

Universidad Católica de Temuco
Facultad de Artes, Humanidades y Ciencias Sociales
Departamento de Artes



"Sensibilidad Frente al Paisaje"

Tesis conducente al grado de
Licenciatura en Artes Mención Pintura

Alumna: Pamela Isabel Ampuero Altamirano
Profesor Guía: Lilian Aabel Chacón

Temuco, Julio de 2002

Indice

Indice		07
Agradezco		09
Dedico		10
Introducción		13
Capítulo Uno:	Contenido y continente.	17
Capítulo Dos:	Enfoque Teórico	23
	Hombre y Entorno	24
	Entorno Geográfico	25
	Profundidad y Cercanía	26
Capítulo Tres:	Simbolismo y signo	28
	Materias Primas	32
	La tierra.	33
	La arena.	35
	El color.	37
	La textura.	40
Capítulo Cuatro:	La composición	42
	Esparcimiento de la unidad.	43
Capítulo Cinco:	Vinculaciones estéticas.	46



Indice

Referencias históricas.	47
Conclusión	51
Bibliografía.	54
Anexos:	57
Trabajos Artista Referente, Antoni Tapies	58
Imágenes trabajos de la autora	64
Ambientación "Sensibilidad frente al paisaje"	71
Glosario	75



Agradezco:

Agradezco:

A un gran amigo, quien me ha acompañado durante mi corta vida y esta larga tarea de formación para ella.


A mis padres que construyeron valores de los cuales me valgo hoy para completar esta etapa de mi vida.



Dedico

Dedico:

A mi hijo, quien desde el vientre me alentó para concretar este desafío.



“Es innegable que todo lo que el hombre realice expresando poderosamente su personalidad puede alcanzar valores estéticos y ser arte, pero para que esto suceda se precisa una concentración de valores que no es fácil obtener casual ni efímeramente (1)

(1) Historia del Arte, Editorial Grijalbo, Tomo 4, Barcelona 1996.



Introducción

INTRODUCCION

Introducción

INTRODUCCIÓN

Todo acercamiento al mundo del arte, muestra en su lectura una polivalencia. El trabajo que aquí se descubre, tiene como hilo conductor el acercamiento del hombre a sus raíces y, en particular, a su entorno inmediato: "el paisaje".

Dicho paisaje nace de la idea de un espacio natural, abierto, acompañado de estímulos sensoriales, los cuales son el transporte de la inspiración para que éste se contenga en lo que finalmente se ha concebido como paisaje sensorial.

El tema representado tiene, como primera lectura, las formaciones espaciales tangibles (texturas); por otro lado, la comunicación y mutua alimentación de dos zonas que participan en un todo (color y texturas). Cada una en su sola presencia adquiere significados por descubrir, pues, si bien nacen concretamente en la materialidad, en el momento de ser parte de una obra, pertenecen al torrente de la interpretación. Esta interpretación nace en la necesidad de recrear la obsesiva imagen del entorno paisaje, junto a las vivencias con que se ha compartido en el desarrollo de la vida. Con una gran motivación, la búsqueda de la luz que dará vida a los colores y texturas, acompañados de otros elementos como aromas y sonidos, darán paso a un conjunto de factores, que han sido unidos para representar una obra, guiada por los sentidos.

Debido a la importancia que tienen los sentidos para el hombre, y en especial para esta Tesis, se le ha llamado **“Sensibilidad frente al paisaje”**, puesto que se ha trabajado a favor de lo sensitivo, buscando elementos del entorno, los cuales son protagonistas (colores, texturas, aromas y sonidos) dentro del espacio de la obra (ambientación).

Lo que se quiere representar es un ambiente o ambientación: espacio cerrado el cual contiene elementos plásticos que pasan a formar la obra propiamente tal, a través de la búsqueda constante del encuentro y conciliación de elementos matéricos con aquellos elementos sensoriales, para constituir un todo: la obra creada.

Existe el dualismo dentro de la obra:

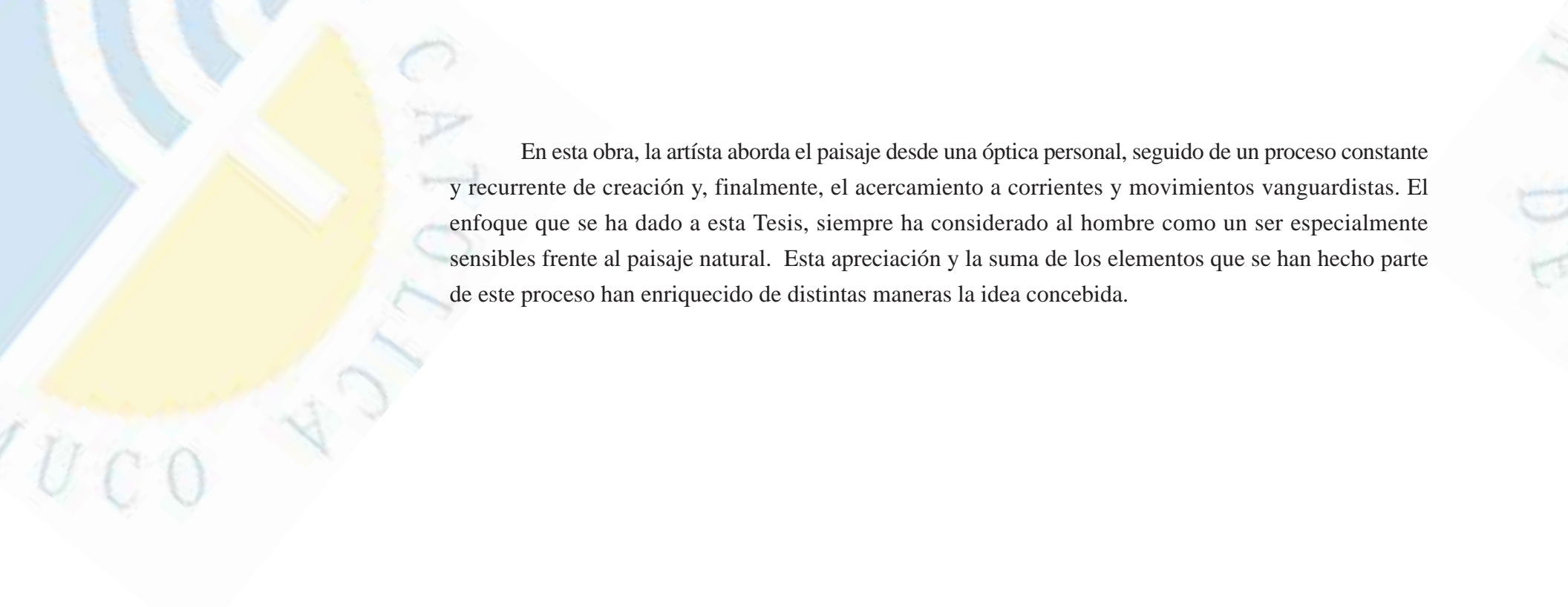
“Oposición- conflicto, reflexión-equilibrio (o el desequilibrio en potencia) el creador y la cosa creada, el negro y el blanco, lo masculino y lo femenino, el ying y el yang, la vida y la muerte, el bien y el mal, lo alto y lo bajo”. (2)

Con un sentido de **articulación sensorial** o puente entre lo material y lo sideral, entre las oposiciones de los elementos universales; en los elementos como: cielo - tierra, alma - cuerpo, que también tiene su analogía en la representación de un escenario remitente a la fertilidad (tierra –agua), con el fin natural de la germinación (semilla), la comunión ideal entre dos polos, “la vida”.

Si bien por un lado, se tiene la experiencia de un paisaje material y concreto, no se anula la presencia de un paisaje inmaterial, que tenga como enclave el cúmulo sensitivo del espectador educado.

El tema del paisaje ha sido abordado infinitamente a lo largo de la historia: desde las cavernas, pasando por las investigaciones de la luz sobre el paisaje de los “Impresionistas” o el colorido furioso de los “Faubistas” e incluso el paisaje cultural consumista norteamericano del “Pop art”, además de los múltiples ensayos de artistas nacionales. La presente propuesta se aborda desde tendencias vanguardistas, que van desde el expresionismo abstracto (“La Acción painting”, Jackson Pollock), el “Informalismo” de Antoni Tapies, el “Body Art” (cuerpo pintado), culminando con la “Ambientación”.

(2) Penrose, Roland, “Tapies”, ediciones polígrafo s.a., 1986, pág. 173.



En esta obra, la artista aborda el paisaje desde una óptica personal, seguido de un proceso constante y recurrente de creación y, finalmente, el acercamiento a corrientes y movimientos vanguardistas. El enfoque que se ha dado a esta Tesis, siempre ha considerado al hombre como un ser especialmente sensibles frente al paisaje natural. Esta apreciación y la suma de los elementos que se han hecho parte de este proceso han enriquecido de distintas maneras la idea concebida.





Capítulo Uno

CAPITULO UNO

Contenido y continente



*Colgada en el respaldo de estos años
Dejo fluir a otros vivientes.
Tal vez el desmoronamiento permita
que contemple hijos enormes
Extendidos por el paisaje.*

(Rosabetty Muños, poeta)

Contenido y Continente

Las distintas formas, abstractas y nebulosas que surgen en el soporte (espacio tridimensional: alto, largo y ancho), atrapan la tosquedad de las texturas. Las masas cromáticas envolventes tienen la característica de ser concebidas, libre e instintivamente, alejadas de toda construcción conceptual. Si bien este despliegue de masas no asume una forma reconocible, se puede intuir la sensación de estar frente, sobre y debajo de un paisaje; por lo tanto, se le entrega a la forma un contenido simbólico.

A pesar de que esta estructura organizada no obedece a una forma concreta, en ella se pueden encontrar múltiples asociaciones formales, situación que parece decididamente más interesante, desde la perspectiva pictórica, pues se inclina la pintura hacia una unidad basada en la multiplicidad, regida por un orden basado en el cambio constante (polivalencia), considerando variables del paisaje abstracto, que buscan la consecuencia de su propia interpretación.

De esta manera, entonces, se puede afirmar que forma y contenido se alimentan de reminiscencias geográficas; una en estrecha relación con la otra. Al hablar de reminiscencias, se alude al concepto de arraigo o apego a la tierra o a lugares que marcan la memoria de la artista. A través de situaciones y experiencias personales con el entorno paisaje, con el entorno sensible en que se desarrollan vivencias, se conjuga la vida del hombre; a través de elementos sutiles sensoriales (imagen natural del paisaje, texturas, aromas, sonidos, etc.) logra un profundo acercamiento con el entorno geográfico como lo es, en esta oportunidad, por medio de las formas abstraídas del entorno con un contenido matérico y simbólico que se relacionan directamente uno con el otro.

La forma, desde el punto de vista matérico, se constituye de textura y color de la tierra, arena y pigmentos. En cuanto a lo simbólico, se constituye de paisajes geo- climáticos. Siendo el material un elemento “incontrolable”, permite así la libertad expresiva de lo sensitivo y además, la formación de




la imagen de capas cromáticas-texturadas, que permiten la sensación de paisaje, uniéndose de esta manera la forma y el contenido.

Esta imagen se remite a un espacio físico, libre de lo urbano, que sólo contiene tierra, aire, pigmentos y la presencia femenina, como signo de la fertilidad. Su concepción ocurre a partir del descubrimiento de la necesidad de alcanzar el enfrentamiento con las vivencias, aludiendo a sensaciones visuales, táctiles, auditivas, olfativas, etc. acentuadas en la memoria.

El paisaje concebido es abstraído en forma intuitiva y espontánea, por medio de las partes constituyentes que coinciden con los elementos naturales presentes en las vivencias como parte de la naturaleza. Dichos elementos sirven de mediadores, de tal manera que es posible distinguir el entorno natural del hombre y las sensaciones que éste evoca, entregando también un simbolismo a cada uno de los elementos que componen el entorno.

Al hacer referencia al entorno es importante provocar el acercamiento del espectador y su interacción con los elementos que conforman el espacio, dejando que éste continúe el proceso de experimentación frente al entorno mágico natural.



“De la tierra primera, animada de vida, se llegará a la imagen pictórica (existe un mito que explica la creación del hombre en el cual se habla de barro y de principio de una gran obra. La participación de este elemento es fundamental; su metamorfosis es impostergablemente “necesaria”. (3)

(3) López Chuhurra Osvaldo, “Estética de los elementos plásticos”. Editorial Nueva Labor. Barcelona ,1971. pág.24.





Capítulo Dos

CAPITULO DOS

Enfoque Teórico

Hombre y Entorno

Hombre y entorno

Desde el nacimiento se está, inevitablemente, vinculado a las sensaciones perceptivas.

“Compartimos los significados asociativos del color de los árboles, la hierba, el cielo, la tierra, etc. , en los que vemos colores que son para todos nosotros estímulos comunes. Y a los que asociamos un significado.” (4)

Los cinco sentidos interactúan automáticamente frente al entorno, disponiendo un escenario en el aquí y ahora. El yo se hace presente frente al entorno.

Según lo anterior, el entorno geográfico, entendido como paisaje (espacio físico natural), es una temática universal, acompañada de sensaciones personales arraigadas. Tal como se describe en la introducción, este trabajo nace de la constante búsqueda de la artista por recrear el paisaje a través de las emociones y las reminiscencias a partir del primer contacto con el entorno natural, cuando se produce la familiarización y encuentro con el mismo. Este es el norte, principio y fin de la presente Tesis, puesto que el entorno proporciona conceptos básicos del ambiente que aquí se descubre; conceptos tales como: geografía, profundidad y cercanía, lo terrenal y lo espiritual.

El entorno se forma definitivamente en las particularidades de una geografía que entrega materialidad y simbolismos específicos: sonidos, aromas, texturas e imágenes visuales, los cuales denotan significados como: “la tierra”: *fertilidad, hombre, entorno, arraigo*. “paisaje”: *justificando la importancia que adquiere la tierra a través de su Interacción con los sentidos y frente a las vivencias recreadas por la artista, dentro de una especial y única cartografía*.

(4) Dondis, A Donis. «La sintáxis de la imagen», 1976, pág. 61.



Entorno Geográfico

Entorno geográfico

Se entiende por entorno geográfico el espacio físico natural, nutrido de los elementos del espacio material con los cuales el artista da origen y gestación a su propio paisaje. El acercamiento adquiere un carácter sensitivo junto a lo auditivo, olfativo y táctil. Con todo lo anterior se propone una imagen visual, a través de una ambientación, signo de un entorno creado en su interior, absolutamente personal y que representa los elementos de la creación más pura y genuina. Todos estos elementos conforman la obra como signo de un proceso creativo cargado de significaciones ancestrales, presentes y futuras.

Profundidad y Cercanía

Profundidad y cercanía

Teniendo clara ya la ubicación geográfica del espacio creado, se debe iniciar un conocimiento más detallado del interior de la obra. Como primer planteamiento técnico estableceremos la búsqueda de la unidad entre los elementos que componen a la obra (hombre- entorno), pues se encontrará en todos los casos, la interacción entre el contenido matérico (pigmentos, tierras, arenas) y la figura humana femenina; interacción que lleva al estímulo visual. Se encuentra en la tierra y arena la porosidad y el desplazamiento de masas, produciéndose además, el estímulo táctil. Los sonidos naturales que acompañarán el paisaje ambientado, posibilitan el estímulo auditivo y, finalmente, los aromas de los elementos naturales (tierra y hierbas) proporcionados por el entorno natural, se insertan como estímulos olfativos. Este conjunto de estímulos se integran, aludiendo a una inmensidad de sensaciones perceptivas.

Cuando nace la idea de recrear el paisaje natural es, básicamente, pensando en dos espacios: lo terrenal y lo espiritual, conformados en un ambiente y que en este caso están representados por la tierra y el aire del entorno. Además, la presencia de la figura femenina adquiere el valor de conector entre lo terrenal y lo espiritual. Con ello se pueden establecer analogías geográficas y sensitivas contenidas en los elementos tomados para ambientar el entorno-paisaje.

La justificación del espacio ambientado se basa en la necesidad de representar el paisaje en un formato tridimensional, donde se pueda incorporar la presencia de elementos sensoriales ,tales como: los sonidos, aromas y la presencia de la figura humana, lo cual no habría podido ser posible en un formato bidimensional , pues limitaba las intenciones de la artista. Esto fue determinado por un proceso de aciertos y desaciertos que, finalmente, coincidieron con la idea de la artista.





Capítulo Tres

CAPITULO TRES

Simbolismo y Signo

Charles Morris en su obra “Fundamentos de la teoría de los signos” señala que, dentro de la teoría de la comunicación o semiótica, el artista cumple el rol de “emisor”; en cuanto a la obra, sería el “mensaje” y el espectador, el “receptor”. (Morris Charles, “Fundamentos de la teoría de los signos”, Barcelona - Buenos Aires – México.)

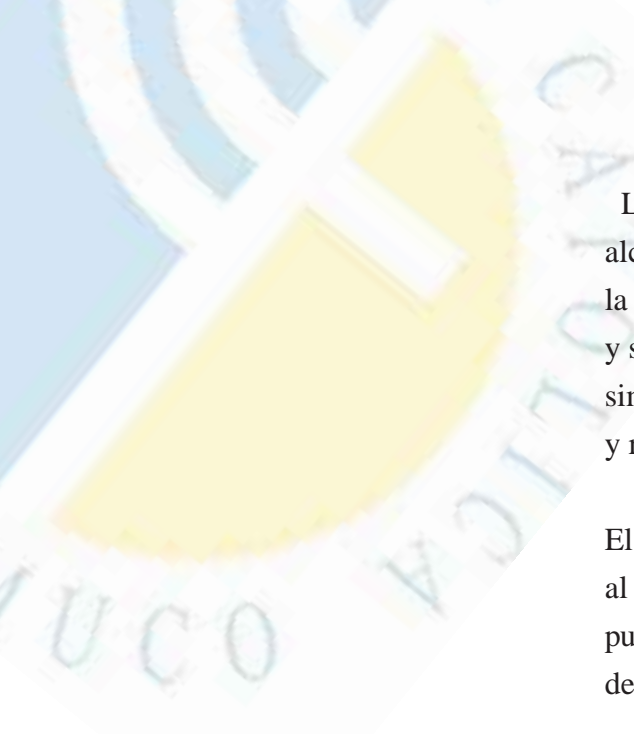
Bajo estos conceptos, entonces, se puede definir el rol de cada uno de los entes que hacen posible la trascendencia de la obra. De esta forma se puede explicar la propuesta que aquí se expone como una colectividad de las partes, ya que para que el trabajo del emisor, en este caso la obra, se concrete, debe existir la comunicación de varios elementos que a su vez, pasan a ser parte de un conjunto de signos requeridos por la artista los cuales, a través de la coherencia del lenguaje que estos denotan lleguen al emisor.

Para que esto suceda, además, debe existir un tratamiento de los significados que denotan los signos los que igualmente componen la obra. Este tratamiento se basa en los “fundamentos semánticos”, la “sintaxis” que corresponde a los materiales y su orden o distribución y la “pragmática” que corresponde a la situación histórica en que se sitúa la obra.

En la obra que aquí se describe, el tratamiento de los significados está sujeto a la realidad de la artista, por cuanto la semántica de la obra pertenece a un mundo interior y exterior que evoca las vivencias personales de la artista.

En cuanto a la sintaxis, también tiene relación con la semántica de la obra, ya que la distribución está sujeta a una informalidad antojadiza que fluye en el momento de expresar lo que siente, aquí es donde se produce la conciliación del pensamiento y el gesto de la expresión.

La situación histórica o social de la obra se concentra en una temática universal, como lo es el paisaje, pero con un enfoque personal. Siempre ha estado presente dicha temática, protagonista de muchas obras a lo largo de la historia, inspiración fortuita que ha nacido aquí para representar un mundo interior.



La obra en sí, es una constante búsqueda que se vale del paisaje, tanto material como inmaterial, para alcanzar la luz que se refleja en el color, junto a sus texturas, sutiles y a veces agresivas, dando vida a la obra creada. Metafóricamente se habla de una caverna o cueva que encierra colores, aromas, texturas y sonidos, en un espacio que de pronto deja pasar la luz para encontrarse con aquellas sensaciones. Ésta simboliza la constante búsqueda de la artista en un espacio de creación permanente, lleno de fertilidad y regazo que al encontrar la luz, estalla en un paisaje material y sensorial, que a la vez es universal.

El soporte está sujeto a la tridimensionalidad del espacio, cargado de elementos que están condicionados al lugar de representación. En un primer momento, es así como se ingresa al misterio de la obra; es el punto crucial de la partida que incitará y estimulará el siguiente proceso, en el que se gesta un protagonismo de los materiales e interacción de los sentidos.

Todo lo anterior está regido por un orden, que en su proceso aparece estimulado por las vivencias personales, las cuales se remiten al paisaje, comenzando por la experiencia visual como primer fenómeno sensitivo. Este fenómeno tiene como lectura, la descripción visual a través de la materia que denota la presencia del ambiente natural- geográfico, con características de arraigo; situación que connota apego hacia la tierra.

Esta experiencia se complementa con la sensación táctil que está presente en las texturas de lo matérico, tales como las tierras, arenas, pigmentos y cuerpo humano, presentes en la ambientación. Cada uno de ellos con su propia significación y ubicación dentro del espacio tridimensional.

Conforme a la idea de estímulo visual, es necesario precisar la importancia del color como sensación dentro del trabajo de la ambientación, puesto que juega un rol de protagonista en cuanto a la percepción que se tiene del espacio natural, representando a la inmensidad vital que se puede encontrar en el entorno.

Esta inmensidad vital convive con otros estímulos, que pasan a ser la parte inmaterial del entorno: los aromas y los sonidos . Estos estímulos son los encargados de transportar, a través de elementos sutiles sensoriales como el aroma de la tierra, las hierbas tomadas del espacio natural y llevadas al ambiente, en el caso de las hierbas, en forma de infusión.

Coincidiendo con el entorno- paisaje y buscando coherencia con la ambientación del mismo, se ha considerado de igual manera que las anteriores formas de estimular los sentidos a una parte importante de la experiencia vivencial, "los sonidos".

Los sonidos, donde se produce el traslado hacia el entorno natural, donde finalmente se completa el propósito de recrear un espacio físico natural, entorno envolvente como paisaje universal, en el cual el espectador de acuerdo a su propia experiencia, asimilará y actuará con sus propios sentidos frente al conjunto de elementos escogidos del paisaje natural y ambientados en un lugar poco convencional, como lo es en este caso una sala de exposición, a la cual se le descontextualiza para entregar el significado de espacio abierto conteniendo todo lo que se puede imaginar en un paisaje, en consecuencia, denota al espacio geográfico. A través de un sistema de parlantes distribuidos en la sala con grabaciones de sonidos ambientales.



Materias Primas

Materias Primas:

“Experimentación paroxístico utilizando nuevos materiales, trabajando con nuevos instrumentos, jugando con el azar...”(5)

Una vez elegido el soporte, cargado de templanza, se inicia el proceso de disposición de la materia. Cuando se habla de materia se quiere referir a los elementos matéricos que componen a la obra. Aquí se encuentran ubicadas las materias primas de la obra tales como: tierra, arena y pigmentos.

(5) Borja – Villedo Manuel J. “Tapies”. 1999

La Tierra:

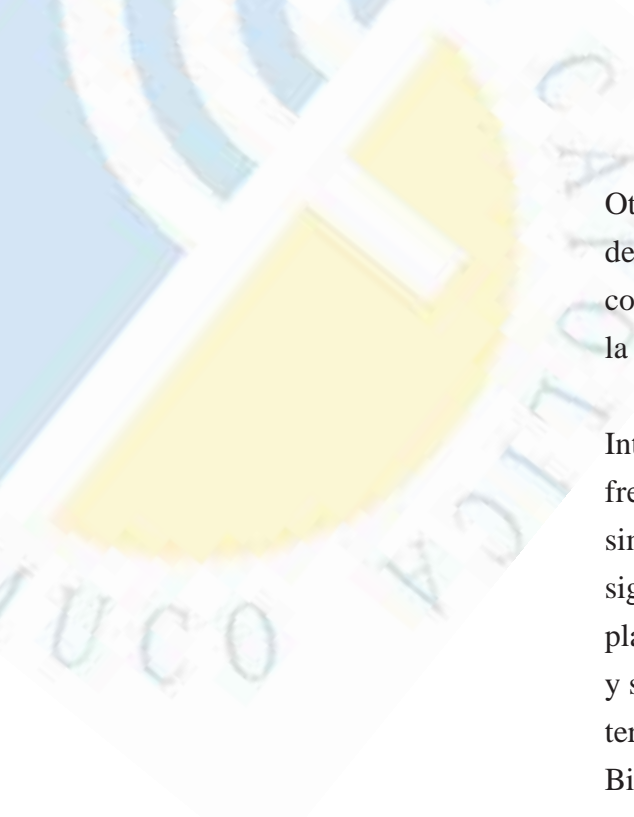
Como primera y original materia se encuentran “ la tierra”

¿ Por qué la tierra? Esencialmente, la tierra ha sido la madre de la existencia humana, es aquí donde se alimenta la relación hombre-entorno, siendo el territorio que acoge la existencia orgánica de la vida, de la cual se tiene experiencia y se es parte.

“En cierto sentido la vida es posible, se produce fácilmente sin exigir ese inmenso despilfarro, ese lujo de aniquilación que golpea la imaginación... Más debemos representarnos hasta el fin del ciclo infernal.

El crecimiento de los vegetales supone el amontonamiento interminable de sustancias asociadas, corrompidas por la muerte. Los herbívoros se engullen montones de sustancia vegetal viva antes de ser ellos mismos comidos, antes de corresponder al movimiento de devoración del carnívoro. Nada queda a la postre, sino ese feroz depredador, o su despojo, deviniendo a su vez presa de las hienas y de los gusanos. Desde un punto de vista que correspondiera al sentido de éste movimiento, la mayoría de los procedimientos que engendran la vida son dispendiosos; cuanto más costosa es la producción de nuevos organismos, tanto más éxito tiene la operación”. (6)

(6) Borja – Villel Manuel J. “Tapies”. 1999. Pág.38



Otra singularidad que ofrece la tierra es su carácter reconocible como elemento vivencial en lo cotidiano del hombre arraigado a la naturaleza. Lo anterior implica también múltiples complejidades urbanas, como la conducta recurrente del hombre en búsqueda de su propio espacio, situación que se refleja en la delimitación particular del territorio.

Interesa en esta conducta frente al elemento vivencial tierra específicamente el arraigo que se sostiene frente a ella, disponiendo la obsesión personal frente a la obra. Tomando entre tanta característica y simbolismo que pueda contener el elemento, en esta oportunidad se ha querido entregar como primera significación el concepto de apego del hombre- entorno. Todo lo anterior en primer momento se conjuga plásticamente en la utilización de la tierra sin pretender levantar una apología sociológica del hombre y su territorio, sino más bien simbolizar en la tierra la conducta de apego y pertenencia de la autora “al terruño”.

Bien se sabe que la tierra como elemento vivencial connota su significado de fertilidad. Esta característica es considerada para el proceso vital de la obra, ya que estará siempre presente en ella como concepto fundamental de contenido matérico y simbolismo.

Existe una dualidad dentro de la propuesta, consecuente con la temática de la fertilidad de la tierra, pues se produce el trance sexual que proviene de la tierra como femenino y del cielo como masculino, ya que es éste el que fecunda la tierra a través del ciclo natural.

“Todo está dividido en dos: luz y sombra, la tierra y el cielo, lo positivo y lo negativo-el dualismo, el fin y la complementariedad, como todos los procesos cósmicos, la tesis y la antítesis que se funden en la síntesis o el abrazo de los amantes”. (7)

(7) Penrose, Roland. “El ritual de Tapies”. Edición Polígrafa S.A. 1986. Primera edición. Pág 173.

La Arena

Purgatorio entre lo tangible y lo intangible.


Se introduce el elemento arena cumpliendo el papel de mediador entre la tierra y pigmentos (terrenal-tangible) y los elementos que la acompañan sonidos y aromas (espiritual-intangible).

Aquí se produce otra dualidad, ya que se considera la arena como mediador entre lo terrenal y lo espiritual, simbolizando un purgatorio entre ambas dimensiones. En relación con el paisaje simboliza el trance entre la tierra y el cielo.

La materialidad de la tierra con su carácter de peso formal, se encuentra aplacada en la presencia de la arena. Debido a sus características de docilidad, liviandad visual y carencia de grumo pedregoso que el primer elemento (tierra) posee.

Esta segunda intervención material permite elaborar un patrón de acción frecuente en la obra. La arena sirve como mediador entre dos polos (tierra y color, tierra y cielo.) Cumple, pues la tarea de interacción y permite modular desde el punto de vista táctil, con sus desplazamientos de textura y color.

Hasta este momento se han mencionado como elementos materiales a la tierra y la arena con sus distintas propiedades, entre ellas su textura, su contextura, y sus interacciones. Además de lo anterior se profundizará en el aspecto cromático que poseen, no porque se considere aislada la textura del color, si no por mantener un orden exigido en este trabajo de Tesis. Sin embargo, se debe destacar el aislado tratamiento cromático del pigmento, debido a su fuerza luminosa, a diferencia de la opacidad presente en la tierra y la arena.



Los objetos de este entorno, como la mayoría de las cosas que componen nuestro medio ambiente, no son, sin embargo, cuerpos autoluminosos. La luz es reflejada hacia nuestros ojos, hacia los demás, en todas direcciones, desde la superficie de las cosas, pero éstos la reciben de una fuente de luz; por ejemplo el sol”. (8)

(8) Sanz, Juan Carlos. “El libro del color”. Alianza Editorial. Madrid, 1993. Pág 17.

El Color

Presencia del color en la tierra y la arena.

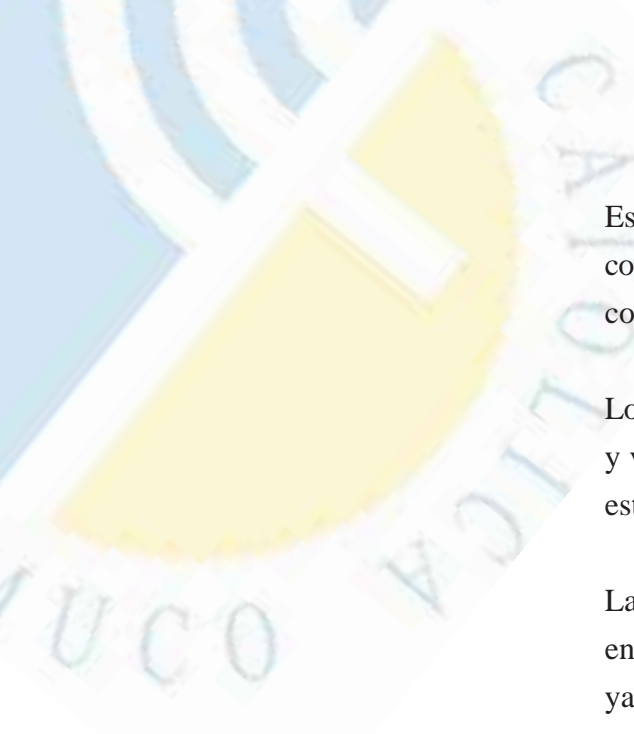
Se pretende doblar su propiedad táctil por medio de la docilidad cromática consiguiendo así un recorrido pausado en el interior de la obra.

Desde esta cercanía se desglosará el trabajo que se realiza con el color-pigmento. Pero antes que nada, se debe comentar que se hace diferencia básicamente por el proceso de elaboración del color, es decir, el trabajo de mezclar en la paleta, los distintos pigmentos conjugados, a diferencia de la tierra y la arena que se toman con calidad cromática sin mayor intervención, sólo disposición.

La paleta está formada por los siguientes colores: pigmentos ocre, azul, amarillo y blanco. El pigmento ocre, permite modular y controlar tonos. Con éste se consigue una similitud con la tierra (pigmentación), siendo este color la base para la preparación de los siguientes tonos, continuando con la pausada ascensión cromática, sin golpes fauvistas, la pintura se va desplazando armoniosamente en sí mismos. Los restantes colores están intervenidos por la base ocre; por lo tanto, es necesario profundizar en su contenido; pues forman parte del “capricho” momentáneo del afán de pintar y cumplen el papel de enriquecer sin irrumpir.

Por otro lado, se mencionará la presencia luminosa que entrega el pigmento mezclado con blanco, siendo ésta característica la que produce una diferencia notoria con la tierra, formando definitivamente zonas determinantes en la composición a través del color.

Finalmente, esta zona pasa a ser relevante dentro de la pintura, pues marca estructura y entrega también porciones y significados a la obra.



Estos significados son los que le permiten al color atribuirle vida al entorno con sus brillos que contrastan con la opacidad de los demás elementos matéricos. Se simboliza vegetación, humedad y diversas vivencias conectadas con un espacio abierto natural rodeado de sensaciones.

Los cortes de color son aplicados con una espátula, buscando siempre una estructura de deslices armoniosos y vivaces, desechando cualquier ordenamiento rígido como las líneas rectas, las formas geométricas o estructuras reconocibles por la experiencia.


Las porciones de áreas son controladas por la percepción sensible, persiguiendo un equilibrio de masas, entregando una composición donde inicialmente se intuye que a partir de este momento tomará formas ya definitivas.

El color además, posee una personal carga significativa que va en estrecha relación con la experiencia sensible del paisaje, la presencia de cielos arremolinados con la tierra. Todo esto alude al color simbólico.

“Compartimos los significados asociativos del color de los árboles, la hierba, el cielo, la tierra, etc., en los que vemos colores que somos para todos nosotros estímulos comunes, y a los que asociamos un significado.

Dado que la percepción del color es la parte simple más emotiva del proceso visual, tiene gran fuerza y puede emplearse para expresar y reforzar la información visual. El color no solo tiene un significado universalmente compartido a través de la experiencia, sino que tiene también un valor independiente informativo a través de los significados que se le adscriben simbólicamente”. (9)

(9) Dondis A. , Donis. «La sintaxis de la imagen». Editorial Gustavo Gili S.A.. Barcelona, 1976. Pág 69.



Todo este proceso no obedece a una reglamentación organizada en la creación, pues se considera más determinante la espontaneidad lúdica que puede surgir en el transcurso del trabajo, situación que impulsa a seguir en el camino de la pintura. Es por ello que la obra persigue obsesivamente lo inédito de la materialidad dispuesta en la obra, lo que radica el trabajo en un plano de esmero, con la búsqueda personal de cada matiz que compone el “concierto” del paisaje, “cargado” además el color y en ciertos casos la textura.

La Textura

LA TEXTURA

Según Donis A. Dondis:

“La textura es el elemento visual que sirve frecuentemente de “doble” de las cualidades de otro sentido, el tacto. Mediante el tacto y mediante la vista, o ambos.

Está relacionado con la composición de una sustancia a través de variaciones diminutas en la superficie del material” (10)

Como anteriormente se menciona la textura en los materiales como la tierra, arena y pigmentos se pueden considerar ya mencionadas sus características. Lo que si interesa nombrar es el propósito de ellas (texturas). Su importancia como estímulo visual y táctil es a través de la representación de dos sentidos frente a la temática del paisaje que trascienden en el conjunto sensorial que complementan el proceso de creación como parte de un todo.

La textura, por ser un elemento que sirve de doble, ya que puede ser visual o táctil, o ambas a la vez. También simboliza una dualidad, con respecto a lo material y lo inmaterial. El dualismo es utilizado como doble muchas veces a modo de articulación semántica o puente para lo sensible.

Dentro del trabajo de ambientación se ha considerado un elemento muy especial, que también contiene una textura muy particular. Se trata del cuerpo femenino que dentro del espacio ambientado es símbolo de fertilidad, en su sola presencia. Además de representar también una dualidad, por poseer un cuerpo y un alma, evocando nuevamente a lo terrenal y espiritual.

¹⁰ Dondis A Donis. "Editorial Gustavo Gili". Barcelona, 1976. Pág. 79.





Capítulo Cuatro

CAPITULO CUATRO

La Composición

Esparcimiento Unidad

Esparcimiento de la unidad

El entorno paisaje posee la deslumbrante característica de ser un espacio ilimitado y que estimula la totalidad de los sentidos, poniendo al espectador enfrentado a la inmensa belleza y a su propia insignificancia.

Se reflexiona este punto, pues condiciona la ejecución del trabajo y proporciona conceptos tales como: la **amplitud espacial**, la **infinitud intangible**, y la **espacialidad reconocible**. La formación geográfica está regida implacablemente con sus propiedades naturales como son: la fuerza de gravedad, la horizontalidad y el orden. Frente a estas verdades la pintura no hace reverencia, no pretende reproducir fielmente un paisaje.

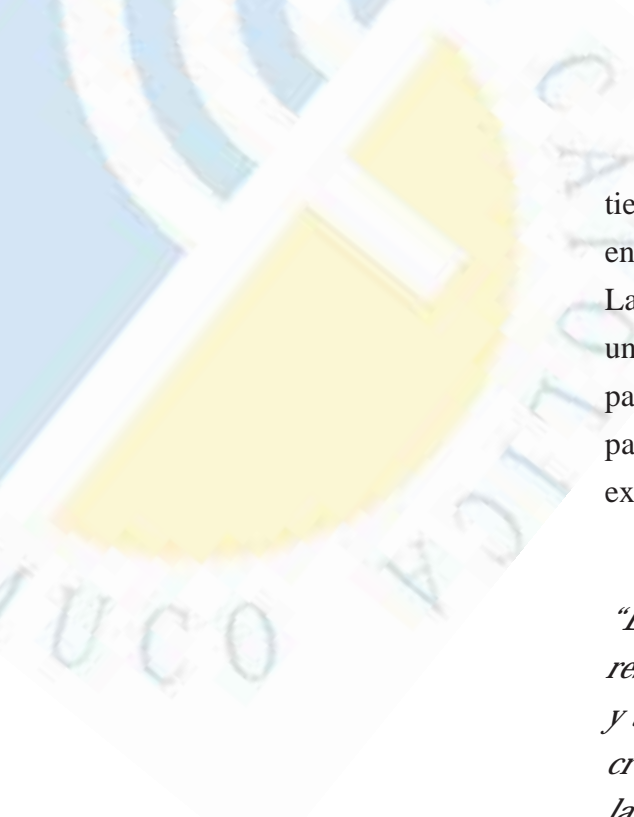
La amplitud espacial es interpretada en la pintura por la expansión de masas o por la posición del formato horizontal, espacios interiores de la pintura con movimientos o mas bien “derrames de espacios extendidos y de libre disposición sobre el formato”

La naturaleza es guía y proporciona elementos visuales a la pintura, estos elementos característicos son: la atmósfera que en pintura no se entiende como una capa geotérmica, sino más bien como un estado de lacidad. Técnicamente esto se ve reflejado en la pausada aplicación de color, produciendo entre sí una comunicación cromática.

En este punto se entran a conjugar conceptos como lo nebuloso, lo impalpable y lo inmaterial. Lo nebuloso pertenece a la asimilación de formaciones húmedas que técnicamente se consiguen con la aplicación de pigmentos blanquecinos y abrasadores. Lo anterior de cómo resultado en ciertos fragmentos de la pintura una sensación de materia impalpable o finalidad intangible.

Los elementos que conforman a la naturaleza, se pueden perfectamente individualizar, “arriba hay una nube abajo el mar y entre ellos la tierra”.

Esta fragmentación rígida de la naturaleza no aporta a la pintura, pues al trabajar en ella se pierde toda relación con la coherencia natural pudiendo encontrar la espacialidad reconocible; árboles en el cielo,



tierra sobre el mar, nubes en la tierra, mar en el cielo, belleza en la fealdad y la mentira sobre la verdad, en fin. Múltiples analogías que estimulan el deseo de trabajar la pintura.

La organización de todo lo anterior sobre el formato se basa en una búsqueda compositiva frecuente, un desplazamiento dinámico de masas conjugado pesos matericos con pesos cromáticos, la frecuente pasta con que se enfrenta el soporte, permite que siempre sea distinta una de otra y cada una tenga su particular personalidad. Enfrentando nuevos desafíos y proponiendo así la búsqueda de la libertad expresiva.

“El proceso de composición es el caso más importante en la resolución del problema visual. Los resultados de las decisiones compositivas marcan el propósito y significado de la declaración visual y tienen fuertes implicaciones sobre lo que recibe el espectador. En esta etapa vital del proceso creativo, es donde el comunicador visual ejerce el control más fuerte sobre su trabajo y donde tiene la mayor oportunidad para expresar el estado de animo total que se quiere transmita la obra” . (11)

Es entonces la composición un conjunto de elementos organizados inéditamente, deduciendo en ellas zonas **esparcidas en unidad**.

(11) Dondis A. Donis. “La sintaxis de la imagen”. Editorial Gustavo Gili .Barcelona,1976. pág 33.





Capítulo Cinco

CAPITULO CINCO

Vinculaciones Estéticas

Referencias Históricas

Referencias Históricas.

“El oído puede “prestar atención al mundo” y simbolizar atención, comunicación, musicalidad y sensualidad. Lo material se encuentra con lo espiritual, la materia de la desmaterialización”. (12)

El propósito de abstraer un paisaje en sus aspectos materiales y sensoriales en un lugar descontextualizado de su disposición real, con el objetivo de replantear el paisaje, como un espacio natural abierto. Haciendo parte de este al espectador, el cual se encontrará inserto en la obra y sumergido en sus propios sentidos.

En cuanto al abstraccionismo en la obra, se abarca tanto en la forma como en el contenido. En el caso de la forma, esta adquiere una libertad expresiva de movimientos que componen a la obra, como también lo es en la forma de ejecución de la pintura, que se abstrae de las formas convencionales de la realidad. El contenido en su esencia es la abstracción de un paisaje creado a través de los sentidos, tomando elementos que simbolizan a un espacio natural y que además contiene dualidades que alimentan la subjetividad del entorno abstraído.

Se rescata del informalismo aunque solamente en cuanto a la metodología del trabajo y como la posición que se toma para ejecutar la pintura, lo gestual y la libertad de movimientos. Como la palabra lo indica se prescinde de toda referencia a formas definidas; en que se basa pictóricamente en la mera variación del color y escultóricamente en el movimiento de formas libres, ya no controladas geométricamente.

(12) Osterwold, Tilman. “POP ART”. Benedikt Taschen. Alemania,1992.Pág. 154

Por lo anterior, es necesario vincular al proceso de creación, con las tendencias de las que se ha nutrido. Dentro de las cuales se considera el informalismo de Antoni Tàpies en una búsqueda de lo informal.

Antoni Tàpies (1923-), pintor y escultor español, nacido en Barcelona, uno de los líderes del informalismo español, cuya influencia será decisiva a nivel internacional.

Tàpies inicia una evolución individual, optando por una línea informalista, abstracta, basada en las investigaciones sobre la materia pictórica como medio expresivo artístico: impone como valor total la materia frente a la forma. De ahí que su obra sea exponente de primer orden de la corriente informalista.

En sus obras se repiten una serie de signos e imágenes que pertenecen al universo simbólico e interior del artista, con claras alusiones al universo, la vida o la sexualidad.

Comenzando este capítulo, se habla de replantear la idea de “paisaje”, en un espacio descontextualizado de su disposición real, donde el espectador se inserta en la obra a través de estímulos sensoriales, denotando en un espacio cerrado el significado de entorno natural.

Esto se logra mediante una propuesta conceptualista, llamada “Environment” (ambiente)

” que implica un espacio que envuelve al hombre y a través del cual éste puede trasladarse y desenvolverse ” (13)

Se considera la configuración del espacio y de los objetos situados en él, incluido el propio espectador. Este por su parte, está compuesto de todos los materiales posibles. Como ya se ha descrito en los capítulos anteriores, están presentes las materias primas como la tierra, arena y pigmentos, las cuales permiten

(13) Marchant Fiz, Simón, "Del Arte Objetual al Arte Concepto", Ediciones Akal S.A., Madrid - España 1997.

provocar sensaciones. Además de la incorporación del sonido del elemento vital “agua”, que insita al proceso natural del ciclo vital. Y como segundo elemento sensorial y sutil se incluyen los romas de hierbas recolectadas del entorno natural, con el especial propósito de sutileza del estímulo olfativo.

“...el deseo implícito de transformar los cuerpos en una geografía y la geografía en un cuadro que, desde estas pieles tocadas y recubiertas, transforme la historia (nuestras raíces, nuestras derrotas, nuestras conquistas en la representación de un alumbramiento.” (14)

La presencia de la figura humana femenina, en la ambientación, simboliza la fertilidad y la concentración de los sentidos en el ser sensible a las respuestas de los estímulos del paisaje. La expresión de la mujer, doblegando la propiedad fértil de la tierra que es fecundada, para germinar la semilla.

El arte corporal o “Body art”, es la manifestación del cuerpo humano donde este constituye la obra en sí misma o el medio de expresión. Nace como reflejo de una nueva conciencia cultural del cuerpo humano que se manifiesta en una mayor libertad sexual.

(14) Roberto Edward, “Cuerpos Pintados”. Fundación América, pág. 13.





Conclusión

CONCLUSION

Conclusión

La búsqueda obsesiva por alcanzar al paisaje, verlo, sentirlo, tocarlo, olerlo, en su admiración, es lo que ha provocado llegar a involucrar el alma y el cuerpo, para poder sentir que se puede ser parte de él. La tierra madre que se fecunda para dar vida a la vida. Ve nacer al color para “principiar” la belleza de lo divino, la naturaleza. Admirando ante sus ojos el movimiento abrasador de la tosca brisa texturada reboza ante el anhelo de escuchar el sonido del agua que persigue la humedad de su llanto por la lejanía. Recuerda al sol que dio a luz los aromas de un paisaje que nace cada día. He aquí el deseo de alcanzar la luz para hacer estallar el color y dar forma y vida a la obra.

La obra en sí, es una constante búsqueda que se vale del paisaje, tanto material como sensorial, para alcanzar la luz que refleja en el color, junto a sus texturas, sutiles y a veces agresivas, dando vida a la obra creada. Metafóricamente se habla de una caverna o cueva, que encierra el color, aromas, texturas y sonidos, en un espacio que de pronto deja pasar la luz para encontrarse con aquellas sensaciones. Esta simboliza la constante búsqueda de la artista en un espacio de creación o creado, lleno de fertilidad y regazo que al encontrar la luz, estalla en un paisaje material y sensorial, que a la vez es universal.

Finalmente, la obra agradece al regazo terrenal y a la importancia de éste en la formación sociocultural que bajo una búsqueda nutrida de la experiencia personal, culmina en una obra de valor universal: la vuelta del hombre a sus orígenes. Situación contenida o atraída por la búsqueda de la luz, como reflejo de haber situado el cuerpo y el alma en una idea universal de un mundo personal.





Bibliografía

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía

BORJA VILLEL, MANUEL “TAPIES”. Fundación Antoni Tapies. 1ª edición ,1999.

DONDIS A. DONIS.«Ê La sintaxis de la imagenÊ» ,Introducción al alfabeto visual. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1976.

LÓPEZ CHUHURRA, OSVALDO. “Estética de los Elementos Plásticos”
Editorial Nueva Labor. Barcelona, 1971.

MARCHANT FIZ, SIMON. «ÊDel arte objetual al arte de conceptoÊ».
Ediciones Akal, S.A. Madrid-España,1997.

OSTERWOLD, TILMAN.“POP ART”.Benedikt Taschen, Alemania,1992.PENROSE,
ROLAND.“TAPIES”. Ediciones Polígrafo, S.A. 1986.

SANZ, JUAN CARLOS.“El libro del color”.Alianza editorial, Madrid, 1993.





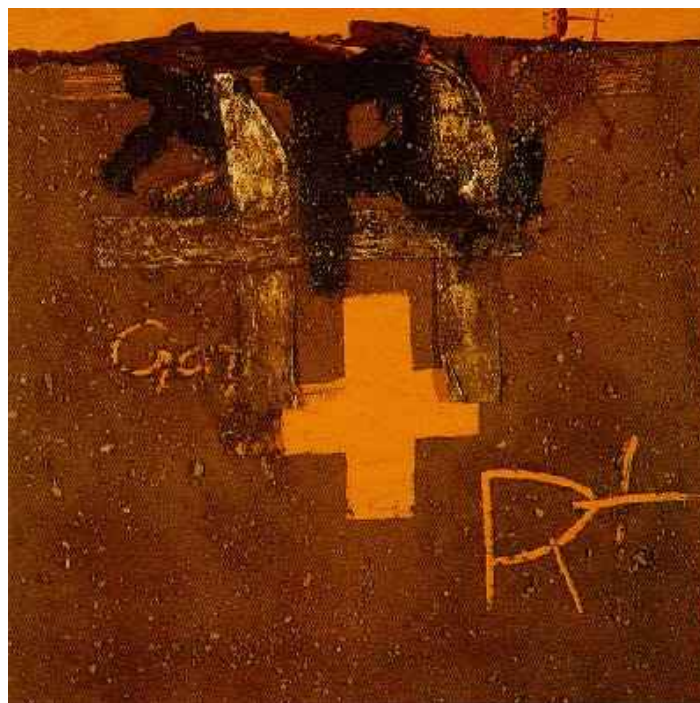
Anexos

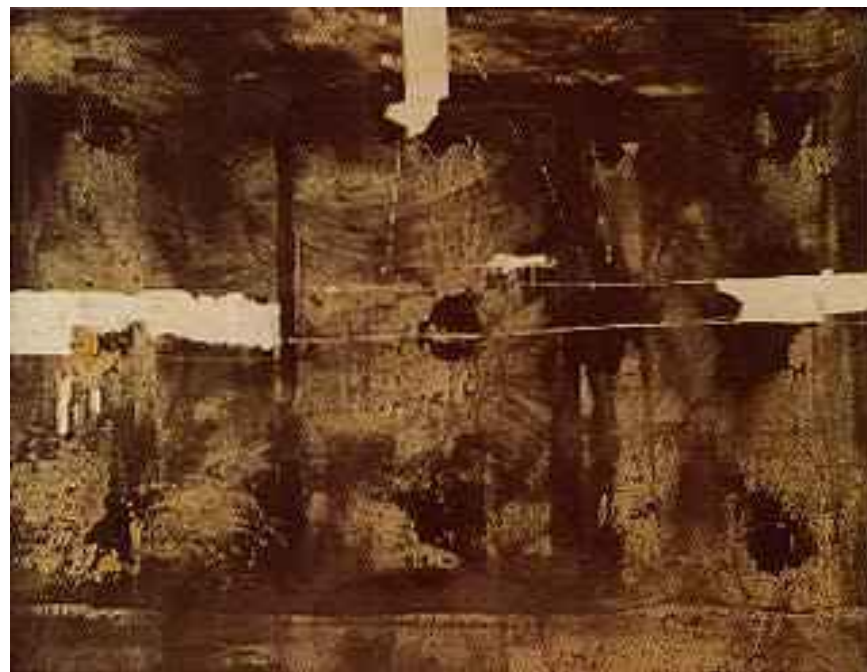
ANEXOS

Anexos

Trabajos Artista Referente: Antoni Tàpies













Trabajos anteriores de la Autora

"Pensión Desnuda"





"Re-Unión"





"Templanza"



"Zoomorfologías" (Instalación)





"Derrame Terrenal"





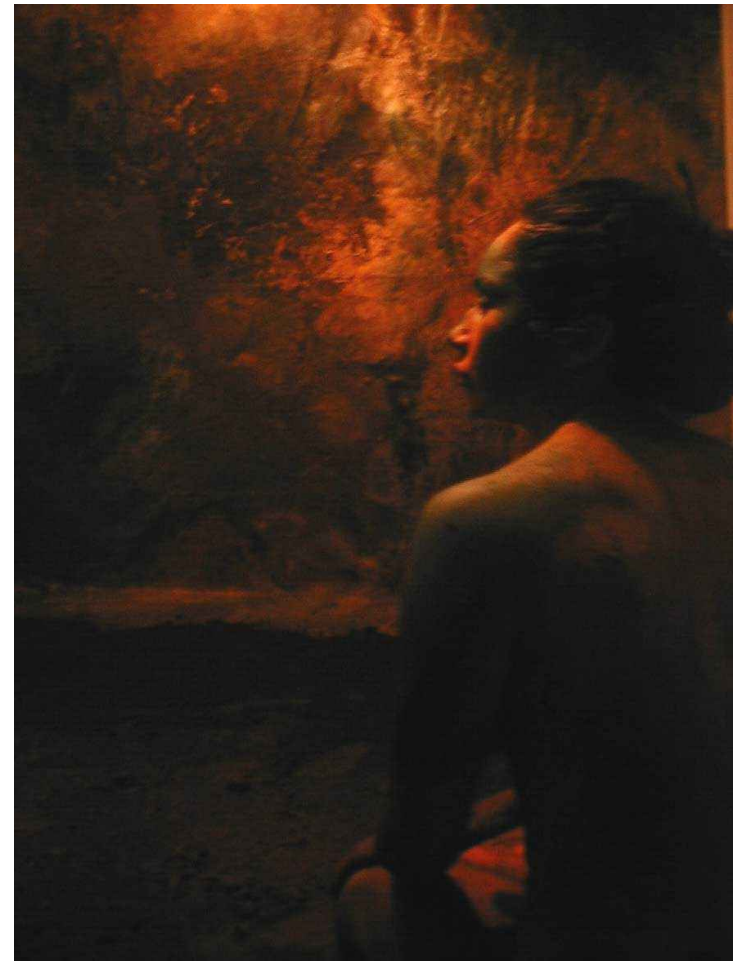
"Hijos"



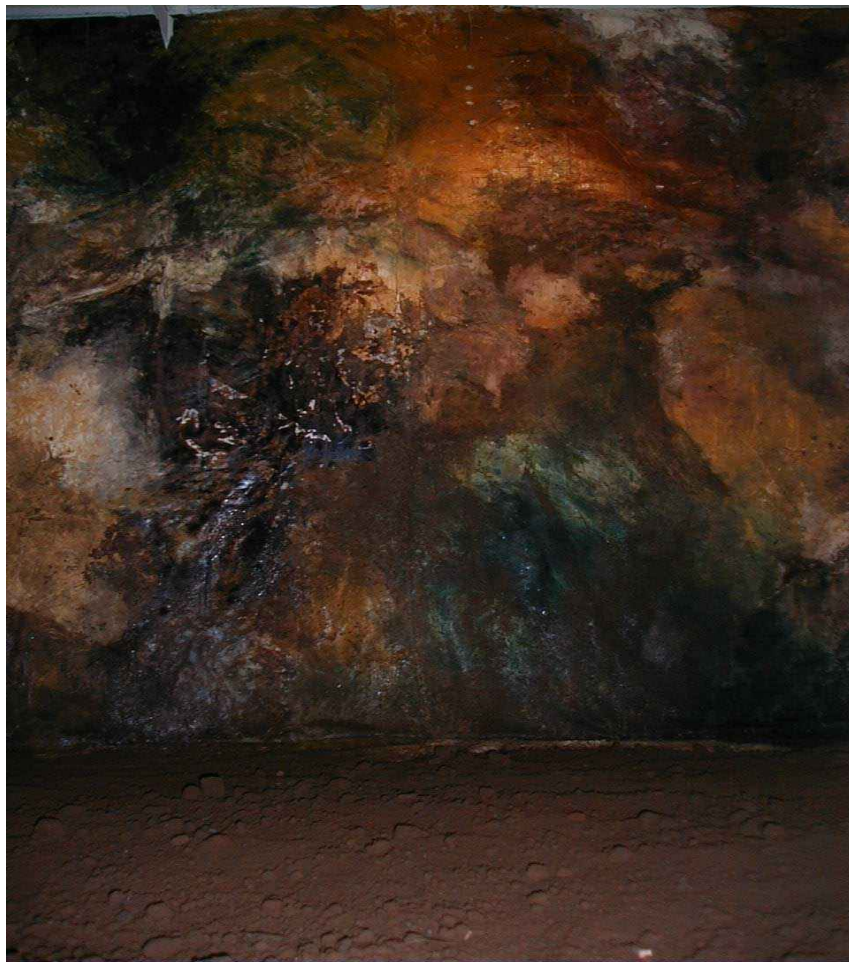


Ambientación

*"Sensibilidad
Frente al Paisaje"*











Glosario

GLOSARIO

Glosario

Informalismo: Movimiento pictórico europeo que tuvo gran aceptación en España, desarrollándose a partir de 1945 en paralelo al expresionismo abstracto estadounidense.

Dentro de esta corriente artística se incluyen las obras de Wolfgang Wols, Jean Fautrier, Jean Dubuffet, entre muchos otros. Los informalistas, que huyen del arte figurativo para entrar en el abstraccionismo, buscan la autenticidad de la pintura, el puro acto de pintar, esto es, la caligrafía, las formas, la mancha y las texturas.

En definitiva, la expresión del mundo interior del artista.

Simbolismo: Movimiento literario y de las artes plásticas que se originó en Francia a finales del siglo XX.

El simbolismo literario fue un movimiento estético que animó a los escritores a expresar sus ideas, sentimientos y valores mediante símbolos o de manera implícita; más que a través de afirmaciones directas.

El simbolismo en las artes plásticas no es tanto un estilo en sí mismo, como una tendencia ideológica de alcance internacional que sirvió de catalizador para la transformación del arte figurativo en arte abstracto.

Arte Abstracto: Estilo artístico que surgió alrededor de 1910, y cuyas consecuencias múltiples han hecho de él una de las manifestaciones más significativas del espíritu del siglo xx. El arte abstracto deja de considerar justificada la necesidad de la representación y tiende a sustituirla por un lenguaje visual autónomo, dotado de sus propias significaciones.

La tradición abstracta conoció un importante renacer en EEUU a partir de finales de los años cuarenta

con el Actino Painting (Jackson Pollock, Willen De Kooning, Frnz Kline).

Arte Abstracto: Estilo artístico que surgió alrededor de 1910, y cuyas consecuencias múltiples han hecho de él una de las manifestaciones más significativas del espíritu del siglo xx. El arte abstracto deja de considerar justificada la necesidad de la representación y tiende a sustituirla por u lenguaje visual autónomo, dotado de sus propias significaciones.

La tradición abstracta conoció un importante renacer en EEUU a partir de finales de los años cuarenta con el Actino Painting (Jackson Pollock, Willen De Kooning, Frnz Kline).

Body Art: (Arte corporal) arte en el cuerpo humano, ya sea el del propio artista o el de otras personas, constituye la obra en sí misma o el medio de expresión.

Surgió en el arte occidental de finales de la década de 1960 como reflejo de una nueva conciencia cultural delcuerpo humano que se manifiesta en una mayor libertad sexual. Normalmente se registran en fotografías o grabaciones.

Yves Klein, puede considerarse como precursor Hernan Nitsch; Arnulf Rainer y Rudolf Schwartzkoglez. El body art no presenta un objetivo o una filosofía definidos.

Environnment (Ambiente) “ Extendiendo la obra, hasta que llenan un espacio entero, se convierte en un ambiente. Es una forma artística que ocupa un espacio determinado y envuelve al espectador, el cual ya no está frente a, sino en la obra. Esta por su parte, está compuesta de todos los materiales posibles: visuales, táctiles, manipulativos, auditivos, etc.”.[14]]

Esta propuesta futurista, de pronto parece alejarse de lo pictórico, pero sin discrepar, es la extensión y necesidad de alcanzar la manera de representar las vivencias con el entorno e interactuar con el espectador, éste es invitado a participar, crear y proseguir con el proceso inherente de la obra. Con anterioridad a 1960 se acusaban posiciones heterodoxas que en el marco del propio informalismo, abogaban por una sistematización o metodología del mismo. Pero a parte de estos síntomas tardíos,

durante la década de los años cincuenta se venían incubando ciertos movimientos antinformales.

La pintura contemplativa: Nace en EEUU, con uno de sus precursores Still, junto a otros, instauraban cierto orden en el caos. Aparecen las grandes áreas de color, se interesan por una especie de composición en una fluidez de contornos y a un aumento considerable de las dimensiones del cuadro que envuelve al espectador. Still ya se refería a la “ pintura ambiental”(Environmental- painting).

Antoni Tàpies (1923-), Pintor y escultor español, nacido en Barcelona, uno de los líderes del informalismo español, cuya influencia será decisiva a nivel internacional.


Tàpies inicia su trayectoria artística en el año 1945, tras abandonar sus estudios de derecho y después de una convalecencia por una enfermedad pulmonar que le posibilita el reposo físico y psíquico necesario para el estudio y la reflexión intelectual. Es entonces cuando se acerca a la obras de filósofos como Friedrich Nietzsche, Miguel de Unamuno y Arthur Schopenhauer, poetas como Edgar Allan Poe, músicos como Richard Wagner o Robert Schumann, y artistas como Vincent van Gogh o la época surrealista de Pablo Picasso. Poco después descubriría a Jean Paul Sartre, cuyo existencialismo marcaría su trayectoria vital y artística.

Sobre la base del surrealismo funda en 1948, junto a un grupo de jóvenes artistas e intelectuales catalanes, el grupo Dau al Set, que plantea una opción artística y cultural vanguardista de ruptura con las corrientes convencionales que se desarrollaban por entonces en España. En 1950 se le concede una beca de estudios en París, donde toma contacto con las ideas revolucionarias de izquierda y con la pintura abstracta. Ese mismo año realiza su primera exposición individual.

En 1951, Tàpies se desliga del grupo Dau al Set e inicia una evolución individual, optando por una línea

informalista, abstracta, basada en las investigaciones sobre la materia pictórica como medio expresivo artístico: impone como valor total la materia frente a la forma. De ahí que su obra sea exponente de primer orden de la corriente matérica informalista. A lo largo de su trayectoria utiliza diversos procedimientos. En el collage mezcla elementos heterogéneos con la pasta pictórica aplicada directamente del tubo en forma de empastes gruesos y granulosos, sobre los que realiza huellas, incisiones, surcos y grietas, con los dedos y otros medios. Otras veces usa el grattage, que consiste en el rascado o rayado de superficies como cartón. El objetivo final es una pintura de relieves, orográfica, recreándose en la presentación de texturas rugosas, porosas o granulosas (matéricas en definitiva) que contrastan con superficies lisas, como se observa en su obra Blanco craquelado (1956). A partir de 1953 hace uso de la técnica denominada mixtura, consistente en la mezcla de pintura al óleo con polvo de mármol, cuya finalidad es, de nuevo, resaltar el carácter matérico de la obra, como en Negro con mancha roja (1954). Otras veces emplea el encolado de superficies.

En sus obras se repiten una serie de signos e imágenes que pertenecen al universo simbólico e interior del artista, con claras alusiones al universo, la vida, la muerte o la sexualidad. Entre ellos aparecen en sus composiciones figuras geométricas, más o menos difuminadas o distorsionadas, como el óvalo (Óvalo blanco, 1957), el círculo, el cuadrado (Puerta gris, hacia 1958), más tarde el triángulo (Forma triangular sobre gris, 1961); signos como la cruz, constante a lo largo de su carrera, que puede ser griega, latina, en aspa (Gran equis, 1962), en forma de T, ésta última asociada a la inicial de su apellido; números, letras, entre otros. En este sentido cabe citar Materia negra sobre saco (1960) y Cuerdas entrecruzadas sobre madera (1960). A partir de 1962 comienza una etapa en la que se produce la integración en la obra de objetos cotidianos como cuerdas, platos (Montón de platos, 1970), paja, junto a signos antropomórficos (pie, mano, dedos), como se observa en Blanco con pisadas, que denota un interés por plasmar la huella y presencia humana en sus obras; también aparecen temas y símbolos de carácter sexual (órganos sexuales masculinos y femeninos, paja, mantas, cama...) como en Paja sobre tela. Su gama cromática ha oscilado entre el monocromatismo y colorido neutro con predominio de grises, negros, blancos y ocre y la



inclusión de un colorido más vivo, con rojos, naranjas, rosas, amarillos y azules.

A partir de la década de 1970 su obra presenta heterogeneidad estilística y, si bien sigue cultivando el informalismo, a veces presenta una realidad objetual integrada por la presentación de elementos cotidianos, por ejemplo en *Materia gris* en forma de sombrero.

Tàpies ha sido considerado precursor del arte povera. Desde la década de 1950 su obra ha gozado de reconocimiento internacional, reflejado en el hecho de la organización de exposiciones sobre su obra por parte de grandes museos y galerías de arte del mundo entero. En 1958 recibió el Premio Carnegie y en 1967 el de la Bienal del Grabado de Liubliana. Son también numerosos los estudios teóricos realizados por especialistas sobre su obra. Además, ha realizado cerámicas, tapices y esculturas, entre las que cabe destacar su mosaico de la plaza de Sant Boi de Llobregat (Barcelona), sus esculturas públicas *Homenaje a Picasso* y *Núbol i cadira* (Nube y silla), ambas inauguradas en Barcelona en 1990, y su polémico *Calceñ* (1992), de 18 m de largo. En 1990 se inauguró en Barcelona la Fundación Tàpies, creada por iniciativa del propio artista para fomentar y difundir el conocimiento del arte contemporáneo, así como para exponer y conservar su propia obra.