

SINCRONÍA

MARCELA ALEJANDRA CORTÉS FALLA

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
INSTITUTO DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
PROGRAMA DE BELLAS ARTES
BUCARAMANGA
2005**

SINCRONÍA

MARCELA ALEJANDRA CORTÉS FALLA

**Proyecto de grado para optar al título de
Maestra en Bellas Artes**

**Asesor
LUÍS FERNANDO BERNAL
Maestro en Bellas Artes**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
INSTITUTO DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
PROGRAMA DE BELLAS ARTES
BUCARAMANGA
2005**

RESUMEN

Título: Sincronía*

Autor: Marcela Alejandra Cortés Falla**

Palabras clave: inconsciencia, intuición, introspección, accidente, gesto

Descripción:

Sincronía es una obra pictórica de carácter intimista que plantea los procesos plásticos como forma de autoexploración. En ella, el acto de pintar es el medio a través del cual se plasma el mundo interior.

Partiendo de una imagen fotográfica no recordada de la niñez la propuesta plástica va evolucionando hasta entenderse la importancia del automatismo y del azar en el acto artístico. La inconsciencia se relaciona con el rastro gestual y accidental. En este punto se hace necesario el uso de materiales y herramientas no convencionales.

Los procesos pictóricos en la obra no son totalmente espontáneos ya que aunque no hay una idea fija en el momento de iniciar, si hay intencionalidad durante su realización y termino. También hay planeación en cuanto al color. Se utilizaron tonos atenuados relacionándolos con sentimientos de introspección. Del mismo modo, el azul se utilizó por su pasividad de carácter inteligente. Se logró un control progresivo de procesos y de variables como el color y la composición.

* Proyecto de grado

** Universidad Industrial de Santander. Bernal, Luís Fernando, Asesor

ABSTRACT

Title: Abstracting the unconscious*

Autor: Marcela Alejandra Cortés Falla**

Key words: unconscious, intuition, introspection, accident, gesture.

Description:

Abstracting the unconscious is a pictorial work of intimate nature that states the plastic process as a form of self-exploration. In it, the action of painting is the medium by which the internal world is expressed.

Starting from a not-remembered image from childhood, the plastic proposal evolves till understanding the implication of not-conscience and hazard in the artistic act. The unconscious relates with the gesture and accidental trace. At this point, it becomes necessary the use of not-conventional materials and tools.

The pictorial process in the work are not totally spontaneous. Since there is not a fixed idea at the beginning, intention appears during its realization and ending. There is also a previous study of color. Pastel tones were selected relating them to introspection feelings. In the same way, blue color was used for its passive and intelligent character. It was achieved a progressive control of process and variables like color and composition.

* Thesis

** Universidad Industrial de Santander, Bernal, Luís Fernando, Adviser

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	1
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	2
1.1 JUSTIFICACIÓN	2
1.2 OBJETIVOS	3
1.2.1 Objetivo general	3
1.2.2 Objetivos específicos	3
2. MARCO REFERENCIAL	4
2.1 LO CONSCIENTE DE LO INCONSCIENTE	4
2.1.1 Los orígenes de la conciencia	4
2.1.2 La inconsciencia de la infancia	5
2.2 SURREALISMO Y AUTOMATISMO	6
2.2.1 La poetización de la pintura	6
2.2.1.1 Técnicas automáticas	7
2.2.1.2 Automatismo rítmico	7
2.3 LA NUEVA PINTURA NORTEAMERICANA	8
2.3.1 Pollock en acción	9
2.4 ABSTRACCIÓN LÍRICA	10
2.5 LA AUTONOMÍA ARTÍSTICA COMO LIBERTAD REAL	11
2.6 ARTE Y POLÍTICA EN LOS SESENTA	11

2.7 LA OPOSICIÓN SIMPLE – COMPLEJO	12
2.8 ARTISTAS	14
2.8.1 Armando Reverón	14
2.8.2 Antoni Tàpies	14
2.8.3 Roberto Sebastián Matta	16
2.8.4 Vicky Neumann	17
3. PROCESO	18
3.1 ORÍGENES	18
3.2 FASES	19
3.3 MADURACIÓN DE LA IDEA	19
3.3.1 Primeros pasos	19
3.3.1.1 Materiales I	20
3.3.1.2 Ensimismamiento	20
3.3.2 Cambio de intención	20
3.3.2.1 Materiales II	21
3.3.2.2 El color de las sensaciones	21
3.3.2.3 Primeros indicios de espontaneidad	22
3.3.3 Verticalidad	22
3.3.3.1 Materiales III	25
3.3.3.2 La no-conciencia	25
3.3.3.3 Planeación del color	25
3.4 CONCRECIÓN DEL PROCESO	26

3.4.1 Diálogo intuitivo	26
3.4.2 Mi obra	27
3.4.3 Fin	44
4. CONCLUSIONES	47
BIBLIOGRAFIA	49
ANEXOS	50

INTRODUCCIÓN

La obra pictórica Sincronía es resultado de un proceso de descubrimientos. En ella, el gesto es el punto de contacto entre la experiencia interior y su exteriorización en el lienzo. Nace de una necesidad de escudriñar en un pasado sin recuerdos, la etapa de la infancia de la cual no se tiene mayor referencia que la imagen fotográfica. Esta última es la generadora de la propuesta en la cual el hecho plástico espontáneo permite explorarse y descubrirse.

Por medio de esta obra se reafirma el acto pictórico como experiencia de autoexploración. Así, se ve la importancia del 'hacer' como forma de conocimiento. En la pintura como en la vida, sólo con 'el hacer' se logra entender o aprehender de una forma cabal. Por lo tanto los procesos son fundamentales. La intuición también es un elemento prioritario, como el diálogo entre el ser y los elementos.

Esta obra invita a entrar en mundos imaginarios en los cuales es posible encontrar al ser dentro de uno mismo que se perdió en el tiempo, aventurándose a decir que los elementos que se olvidaron de esa época, sirven en esta, para expresarse a través de la mancha y de la arena.

1. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

Partiendo de la curiosidad generada al observar una imagen fotográfica de la niñez de la autora (ver anexo 1), y luego de explorar sus posibilidades plásticas con diferentes materiales y medios pictóricos, se llegó a la conclusión de que lo que más interesaba era el hecho de no tener memoria de esos años, la no-conciencia de ser esa niña y el no poder conocer realmente lo que pasaba por su mente. La exploración que se hizo de ella a través de diferentes posibilidades técnicas también resultó interesante. Es una imagen que remite a un pasado que no se recuerda, del cual no se es consciente.

Remitirse a esta etapa de existencia es acercarse a un estado de inconsciencia. A partir de aquí se retoma la inquietud de experimentar con la espontaneidad del gesto para explorar la parte inconsciente, no pensada o racionalizada del ser. Es un proceso que se basa en suposiciones o sensaciones de lo que pueda estar pasando en la mente de esa niña; en la suposición de su ensimismamiento y en la sensación que éste acarrea. Entonces surgen preguntas de cómo expresar esas sensaciones. ¿Será posible interpretar pictóricamente aquello que puede suceder dentro de la mente de esa niña o liberar la expresión pictórica para expresar la espontaneidad del gesto inconsciente? ¿Será posible relacionar la abstracción plástica con el abstraerse del ensimismamiento?

1.1 JUSTIFICACIÓN

El proyecto parte de una necesidad de buscar, escudriñar, en un pasado sin recuerdos. La inquietud nace al observar fotografías de mis primeros años de vida, etapa en la cual no hay un estado claro de conciencia. Aquí se hace importante la reconstrucción de la memoria a partir de la sensación plástica.

El tema tiene mucho que ver con lo irracional o lo no pensado que a su vez se

relaciona con lo incierto y azaroso, por lo tanto el proceso de experimentación plástica es importante. Este es el punto de partida de una exploración interior que permita encontrar una forma de expresión espontánea, así como también darle sentido a lo accidental e inconsciente, llegando a un proceso más consciente y controlado. Expresar por medios plásticos el mundo interior invita a experimentar.

1.2 OBJETIVOS

1.2.1 Objetivo general

Acercarse por medio de la experimentación plástica a la espontaneidad del gesto, al mundo interior no consciente, no pensado, proceso que se da a partir a la imagen de mi niñez captada fotográficamente.

1.2.2 Objetivos específicos

Explorar lo no pensado, lo irracional e inconsciente, a través de la expresión gestual.

Experimentar con diferentes medios pictóricos con el fin de encontrar la mejor forma de expresar el mundo interior.

Hacer una interpretación pictórica del misterio implícito en el pasado no recordado.

2. MARCO REFERENCIAL

2.1 LO CONSCIENTE DE LO INCONSCIENTE

Muchos pensadores han elevado la relación de la conciencia con lo inconsciente a principio metafísico atribuyendo a lo inconsciente cualidad superior a la conciencia. Como dice Hartmann¹, se distinguen esferas cualitativas en la reflexión, y grado de claridad en la conciencia. Dentro de lo que indefinidamente se llama lo inconsciente existe lo subconsciente, lo preconsciente y lo supraconsciente. Estos nombres designan caracteres propios de fenómenos que se suceden, ó anticipándose ó superando ó eludiendo la reflexión consciente del sujeto. De unos y otros son ejemplos los actos de la vida fisiológica, las anticipaciones del pensamiento, las llamadas ocurrencias del espíritu y aún las notables coincidencias de aspiraciones y sentimientos. De igual modo las más preciadas obras del espíritu, la creación artística del genio, el supremo delirio del místico y la sublime majestad del héroe, revisten el carácter de inconscientes. En efecto, las acciones geniales, las acciones heroicas, los arrebatos de la pasión en pro de lo justo, son determinaciones de la energía anímica cuyo asunto primordial procede de lo inconsciente; tal vez luego se pueda por medio de la reflexión, convertir en conscientes los resultados de estas determinaciones.

2.1.1 Los orígenes de la conciencia

Según la psicología analítica, el ser humano ha desarrollado la conciencia de manera muy lenta a lo largo de la historia, emergiendo de los abismos y profundidades del inconsciente y evolucionando hasta llegar al grado de desarrollo

¹ HARTMANN, Philosophie de l'Inconscient, citado por JACKSON, W. M et al., Diccionario Enciclopédico Hispano – Americano. Estados Unidos – The Colonial Press Inc., Impresores. Tomo V p. 672

actual, que no es de ninguna manera un nivel alto ni de gran estabilidad. Es tan incompleto el resultado que aún quedan vastas zonas sumidas en las tinieblas. Según dice Bourdeau, "lo inconsciente no equivale a la negación de lo consciente, sino que representa un nivel más bajo de la conciencia como el frío respecto al calor"². Lo inconsciente es del sujeto pues la realidad se ofrece como un todo cognoscible, aunque para el estado del individuo no resulte de momento. Así se explica que la conciencia individual (la del sujeto), posea una base inconsciente, que está constituida por las condiciones objetivas de que no es íntimo el sujeto (que sólo adquiere en el tiempo función de la conciencia y de sus resultados), y que se refieren a elementos que nos apropiamos de nuestra constitución o del medio en que vivimos. El inconsciente rodea y circunda la existencia toda de la energía anímica, revelándose por lo tanto como el antecedente cronológico de la elaboración reflexiva de parte del alma, mientras que la conciencia es el antecedente lógico (explicativo) de lo inconsciente. Así se confirma que la evolución de la vida anímica procede de lo inconsciente para llegar a la conciencia.

2.1.2. La inconsciencia de la infancia

La psicología de los niños ofrece numerosas pruebas de que la vida del espíritu arranca y procede de lo inconsciente y dentro de dicho elemento se mueve en todo el largo periodo de la infancia con sus manifestaciones espontáneas e irreflexivas. Del mismo modo se explica por qué no recordamos cuando éramos bebés, ya que los primeros recuerdos emocionales se establecen antes de que se conozcan las palabras para expresar la experiencia. Cuando estos recuerdos emocionales se ponen en funcionamiento en la vida posterior, no existe un conjunto igual de pensamientos articulados sobre la respuesta que nos domina. Una razón por la que podemos quedar tan desorientados por nuestros estallidos emocionales es que a

² BOURDEAU, *Theorie des Sciences*, citado por JACKSON, W. M. et al. *Diccionario Enciclopédico*

menudo datan de una época temprana de nuestra vida, cuando las cosas eran desconcertantes y aún no teníamos palabras para comprender los acontecimientos. Tal vez tenemos los sentimientos caóticos, pero no las palabras para expresar los recuerdos que los formaron.

2.2. SURREALISMO Y AUTOMATISMO

El automatismo tuvo un papel fundamental en las obras surrealistas: "...sin prejuicio de las tensiones individuales profundas que tiene el merito de manifestar y en cierta medida de resolver, es la única estructura que responde a la no-distinción, cada vez mejor establecida, de las cualidades sensibles y de las cualidades formales, de las funciones sensitivas y de las funciones intelectuales (y de ahí viene que sea el único en satisfacer igualmente a la mente)."³

2.2.1. La poetización de la pintura

Optar por el automatismo significa pronunciarse en favor del modelo interno y, así pues, a favor de todo lo que se encuentre más allá del presente dado. Por lo tanto en el origen de la obra aparecerá ya un principio subjetivo: la imaginación, a fin de que el cuadro deje de acantonarse en una reproducción (por muy poco fiel o deformada que sea), de lo que se conoce como real: "El surrealismo asigna a la imaginación pictórica una finalidad que es la de la poesía: que se alce el telón sobre el espacio en donde el hombre liberado de las presiones de la realidad exterior triunfa de sus fantasmas y cambia de vida."⁴

Para cambiar la vida, la pintura tendrá que hacer visible lo que hasta ahora

³ BRETON Andre, citado por LECHERBONNIER B. /DUROZOI G. El Surrealismo. Ediciones Guadarrama, S. A. Madrid, 1974., p.198

⁴ *Ibíd.*, p.200

escapaba a la visión objetiva: introducir en lo visible el uso de elementos que pasaban por ser ajenos, la buscada unión de lo real actual y de lo posible, de lo objetivo (material, concreto) y de lo subjetivo (imaginario, onírico).

2.2.1.1 Técnicas automáticas

En cuanto a la técnica pictórica se distinguen dos vías posibles:

-un automatismo rítmico, a través del cual el pintor se entrega a lo que de él reclaman la superficie de la tela y las primeras manchas coloreadas que actúan entonces como reveladores.

-un automatismo simbólico que sería mas bien el equivalente del relato de sueños y mediante el cual el pintor intenta reconstruir un paisaje mental entrevisto.



Figura 1: Passage de L'Egyptienne XVII. 42 X 60cm. Joan Miró.

2.2.1.2. Automatismo rítmico

Esta corriente del surrealismo dedicó más atención a los materiales artísticos. Empezó con la técnica automática de dibujo practicada por Miró, Paul Klee y Andre Masson; consistía en dejar que la línea de la pluma o de cualquier otro instrumento recorriese la superficie sin ninguna planificación consciente. Masson trató de conseguir lo mismo en pintura, dibujando sobre el lienzo masas de líneas trazadas con una sustancia adhesiva sobre la que a continuación vertía arena de colores.

Después de la época surrealista ese enfoque fue llevado a la pintura en Nueva York por Arshile Gorky, por la escritura blanca de Mark Tobey y, sobretodo, por las amplias abstracciones de Jackson Pollock, dibujadas con pintura mientras el pintor se encuentra en trance.

2.3 LA NUEVA PINTURA NORTEAMERICANA

En 1947, Pollock extrapoló la técnica surrealista del automatismo hasta límites sorprendentes. No todos los artistas norteamericanos influidos por el automatismo surrealista y por su fascinación por el azar y el subconsciente siguieron el extremismo anticonvencional de Pollock. No obstante la mayoría estaban de acuerdo en que el factor manual de la realización pictórica tenía un valor fundamental porque los gestos del artista constituyen el punto de contacto crucial entre la experiencia interior y su exteriorización en el lienzo.

La actitud que subyace a éste suele llamarse "gestualismo" precisamente para expresar la medida en que la destreza, el ataque y los movimientos físicos del artista contribuyen al dinamismo de su creación. En la ascensión del gestualismo influyeron la obra y enseñanzas del emigrado de origen alemán Hans Hofmann (1880-1966) que recomendaba el empleo de pintura muy fluida para facilitar la espontaneidad. Otro punto de partida puede localizarse en las últimas pinturas de Arshile Gorky, en las que los colores están tan diluidos que casi gotean desde laberintos asociados a las misteriosas profundidades de la memoria y el subconsciente del artista. Los métodos de improvisación, los pinceles bien cargados, los grandes formatos y las superficies táctiles representaron la ruptura provocada por la nueva pintura norteamericana.



Figura 2: Figura Estenográfica. 1942. Óleo sobre lienzo. 101.6X142.2cm. Jackson Pollock.

2.3.1 Pollock en acción

La pintura de acción produce signos vehementes a través de la expresión espontánea de formas pulsionales y/o el inconsciente, mediante una gestualidad inmediata a la que se confía el artista. El motivo del pintor y el único contenido discernible de su obra es precisamente el acto mismo de pintar.

El procedimiento que aplicó Pollock de dejar el lienzo sin tensar directamente apoyado en el suelo le permitía moverse en torno al cuadro y apoyar con los pinceles el tratamiento espontáneo. Pollock usaba pintura muy diluida que vertía y salpicaba directamente sobre la tela a veces con ayuda de una varilla que esgrimía como un látigo. Pollock construía así una densa red de líneas que sugieren el registro visual de sus turbulentos sentimientos íntimos y que reflejan la violencia de los gestos mediante los que la pintura se ha hecho realidad.



Figura 3: Ritmo de otoño: numero 30. 1950. Óleo sobre lienzo. 266,7X525.8cm. Jackson Pollock.

Pero bajo ese caos aparente hay un cierto control intuitivo; como el propio autor subraya: "Cuando estoy en mi pintura no soy consciente de lo que hago. Sólo tras un período de "toma de conciencia" empiezo a ver lo que he hecho. No me da miedo cambiar la imagen, destruirla, etc. porque la pintura tiene vida propia. Lo que

intento es abrirle camino. El resultado sólo es una mezcla sin sentido cuando pierdo contacto con la pintura. En los demás casos es pura armonía, un sencillo toma y daca que facilita el alumbramiento de la obra"⁵.

2.4. ABSTRACCION LÍRICA

Equivalente en Francia a la pintura de acción norteamericana, designa tendencias que reflejan filosofías de la época (existencialismo sartriano, fenomenología de Merleau-Ponty), a través de un vehemente compromiso del cuerpo con la acción pictórica. De manera más general, la abstracción lírica designa todas las tendencias abstractas que se oponen a la abstracción geométrica o fría valorando las estructuras orgánicas. Reúne diversas corrientes desde el Informalismo, Nuagisme, Paisajismo Abstracto, Tachismo, etc. Se caracteriza por el rechazo a la construcción premeditada, la espontaneidad de la ejecución y el abandono a las virtudes del gesto y a las propiedades físicas del material.



Figura 4. Vasili Kandinsky.

⁵ POLLOCK, JACKSON citado por CHANDLER, David et al. Técnicas de los Artistas Modernos. Madrid: Ediciones Hartmann Blume, 1984, p. 215

2.5 LA AUTONOMÍA ARTÍSTICA COMO LIBERTAD REAL

Con el expresionismo abstracto, el arte moderno habría alcanzado el mayor grado de la autonomía perseguida por la vanguardia al menos desde su comienzo inicial con la pintura de Manet. La pintura convertida en el arte sobre el que gira predominantemente el discurso estético moderno, habría alcanzado un grado de pureza y de conocimiento de sí misma hasta entonces desconocidos. Así pues, la autonomía de lo artístico proviene de la experiencia estética. Por lo tanto, las representaciones de la imaginación libre no pueden limitarse a imitar los objetos de la naturaleza por cuanto que su finalidad no es el reconocimiento de objetos, ni el conocimiento, pero tampoco consiste en la ilustración de ideas o el adoctrinamiento moral.

2.6 ARTE Y POLÍTICA EN LOS SESENTA

Los años sesenta son años de fuerte crisis política y de violencia en Norteamérica. Los asesinatos de Kennedy, de Luther King y la guerra de Vietnam marcan la década, politizan la vida pública y provocan manifestaciones de protesta en todos los ámbitos y muy principalmente en el artístico. En medio de esta escena, el artista expresionista habitaba el mundo de la angustia existencial y la expresión incondicionada de su interioridad.

En la escuela de Nueva York, el gestualismo se convierte en el lenguaje a mano de expresión de un existencialismo individualista, que no era esencial al primer expresionismo, en el que primaban por influencia surrealista, la investigación de los procesos de generación y corrupción, el organicismo y la búsqueda de fuerzas primarias y universales, en el seno del individuo. El "melodrama" en que se convierte, por parte de seres perfectamente integrados, la búsqueda de identidad

individual, de orientación en el marco de la caótica vida urbana, histórica o universal empieza a criticarse desde diferentes ángulos.

2.7 LA OPOSICIÓN SIMPLE-COMPLEJO

La contraposición con el expresionismo abstracto y en particular con la pintura gestual, ha servido durante décadas para explicar al mismo tiempo el origen, la intencionalidad formal, metafísica y política y, finalmente el contenido y el sentido del arte minimal. Frente a los excesos del expresionismo abstracto, se entiende que el minimal representa el rechazo del mercantilismo artístico, de la crítica enfática, del sentimentalismo, del exhibicionismo expresionista y del misticismo del artista. El arte minimal se considera el punto de inflexión entre el arte de la vanguardia, de la modernidad y el de la postvanguardia, la postmodernidad.

En un primer nivel de interpretación y de intencionalidad, la austeridad formal, la pobreza cromática, la falta de nobleza del material y la falta de variedad convertirían la simplicidad del arte minimal en expresión plástica y artística del rechazo de la complejidad del expresionismo abstracto. Así la oposición entre complejo y simple se enriquece si se interpreta diacrónicamente, de modo que lo simple no es tal sino el reconocimiento y rechazo de lo complejo y por lo tanto supone un nivel más elevado de autoconciencia. El crítico minimalista está convencido de la superioridad del minimal, basándose en el supuesto de que su sencillez formal es la manifestación de una complejidad de contenido espiritual mayor. Rose consideraba el arte minimal como una sensibilidad, un estilo de vida, "...la nueva sensibilidad de la generación postexpresionista abstracta"⁶. Como punto de partida y respecto al aspecto formal, afirma: "...su obra es crítica de la manera de pintar del expresionismo abstracto y rechaza el brochazo como huella

⁶ Rose, B., ABC Art, en Battock, op. Cit., p. 279., citado por Pérez, Francisca, Arte minimal. Objeto y sentido, Editorial A. Machado Libros, S.A., Madrid, 2003, p. 70

de un gesto y el dibujo y la pictoricidad descuidados"⁷. En relación al contenido vuelve a apelar al origen: "rechaza no solo las premisas sino el contenido emocional del expresionismo abstracto"⁸. La misma etiqueta de minimal favoreció su recepción como una cura de los excesos (maximal) del expresionismo, en el mejor de los casos, pero al mismo tiempo como una reducción de las propiedades artísticas. El arte debe buscar la pureza, lo esencial, eliminando todo lo que le es accidental. En el caso de la pintura ésta también es concebida como pintura del silencio ya que las obras se apartan del ruido de las formas y objetos de la sociedad de consumo, se oponen al bullicio del Pop-Art.

Al arte minimal se le considera antecedente de las últimas tendencias artísticas, del arte conceptual, procesual, de la tierra, precursor de la instalación y del arte de acción. Lo cierto es, sin embargo, que al menos en estos casos, se trata mas bien de movimientos, actitudes o prácticas que coincidieron durante los años sesenta y que posteriormente se han ordenado y colocado bajo etiquetas distintas. Entre estos, es necesario referirse al cambio de atención que hubo desde la concreción física hacia la "idea", en lo que terminó llamándose arte conceptual. A menudo se ha supuesto que la propia concreción ya no tiene gran importancia: unas pocas declaraciones en un pedazo de papel servirán del mismo modo que una obra producida por los métodos tradicionales y en materiales tradicionalmente aceptados. La obra de arte puede ser vista esencialmente como el plano de un proceso de pensamiento, una reseña visible de todos los pasos que han sido necesarios para lograr un determinado resultado final. De aquí, el uso frecuente de etiquetas como "proceso" y "sistema". El énfasis en lo artístico cede a los procesos "estructurales" o "ideáticos" (notas, bocetos, maquetas, diálogos), explayándose mas allá de la consideración de lo meramente perceptual y/o formal.

⁷ Ibíd., p. 69

⁸ Ibíd., p. 65

2.8 ARTISTAS

2.8.1 Armando Reverón

En palabras de Alfredo Boulton: “Reverón fue un intuitivo, un hipersensible que sintió la luz y los colores y pintando a veces en el paroxismo de la demencia, lograba las más sorprendentes e inesperadas expresiones. Las líneas, los arabescos surgían en ritmo delirante y casi sin contenerse, se iba al Playón y de pie sobre las rocas salpicadas de olas, sujetaba la cintura por pesadas piedras para no perder el equilibrio. En esos momentos perdía todo sentido de juicio.”⁹



Figura 5: Desnudo. Óleo y temple sobre arpillera. 106 X 98 cm. Armando Reverón.

En lo referente a su tenacidad artística se puede citar a Marianne de Tolentino: “Y qué precursor ha sido Armando Reverón! En una época de arte latinoamericano, que pretendía asociar la obra al modelo, que desconfiaba del abstraccionismo, que todavía requería estrictas definiciones estéticas, el dueño de El Castillete y señor de Juanita subvertía y reinventaba la evolución pictórica. Él fue uno de los más grandes expresionistas de todos los tiempos.”¹⁰

2.8.2. Antoni Tápies

Es uno de los principales representantes del Informalismo, movimiento que no sólo

⁹ Alfredo Boulton, empresario y mecenas venezolano citado en www.mipunto.com/temas/2do_trimestre02/armando_reveron.html

¹⁰ De Tolentino Marianne, Asuntos Internacionales del Museo de Arte Moderno de Santo Domingo citada en www.mipunto.com/temas/2do_trimestre02/armando_reveron.html

comenzó a cambiar la comprensión pictórica española, ya en la década del 40, sino que difundió su influencia por largo tiempo también en América Latina. Su principio abstracto se diversifica y personaliza al convertir la textura en un valor primordial del cuadro, para lo cual hace intervenir la materia antes que los objetos como componente sustancial de la obra. Así Tápies reinventa a su manera el collage, que deja de lado el sentir anecdótico y se convierte en elemento natural del cuadro.



Fig. 6: Ma i creu sobre gris, 1990 * tinta, collage/papel * 194.5 x 95.5 cms.

Tàpies.

Para Tápies, la ejecución de una pintura ofrece la posibilidad de trascenderse a uno mismo, de romper las barreras que nuestra naturaleza nos impone y que nos disgregan de nuestro entorno. La obsesiva recurrencia en la obra de Tápies, de un número limitado de objetos extraídos de su ámbito inmediato, tales como sillas, puertas, ventanas y pantuflas, transmite la necesidad del artista de identificarse con los objetos que pinta. Análogamente, muchas de sus pinturas incorporan marcas y signos de caligrafía, particularmente cruces o las iniciales A y T. La obra de Tápies revela su concepción del artista como un chamán, es decir, como el alquimista capaz de descubrir la naturaleza de los materiales, transformar las sustancias y dar significado a la vida.

2.8.3. Roberto Sebastián Matta

Desarrolló su obra a partir de la práctica de la escritura automática. Sobre sus trabajos iniciales en los Estados Unidos Edward Lucie-Smith dice: "Ofrecen las imágenes adecuadas a la época, pero también muestran de manera muy clara su derivación de los procesos automáticos surrealistas. Representan un universo turbulento que está surgiendo del caos; muchas de las imágenes se han desarrollado mediante el uso controlado de la casualidad, de manera que la obra parece estar todavía en proceso de transformación".¹¹

El uso que hace Matta de la casualidad pictórica iba a tener una fuerte influencia en el desarrollo del expresionismo abstracto estadounidense. "Su obra como lugar poético de unión entre lo visible y lo invisible, como campo ambiguo en que las imágenes escapan a un sentido convenido y donde las formas se organizan según un alfabeto imaginario abrió camino a ciertos artistas chilenos."¹²



Figura 7: Inscape, 1939. Roberto Matta.

¹¹ E. LUCIE-SMITH, citado por Arango, Clemencia. Arte en América Latina – Colección de arte. Bogotá, Banco de la República, 2002, p. 16

¹² MILAN, Ivelic, Arte latinoamericano del siglo XX, citado por ARANGO, Clemencia. Arte en América Latina – Colección de arte. Banco de la República, Bogotá, Ed. Sullivan, 2002, p. 310.

2.8.4 Vicky Neumann

Para hablar de esta artista se puede hacer alusión al texto editado por Galería el Museo en el cual dice:

"Desarrolla una sónica basada en la improvisación muy cercana al automatismo gráfico de un Henry Michaux... desarrolla grafismos, gestos y señales como elementos ilustrativos de sensaciones. La sensación es el verdadero motor de su pintura. Centrada en su propio mundo, imbuida de preocupaciones que son las suyas, cargada como está de imágenes que desea comunicar, Vicky Neumann es una artista solitaria... soledad consubstancial del arte latinoamericano cuya historia está hecha de islas. Según palabras de la artista, cada cuadro tiene su propio proceso particular, él mismo se va haciendo, yo lo ayudo a confrontarlo permanentemente mediante interrogantes. Los trazos reflejan una búsqueda, la huella de una lucha o sentir del tiempo, poder percibir las decisiones e indecisiones involucradas a la hora de construir un cuadro. El color ensimismado, retraído, refleja una temperatura psicológica secreta. El espacio se torna denso con planos que se entremezclan e inquietan entre sí"¹³.



Fig. 8: ¿Dónde estás?, 2003, Óleo sobre canvas. 195 X 130 cm. Vicky Neumann.

13 GALERIA EL MUSEO, catálogo Vicky Neumann 1999. Bogotá, 1999. 60p

3. PROCESO

3.1 ORÍGENES

“Cuando libero el trazo en los pequeños bordes de las hojas resultan especies de marañas que no entiendo ni tampoco quiero entender. Es un dibujo sin pretensiones. Sólo sé que me agrada de una manera especial. En una especie de evasión del momento, creo mundos microscópicos que luego a una segunda mirada, aparecen ante mis ojos. Lo sugerente siempre me ha cautivado; si examino mi trayectoria pictórica, hay mucho de esto; hay una constante atracción y emoción hacia lo difuso y lo no del todo definido. De aquí, mi fascinación por los brochazos impresionistas, por las atmósferas gaseosas de Turner o las marañas de color de Pollock.”¹⁴

La imagen que me motivó a realizar este trabajo, es una foto de mi niñez (ver anexo 1):

“La memoria no me proporciona ninguna razón, sólo algo que no pasa de ser una sospecha. Estoy en la playa, mis sentimientos y reacciones, todo mi ser, son completamente inocentes; siento vivos y soleados colores pastel de mi inocencia de entonces cuando los días eran inusualmente luminosos, tanto, que la luz se volvía difusa. Era una época de deslumbramientos. Estoy parada allí con los ojos entrecerrados entre aquellos colores pastel que tenía el mundo.”¹⁵

¹⁴ Notas de la autora en hojas sueltas de apuntes, 2005

¹⁵ *Ibíd.*, 2004

3.2. FASES

El proceso consta de dos fases: una preliminar, en la cual por medio de los bocetos, la investigación y la experimentación, se deja madurar la idea, y una definitiva en la cual tomando la experiencia inicial se lleva a cabo la obra pictórica final. Ambas etapas son igualmente importantes ya que sin la primera no se hubiera logrado concretar la segunda. Aquí se ve la importancia de los procesos en la realización de la obra.

3.3 MADURACION DE LA IDEA

3.3.1. Primeros pasos

En los bocetos iniciales la imagen fotográfica es el centro del asunto (ver anexo 2). Así hay un intento de figuración recreando el mundo infantil de la pequeña e involucrándola en los dibujos de la autora.



Figura 9: "Quisiera reencontrarme con esa niña, entrar en su mundo libre de prejuicios, ingenuo, curioso, imaginativo."¹⁶

¹⁶ *Ibíd.*, 2004

De este modo se establece una conexión entre el presente consciente y el pasado no recordado. Sin embargo, esta manera de hacer tiene inconvenientes. El acto de pintar se siente fingido al tratar de hacer evocaciones desde la inconsciencia. Además la idea no es trabajar a partir del recuerdo de la imagen (del cual no se es consciente), sino de la sensación que transmite la misma.

3.3.1.1 Materiales I

Se trabaja con acrílicos y barras de pastel. Los acrílicos son el material básico que se utilizará a lo largo de todo el proceso. Los pasteles dan efectos luminosos. Como soporte se usa lienzo.

3.3.1.2 Ensimismamiento

Al relacionar los dos mundos, el de la adulta y el de la pequeña, surgen suposiciones como la de que independientemente del lugar donde ella esté, sea la playa o cualquier otra parte, la niña siempre se va a caracterizar por estar ensimismada. También la imagen genera incógnitas: la de no poder reconocerse en ella, la de no lograr estar consciente de la existencia en esa etapa de vida.

3.3.2. Cambio de intención

Los bocetos siguientes se concentran en la sensación que da la imagen (ver anexo 3):

"...los colores de las sensaciones son vaporosos como si se miraran a través de un vidrio empañado de vapor; al igual que los sueños, tienen una luz que tiende hacia la monocromía."¹⁷

¹⁷ *Ibíd.*, 2004

El asunto se vuelve más espacial dirigiéndose a integrar la pequeña figura en atmósferas ambiguas. La gama de colores es seleccionada a partir de los tonos pastel, con predominio de los azules.



Figura 10: Boceto. 50X 50cm. Papel. Acrílico, arena y pastel

Se empieza a experimentar con el formato, trabajando el de 50 X 50cm y el de 70 X 70cm.

3.3.2.1 Materiales II

Se cambia el lienzo por papel kraft. El papel, por su característica más informal le da frescura y espontaneidad a la expresión, agilizando el trabajo.

3.3.2.2. El color de las sensaciones - Lo atemporal

Los tonos pastel son suaves¹⁸ como la sensación de asir los granos de arena. Se asocian con la imagen frágil, tierna e inocente (ver anexo 1). Estos colores recrean atmósferas difusas y estados de introspección, dan una sensación de quietud, frescor, lejanía.

¹⁸ Cuanto más intenso es el color significa que está más saturado y mas nos acercamos a los colores chillones eléctricos; cuanto menos saturado esta, mas proporción de blanco tiene, nos acercamos a los colores pastel. Internet, www.patea.cnice.mecd.s/jmas/manual/html/armonias-de-color.html

Con el formato cuadrado se eliminan tensiones espaciales, lográndose atemporalidad y quietud: "...la niña en un espacio sin tiempo, tiempo amorfo, tiempo flexible, la imagen que se calla y se pierde en él"¹⁹.

3.3.2.3 Primeros indicios de espontaneidad



Figura 11: "...al estar imprimando un papel, un impulso me llevó a derramar una pintura marrón sobre el imprimante, dejé a un lado la brocha y tomé un puñado de carbonato de calcio, lo mezclé con la pintura y el imprimante, y con mis manos recorrí todo el espacio."²⁰

3.3.3 Verticalidad

El formato cuadrado es demasiado ancho o espacioso para integrar la figura larga de la niña. Entonces se experimenta con el vertical. Para determinar la proporción del mismo, se toma la imagen volviéndola geométrica y usando medidas a escala de esta (ver anexo 4).

Hay variaciones en la manera de hacer. La intención de incluir la pequeña en el espacio va disminuyendo.

¹⁹ Notas de la autora en hojas sueltas de apuntes, 2004

²⁰ *Ibíd.*, 2004

Se siente la necesidad de utilizar las manos para aplicar directamente la pintura.



Fig. 12: (Detalle) "...fue interesante la experimentación – dejar ver el papel, el gesto de las manos, las manchas resultantes espontáneas, sin acabados. Aquí la imprimatura es la misma pintura. Tiene atmósfera, parece un paisaje; el arrastre de las manos deja rastros como agua escurriendo y follaje de plantas. Es muy automático pero sigue habiendo intención al complementar los espacios que van quedando después de colocar el primer tono rosado. Llega un momento en que no necesita más pintura. Luego resulta la forma."²¹

Se visualizan figuras a partir de ilusiones ópticas en las manchas resultantes:

²¹ *Ibíd.*, sep. 16 de 2004



Fig. 13: (Detalle) "...las formas de animales resultaron después. Aparecieron ante mis ojos como figuras en las nubes. Son figuras muy amorfas que dejan mucho a la imaginación. Salieron del movimiento azaroso de mis manos. Es muy inconsciente; no sé porque vi lagartos y el torero de arriba. Un lagarto se volvió el personaje principal, por lo cual lo pinte con verde esmeralda que es un color muy intenso, y pasteles rosado y verde claro. Mi sobrina vio otras formas como árboles y una banda de malhechores lagartos."²²

También se experimenta con el formato circular:



Fig. 14: "La imagen se puede colocar en cualquier posición pues no hay un eje vertical-horizontal que le dé gravedad o peso. La niña parece que estuviera saliendo expulsada del centro por una fuerza centrífuga."²³

²² *Ibíd.*, sep. 16 de 2004

²³ *Ibíd.*, sep. 16 de 2004

3.3.3.1 Materiales III

La pintura se vuelve matérica al usarse carbonato de calcio. Las manos se emplean como herramienta directa. El papel empieza a ser problemático por su baja capacidad de absorción y resistencia.

3.3.3.2 La no-conciencia

En este momento, la niña está implícita en la forma del soporte. También en la manera de pintar que se relaciona con un ansia de liberación de la expresión y de contacto íntimo con los medios. Su figura tiende a desaparecer porque se vuelve más importante el hecho de no reconocerse en esa etapa de existencia. La verticalidad señala la característica intangible y etérea del tema. Sin embargo este formato se vuelve restrictivo al amanerar el movimiento volviéndolo unidireccional y repetitivo.

3.3.3.3 Planeación del color

En los últimos bocetos (ver anexo 5) se empieza a utilizar el triángulo armónico para hacer las combinaciones de color. Así se complementa el estudio cromático que se ha venido realizando de manera intuitiva. Al tener los tonos listos, se agiliza su aplicación haciendo más espontáneo el proceso.



Figura 15: En el esquema aplicado en los últimos bocetos, la selección de los colores base (blanco, rojo y marrón), es aleatoria.

3.4 CONCRECIÓN DEL PROCESO

Para el desarrollo de la propuesta pictórica final, se abandona el formato alargado por uno rectangular. De esta manera, se intenta dominar el espacio para que no limite la expresión. Se encuentra que el de 80X120cm es satisfactorio. Ni muy grande ni muy pequeño, es abarcable con las manos, se manipula y controla. Como soporte se elige lienzo porque resiste mayores presiones que el papel y es más absorbente. Se incorporan materiales como arena y marmolina. La arena es la evocadora del sentimiento; está directamente relacionada con la imagen y la expresión agradable en la cara de la niña (ver anexo 1). La marmolina reemplaza al carbonato de calcio; ambos son elementos texturizantes pero ésta es preferida al agrisar los tonos. La gama cromática sigue siendo atenuada²⁴. Se empieza a usar otras herramientas diferentes a las manos y pinceles usadas hasta el momento. En esta etapa ya se siente un mayor control de los procesos.

3.4.1 Dialogo intuitivo

“La obra me va diciendo qué hacer. Soy consciente de los colores que elijo, de los procesos que escojo y que domino progresivamente. Al iniciar el cuadro, no tengo

²⁴ enturbiado luminoso o atenuación luminosa con blanco. Pawlik Johanes. Teoría del color. Editorial PAIDOS, Barcelona, 1996

una idea preconcebida. Al resultado final voy llegando por ese diálogo con el soporte, las herramientas, los materiales y las huellas resultantes. Es el momento propicio de los procesos accidentales. Entonces voy seleccionando cuál accidente sirve, cual no, y voy tapando, velando, restregando o dejando intacto. En fin, modificando zonas hasta llegar a un resultado satisfactorio. Todo dentro del esquema de color que he elegido, aunque a veces un tono fuera del esquema me llama y me induce a utilizarlo; o siento que debo usar la marmolina o la arena, meterla dentro del proceso, pero luego de esto tengo que ser consecuente con este material que incluí y encajarlo hasta el final.”²⁵

3.4.2 Mi Obra

“En la playa cuando el sol pica e ilumina todo, los vahos hacen que la línea recta del horizonte empiece a temblar, oscilando como si danzara. El paisaje marino se desvanece en formas quebradas e irregulares”²⁶.

En los cuadros 1, 2, 3 y 5, se usan 3 colores base: el amarillo pastel (Ap), rosado (Ro) y gris basalto (Gr). Esta selección se hizo teniendo en cuenta la interacción que la autora tuvo durante su infancia (tal vez así ella complace a la pequeña):

“En la decoración de mi pieza predominaba el rosado; también me gustaba mucho el mueble amarillo...”²⁷

²⁵ Notas de la autora en hojas sueltas de apuntes, feb. 15 de 2005

²⁶ *Ibíd.*, 2005

²⁷ *Ibíd.*, feb. 15 de 2005

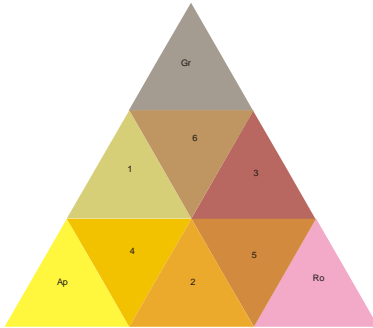


Figura 16: El amarillo pastel y el rosado son colores infantiles, dan sensación de calidez, cercanía, viveza²⁸. El gris sirve de atenuante.

Aunque el esquema consiste de 9 tonos solo se utilizan entre 2 a 6 para cada cuadro con la intención de no saturar de color²⁹.

Cuadro 1 (figura 17)

En esta obra funciona el accidente de chorreado y se integra en el espacio ambiguo.

“...la parte central también la tapé con el amarillo, utilizando un estropajo; luego dejé que el accidente de chorreado ocurriera en dos sentidos. En otras zonas velé (con el tono 2), creando una atmósfera vaporosa. La imagen se colocó en otra sesión, cuando sentí que debía estar ahí. Se pegó mediante transfer y para integrarla se veló con Ap, atenuado con marmolina”³⁰.

²⁸ En general, las tonalidades de la parte alta del espectro (rojos, anaranjados, amarillos) suelen ser percibidas como más enérgicas y extravertidas.
<http://www.mailxmail.com/cursos/vida/color/capitulo29.htm>

²⁹ La selección cromática para un proyecto suele contar con unos pocos colores dominantes que armonizan entre sí. Una gran cantidad de colores diferentes aunque sin duda es algo agradable a la vista resulta difícil de mantener a lo largo de una serie de obras si se pretende enfocar la tensión en algo que no sean las manchas de colores.
[Internet. www.infor.uva.es/descuder/proyectos/animación/color.htm](http://www.infor.uva.es/descuder/proyectos/animación/color.htm)

³⁰ Notas de la autora en hojas sueltas de apuntes, feb. 23 de 2005



Figura 17

Cuadro 2 (figura 18)

Hay contraste entre zonas matéricas (pintura derramada, marmolina), y zonas veladas. Estos elementos se fusionan e integran.

Cuadro 3 (figura 19)

“La mancha verde me habla de un espacio; hay una entrada y un camino que lleva hacia ella”³¹.

Cuadro 5 (figura 20)

“...con el lienzo en blanco, dispersé PVA por toda a superficie y luego con un colador esparcí la arena. Esta última es la evocadora de la sensación; se cuela entre mis manos, cae libremente, el viento se la lleva.”³²

Para los cuadros 4, y 6 -14, se cambia el triángulo de color:

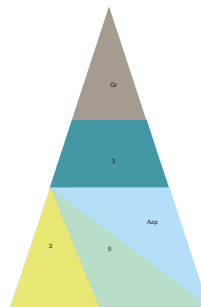


Figura 21: Del esquema anterior (figura 16), se conservan los tonos Ap y Gr. El tono Ro se cambia por azul pastel (Azp). Solo se preparan las mezclas 2, 3 y 5. Así se obtienen tonalidades claras y oscuras.

La selección de estos colores tiene que ver con el cansancio que se experimenta hacia la tonalidad roja. Por el contrario, el azul es relajante. Se relaciona con una

³¹ *Ibíd.*, feb. 23 de 2005

³² *Ibíd.*, feb. 23 de 2005

pasividad que potencialmente es actividad interior.³³ Es más afín al temperamento de la autora, a su carácter soñador e introvertido.

Examinando la atenuación constante de los tonos se encuentra una relación entre ésta y los colores que viste la autora quien prefiere pasar inadvertida usando colores tenues, poco saturados.

Cuadro 4 (figura 22)

Hubo total contacto con los materiales y la superficie. No se siguió el esquema de color:

...puse el cuadro en el piso, derramé la pintura y la mezcle con marmolina; luego mis manos se movieron libremente”.³⁴

Cuadro 6 (figura 23)

En este cuadro se retoma un detalle del cuadro 2 (fondo rosa y veladuras con los tonos 3 y 5, aplicadas con rodillo) y se deja fluir a partir de este.

“el proceso varía a medida que uso nuevas herramientas; logro unidad en el proceso y creo que el cuadro respira.”³⁵

Cuadro 7 (figura 24)

Se libera el gesto de las manos. Es interesante la transparencia que se cuele a través de la textura dada por la arena.

³³ ..."ejerce el menor estímulo cromático sensorial pero el mayor estímulo intelectual". Pawlik Johanes. Teoría del color. Editorial PAIDOS, Barcelona, 1996

³⁴ Notas de la autora en hojas sueltas de apuntes, feb. 23 de 2005

³⁵ *Ibíd.*, feb. 27 de 2005



Figura 18



Figura 19

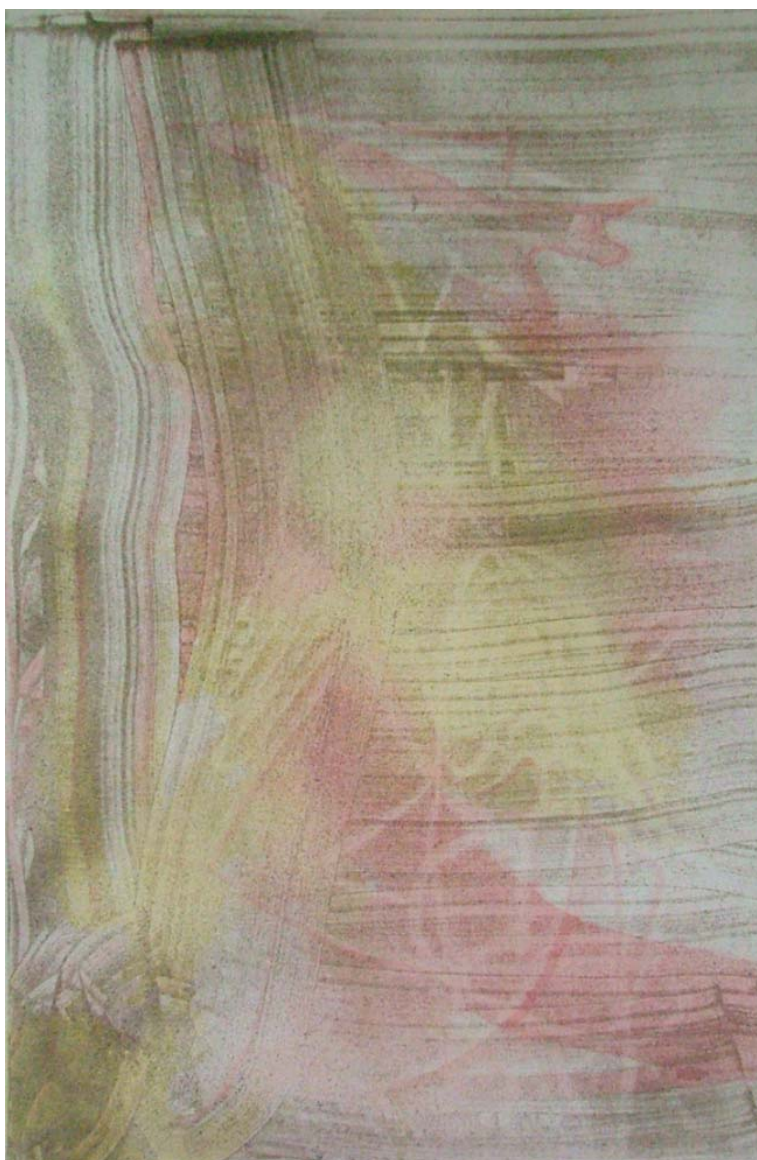


Figura 20



Figura 22



Figura 23

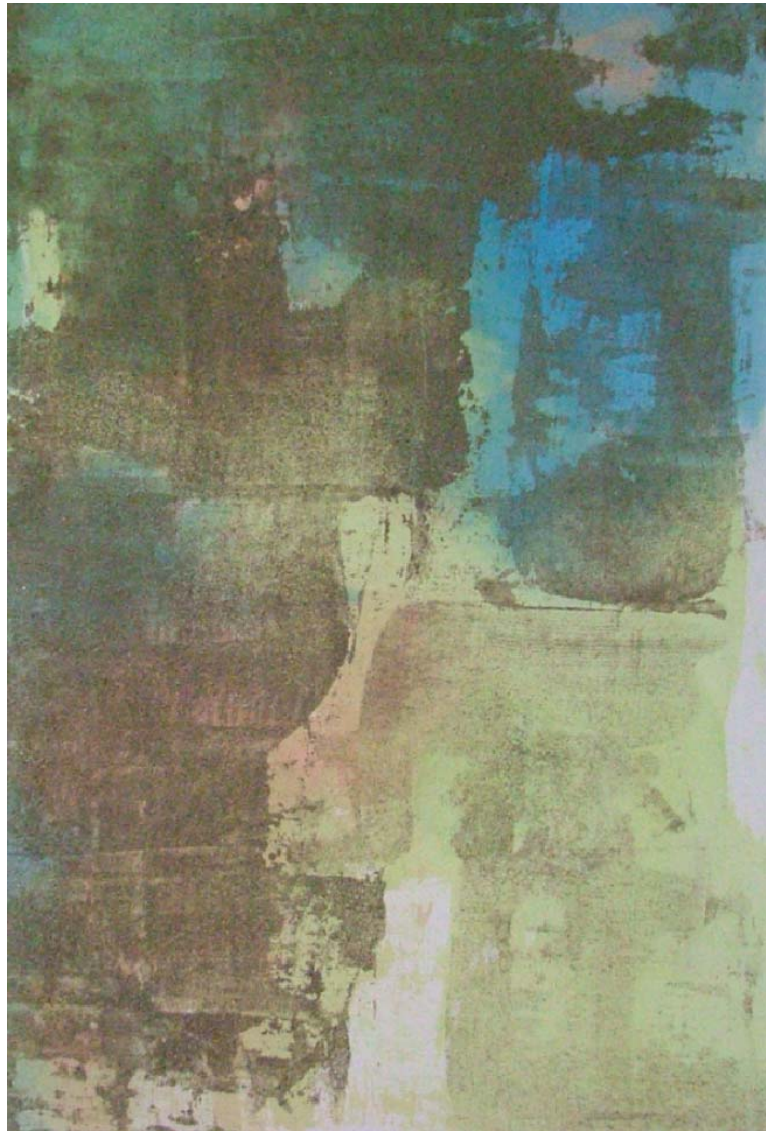


Figura 24

Cuadro 8 (Figura 25)

Es difícil saber cuando un cuadro está terminado: “los restregados de la brocha dejan un rastro interesante que no quiero cubrir, lo mismo el chorreado sobre la base”³⁶.

Cuadro 9 (Figura 26)

En este cuadro, el color rojo se sale del esquema:

“...le di paso a un impulso que se fue dando al preparar un tinte rojo; la aguada roja terminó derramada sobre la superficie, apareciendo una gran mancha y un despliegue de color muy llamativo: se formaron unas líneas delicadas suaves y curiosas y unos grandes puntos ameboides.

La intención de dejar intacta la gran mancha roja fue menguándose durante el proceso para terminar siendo encapsulada por una línea gris, después de haber perdido su intensidad (al cubrirse con veladuras y rodearse de zonas verdes). No sé por qué terminé velando la mancha roja, tal vez la sentí muy agresiva y alcancé a asociarla con sangre derramada.”³⁷

Cuadro 10 (figura 27)

Los rastros de la marmolina aplicada con las manos son los elementos centrales.

Cuadro 11 (figura 28)

El arrastre con el rodillo deja unas huellas interesantes. La marmolina ayuda a compactar la arena.

Cuadro 12 (figura 29)

Del proceso del 11 quedaron gotas derramadas en el piso. Ellas son las protagonistas de este cuadro.

³⁶ *Ibíd.*, feb. 27 de 2005

³⁷ *Ibíd.*, marzo 1 de 2005



Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28

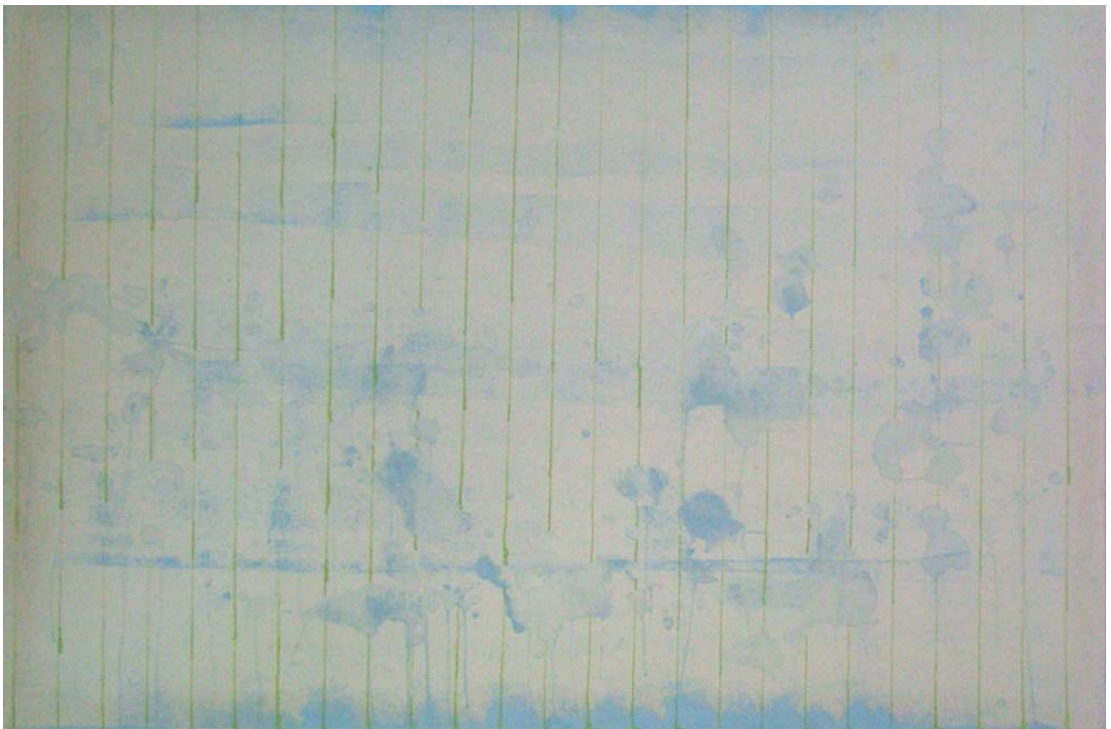


Figura 29

Cuadro 13 (figura 30)

“Me gusta cuando pongo orden en el caos.”³⁸

Cuadro 14 (figura 31)

“Los contornos son muy atractivos, me quedo pegada en ellos, girando.”³⁹

3.4.3. Fin

En Sincronía, la sensación se transforma en pulsiones creadoras que se expresan en combinaciones de color condicionadas ya por la mente adulta y consciente, pero liberadas en los procesos espontáneos al manchar, chorrear, restregar, al pintar con las manos, a la prima, en fin, en los rastros gestuales que generan el hacer de la misma forma que la niña.

En el único cuadro donde está formalmente la pequeña es en el primero. Sin embargo, ella sigue ahí, con los ojos entrecerrados, como evocando mundos imaginarios. Es una actitud ensimismada, introspectiva, curiosa. Al desmenuzar un puñado de arena tiene una sensación agradable.

³⁸ *Ibid.*, marzo 1 de 2005

³⁹ *Ibid.*, marzo 1 de 2005

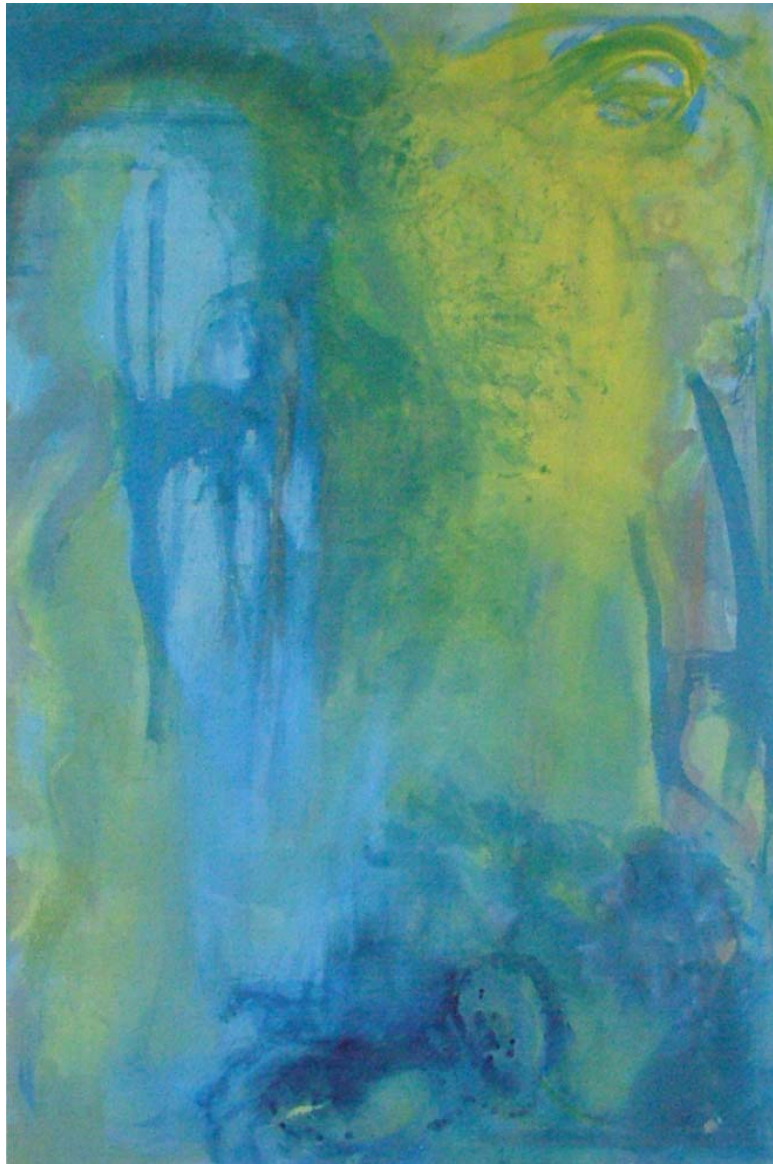


Figura 30



Figura 31

4. CONCLUSIONES

La orientación intimista de la obra resulta de la constante búsqueda alrededor de uno mismo. Es una actitud de reflexión de la autora que se desprende del hecho inconsciente manifestándose en su manera de acometer la composición, controlando su expresividad, porque se quiere y de hecho se consigue una especial manera de intuir el mundo interior. Entonces ocurre la sincronía de un pasado no recordado y un presente consciente.

A través de la manera de hacer, lo táctil y lo experimental, la sensación se transforma en un juego con los materiales como la arena, y las herramientas no convencionales. Así es posible aventurarse a decir que la niña del pasado se expresa también, por medio de esa mancha, esa huella, esa arena.

En el intento de definir la obra se revisan escuelas y artistas que sobretodo por su manera de hacer, se asemejan a ella, sirviéndole como soporte. Como en las técnicas automáticas, en Sincronía hay una comunicación con los accidentes, pero aquí se cambia la significación del proceder en cuanto se alcanza la consideración de lo que debe ser la obra misma. Aunque no hay una idea preconcebida en el momento de iniciar, si hay intencionalidad durante su realización y termino. Así, uno encuentra parecidos y contradicciones al ver en su obra fusiones o hibridaciones de maneras de hacer aparentemente tan disímiles como las del minimalismo y el expresionismo abstracto. Es así como se encuentra un modo expresivo propio. La historia está ahí pero no para anquilosarse en ella sino para actuar con una conciencia de su existencia.

En esta obra se ve la necesidad de elaborar una creación auténtica en la cual el enigma es el propio yo de la autora. Hay una dinámica que se aleja de las especulaciones estéticas vacías, de los gestos directos, para adentrarse en la determinación de la composición, el estudio de los cromatismos, con el debido respeto a la materia. Se quiere superar barreras estéticas profundizando en la imagen de sí misma a través de un proceso de decantación, en el cual hay una reformulación de lo gestual, una voluntad de abstraerse, una posibilidad de elección. Este ir decantando la expresión, sólo se logra a través del hacer, que en últimas, es el que transmite un sentimiento de recogimiento desde los tonos atenuados y la tendencia a despojarse del pigmento, quedando el lienzo casi virgen en algunos de los cuadros.

BIBLIOGRAFÍA

ARANGO, Clemencia. Arte en América Latina – Colección de arte. Banco de la República. Bogotá. 2002.

ARNHEIM, Rudolf. El poder del centro - Estudio de la composición en las Artes Visuales. Alianza Editorial, S. A.. Madrid. 1998.

BERRY, Susan. MARTIN, Judy. Diseño y color, Ediciones Blume. España. 1991.

CALLE, Johanna. Taller de Expresión con el Dibujo III. Publicaciones UIS - INSED. Bucaramanga. 2001.

CHANDLER, David et al. Técnicas de los artistas modernos. Ediciones Hermann Blume. Madrid. 1984.

DUROZOI, G. LECHERBONIER, B. El Surrealismo. Ediciones Guadarrama, S. A., Madrid, 1974.

GALERIA EL MUSEO, catálogo Vicky Neumann 1999. Bogotá, 1999. 60p

JACKSON, W. M et al. Diccionario Enciclopédico Hispano - Americano. Tomo V p. 672. The Colonial Press Inc. , Impresores. Estados Unidos.

JANUSZCZAK, Waldemar et al. Técnicas de los grandes pintores. Ediciones Hermann Blume. España. 1981.

ORTIZ, Rafael. Taller de expresión pictórica I. Publicaciones UIS - INSED. Bucaramanga. 2001.

PEREZ, Francisca. Arte minimal – Objeto y sentido. Ed. Visor Fotocomposicion, Madrid, 2003.

ROOD, Gregory. Tapies, video de la BBC, Londres; 1990.

TAPIES, Antoni. El arte contra la estética. Editorial Ariel, Barcelona, 1978.

SALVAT, Juan et al. Historia del Arte. Volumen 26 y 27. Salvat Editores, S. A.. Barcelona. 1991.

SWANN, Alan. El color en el diseño gráfico. Ediciones Gustavo Gili, S. A. Barcelona. 1993.

ANEXOS

Anexo 1: la imagen generadora del proceso



ANEXO 2: Bocetos iniciales. Acrílico y pastel sobre lienzo



ANEXO 3: El color de las sensaciones



ANEXO 4: se vuelve más importante la característica intangible



ANEXO 5: Bocetos finales. Acrílico sobre papel kraft. 200X50cm

