego con su recorrido otras formas que cautivan los sentidos y establecer nuevas relaciones con el espacio que permitan reconocerlo, habitarlo y expandirlo.

El proceso de experimentación se concreta con la realización de una propuesta pictórica basada en el recorrido ortogonal de la línea recta como elemento compositivo y delimitante espacial, con el empleo de la madera, bien sea para ejecutar estructuras sin soporte o contenidas en una superficie bidimensional. En esta primera etapa del proceso interesa más el aprovechamiento de las características comunes de la madera, su rigidez, resistencia, color, textura y peso, sin que sea propósito del estudio profundizar en el análisis de sus tipos y propiedades para aplicaciones específicas.

La búsqueda plástica parte de un proceso de documentación y análisis de las fuentes centrado en los aportes del constructivismo: *neoplasticismo*, *suprematismo* y *minimal art*, y en el desarrollo conceptual y plástico de artistas modernos como Vasili Kandinsky (Moscú, 1866-Neuilly-sur Seine, 1944), Paul Klee (Muchenbuchen, 1879-Muralto, 1940) y Piet Mondrian (Amersfoort, 1872-Nueva York, 1944) en la esfera mundial, los venezolanos, Carlos Cruz-Díez (Caracas, 1923) y Jesús Rafael Soto (Ciudad Bolívar, 1923) y los artistas nacionales, Carlos Rojas (Facatativa, 1933-Bogotá 1997) y Eduardo Ramírez Villamizar (Pamplona, 1923), cuya obra artística permite ampliar la perspectiva para aproximarse a la línea como fuerza expresiva y elemento esencial de composición.

4. REFERENTES CONCEPTUALES

4.1 MARCO CONCEPTUAL

4.1.1 Constructivismo: el movimiento que buscaba la ordenación del caos, surge en Europa hacia el año de 1910. Algunas de las corrientes que de él se desprenden son: el *neoplasticismo* proclamado por Mondrian dentro del movimiento *De Stijl*, que aplica a la configuración espacial -ya sea en la pintura o la arquitectura-, la severa simplicidad de proporciones elementales, con manejo de lineaturas horizontales, verticales y ángulos rectos que buscan la percepción de lo regular, lo constructivo y lo funcional. La expresión plástica se lograba a través de "la variación, a la vez múltiple y sutil, de unos cuantos principios elementales de la composición y el tratamiento de la forma (horizontal/vertical, grande/pequeño, claro/oscuro, los colores primarios, etc."¹; el *suprematismo* como búsqueda de la forma pura y absoluta, concebido por Kasimir Malevich (Kiev, 1878-Leningrado, 1935); y el *minimal art* que, en cuerpos cúbicos, claros y sencillos, demuestra la normativa fundamental para la determinación del espacio. Así, el *constructivismo* desemboca "en un arte abstracto-concreto que resalta por su estricta normativa formal"²

4.1.2 Línea: Kandinsky en su obra "*Punto y línea sobre el plano*" define la línea geométrica como un ente invisible que surge al destruirse el reposo total del punto³. Carlos Rojas, consideraba que a medida que se acercaba al concepto de línea recta, se hacía más difícil el manejo de los fenómenos de plasticidad; "es

¹ WARNCKE, Carsten-Peter. *De Stijl 1917-1931*. Alemania: Taschen, 1993, contraportada

² THOMAS, Karin. *Diccionario del Arte Actual*. Sexta Edición. Colombia: Labor, 1996, p. 66

³ KANDINSKY, Vasili Vasilievich. *Punto y Línea sobre el plano*. España: Editorial Labor, 1991, p. 57

más complejo tocar la emoción del espectador con la línea recta que con la curva; es terriblemente más desafiante para el espíritu”⁴. Los constructivistas en su manifiesto renuncian a la línea como valor descriptivo: "en la vida no existen líneas descriptivas; la descripción es un signo humano accidental en las cosas, no forma una unidad con la vida esencial ni con la estructura constante del cuerpo. Lo descriptivo es un elemento de ilustración gráfica, es decoración. Afirmamos que la línea solo tiene valor como dirección de las fuerzas estáticas y de sus ritmos en los objetos"⁵. (véase Anexo A: Manifiesto constructivista)

Dentro de los fundamentos geométricos descritos por Leonardo, “la línea es una longitud reducida por el movimiento de un punto y sus extremidades son puntos. No tiene anchura ni profundidad”⁶.

4.1.3 Forma: Rudolph Arnheim, citado por Geoffrey H. Baker, afirma que los fenómenos visuales se transmiten mediante la aplicación controlada de fuerzas, que denotan equilibrio, discordancia, crecimiento, movimiento, tensión o interacciones de los mismos⁷.

Al partir de la unidad más simple, el punto, Maurice de Saussure⁸ escribe que no solo indica unidad, sino que contiene la energía potencial de dilatación y contracción capaz de influir en un espacio circundante. La línea marca posición y dirección, su energía anima a recorrerla en toda su longitud y se incrementa en los extremos, implicando velocidad y activando el espacio que la rodea; la acción entre horizontales y verticales introduce el principio de oposición equilibrada de

⁴ GALERÍA EL MUSEO, . Carlos Rojas. Bogotá: El Museo, 1995. p. 131

⁵ GABO, Naum y PEVSNER, Antoine. Manifiesto constructivista o realista. [Moscú (Ru): 1920]. [en línea]. Site copyright © Ideasapiens.com 2001. [citado en 2004-04-15]. Disponible en Internet: <www.ideasapiens.com/textos/Arte/manifiesto%20constructivista.htm>

⁶ LEONARDO da Vinci. Cuaderno de Notas. España: Edimat Libros. 1999, p. 27

⁷ ARNHEIM, Rudolph. Análisis de la forma, citado por BAKER, Geoffrey H. Le Corbusier. Barcelona: Gustavo Gili S.A., 1985, p. 4

⁸ Ibid., p. 5

tensiones: la vertical, la gravedad; la horizontal, el plano de sustentación; y la concurrencia de ambas produce una sensación de satisfacción plena por simbolizar el equilibrio absoluto en la experiencia humana de permanecer en el suelo. Baker alude al movimiento como un componente relevante de la forma.

El arte oriental influenciado por la doctrina musulmana “*alejó el espíritu de los artistas de los objetos del mundo real para impulsarlo hacia el maravilloso de las líneas y los colores*”⁹.

4.2 MARCO TEÓRICO

4.2.1 La esencia del arte: En su ensayo psicológico sobre el arte, José D. Calderaro encuentra la relación del arte como proyector de las individualidades del hombre, cuya creación artística conserva un halo de misterio no obstante el sello de las influencias sociales y culturales. Así mismo hace referencia al arte como “el reino de la *innecesidad* en el que los objetos sin embargo no nos son *indiferentes*; por el contrario adquieren en nuestra mente la consistencia de una auténtica realidad”¹⁰. A partir de esta premisa se aborda el proceso de búsqueda plástica sin la preocupación de hallar su utilidad o razón de ser. Al saber que *no sirven para nada*, la experiencia artística puede fluir libremente, en un sentido positivo, serio y sin pretensiones.

El arte que no es “ni ciencia, ni utilidad, ni pedagogía; todo lo contrario, más que utilidad, es inutilidad; y más que enseñar, pone un tenue velo de misterio sobre las cosas del mundo”¹¹. Sin embargo necesita reunir una serie de condiciones

⁹ GOMBRICH, Ernst Hans Josef. Historia del Arte. Capítulo 7: Mirando a Oriente. XVI Ed. Madrid: Debate, 1997, p.143

¹⁰ CALDERARO, José D. La Dimensión Estética del Hombre. Buenos Aires: Paidós, 1961. p. 14

¹¹ Ibid., p. 21

intelectuales, creativas y técnicas para que pueda darse un proceso artístico consecuente con la realidad que se vive y que se pueda consolidar en un mundo pleno de inconsistencias y contradicciones en donde todo está dado pero nadie tiene la última palabra. Estas condiciones, la convicción en lo que se hace, y la actitud y compromiso frente al trabajo artístico son vitales para superar barreras propias en un medio que aunque amplio, es bastante cerrado y se precisa de un carácter propio y mucho tesón para sostenerse incluso cuando el camino es adverso, de manera que la obra no sucumba al vaivén caprichoso del mercado y salga fortalecida con el paso del tiempo.

4.2.2 Lo pictórico: La curadora de arte Carmen María Jaramillo, en su autorreflexión sobre la pintura a propósito de la exposición *A través del Espejo*, hace un análisis detenido de la pintura en sí misma, sobre sus supuestos básicos y su lenguaje en la que afirma:

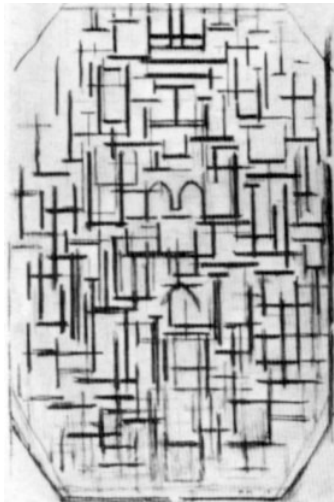
La acepción del término "pintura" como se lo ha entendido en el sentido más tradicional, ha desaparecido. Es decir, tomándolo como un medio puro, que parte de unos supuestos considerados el fundamento de su lenguaje, tales como el pigmento y su aplicación; el soporte; la bidimensionalidad y su función representativa, expresiva o simbólica. Este vehículo tiene hoy, además, el recurso de revisar con la distancia necesaria, los hallazgos que han ido transformando la plástica en este siglo, y valerse de ellos para su trabajo. Una manera peculiar de abordar el espacio, el tiempo y la imagen, consignadas en diversas formas de colage, fragmentación y todo tipo de mediaciones, son parte indisoluble del lenguaje de la pintura de los noventa.¹² (véase Anexo B)

4.2.3 Percepción de los artistas: Kandinsky, en sus obras: "Punto y línea sobre el plano" y "De lo espiritual en el arte" resumió sus disertaciones sobre los elementos gráficos básicos y se propone despertar la capacidad de captar lo

¹² JARAMILLO, Carmen María. Lo pictórico. En: *A través del espejo. Autorreflexión de la pintura* [en línea]. Bogotá: s.f. [citado 2004-05-11]. Disponible en Internet: <212.38.88.210/bogota_visual/expo.htm>

espiritual en las cosas materiales y abstractas. Paul Klee concibe la abstracción independientemente de los objetivos naturales, como la puesta en libertad de relaciones pictóricamente puras para definir y dejar ver en sus obras una evolución consecuente, al profundo respeto y convicción por esa libertad creadora en la que buscaba hallar su propia esencia.

Figura 1. Piet Mondrian, *Fachada de iglesia*, 1914. Carboncillo, 99 x 63.4 cm.



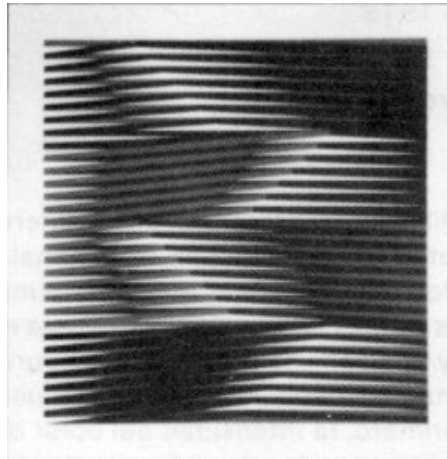
Mondrian por su parte, consideraba que el arte abstracto se opone a una representación natural de las cosas, pero no se opone a la naturaleza. Con su obra "alcanzó una proporción y armonía perfectas, divorciadas de todo drama y sentimiento que todos perseguían"¹³

El referente de los artistas venezolanos Carlos Cruz-Díez y Jesús Rafael Soto es relevante en cuanto al empleo elementos geométricos simples ordenados de forma lineal y la intersección de puntos y líneas con los que logran producir vibraciones ópticas que afectan la mirada del espectador y estimulan su imaginación. "La obra de Soto, según su propio testimonio partía del deseo de

¹³ RUHRBERG, Karl. Arte del siglo XX. España: Taschen GMBH, 2001. p. 173

hacer que las obras de Mondrian parecieran tener movimiento"¹⁴. Soto trata de hacer comprender que "estamos inmersos en la trinidad: espacio, tiempo, materia, como un pez en el agua"¹⁵.

Figura 2. Carlos Cruz-Díez, *Color aditivo I*. 1970. Serigrafía 43/200; 60 x 60 cms. (plancha); 75 x 75 cms. (papel)



Cruz-Díez utiliza los cambios de punto de vista del espectador y en la luz incidente. "Sus experimentos están dirigidos a hacer ver el color en estado puro. Para ello fracciona la superficie en una sucesión de líneas paralelas, dispuestas horizontal o verticalmente. Al adicionar otro color y dependiendo de los espacios intermedios, surge una suave coloración. El movimiento del espectador frente a la obra permite que este fenómeno óptico se repita"¹⁶.

En la obra de Eduardo Ramírez Villamizar ha prevalecido la simplificación de los elementos pictóricos y el espacio surge como el verdadero significado en el que están las mayores responsabilidades estéticas y los dibujos de Carlos Rojas buscan la belleza propia de la línea, más que un medio de representación. En la serie Ingeniería de la visión, alude a la sensación de "interno-externo, incluido-

¹⁴ Ibid., p. 347

¹⁵ BANCO DE LA REPÚBLICA. Catálogo Exposiciones itinerantes /2. Arte abstracto. Bogotá, 1985. p. 16

¹⁶ Ibid., p. 5

excluido, circundante-contenido, positivo-negativo, el yo contenedor y el yo contenido”¹⁷, que expresan una variada gama de posibilidades de configurar el espacio a través de la línea.

4.2.4 La materia: La madera es un material que ha facilitado y dignificado la existencia humana, ofreciendo una variedad infinita de aplicaciones que van desde el abrigo y preparación de alimentos como material combustible; la arquitectura, el transporte y la industria como material estructural; la supervivencia y adaptación del entorno como medio para la fabricación de herramientas, muebles y utensilios; y la recreación lúdica como material plástico. En cada campo ha mostrado ampliamente su nobleza y ha servido al hombre para que pueda desarrollar su capacidad creadora.

Lo anterior hace que exista una estrecha relación de la madera con el hombre que le permite llegar y tocar las fibras más profundas de su ser. Su textura, color y brillo causan un efecto mágico, que cautiva, gusta y seduce. Al encontrar la superficie desnuda de la madera se despoja de artificios que opacan su verdad limpia y pura; su naturaleza cálida, se impone para excitar todos los sentidos. Con este propósito se entrega a la línea, dando un cuerpo real que no sólo se puede ver sino que se puede tocar; se puede sentir su forma plana o curva, su dureza o fragilidad. La línea toma su color y se funde en ella esperando que un haz de luz la bañe para revelar un sinfín de tonalidades que aparecen en su topografía. Sobre la línea relieve, matices de luz y sombra rompen la monocromía de la superficie y juegan con un recorrido pleno de ritmo y movimiento. La sombra es una parte integral de la obra y es testigo de la presencia real de la línea.

¹⁷ GALERÍA EL MUSEO. Op. cit., p. 132

5. METODOLOGÍA

5.1 PROCESO

El proceso se desarrolló fundamentalmente en dos etapas previas a la aplicación práctica que define la propuesta pictórica final: la primera de documentación en catálogos de artistas, libros de arte, revistas especializadas, videos y páginas web, la segunda de búsqueda y experimentación con diferentes materiales.

5.1.1 Análisis de documentos e imágenes: se inició el proceso de documentación con el estudio del material encontrado acerca del constructivismo y los movimientos que se desprenden de esta corriente, tales como el neoplasticismo, el suprematismo y el minimal art, y se analizó la obra de artistas modernos como Vasili Kandinsky, Paul Klee y Piet Mondrian en la esfera mundial; los venezolanos, Carlos Cruz-Díez y Jesús Rafael Soto y los artistas nacionales Carlos Rojas y Eduardo Ramírez Villamizar, de los que se retoma su manejo austero de los elementos compositivos y la aplicación reiterada de la línea recta en la creación pictórica.

5.1.2 Experimentación con materiales: Esta etapa contempló la exploración con diversos materiales como las láminas de hierro, acrílico y madera. En los dos primeros se probó su aplicación al concepto de línea pero se encontraron serias limitaciones técnicas para su desarrollo y también se observó una seria irritación en la piel del investigador producida por los ácidos usados para intervenir el metal que afectó durante un tiempo significativo la continuidad del proyecto. Finalmente se encontró una afinidad en la madera para los fines plásticos que se pretendían. En esta primera etapa del proceso interesa más el aprovechamiento de las

características comunes de la madera, su rigidez, resistencia, color, textura y peso, sin que sea propósito del estudio profundizar en el análisis de sus tipos y propiedades para aplicaciones específicas.

5.2 ANÁLISIS DEL PROCESO

A partir de la normativa formal de movimientos derivados del constructivismo tales como el *neoplasticismo*, el *suprematismo* y el *minimal art*, se fundamenta el proceso de experimentación y búsqueda plástica en una superficie bidimensional.

Se retoman los conceptos de Kandinsky quien alude al movimiento que surge con la línea al destruirse el reposo total del punto. Ese dinamismo se observa implícito en el desarrollo del proceso por cuanto la continuidad misma sugiere un recorrido y un tiempo. Los extremos abiertos indican un comienzo y un fin y permiten proyectar imaginariamente la línea hasta el infinito. Carlos Rojas, hablaba de la dificultad de manejo de la plasticidad al acercarse al concepto de línea recta; esto es más complejo aún cuando se limitan al extremo los recursos; en este caso que hay siempre un manejo ortogonal en la composición y el color se reduce al que otorga la madera natural. En este caso constituye una ventaja puesto que concentra la atención a los sutiles acentos que se forman con el relieve de la línea de madera y se puede reemplazar el manejo del color, con las variaciones de los espacios, intersecciones y reposos que se forman por el desplazamiento de la línea.

Resulta esclarecedora la definición de la línea encontrada en el manifiesto constructivista en la que desecha su valor descriptivo y se valora su capacidad de proyectar y producir ritmos en los objetos. Esto permite potenciar su presencia en la obra y la libera de su compromiso de ser mediadora para producir una imagen; ella es la imagen y a medida que el proceso avanza se logra comprender un poco más su naturaleza para obtener, como dice Arnheim -citado por Geoffrey H. Baker

en su libro *Análisis de la forma*-, un control de las fuerzas que producen equilibrio, discordancia, crecimiento, movimiento, tensión o interacciones de los mismos. Esto se aprecia en el manejo de espacios abiertos y cerrados que se crean con el movimiento libre de la línea; más allá de su asimetría e irregularidad, los límites y múltiples variaciones en ritmo, peso e intensidad se presentan con un sentido equilibrado de todo el conjunto.

El uso de la madera para el desarrollo de la línea permite, más que una representación de la forma, una presentación táctil, visual y óptica que supera la mera apariencia para revelar la realidad de la forma; así como en la evolución de hombre, el dibujo precedió a la pintura, la línea precedió al colorido; por ello se emplea como el recurso por excelencia para la ejecución de la propuesta permitiendo que su lectura se transforme dependiendo del ángulo visual y la luz incidente, como una manera de explotar su aplicación al material y los efectos sensitivos que pueda generar.

5.3 INTERPRETACIÓN

El proceso de búsqueda inicia con la experimentación de los materiales, en la que se determina su alcance técnico y plástico; la evolución del proceso técnico y conceptual surge paulatinamente al encuentro con los elementos y el manejo de las cualidades matéricas de la madera, en tanto contenedor o contenido mismo. En esta etapa se prevé que no todos los resultados van a ser funcionales, pero no por ello son menos importantes para depurar el proceso y llegar a consolidar la propuesta plástica.

Los artistas referenciados de una u otra manera buscaban un desarrollo libre de su práctica artística; Malevich hablaba de librar al arte del peso inútil del objeto, Paul Klee veía en el arte abstracto una respuesta a un mundo terrible, y se esforzó en establecer relaciones pictóricamente puras, formas sencillas y claras en pos de

una esencia natural de las cosas. El presente proyecto se ha valido de sus aportes e interpretaciones para desplegar con la línea una percepción de esa libertad, sin contenidos sociales o políticos, eludiendo cualquier asimilación con una naturaleza perfecta, busca experimentar con la línea, ser consecuente con las dudas e imperfecciones que surjan porque ellas significan que hay un potencial por descubrir que le da vitalidad y sentido a esa búsqueda. En el arte como en la vida todo está en continuo cambio y evolución y hasta lo más sencillo encierra un universo propio que hace que valga la pena correr el riesgo de conocerlo.

La presentación táctil, visual y óptica de la línea de madera hace énfasis en el dibujo o despliegue de la forma que permite producir cambios o mutaciones sutiles con la incidencia de la luz y punto de vista del observador. Los valores tonales sugeridos por el relieve hacen énfasis en el volumen de la línea, su tamaño y dirección, creando diferentes intensidades, suficientes para cautivar los sentidos, invita a tocarla, recorrerla, sentirla, sin que se extrañe el color ausente.

En la composición se hace importante crear relaciones que establezcan diálogo entre el material y la línea, y la manera como ésta interactúa con el espacio dentro del soporte de madera o fuera de él. Es así que la línea se prolonga, en sentido horizontal o vertical como una pausa que penetra las formas y altera su espacio interior, su silencio, luego sale y busca un sentido diferente y continúa creando formas en su movimiento constante. Los extremos que superan el formato, se salen siguiendo un rumbo que queda interrumpido en una fracción de tiempo pero se presiente que pueden empezar de nuevo en una cadena sin fin, con la sensación de no buscar nada concreto la línea sigue su camino errante, su naturaleza nómada e inestable, una y otra vez. Su movimiento deja huella, la certeza de su propia incertidumbre.

En la obra línea y materia se conjugan en un solo propósito: la madera le da vida a la línea, un cuerpo que se puede palpar y ahora juega con la luz, ve su reflejo,

se viste de su color, su forma brilla y reconoce una nueva presencia que no la abandona como testigo fiel de su existencia, su sombra. La línea por su parte le da un sentido a la madera, una razón de ser, fluye a través de ella, como la sangre que recorre el cuerpo y hace que el corazón palpite, le da ritmo y movimiento; la madera es la piel y la línea es su alma que quiere tomar posesión de todo su cuerpo. La habita, le da forma y expande su espacio.

6. EVIDENCIA DE LOS PROCESOS

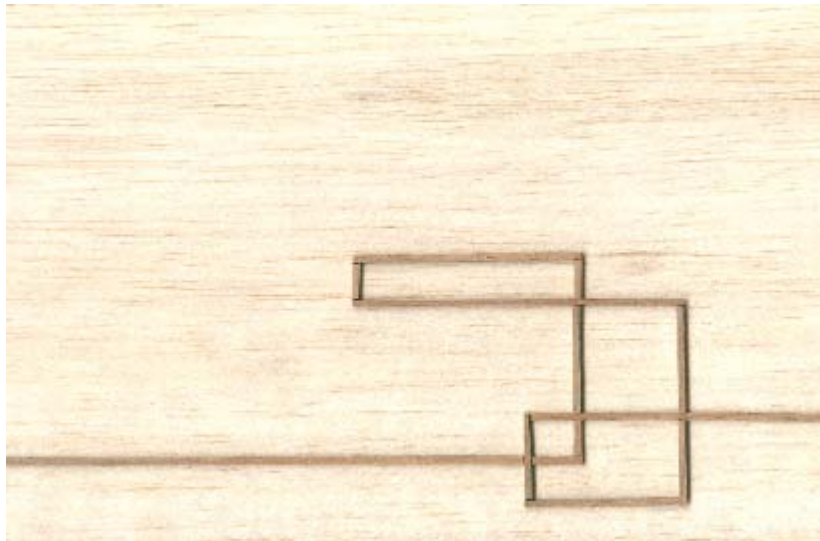
6.1 MAQUETAS BASADAS EN VARIACIONES DE UN MISMO DIBUJO

Materiales:

- vara de cedro de 0.2 cm. Figuras 3, 4, 5 y 6
- vara de balsa de 0.2 cm. Figuras 7 y 8
- lámina de balsa de 15 x 23 cm. x 0.5 cm.
- Pegante sintético para madera

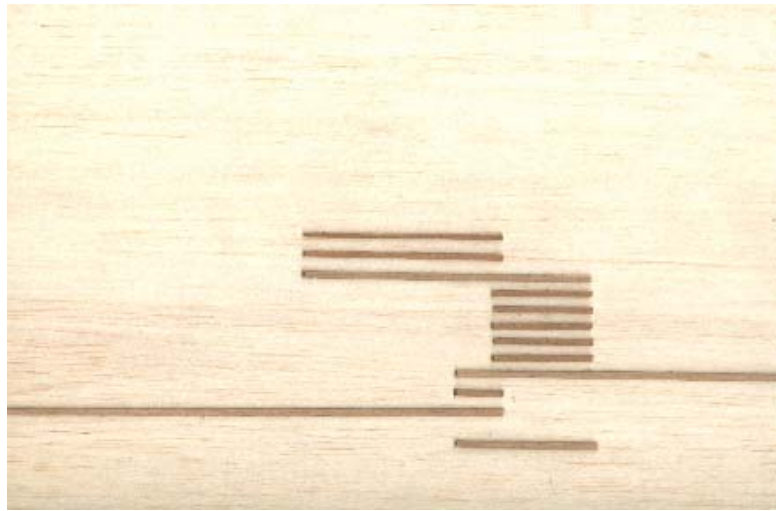
Procedimiento:

Figura 3. Doris León. *Maqueta 1*. 2004. Madera. 15 x 23 x 0.5 cm.



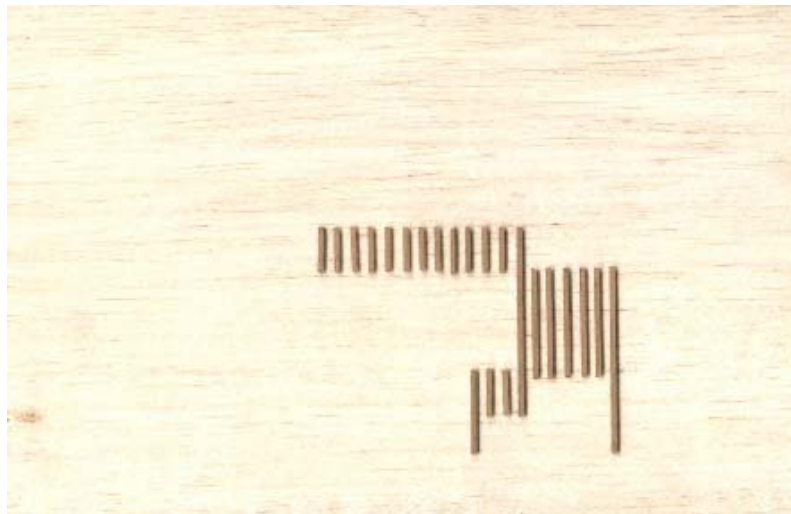
Se desarrollan todas las líneas en madera sobre el balsa.

Figura 4. Doris León. *Maqueta 2*. 2004. Madera. 15 x 23 x 0.5 cm.



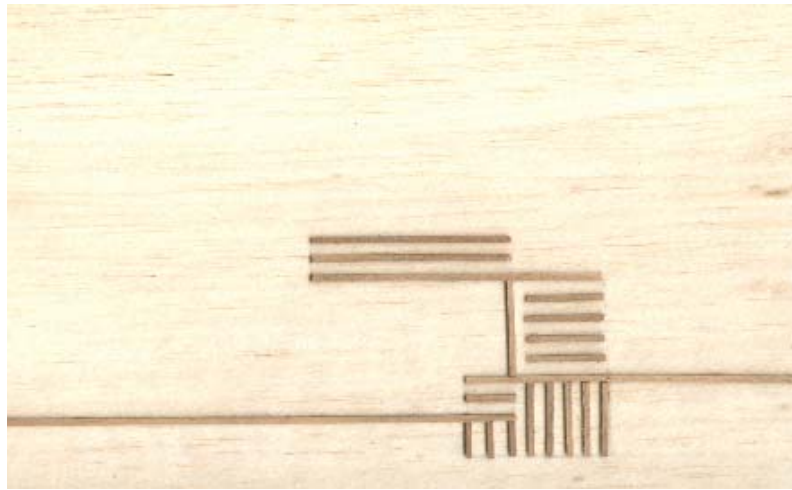
Se omiten las verticales y se trabajan las áreas interiores.

Figura 5. Doris León. *Maqueta 3*. 2004. Madera. 15 x 23 x 0.5 cm.



Se omiten las horizontales y se trabajan las áreas interiores.

Figura 6. Doris León. *Maqueta 4*. 2004. Madera. 15 x 23 x 0.5 cm.



Se trabajan libremente horizontales y verticales.

Figura 7. Doris León. *Maqueta 5*. 2004. Madera. 15 x 23 x 0.5 cm.



Se omite la línea matriz y se trabajan áreas interiores y exteriores

Figura 8. Doris León. *Maqueta 6*. 2004. Madera. 15 x 23 x 0.5 cm.



Desfases: ejercicio sugerido por el material

Figura 9. Doris León. *Maquetas*. 2004. Madera. 31.5 x 72 x 0.5 cm.



El ejercicio permitió confrontar con un material cercano al que se pudiera utilizar en una mayor dimensión, las posibilidades de la línea en una misma composición. Un juego que sin embargo enriqueció la búsqueda a través del manejo de superficies con acumulación de líneas y cambios de color e intensidad con el manejo de la dirección. Fue básicamente un proceso de observación y análisis

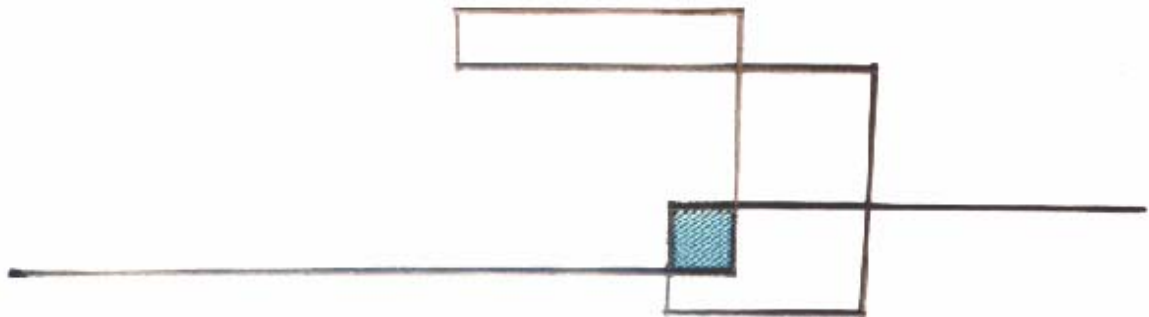
que exploraba la manera como se podía relacionar la línea con la madera, que parte de un solo recorrido de la línea y se empieza a valorar separadamente la aplicación de líneas horizontales o verticales para llegar a unir las en una misma superficie.

6.2 ESTRUCTURA LINEAL SIN SOPORTE.

Materiales:

- vara de cedro de 0.45 cm.
- Vara de pino de 1.5 cm.
- Pegante sintético para madera
- malla plástica verde
- hilo de cáñamo

Figura 10. Doris León. *Sin título*. 2004. Madera. 24.5 x 91 x 0.5 cm.

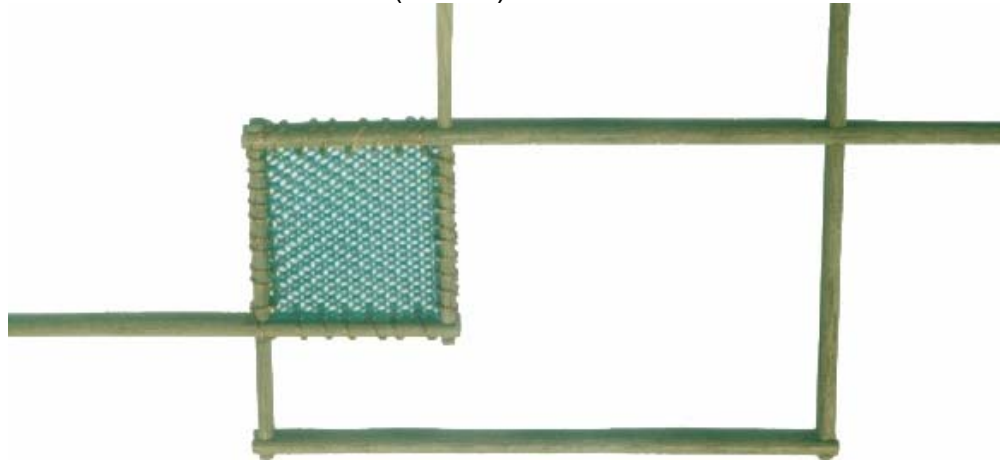


Procedimiento: Con la maqueta N° 1 Se trasladaron las medidas proporcionalmente en una relación 1:4 para aplicar a cada segmento de madera hasta completar la figura modelo.

En un comienzo se intentó hacer los pegues con amarres de cáñamo, pero se veían bastos con relación a las uniones que solo llevaban pegante; éstas eran limpias y suficientemente resistentes que obviaba el amarre. Entonces se hicieron pegues encajonados con lo que se logró una estructura muy firme. Realmente fue

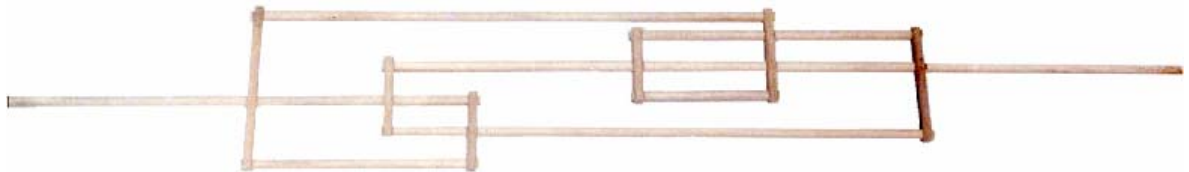
satisfactorio haber podido materializar de otra manera el mismo dibujo y comprobar un efecto completamente distinto. La transparencia, el juego con las sombras... se pudo contemplar desde diferentes ángulos. El proceso fue pausado porque los empalmes eran dispendiosos para trabajarlos con bisturí y lija solamente y los pegues con pegante vinílico se demoraban en secar; mientras secaba el pegante, se elaboraba la siguiente sección.

Figura 11. Doris León. *Sin título* (detalle). 2004. Madera. 12.3 x 30 x 0.5 cm.



La inserción de la malla plástica verde se hizo de manera provisional porque se trataba de evitar al máximo el uso de muchos elementos y la aplicación de color, pero se integró muy bien a la madera por lo que se unió de forma definitiva a la estructura con hilo de cáñamo.

Figura 12. Doris León. *Sin título*. 2004. Madera. 25 x 80 x 1.5 cm.



El acercamiento a un mayor formato se hace en pequeños pasos que permiten llevar la estructura a una mayor dimensión sin que pierda su estabilidad y rigidez. Por ello fue necesario emplear una vara de mayor espesor y crear recorridos que

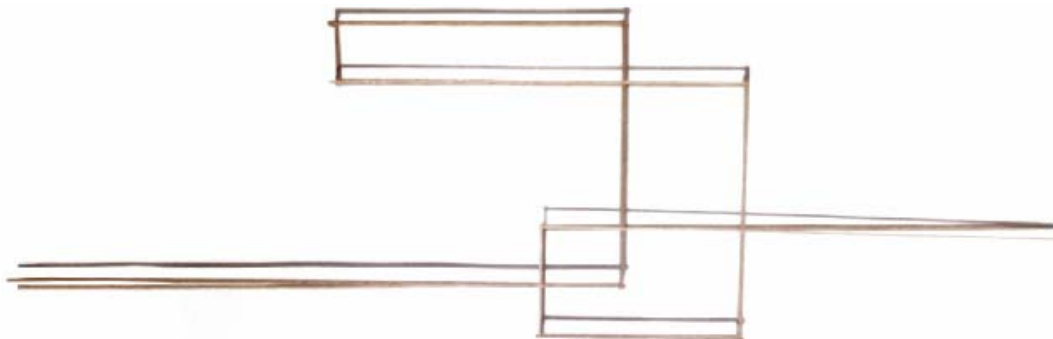
penetraran las primeras formas rectangulares de manera que unas a otras hicieran amarres para afianzar la estructura. Al igual que en el ejercicio anterior, se trabajó con empalmes encajonados y pegues que por la dimensión y peso de la madera causaban dificultad para el ensamble. Así mismo la madera pese a su aparente dureza resultó ser más frágil y exigía un corte sin el uso de la fuerza para evitar la fractura de la misma.

6.3 ESTRUCTURA CON APLICACIÓN DE LÍNEA DE PROFUNDIDAD.

Materiales:

- vara de cedro de 3 mm.
- Pegante sintético para madera

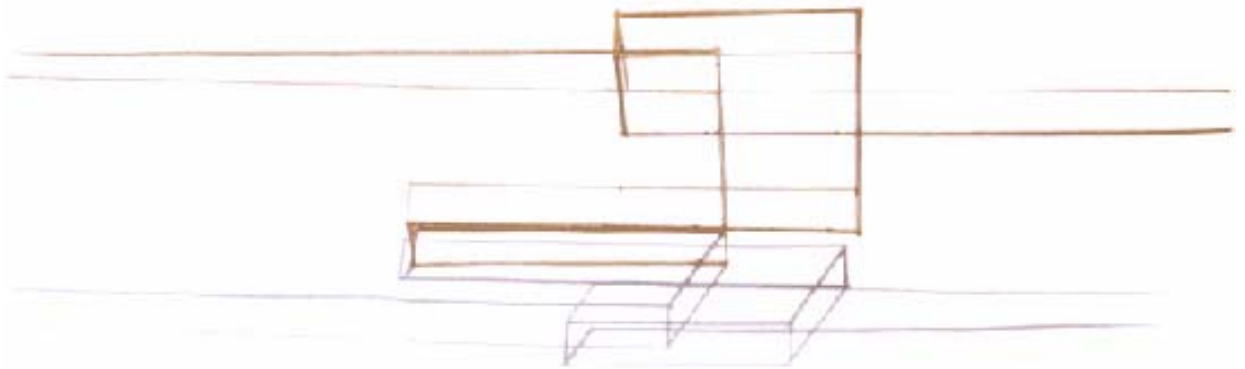
Figura 13. Doris León. *Sin título*. 2004. Madera. 19 x 62.6 x 3 cm.



Procedimiento:

Se ha trabajado la línea de profundidad en la misma composición. Se ha hecho complejo lograr firmeza en la estructura con el balsa al no tener zonas de intersección que asegure un área a otra lo cual se resolvió duplicando la estructura con una madera más delgada que produjo un efecto de doble sombra y enriqueció la lectura de la misma al producir variaciones con el cambio del ángulo visual y la incidencia de la luz. En esta medida se acerca a los trabajos de los artistas venezolanos Soto y Cruz-Díez que buscaban añadir movimiento a las obras para interactuar con el espectador.

Figura 14. Doris León. *Sin título* (detalle: vista superior con incidencia de luz en picada)



6.4 VARIACIONES CON SOPORTE

Materiales:

- Recortes de madera prensada de formatos rectangulares que oscilan entre los 50 x 18 cm. y 95 x 25 cm.
- Varas de cedro, balsa y pino con diámetros entre 0.3 cm. y 0.6 cm.
- Pegante sintético para madera

Procedimiento: Sobre la base de madera se disponen las cañas de diferentes calibres y formas: circular, media caña, cuadrada y se procede a hacer el dibujo. En esta etapa el relieve rescata el volumen de la madera y se enfatiza al apoyarse algunos segmentos sobre otros que permiten crear acentos en las sombras horizontales o verticales dependiendo del ángulo de observación y la incidencia de la luz.

Figura 15. Doris León. *Sin título*. 2004. Madera. 23 x 76 x 4 cm.

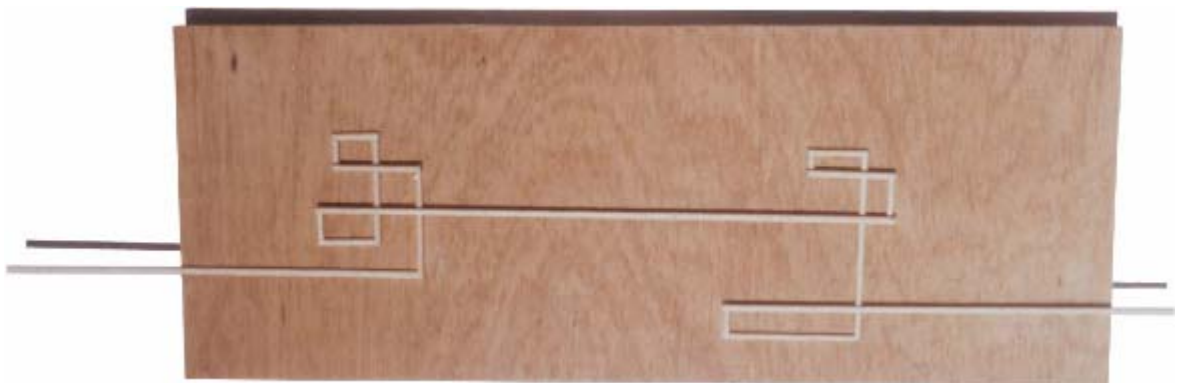


Figura 16. Doris León. *Sin título* (detalles: a. Vista lateral; b: margen izquierdo)

a.

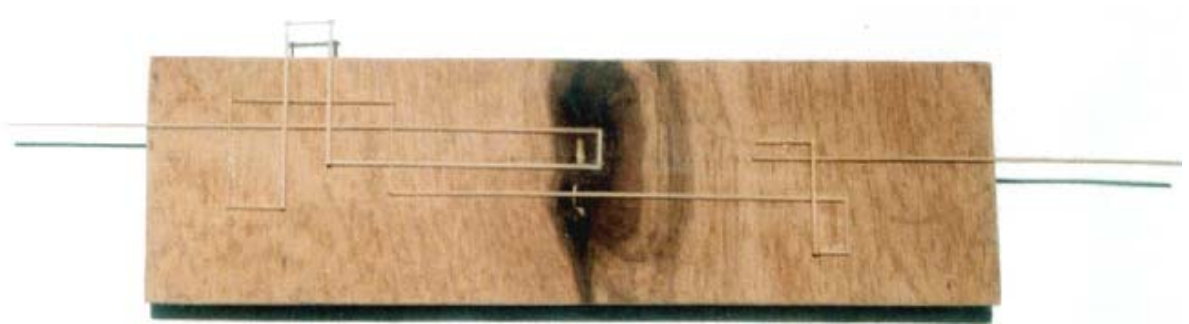


b.



El soporte ayuda crear diferentes gradaciones de sombra al jugar con la posición a ras del soporte o atravesarlas sobre las cañas ya ubicadas; así mismo facilita el trabajo con diversos calibres y diferentes formas de la caña: cuadrada, circular, media caña.

Figura 17. Doris León. *Sin título*. 2004. Madera. 20 x 83 x 4 cm.



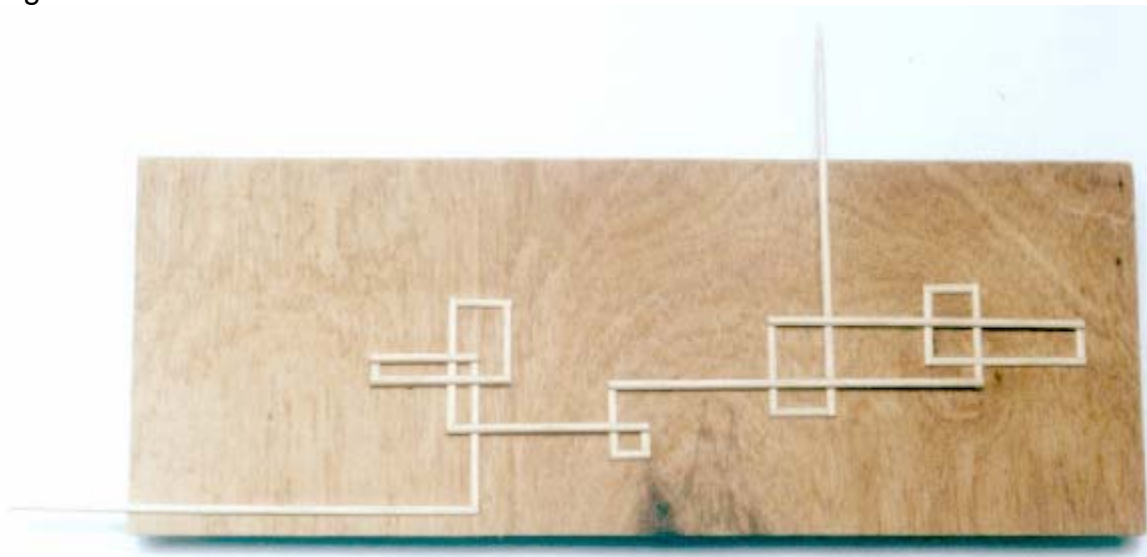
Una salida abrupta de la línea antes de abandonar definitivamente el recorrido sobre el soporte, y el peso de la estructura inclinado hacia el margen izquierdo, busca equilibrar la composición al compensar la anomalía generada por la mancha de la madera ubicada hacia el centro del formato

Figura 18. Doris León. *Sin título*. 2004. Madera. 17.6 x 67 x 4 cm.



En estos ejercicios se pierde la transparencia de la estructura pero se gana en la versatilidad para el ensamble de la estructura al contar con un soporte de madera que sostiene el peso en donde se ubica la línea.

Figura 19. Doris León. *Sin título*. 2004. Madera. 31.5 x 68 x 4 cm.



Para destacar mejor la forma, se buscó crear contrastes entre el color del fondo y el color de la estructura lineal. Para ello fue fundamental contar con diferentes tipos de madera como cedro, balsa y pino. La superposición de los tramos horizontales sobre los verticales en diferentes posiciones y longitudes, enfatiza las sombras para crear ritmos que armonizan el conjunto.

Figura 20. Doris León. *Sin título*. 2004. Madera. 30.7 x 110 x 4 cm.

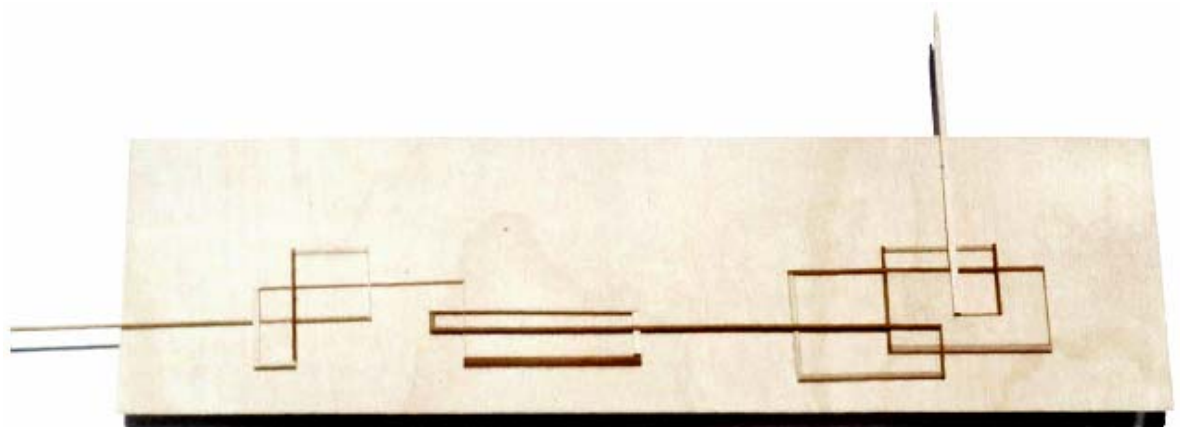


El límite rectangular del soporte se rompe con la entrada y salida de la línea en sentido horizontal o vertical. En este ejercicio se busca un mayor acento, añadiendo a la superposición de las líneas, el manejo de distintos calibres de cañas y una pequeña área con bajo relieve. Se observa un mayor impacto visual con las gradaciones de luz y sombra añade profundidad al dibujo plano.

Figura 21. Doris León. *Sin título* (detalle: sección angular en bajo relieve).



Figura 22. Doris León. *Sin título*. 2004. Madera. 113 x 37 x 4 cm.



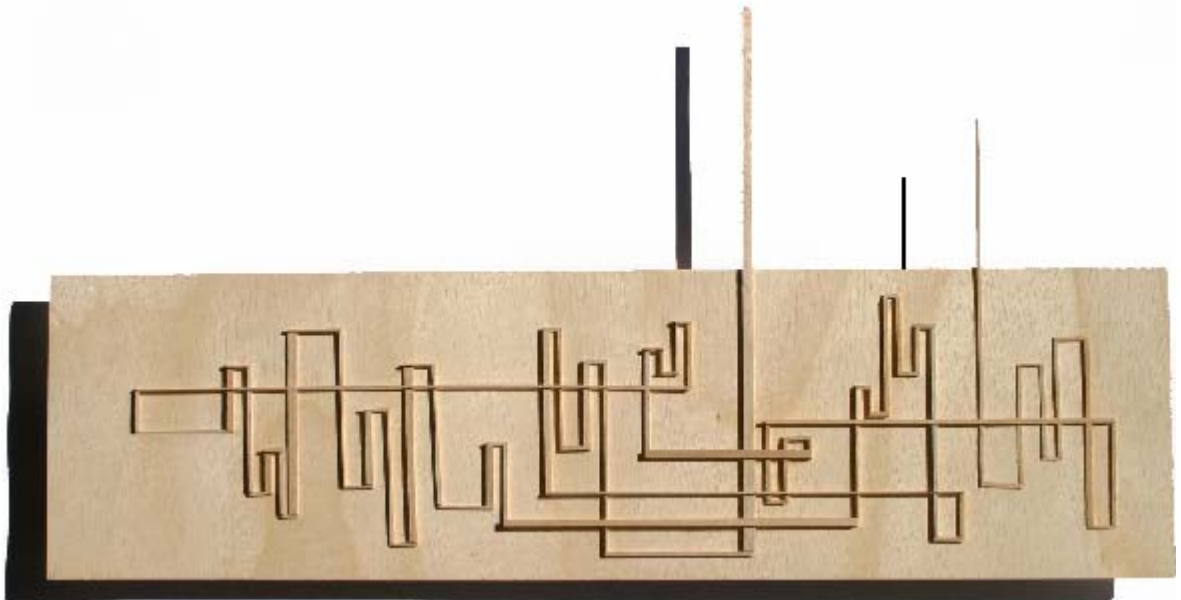
El cambio a una superficie más clara de madera prensada permite una mayor vibración tonal, enfatizada por el manejo de cañas de diferente calibre, forma y color. Un recorrido envolvente reitera las formas rectangulares que se encadenan por prolongados trayectos horizontales de la línea. Se trabajó los extremos en punta para hacer énfasis en la proyección de la línea hacia el infinito.

Figura 23. Doris León. *Sin título*. 2004. Madera. 39 x 123 x 4 cm.



Así mismo se explora otro tipo de secuencias ortogonales que definen un cambio significativo en el ritmo de la estructura.

Figura 24. Doris León. *Sin título*. 2004. Madera. 49 x 91.5 x 4 cm.



Se trabaja con líneas planas de diferente ancho que se ubican de manera alternada para producir sensaciones rítmicas en un recorrido más complejo que involucra sucesiones y grandes desplazamientos de la línea

7. CONCLUSIONES

El proceso de experimentación se concretó con la realización de una propuesta plástica basada en el recorrido ortogonal de la línea recta mediante el empleo de la madera, tanto en la ejecución de estructuras sin soporte, como contenidas en una superficie bidimensional. En esta primera etapa del proceso se aprovecharon las características comunes de la madera, su rigidez, resistencia, color, textura y peso, sin que fuera un propósito del estudio profundizar en el análisis de sus tipos y propiedades para aplicaciones específicas.

La simplicidad de la forma, aunada al empleo de la madera al natural, y el uso limitado de recursos enfatiza los elementos compositivos de proporción, valor tonal, equilibrio y ritmo; así mismo la incidencia de la luz sobre la línea relieve, crea contrastes entre el color local de la superficie y la proyección de la sombra que en la obra tiene una jerarquía propia, como parte integral de la composición y fiel testigo de la presencia real de la línea en la superficie. Sobre la línea relieve, matices de luz y sombra irrumpen en el silencio de la superficie y juegan en un recorrido pleno de ritmo y movimiento.

La línea recta cobra sentido en la modernidad (siglo XX), como elemento esencial de composición y es una fuente inagotable de la que se han valido innumerables artistas, quienes en su obra le imprimen su propio temperamento que permite continuar explorando su fuerza y enorme potencial para hallar otras maneras expresivas, de ahí su vitalidad, y su carácter perenne. En el presente proyecto línea y materia se convierten en una sola. Juntas hacen posible el encuentro lúdico con la línea; para crear a partir del juego con su recorrido otras formas que

cautivan los sentidos y establecen nuevas relaciones con el espacio que permiten reconocerlo, habitarlo y expandirlo porque el recorrido de la línea no solo es una distancia que separa, limita y contiene; también conduce, guía y proyecta y en su paso habita y expande el espacio.

BIBLIOGRAFÍA

BAKER, Geoffrey H. Le Corbusier. Análisis de la Forma. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

BANCO DE LA REPÚBLICA. Catálogo Exposiciones itinerantes . Arte abstracto. Bogotá, 1985.

BENJAMÍN VILLEGAS & ASOCIADOS. Utopía y Forma en Ramírez Villamizar. Colombia: OP Gráficas, 1984.

CALDERARO, José D. La Dimensión Estética del Hombre. Ensayo Psicológico sobre el arte. Buenos Aires: Paidós. 1961.

GABO, Naum y PEVSNER, Antoine. Manifiesto constructivista o realista. [Moscú (Ru): 1920]. [en línea]. Site copyright © Ideasapiens.com 2001. [citado en 2004-04-15]. Disponible en Internet: <www.ideasapiens.com/textos/Arte/manifiesto%20constructivista.htm>

GALERÍA EL MUSEO. Carlos Rojas. Bogotá: El Museo, 1995.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. Historia del Arte. Capítulo 7: Mirando a Oriente. XVI Ed. Madrid: Debate, 1997.

JULIA, Didier. Diccionario de Filosofía. México: Diana, 1983. ISBN: 968-13-1494-8.

KANDINSKY, Vasili Vasilievich. De lo Espiritual en el Arte. Cuarta Edición. Colombia: Labor, 1995. (Colección Labor; No.9) ISBN: 84-335-3509-9

_____ Punto y Línea sobre el Plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos. España: Labor, 1991. (Colección Labor; No.10). ISBN: 84-335-3510-2

JARAMILLO, Carmen María. Lo pictórico. En: *A través del espejo. Autorreflexión de la pintura* [en línea]. Bogotá: s.f. [citado 2004-05-11]. Disponible en Internet: <212.38.88.210/bogota_visual/expo.htm>

LEONARDO DA VINCI. Cuaderno de Notas. España: Edimat Libros. 1999. ISBN: 84-8403-146-2

PARTSCH, Susana. Paul Klee 1879-1940. Alemania: Benedikt Taschen, 1991.

RUHRBERG, Karl. Arte del siglo XX. España: Taschen, 2001.

THOMAS, Karin. Diccionario del Arte Actual. Sexta Edición. Colombia: Labor S.A., 1996.

WARNCKE, Carsten-Peter. De Stijl 1917-1931. Alemania: Taschen, 1993, contraportada

ANEXOS

Anexo A

Manifiesto constructivista o realista¹⁸

Por Naum Gabo (Briansk, 1890- Waterbury, 1977)
y Antoine Pevsner (Orel, 1886- Paris, 1962)

En el torbellino de nuestros días activos, mas allá de las cenizas y de las ruinas del pasado, ante las cancelas de un futuro vacuo, nosotros proclamamos ante vosotros, artistas, pintores, escultores, músicos, actores y poetas, ante vosotros, personas para las que el Arte no es solo una mera fuente de conversación, sino el manantial mismo de una real exaltación, nuestra convicción y los hechos.

Hay que sacar al Arte del callejón sin salida en que se halla desde hace veinte años.

El progreso del saber humano con su potente penetración en las leyes misteriosas del mundo, iniciada a comienzos de este siglo, el florecimiento una nueva cultura y de una nueva civilización, con un excepcional (por primera vez en la historia) movimiento de las masas populares hacia la posesión de las riquezas naturales, movimiento que abraza al pueblo en una estrecha unión, y, por ultimo, pero no menos importante, la guerra y la revolución (corrientes purificadoras de una era futura) nos han llevado a considerar las nuevas formas de una vida que ya late y actúa.

¿Cómo contribuye el Arte a la época actual de la historia del hombre?

¹⁸ GABO, Naum y PEVSNER, Antoine. Manifiesto constructivista o realista. [Moscú (Ru): 1920]. [en línea]. Site copyright © Ideasapiens.com 2001. [citado en 2004-04-15]. Disponible en Internet: <www.ideasapiens.com/textos/Arte/manifiesto%20constructivista.htm>

¿Posee los medios necesarios para dar vida a un nuevo Gran Estilo? ¿O supone acaso que la nueva época puede acoger una nueva creación sobre los cimientos de la antigua? A pesar de las instancias del espíritu renaciente de nuestro tiempo, el Arte se alimenta de impresiones, de apariencia exterior, y vaga impotente entre el naturalismo y el simbolismo, entre el romanticismo y el misticismo.

Los intentos realizados por cubistas y futuristas para sacar a las artes figurativas del fango del pasado solo han producido nuevos desencantos.

El cubismo, que había partido de la simplificación de la técnica representativa, acabo por encallar en el análisis. El revuelto mundo de los cubistas, despedazado por la anarquía intelectual, no puede satisfacer a quienes, como nosotros, ya han realizado la Revolución y están construyendo y edificando un mundo nuevo.

Se puede sentir interés por las experiencias de los cubistas, pero no adherirse a su movimiento, pues estamos convencidos de que sus experiencias solo arañan la superficie del Arte y no la penetran hasta sus raíces, y también nos parece evidente que su resultado final nos conduce mas que a la misma representación superada, al mismo volumen separado y, una vez más, a la misma superficie decorativa.

En sus tiempos, se hubiera podido exaltar el futurismo por el nuevo aire que apporto su anunciada revolución en el Arte, por su crítica demoledora del pasado: como único modo de asaltar las barricadas artísticas del buen gusto, exigía mucha dinamita; pero no se puede construir un sistema artístico sobre una sola frase revolucionaria.

Bien mirado, tras la fachada del futurismo solo había un vacuo charlatán, un tipo hábil y equívoco, hinchado de palabras como "patriotismo", "militarismo", "desprecio por la mujer" y parecidas sentencias provincianas.

En cuanto a los problemas estrictamente pictóricos, el futurismo no pudo hacer más que repetir los esfuerzos, que ya fueron inútiles con los impresionistas, por fijar en el lienzo un reflejo puramente óptico. Hoy todos sabemos que el simple registro gráfico de una secuencia de movimientos momentáneamente fijados no puede recrear el movimiento. Solo recuerda el latido de un cuerpo muerto.

El pomposo eslogan de la "velocidad" fue un clarín de guerra para los futuristas. Admitimos la sonoridad de tal slogan y comprendemos muy bien que es superior al más potente slogan provinciano. Pero intentad preguntar a un futurista como se imagina la "velocidad" e inmediatamente aparecerá todo un arsenal de locos automóviles y depósitos de chirriantes vagones y alambres intrincados, el estruendo y el ruedo de calles atestadas de vehículos... ¿Es necesario convencer a los futuristas de que todo ello no ocurre por la velocidad y sus ritmos?

Mirad un rayo de sol, la más inmóvil de las fuerzas inmóviles. Tiene una velocidad de 300.000 kilómetros por segundo. Observad nuestro firmamento estelar que el rayo atraviesa... ¿Que son nuestros depósitos comparados con los del universo? ¿Qué son nuestros trenes terrestres comparados con los veloces trenes de las galaxias?

Ciertamente, todo el estruendo de los futuristas acerca de la velocidad es un hecho demasiado sabido, pero desde el momento en que el futurismo proclamó que "Espacio y tiempo son los muertos de ayer", se hundió en la oscuridad de las abstracciones.

Ni el futurismo ni el cubismo han ofrecido a nuestro tiempo lo que esperaba de ellos.

Salvo estas dos escuelas artísticas, nuestro pasado reciente no ha ofrecido nada importante ni interesante.

Pero la vida no espera; las generaciones no cesan de crecer, y nosotros, que sucedemos a los que entraron en la historia y poseemos los resultados de sus experiencias, sus errores y sus éxitos, después de años de experiencias semejantes a siglos, proclamamos:

Ningún movimiento artístico podrá afirmar la acción de una nueva cultura en desarrollo hasta que los mismos fundamentos del Arte estén contruidos sobre las verdaderas leyes de la vida, hasta que todos los artistas digan con nosotros: Todo es ficción, solo la vida y sus leyes son autenticas, y en la vida solo lo que es activo es maravilloso y capaz, fuerte y justo, porque la vida no conoce belleza en cuanto medida estética. La más grande belleza es una existencia efectiva.

La vida no conoce ni el bien ni el mal ni la justicia como medida moral..., la necesidad es la mayor y más justa de todas las morales.

La vida no conoce verdades racionales abstractas como metro de conocimiento: el hecho es la mayor y más segura de las verdades.

Estas son las leyes de la vida. ¿Puede el Arte soportales tales leyes si se construye sobre la abstracción, el espejismo, la ficción?

Nosotros decimos:

Espacio y tiempo son las únicas formas sobre las cuales la vida se construye, y sobre ellos, por tanto, se debe edificar el Arte.

Perecen los Estados y los sistemas políticos y económicos; las ideas se derrumban bajo la fuerza de los siglos, pero la vida es fuerte y crece y el tiempo prosigue en su continuidad real. ¿Quién nos mostrará formas más eficaces que ésta? ¿Quién será el genio que nos de cimientos mas sólidos que éstos?

¿Qué genio nos contará una leyenda más maravillosa que la fábula prosaica que se llama vida?

La actuación de nuestras percepciones del mundo en forma de espacio y tiempo es el único objetivo de nuestro arte plástico.

No medimos nuestro trabajo con el metro de la belleza y no lo pesamos con el peso de la ternura y de los sentimientos.

Con la plomada en la mano, con los ojos infalibles como dominadores, con un espíritu exacto como un compás, edificamos nuestra obra del mismo modo que el universo conforma la suya, del mismo modo que el ingeniero construye los puentes y el matemático elabora las formulas de las orbitas.

Sabemos que todo tiene una imagen propia esencial: la silla, la mesa, la lámpara, el teléfono, el libro, la casa, el hombre. Son mundos completos con sus ritmos y sus orbitas.

Por esto, en la creación de los objetos les quitamos la etiqueta del propietario, totalmente accidental y postiza, y solo dejamos la realidad del ritmo constante de las fuerzas contenidas en ellos.

1. Por ello, en la pintura renunciamos al color como elemento pictórico: el color es la superficie óptica idealizada de los objetos; es una impresión exterior y superficial; es un accidente que nada tiene en común con la esencia más íntima del objeto. Afirmamos que la tonalidad de la sustancia, es decir, su cuerpo material que absorbe la luz, es la única realidad pictórica.
2. Renunciamos a la línea como valor descriptivo: en la vida no existen líneas descriptivas; la descripción es un signo humano accidental en las cosas, no forma una unidad con la vida esencial ni con la estructura constante del

cuerpo. Lo descriptivo es un elemento de ilustración gráfica, es decoración. Afirmamos que la línea solo tiene valor como dirección de las fuerzas estáticas y de sus ritmos en los objetos.

3. Renunciamos al volumen como forma espacial pictórica y plástica: no se puede medir el espacio con el volumen, como no se puede medir un líquido con un metro. Miremos el espacio... ¿Qué es sino una profundidad continuada? Afirmamos el valor de la profundidad como única forma espacial pictórica y plástica.
4. Renunciamos a la escultura en cuanto masa entendida como elemento escultural. Todo ingeniero sabe que las fuerzas estáticas de un cuerpo sólido y su fuerza material no dependen de la cantidad de masas; por ejemplo: una vía de tren, una voluta en forma de T, etc... Pero vosotros, escultores de cada sombra y relieve, todavía os aferráis al viejo prejuicio según el cual no es posible liberar el volumen de la masa. Aquí, en esta exposición, tomamos cuatro planos y obtenemos el mismo volumen que si se tratase de cuatro toneladas de masa. Por ello, reintroducimos en la escultura la línea como dirección y en esta afirmamos que la profundidad es una forma espacial.
5. Renunciamos al desencanto artístico enraizado desde hace siglos, según el cual los ritmos estáticos son los únicos elementos de las artes plásticas. Afirmamos que en estas artes está el nuevo elemento de los ritmos cinéticos en cuanto formas basales de nuestra percepción del tiempo real.

Estos son los cinco principios fundamentales de nuestro trabajo y de nuestra técnica constructiva.

Hoy proclamamos ante todos vosotros nuestra fe. En las plazas y en las calles exponemos nuestras obras, convencidos de que el arte no debe seguir siendo un santuario para el ocioso, una consolación para el desesperado ni una justificación para el perezoso. El arte debería asistirnos allí donde la vida transcurre y actúa: en el taller, en la mesa, en el trabajo, en el descanso, en el juego, en los días laborales y en las vacaciones, en casa y en la calle, de modo que la llama de la vida no se extinga en la humanidad.

No buscamos consuelo ni en el pasado ni en el futuro. Nadie puede decirnos cual será el futuro ni con cuales instrumentos se le puede comer.

Es imposible no engañarse sobre el futuro y sobre el se pueden decir cuantas mentiras se quieran.

Para nosotros, los gritos sobre el futuro equivalen a las lágrimas sobre el pasado. El repetido sueño con los ojos abiertos de los románticos. El delirio simiesco del viejo sueño paradisíaco con atuendos contemporáneos.

Quien hoy se ocupe del mañana se ocupa en no hacer nada.

Y quien mañana no nos de nada de lo que haya hecho hoy no es de ninguna utilidad para el futuro.

El hoy pertenece al hecho.

Lo tendremos en cuenta también mañana.

Dejemos el pasado a nuestras espaldas como una carroña.

Dejemos el futuro a los profetas.

Nosotros nos quedaremos con el hoy.

Anexo B

LO PICTÓRICO

Por Carmen María Jaramillo¹⁹

La pintura es quizás el medio que más se ha visto involucrado en los movimientos estremecedores que han caracterizado el arte del siglo XX. Como un organismo que se ve abocado a cambios en su medio vital, ha estado en constante mutación y ha generado una dinámica de retroalimentación con las diversas manifestaciones artísticas que se han gestado en la centuria, de acuerdo con la sensibilidad de varias generaciones de artistas que han permanecido alerta, en medio de uno de los acontecimientos más vertiginosos de la historia.

El arte no se encuentra inmerso en la euforia del regreso a la pintura, que caracterizó la década pasada. En los 90, el péndulo de la historia ha oscilado hacia el arte conceptual -casi como un festejo de los 60- y hasta la pintura ha quedado permeada por este carácter. No se trata ahora de una exaltación estridente de sus valores, sino de llevar a cabo una reflexión pausada, sobre los alcances de su lenguaje y sobre su reubicación en el contexto del arte de nuestros días. Se siente en ella una fuerza potente de renovación. El medio ha dejado de identificarse con la técnica, y se le otorga reconocimiento por la profundidad y el milagro que pueda lograr con la presentación de las obras en un espacio. Su objeto de reflexión ha entrado también en el campo de lo conceptual, sin perder, en muchos casos, su afirmación en lo sensible.

Movilidad y flexibilidad en los límites, son algunas de las variables que predominan en el mundo contemporáneo, sin tener en cuenta si se trata de ámbitos tales como

¹⁹ JARAMILLO, Carmen María. Lo pictórico. En: *A través del espejo. Autorreflexión de la pintura* [en línea]. Bogotá: s.f. [citado 2004-05-11]. Disponible en Internet: <212.38.88.210/bogota_visual/expo.htm>

la cotidianidad, el conocimiento o la creación. Esta pérdida de definición de los límites se manifiesta también en el arte, mediante una hibridación de medios y lenguajes, que implica la supresión de barreras tradicionales en géneros como teatro, danza, música o artes visuales.

En el caso, de las llamadas "bellas artes" se hace evidente que sus compartimientos se han diluido y, por lo tanto, la acepción del término "pintura" como se lo ha entendido en el sentido más tradicional, ha desaparecido. Es decir, tomándolo como un medio puro, que parte de unos supuestos considerados el fundamento de su lenguaje, tales como el pigmento y su aplicación; el soporte; la bidimensionalidad y su función representativa, expresiva o simbólica. Este vehículo tiene hoy, además, el recurso de revisar con la distancia necesaria, los hallazgos que han ido transformando la plástica en este siglo, y valerse de ellos para su trabajo. Una manera peculiar de abordar el espacio, el tiempo y la imagen, consignadas en diversas formas de colage, fragmentación y todo tipo de mediaciones, son parte indisoluble del lenguaje de la pintura de los noventa.

En forma específica, la manera como trabaja el espacio se hace definitiva para un pintor. Ya no se trata de hablar de obras bidimensionales, donde la tercera dimensión aparece en el ilusionismo que propicia la técnica, sino que cualquier pintura requiere de una apropiación del lugar donde va a ubicarse, al igual que cualquier instalación. El desplazamiento del espectador, el punto de vista, el diálogo con la arquitectura o la incorporación de otros medios (video, cine, instalación, performance, objetos, etc) requieren tener en cuenta la obra in situ.

En los últimos años, según Peter Weibel, el arte del montaje en el cine y el video tendrá mucha repercusión en una pintura que "presupone y al mismo tiempo supera los efectos técnicos de los otros medios. La pintura del noventa es una pintura dialéctica. De la fase de lo inmediato pasa por la fase de lo mediato y por último, de lo in-mediato, es decir, más allá de los medios ...Esta pintura, que es

una reflexión histórica y técnica, se transforma en una pintura de inmediatez en segundo grado. Implica una observación del observador. No se opone de manera ingenua a los nuevos medios sino que logra la transformación pictórica de ellos".

El caso de la pintura es particular, porque gran parte de su energía está destinada a ofrecer alternativas a los cuestionamientos que se le formulan a nivel internacional. Por eso en nuestro país, su énfasis crítico se dirige en primera instancia hacia la exploración de nuevas pautas, sin dejar de lado por supuesto, las referencias al entorno. El énfasis en lo social y lo político lo acentúan otros medios que en este momento se encuentran plenamente legitimados y no tienen como objetivo primordial el de volver la atención hacia ellos mismos. No obstante, en nuestro medio la pintura se observa sin el distanciamiento un tanto frío y cínico de otras latitudes, buscando respuestas -que luego se convertirán en preguntas- en multiplicidad de posibilidades que permiten ir trazando un rumbo individual, y que abren perspectivas en el plano colectivo.