

# **CONSTRUCCIONES**

*Un espacio pictórico en el encuentro de lo geométrico y lo figurativo*

***De todos modos y en todos sus estados la pintura es pensamiento: la visión es mediante el pensamiento, y el ojo piensa, más de lo que escucha.***

Deleuze y Guattari.

CORREDOR RODRÍGUEZ, KAREN JULIETTE

**UNIVERSIDAD DEL CAUCA**

**FACULTAD DE ARTES**

**ARTES PLÁSTICAS**

**POPAYÁN-CAUCA**

**2013**

# **CONSTRUCCIONES**

*Un espacio pictórico en el encuentro de lo geométrico y lo figurativo*

***De todos modos y en todos sus estados la pintura es pensamiento: la visión es mediante el pensamiento, y el ojo piensa, más de lo que escucha.***

Deleuze y Guattari.

CORREDOR RODRÍGUEZ, KAREN JULIETTE

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE MAESTRA EN ARTES PLÁSTICAS

MARTÍNES VESGA, ORLANDO

**UNIVERSIDAD DEL CAUCA**

**FACULTAD DE ARTES**

**ARTES PLÁSTICAS**

**POPAYÁN-CAUCA**

**2013**

Hay una expresión graciosa: “El amor es añorar el hogar”.  
De esa forma se refería Freud a la figura madre.

*A Amparo Rodríguez.*

## AGRADECIMIENTOS

*A mi papá, Joaquín Corredor, quien en un principio, en los albores de mi inclinación por la pintura, me compartió su deseo de haber querido plantar futuro en el arte. Por su gran apoyo y las fuerzas de sus sueños, que terminaron desembocando en un apoyo incondicional, donde todavía una sociedad tiende a amputar sus propias alas huyendo del arte y la cultura.*

*A toda mi familia, en especial a mi núcleo, por la manera en la que han motivado el aliento y el sentido de perseverar. A mi tío Juan Carlos y Mercedes Corredor.*

*A mis amigos matemáticos que contribuyeron a ensanchar mi concepto de espacio, volviéndose éste más amplio y más apto para desplegar mis sensaciones y pinceladas.*

*A mis amigos con quienes he encontrado fuerte motivaciones para sentir la pintura y con quienes hoy puedo compartir lo que he vivido como arte, en especial, como pintura.*

*A mi asesor, Orlando Martínez por su forma dedicada con la que vive el arte y en especial la pintura.*

## CONTENIDO

	Pág.
<b>Introducción</b>	8
<b>1. UNA REFLEXIÓN SOBRE EL ESPACIO</b>	10
1.1. El espacio habitado como contraste y reafirmación de la identidad	10
1.2. La dimensión del espacio que habitamos	11
1.3. El espacio calculado por las matemáticas	13
1.4. El espacio: <i>Un lugar en el que se crea</i>	15
1.4.1. El espacio: <i>Un lugar en el que se viaja en el tiempo</i>	16
1.5. El espacio plástico. <i>Un espacio sin convención</i>	19
1. 5. 1. A modo de reflexión I	21
<b>2. EI EQUILIBRIO, UNA EXCUSA PARA HABLAR DE LA INTELIGENCIA EMOCIONAL Y DEL PENSAMIENTO VISUAL.</b>	24
2.1. La inteligencia emocional	24
2.2. El pensamiento visual	26
2.2.1. El equilibrio	27
2.2.1.1. Componer	31
<b>3. CONSTRUCCIONES</b>	32
3.1. Reflexiones sobre mi interés por la pintura figurativa	32
3.2. Reflexiones sobre mi interés por la pintura geométrica	43
3.3. Reflexiones sobre la escena. Un espacio pictórico en el encuentro	47

De lo figurativo y lo geométrico	
3.3.1. Caminando	50
3.3.2. Gatos en Galonetas	50
3.3.3. Niños de Güapi.	52
3.3.4. Serie: <i>Espacios del mismo espacio.</i>	53
3.3.5. Alambrada de canoas	55
<b>4. A MODO DE REFLEXIÓN II</b>	<b>57</b>
<b>ANEXO 1: Montaje y presentación de CONSTRUCCIONES</b>	<b>59</b>
<b>Índice de Citas</b>	<b>61</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>65</b>

## INTRODUCCIÓN

*Construcciones* es una propuesta de creación en el campo de la pintura al óleo que experimenta y reflexiona sobre el espacio pictórico. En ella se toma como tema el retrato de personas con las que he establecido algún tipo de relación y de escenas que han hecho parte de mi experiencia de vida.

Pensar el espacio pictórico a lo largo de estos años que he ido experimentando y realizando pintura, ha alimentado la idea de que pintar, es habitar el espacio pictórico. Esta idea me permite hacer un paralelo entre la reflexión sobre lo que sucede en el espacio pictórico y el espacio social que habito, estableciendo una similitud en lo que sucede en ellos. Un espacio es una plaza para estar, decía Heidegger, y sólo desde la presencia, desde el estar y desde el habitar en esa plaza, se pueden crear las cosas, suceden eventos, se construyen lugares, siendo por tanto también, que al habitar un lugar, al mismo tiempo se crea un espacio.

La extensión del espacio pictórico en analogía con el espacio social, es decir, el que todo ciudadano habita, establece un paréntesis para pensarme como individuo que habita un lugar, que hace parte de él y que crea en él. Me pienso como un ser parte de una sociedad, incidido e incidente en las dinámicas de la cultura, donde las diferentes posturas de pensamiento, de creencias, de tradiciones generan dinamismo para la retroalimentación de una identidad y una memoria.

Traspasar la frontera del territorio del que uno proviene, para este caso particular, de Garzón-Huila, de donde soy oriunda, para confrontarme con las diferenciaciones culturales que posee el territorio del Cauca, de Popayán también en particular, me sitúa en lo que Renato Ortiz propone como el abandono parcial de quien soy, como medio para adentrarme a la dinámica de la nueva cultura, despojada de todo prejuicio; para posteriormente, retomarme. Reafirmando de esta manera quien soy y dándole validez y lugar al otro, al reconocer su identidad. Produciéndose en esta experiencia el inevitable ensanchamiento intelectual y espiritual en cada individuo y para cada sociedad.

Las variantes étnicas y culturales del Cauca, resultan sorprendidas y re-afirmativas para mí. Esto genera una necesidad de retener esas diferenciaciones, a través de la fijación de los rostros y de los lugares asistidos. El color de la piel de un afrodescendiente, de un indígena, de un mestizo, sus formas, sus gestos, comienzan a presentarse como un medio empleado para realizar mi exploración pictórica y mi reflexión sobre el espacio.

Por otro lado, el arte teniendo ese poder de condensar lo infinito de la existencia humana, en la finitud de un objeto artístico, me hace pensar que pintar sucede para mí como acción de habitar. El espacio dispuesto para el cuerpo que se adelanta, se retrae, procede ante y sobre el lienzo, deja a través de su presencia, de su estar, las huellas y marcas de su habitar en ese lugar, de la infinitud de su esencia. Solo habitando se crea y se construye, dice Heidegger. Para crear se necesita que transcurra el tiempo y, que este arrastre consigo toda potencia que contiene el ser humano, el ser de un creador.

Las huellas que registran el estar fuera del lienzo, el desorden de trapos untados de óleo, las manchas manifiestas en el suelo, dejan vislumbrar la construcción de un espacio a la merced de lo que comienza a suceder en el soporte. Allí donde comienza a originarse y a extenderse el espacio con cada pincelada, con cada necesidad de perseguir una imagen que sea capaz de sostener el encuentro de hallazgos plásticos que se dan a la orden de la sensación. Un encuentro que se hace posible en el habitar la pintura.

Se vuelven elementos fundamentales en la realización de *construcciones*, la experimentación con el soporte, con la textura, con el pigmento como parte de un proceso de búsquedas plásticas y de encuentros conceptuales; y, el *equilibrio*, como palabra clave en el proceso de pensar, sentir y realizar la construcción de una obra. Pues el constante movimiento y la búsqueda de equilibrio de los elementos que van apareciendo y siendo parte del espacio creado, es una acción ineludible en la creación de una pintura. Considerar el *equilibrio*, como el encuentro con el momento donde se han armonizado las fuerzas de tensión implícitas en el color, en las formas, en las ubicaciones, etc., propicia lo que yo comprendo cómo componer una obra.

## 1. UNA REFLEXIÓN SOBRE EL ESPACIO

### 1. 1. El espacio habitado como contraste y reafirmación de la identidad

Renato Ortiz en su texto *El viaje, lo popular y el otro*, considera el viaje como metáfora de enriquecimiento individual. Es ideal del que hacer y vida de un artista considerar menester la exploración de nuevos lugares que permeabilicen la sensibilidad, sus conocimientos y con ello su imaginario.

El distanciamiento tomado del lugar de nacimiento y crianza cuando se desplaza a otro lugar, permite la exploración y el realce de los sentidos, generados por el contraste que implica el abandono pronto de lo conocido, de lo que somos, con el afán de la memoria de plantar raíces en un territorio desconocido, que quiere reproducir sus pensamientos y extender hábitos que se resisten a ser olvidados y desplazados, por ser pilar de nuestra identidad y cultura. Esto permite, contrario al vacío que puede suponer el abandono parcial de lo que somos, abrir una brecha para percibir los contrastes culturales y sociales del otro y por ende del propio, facilitando la construcción de un conocimiento más directo del lugar que nos toma como foráneos, de sus habitantes, de su clima, su temperatura, de las cosas que habitan en el lugar y la disposición de las mismos en él.

El conocimiento y la sensibilidad se construyen no por un proceso de imaginación sin alimentar, sino por el contrario, nutrido por este tipo de experiencias físicas, sensoriales y psíquicas dadas in situ y en el instante, que desestructuran nuestros prejuicios, permitiéndonos ver y reconocer al otro.

Puede decirse, que *desplazarse significa tomar conocimiento de aquellos que difieren de nosotros<sup>1</sup>* y, que *la identidad está relacionada con la idea que tenemos acerca de quiénes somos y quiénes son los otros, es decir, con la representación que tenemos de nosotros mismos en relación con los demás<sup>2</sup>*. Esto implica, por tanto, hacer comparaciones entre las gentes para encontrar semejanzas y diferencias, integrando la consciencia de la presencia del otro y de uno mismo en el otro, propiciando una dinámica de intercambio

---

<sup>1</sup> Renato Ortiz, *Otro territorio*, Bogotá D.C., TM Editores, 1998, pág. 5.

<sup>2</sup> Gilberto Giménez. *Cultura, identidad y memoria, materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas*, Tijuana, México, Frontera Norte, 2009, pág. 6.

donde se ha dado el diálogo y la afección entre dos o más lugares, volviéndose las partes incidentes en la formación de una identidad y, por consecuencia, de una cultura.

El hecho de estar radicada en la ciudad Popayán-Cauca, ha implicado la permeabilización de costumbres, de comportamientos, y de hábitos en mi identidad, al tiempo que comparto quien soy en la cultura de acá.

Es en la captación del contraste de los lugares, del clima, de la temperatura, de las pieles que se saben teñir conforme al requerimiento que éste ha implantado, lo que detiene mi ojo como pintora. Los colores, la elección de ellos en la gama infinita de tonos fríos tan fuertemente referenciado acá en Popayán, en contraste con tonos más brillantes, como me los acostumbró a ver el clima y temperatura en mi tierra, es una respuesta que salta a la vista en la obra pictórica.

De la misma manera como el mencionado autor, Renato Ortiz en *Otro territorio* habla del viajero, me apropio para referenciar a la pintura en la idea de *viajero*: *El viajero (la pintura) es un intermediario que pone en comunicación lugares que se encuentran separados por la distancia y los hábitos culturales, lugares que nada interliga, a no ser el movimiento del viaje realizado por una motivación ajena a su propia lógica. Frente a la discontinuidad de los lugares, el viajero (la pintura) se comporta como alguien que aproxima unidades heterogéneas, su itinerario interliga puntos desconexos*<sup>3</sup>.

## **1.2. La dimensión del espacio que habitamos**

Poseemos la conciencia de habitar un espacio tridimensional donde la noción de extensión de un espacio en cualquier dirección, la distinción de colocación, forma, tamaño, orientación de unas cosas respecto a otras, según las posibles posiciones a la que puedan apuntar, y la disposición ilimitada de movilidad en el espacio, la conforman.

El ensanchamiento de razonamientos y percepciones que nos permiten contemplar estos posibles en el espacio, se hace en conjunción con el tiempo, dimensión transversal a la tridimensionalidad en la que transcurrimos, y que, aunque definible en ideas como ordenación de sucesos, de linealidad, nos sigue resultando incomprensible, a pesar que lo podamos percibir, por ejemplo, en lo fresca que se encuentra una huella en el barro, en lo añejo que despide un olor, en el olvido, o ubicarlo en un pasado, presente o futuro.

---

<sup>3</sup>*Ibíd.* pág. 16.

*Tengo, el personaje de Haruki Murakami en su libro 1Q84, quien es un matemático de profesión y un escritor de novelas de afición, sabía que el tiempo transcurre de manera irregular. En su origen es uniforme, pero, se consume, se transforma en algo irregular: Ciertos períodos de tiempos son terriblemente largos y pesados; otros, breves y ligeros. Y, a veces, el orden de los acontecimientos se altera y, en los momentos críticos, incluso desaparece. También se le añade lo que no debería añadirsele. Al regular el tiempo a su capricho, la gente quizá regule su propia razón de ser. En otras palabras, al realizar esas operaciones, logran conservar a duras penas la cordura. Si tuvieran que aceptar el tiempo vivido de manera uniforme y secuencial, sus mentes no podrían soportarlo. Sus vidas serían igual que una tortura<sup>4</sup>.*

Así, las relaciones que establecemos con nuestro entorno se basan en los conceptos espacio-temporales que manejamos. A modo ejemplo, podemos señalar la incidencia espacio-temporal que trajo consigo el cristianismo (...) *desde el momento en que se pone el fundamento del mundo en lo infinito, lo incondicionado, lo absoluto, la imagen del mundo se cristianiza, y, por otro lado, el cristianismo transforma su cristiandad en una visión del mundo (la concepción cristiana del mundo), adaptándose de esta suerte a los tiempos modernos<sup>5</sup>.* Y esa visión del mundo supo proyectar y supeditar la consciencia social al concepto de línea y de planicie, colocando el teocentrismo y la necesidad de educar en el cristianismo como tema en el arte, acotando la exploración del espacio plástico y de los temas, o mejor correspondiendo al entendimiento y necesidad que se tenía del mundo en ese momento.

Jean Pierre Francastel decía: *Podemos imaginarnos perfectamente la posibilidad de ver modificarse el modo de representación del espacio en función de una transformación profunda de los conocimientos técnicos o teóricos al mismo tiempo que de las creencias móviles de acción de un grupo social determinado. Si un espacio plástico traduce las conductas generales y las concepciones matemáticas, físicas, geográficas de una sociedad, es necesario que ese espacio cambie cuando la propia sociedad se transforme lo suficiente como para que todas las evidencias intelectuales y morales que han hecho transparentes, durante un cierto tiempo, una representación del espacio, ya no tenga vigencia. En consecuencia, podríamos afirmar como principio que las sociedades entran y salen de sus espacios plásticos particulares en la misma forma en que se establecen materialmente en distintos espacios geográficos o científicos<sup>6</sup>.*

---

<sup>4</sup> Haruki Murakami, 1Q84 libros 1-2 y 3, Barcelona, Tusquets Editores, S. A, 2011, pág. 353.

<sup>5</sup> Martín Heidegger, Construir, habitar, pensar. Barcelona, Ediciones del Serbal, S.A, 2005, pág. 64.

<sup>6</sup> Jean Pierre Francastel, Sociología del arte. Cap., 3. Destrucción de un espacio plástico, pág. 153-154.

### 1.3. El espacio calculado por las matemáticas.

*El cerebro humano ha cuadruplicado, aproximadamente, su tamaño en los últimos dos millones y medio de años. En cuanto a su peso, el cerebro representa tan solo un dos por ciento del peso corporal humano, sin embargo, consume alrededor del cuarenta por ciento de todas las energías del cuerpo (...) gracias a ese desarrollo espectacular del órgano cerebral, el ser humano ha adquirido las nociones de tiempo, espacio y probabilidad<sup>7</sup>.*

El hombre se ha apoyado en los atributos métricos y tópicos que todo objeto posee, es decir, nociones de distancia, de medida, de forma, clasificación, textura, entre otros, para descifrar su naturaleza y así, establecer códigos que le ayudan a relacionarse con ellos y con el espacio en el que se encuentra. Proponemos lógicas de comprensión a medida que el desarrollo del cerebro nos lo permite, e inversamente, cada que proponemos ideas desde diferentes puntos de partidas o de enfoque, asistimos al desarrollo del cerebro.

En la época griega, se pretendió interpretar el suceder humano resguardándose en símbolo número que directamente desemboca en lo calculado. La relación de las matemáticas con las cosas creadas por el hombre, buscaban tener una relación directa con lo armonizado y lo equilibrado. En la música esto es bastante considerado, ya que ha permitido un registro simbólico legible al lenguaje actual, llevando a perdurar y conservar los conocimientos musicales. En ello, entra la escala de afinación pitagórica empleada hoy en día. Pero, como lo anotase José Jiménez, la cultura griega fue una cultura de la “apariencia”, la que todo lo observaba y la que atendía a sus sensaciones de lo agradable, transcribiéndolos en símbolos, como las letras o números, para tener una noción de fórmula o de narrativa que les permitiera una vez más obtener algo en vía a corresponder a sus ideales de belleza. *Los griegos valorarán más la apariencia que el sentido analítico. De ahí la corrección de los alineamientos de las columnas en los templos para producir una sensación de regularidad, de orden geométrico, que sin embargo no es real, sino ilusión óptica<sup>8</sup>.*

Cabría anotar que mucho de este conocimiento matemático se encontraba enmarcada cantidades de números enteros, y no fue sino hasta que se descubrió cantidades como la de los números irracionales, lo que irrumpió con el concepto de indivisibilidad y de finitud que se resguardaba en ellos, llevando a cultivar nuevas proyecciones que terminaron rompiendo el límite en el que se habían encerrado las cosas. Las culturas posteriores

---

<sup>7</sup> Haruki Murakami, 1Q84 libros 1-2 y 3, Barcelona, Tusquets Editores, S. A, 2011, pág. 353.

<sup>8</sup> José Jiménez, Teoría del Arte, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pág. 80.

crearon otra visión del espacio que permitiera la inserción de nuevas percepciones y razonamientos que confluyeron a organizar el espacio de otra manera. En ese suceso de ideas, *se trata de reemplazar los cuadros mismos del pensamiento, inseparables de la noción de espacio o, si se quiere, de lugar, en el sentido antiguo del término*<sup>9</sup>.

Para otro momento en la historia, la concepción matemática de las cosas y del espacio consentidas en el renacimiento, llevaron a personajes como Piero de la Francesca, Alberto Durero a incluir para la ciencia y el arte un empleo más sofisticado de la geometría, evidente en el manejo de la perspectiva, no sólo por facilitar la construcción de una imagen más cercana a la realidad, sino porque trajo consigo el ensanchamiento del espacio pictórico, que para la modernidad, fueron pasos adelantadas que empujaron a los artistas a cuestionar y a vivenciar el soporte pictórico irrumpiendo con el manejo tradicional del mismo, al incluir materiales antes no pensados como medios, como soportes, porque fueron encabezadas concepciones espaciales y culturales que correspondían a otras expectativas y a otras necesidades. Conceptos como el tiempo, el desplazamiento del cuerpo ante el soporte, reflexiones acerca del suceso pictórico, se vuelven posibles.

Las vanguardias, como el cubismo, el futurismo, el action painting, evidencian el abandono de la idea primaria de sumir el acto pictórico a un espacio bidimensional que relega la toma de acción del cuerpo que se desplaza física y mentalmente a las anchas y profundidad del formato. *Al mismo tiempo, esta época moderna ha modificado su modo de existencia diaria y su concepción de las relaciones jerárquicas que sitúan a los hombres en relación con los otros (...) Ha tenido que ahondar en todos los ámbitos; psicológico, físico, geométrico, social. Y así han desaparecido los valores de identificación estable de los antiguos signos; el simbolismo espacial y social del Renacimiento ha dejado de ser válido*<sup>10</sup>

La matemática ha sido un medio para la adquisición de cánones que podían llevar a la creación de una imagen bajo la sombra de lo proporcionado, armónico y por tanto bello. La proporción áurea, una relación matemática presente en la morfología de las caracolas, en las nervaduras de algunas plantas, en la distribución de las ramas en un árbol, y en miles formas de la naturaleza, fue también consentida en el renacimiento. El ser observable en la naturaleza y ser aplicable en las cosas creadas por el humano, la tiñe con la idea de lo dorado, lo divino, lo místico, e induce a lo que podemos contemplar bajo el halo de lo aceptado. *Basta por ahora con indicar cómo al hablar de la belleza del mundo*

---

<sup>9</sup>Jean Pierre Francastel, Sociología del arte. Cap., 3. Destrucción de un espacio plástico, pág. 163.

<sup>10</sup> *Ibíd.* pág. 173-174.

*Marsilio Ficino (1474, II, 13 / II, 123) parece casi ilustrar, o profundizar en la teoría de la belleza de Alberti: “Considera las plantas y los animales: Sus miembros están organizados de tal suerte que cada uno está colocado allí donde puede servir a los otros; al suprimirlos, toda la estructura se derrumba. Todos los miembros están pues agrupados con vistas al conjunto [...]. Así, todas las partes del mundo concurren de alguna medida a la belleza (decorum) del universo entero, de tal manera que no se puede quitar ni agregar nada”<sup>11</sup>. A pesar de esto, esta medida matemática y geométrica sigue siendo un recurso, más no, un absoluto a la hora de crear o de estructurar algo enmarcado en un concepto de belleza.*

Las invenciones, los descubrimientos y el sucesivo acoplamiento con las dinámicas que sigue nuestro universo, insisten en cuestionar y proponer convenciones a través de medidas, de lógicas, que establezcan un punto donde se inicie o converja todo síntoma de orden y de creación. Cabe decir, que también indagando *en qué medida esos objetos y representaciones intensamente distintos que los artistas descubrieron a principios de siglo intervinieron paralelamente, junto a los objetos producidos por la técnica occidental moderna, en la espectacular revaluación del objeto, de sus formas y sentidos, para entrañar lo que el arte contemporáneo comenzó a atravesar a partir de Marcel Duchamp*<sup>12</sup>.

#### **1.4. El espacio: *Un lugar en el que se crea***

*Me di cuenta de las posibilidades que tenía la pintura, el color, la densidad, las transparencias, en realidad, los enormes recursos que tiene para expresar. Todo ello me confirmó que lo pictórico no era una cosa muerta*<sup>13</sup>.

Cultivar una idea, darle forma, cuerpo, requiere del tiempo y de las mismas cosas para manifestarse en el espacio. *Cultivar la idea es crear, es habilitar una plaza para estar, un lugar que puede no ser físico pero donde se puede habitar, donde se construye para que se pueda presenciar en lo físico y a través de él, ya que las cosas que son lugares de este modo, y sólo ellas, otorgan cada vez espacios, y un espacio es esencialmente lo aviado (aquello a lo que se ha hecho espacio), lo que se ha dejado entrar en sus fronteras(...) la frontera no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabían ya los griegos, aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es (comienza su esencia)(...)Lo espaciado es*

---

<sup>11</sup> José Jiménez, *Teoría del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pág. 95.

<sup>12</sup> *Ibíd.* pág. 178.

<sup>13</sup> Cuadernos temáticos de Bellas Artes, *¿La pintura tiene sentido?*, Fragmentos de una pintura, Extractos de una entrevista realizada a Beatriz Gonzales, Fundación Universitaria Jorge Tadeo Lozano, 1999, pág. 23.

*cada vez otorgado. De ahí que los espacios reciban su esencia desde lugares y no desde «el» espacio<sup>14</sup>.*

El hombre condicionado a habitar y por consecuencia a crear, atiende a las condiciones para estar en él valiéndose de los medios que éste mismo ofrece. Dichas atenciones saben quedar registradas en los materiales utilizados, en su modo de emplearlos y en las opciones escogidas para expresarse en el campo artístico. Como se crea a partir de algo que retiene nuestra atención, y aquello que atrae nuestra atención lo encontremos en los lugares que habitamos, en los espacios que construimos, creemos que construimos sobre lo que ya está construido, pero cada construcción, cada creación se vuelve propia y única para su tiempo y para su momento, sosteniéndose de esta manera, la vía como el hombre deja la marca de su presencia, su modo de hacer, sus propios ritmos y modos de vida, señalando el momento social en el que se ha dado, dejando una memoria para la posteridad en manifestaciones artísticas que reflejan el concepto y la relación de espacio que éste ha sostenido.

Toda idea, sensación en la que se ha fijado nuestra atención, sucede como los sonidos para la música, donde todo sonido que ha sido atendido, reclama y marca un ritmo, un ritmo que para ser lo que es, tiene que valerse del tiempo, un tiempo para ejecutarse, es decir, una temporalidad y, toda temporalidad no puede suceder fuera del espacio. Lo temporal espacializa a la vez que proporciona. Crear es un hecho que espacializa.

Un creador atiende que está habitando, vuelve consciente, transforma la mínima percepción que ha llamado su atención, en una inquietud, lo vuelve su problema, lo cuestiona para volverlo obra, planificándolo para alcanzar su materialización. Sabe que requiere de tiempo para ello, porque sabe que una cosa creada así, retiene ese tiempo y lo refleja, casi volviéndolo su esencia. Heidegger opinaba que *el pensar y hacer* son acciones bases para crear y construir.

#### **1.4.1. El espacio: *Un lugar en el que se viaja en el tiempo***

*El tiempo, en realidad no es una línea recta. Carece de forma, en todos los sentidos. Pero como nosotros somos incapaces de concebir algo sin forma, por conveniencia lo*

---

<sup>14</sup>Martín Heidegger, Construir, habitar, pensar. Barcelona, Ediciones del Serbal, S.A, 2005, pág. 64.

*imaginamos como una recta. Los seres humanos somos los únicos que podemos trasponer de ese modo los conceptos*<sup>15</sup>.

Bajo la condición de que creamos a partir de lo que se posa en el espacio que habitamos y de lo que hemos creado, este acontecimiento se proyecta en semejanza a un ensamblaje, a una yuxtaposición de cosas, de eventos, que dispara en ese avance, o capas de sucesos hacia la “extensión”. La extensión, que es otra forma de mencionar la “profundidad”, a la “espacialización”, habilita que algo pueda ser movido dentro de ella, algo con vida, o en caso contrario, algo sin ella, que puede ser movido por algo o alguien que lo connota con lo vital, como cuando se mueven los elementos pictóricos al componer una obra pictórica.

Así, capas, texturas, manchas, líneas, estructura, síntesis, razonamientos, sonidos, movimientos, son hechos que pueden evidenciar el estar del hombre en un lugar. Estos hechos se condensan en una obra como un único suceso temporal. Como los sonidos, que logran tener forma a través de un ritmo, de una armonía, porque han comparecido en un mismo instante para ser música, o como la danza que genera toda una plástica: *El placer de bailar desprende alrededor de sí mismo el placer de ver bailar (...) De los miembros componiendo, descomponiendo y recomponiendo sus figuras, o los movimientos respondiendo a intervalos iguales o armónicos, se forma un ornamento de la duración, así como de la repetición de motivos en el espacio, o bien de sus simetrías, se forma el ornamento de la extensión*<sup>16</sup>.

Como señala Valéry con la danza, el acto de la repetición, de sobreponer (ver Cap. 3), cada pincelada eslabonada una a otra, como pertenecientes a una cadena, pero de sucesos, actúa como un acto espacializante, donde el ojo puede adentrarse o adelantarse, pues el trabajo de la sobreposición ha abierto un camino por el que éste se puede desplazar. Ya Rosalind Krauss decía: *La primera marca hecha sobre una superficie destruye su lisura virtual (...) Solamente aquí se halla la tercera dimensión estrictamente pictórica, estrictamente óptica [...] a la que mirar y por la que viajar solo con el ojo*<sup>17</sup>. Como cuando uno viaja en automóvil, cosas se ven que van quedando atrás, se sabe por los árboles y montañas que se desplazan en dirección opuesta a la que uno se dirige, eso lo anuncia lo que vemos por ventana. Y eso anuncia que está sucediendo el tiempo. Y más aún cuando hemos llegado al lugar de destino.

---

<sup>15</sup>Haruki Murakami, 1Q84 libro 3, Barcelona, Tusquets Editores, S. A, 2011, pág. 48.

<sup>16</sup>Paul Valéry, Degas Danza Dibujo, Madrid, Editora Nacional, 2002. pág. 17.

<sup>17</sup> Rosalind Krauss. *El inconsciente óptico*. Maestría artes plásticas y visuales. Documentación. Pág. 19.

El registro de un proceso queda captado en la intensidad o la reducción del vigor de la toma de acción de un creador ante su obra, por las variantes de la calidad y calidez que los colores pueden presentar cuando el pigmento es repasado para limpiar su tono mediando en las capas, o abandonado en ese primer encuentro con el soporte, o bien, por el empaste, o por lo disuelto que puede dejar vislumbrar esos primeros trazos del grafito. Todo registro comprende la captura de un suceso o de unos sucesos, que cargan consigo los tiempos que cada uno necesitó para transcurrir. El registro, las huellas, actúan también de este modo como variaciones perceptibles al perceptor, que permiten esclarecer o suponer una secuencia enmarcada en un pasado, un presente o un futuro.

*El material es tan diverso en cada caso (el soporte del lienzo, el agente del pincel o de la brocha, el color en el tubo) que resulta difícil decir donde empieza y dónde acaba la sensación de hecho. La preparación del lienzo, la huella del pelo del pincel forman evidentemente parte de la sensación, y otras muchas cosas más acá. Cómo iba a poder conservarse la sensación sin un material capaz de durar, y, por muy corto que sea el tiempo, este tiempo es considerado como una duración; veremos como el plano del material sube irresistiblemente e invade el plano de composición de las propias sensaciones, hasta formar parte de él o ser indiscernible<sup>18</sup>.*

Pero, por otro lado, hablando del tiempo que no resulta tan secuencial, ni lineal, se presenta para referencia, el tiempo empleado en la realización de una pintura, que se suele medir en días u horas en relación en lo que tardó en materializarse. Pues ese tiempo, en realidad no coincide en duración con el tiempo que el cuerpo humano ha llevado trabajando y depurando su sensibilidad, su hacer, sus ideas, para concretar de manera exitosa un hecho pictórico, pues a veces surgen obras, que emergen a la luz, en unos pocos minutos, en una tarde, por decir, pero que surgen porque han condensado un “largo tiempo de trabajo”, casi el esfuerzo o el tiempo empleado en toda una vida.

Se presenta, tal vez estos tiempos de manera simultánea. Como un tiempo en el que se abrazan un tiempo pasado, con otro presente, y tal vez uno futuro, en fin, una forma de contemplar el tiempo amorfamente, o como punto fijo donde pasado, presente y futuro pueden estar libres en un mismo tiempo y en un mismo espacio, como lo habilita el espacio pictórico.

Por otro lado, el tiempo que se emplea para contemplar una obra toma otra duración, porque el ojo se detiene en los albores de nuevos colores, formas, circunstancias, a los que remite el color. *El acto artístico es mimético y gestual, mecánico e irrepetible, ya que*

---

<sup>18</sup> Guilles Deleuze y Félix Guattari, ¿Qué es la filosofía?, Barcelona, Editorial Anagrama, 1993, pág.167.

*el objeto representado desaparece parcialmente perdido en la extensión de la mancha de pintura sobre la tela que lo cubre y que sólo significa por sí misma en cuanto gesto mecánico*<sup>19</sup>. Por ello la contemplación o lectura que se le hace a una obra implica otro ritmo del tiempo (...) *Es legible lo que no detiene la carrera del ojo, o sea lo que se ofrece de inmediato al reconocimiento. Ya conocemos la grabación de movimientos del ojo cuando lee (...) para entrar en comunicación con la energética de la línea plástica, hay que detenerse en la figura (...) Esta captación verdaderamente global y orgánica debe limitarse a una lentitud*<sup>20</sup>(...) *la lentitud requerida por lo figural viene de que obliga al pensamiento a abandonar su elemento, que es el discurso de significación*<sup>21</sup>.

### **1.5. El espacio plástico. *Un espacio sin convención.***

*(...) De esta manera se han encontrado por fin, la ciencia manipuladora de signos o formas: La matemática, la lógica, la lingüística y la semiótica, las que hoy podríamos denominar ciencias formales (...) Lenguaje, código, información, sentido, comunicación, significado, serán las palabras claves de la nueva época, que llevarán al siglo XX a ser llamado el siglo del lenguaje*<sup>22</sup>.

El humano se desenvuelve en un mundo donde prima la búsqueda de una verdad desde la lógica, a través de una estructura, parámetros, datos de mediciones, de observaciones y convenciones que no se contradigan, creando algo que funcione dentro de márgenes aceptables desde un punto de vista pragmático. En otras palabras, desde el campo de la lógica, escogemos, para establecer un orden comunicacional, un determinado conjunto de axiomas, en otras palabras, una idea que no necesita demostración para ratificar su aceptación. *Todos los axiomas son válidos desde el punto de vista lógico. Escoger un determinado conjunto de axioma es cuestión de convención y utilidad (...) sólo está guiada por la necesidad de evitar toda contradicción*<sup>23</sup>(...) *En otros términos, no son sino definiciones disfrazadas (...) la teoría convencionalista comprende que todo nombre que*

---

<sup>19</sup>Domingo Hernández Sánchez, Proyecto Acto de Filmar, Texto2: Pintura de apariencias. Gerhard Richter y las imágenes incompletas, Lisboa, 2006. [<http://actodefilar.blogspot.com/2006/09/texto-2-pintura-de-apariencias-gerhard.html>] Revisado el 10 de Noviembre del 2012.

<sup>20</sup>Jean-François Lyotard, *Discurso y figura*. [Cap. La línea y la letra], pág. 226.

<sup>21</sup>*Ibíd.* Pág. 224.

<sup>22</sup>Jorge E. Senior Martínez, El surgimiento de las Teorías no Euclidianas y su Influencia en la Filosofía de la Ciencia del Siglo XX, Bogotá D.C., Revista Colombiana de la Filosofía de la Ciencia, Universidad El Bosque, 2002, pág. 56.

<sup>23</sup>*Ibíd.* pág. 59.

*sea asignado a un objeto, debe ser el resultado de una confrontación de opiniones, pero nunca podrá ser una empresa llevada a cabo por un sólo hombre*<sup>24</sup>.

De este modo la lógica estremece nuestro mundo del lenguaje y abre puerta a la semiótica, permitiendo filosofar sobre lo que puede suceder, cuando al conjunto de símbolos y signos con los que establecemos comunicación con otros y que funcionan como axiomas, como convenciones, se les trastoca en sus significados y en su utilidad, cómo acaece en el lenguaje del arte.

*La problemática ya no es de un mundo inteligible que exige que lo constituyan y lo reconozcan; es la de “entre-mundo”, de otra naturaleza posible, prolongando la creación, haciendo visible lo que no lo es, sin caer no obstante en servidumbre bajo la imaginación subjetiva*<sup>25</sup>. El entre-mundo, sucede dentro del mundo real, porque ha sido creado empleándose los símbolos y signos que habitan en este último. Por lo tanto, a él se accede también con ellos mismos. Sólo que allí, en ese otro espacio, en el entre-mundo, que no es más que lo surgido en una creación artística, estos símbolos y signos son trasmutados en sus significados. Ya no son los mismos, a pesar de que los podamos reconocer. Una creación artística trastoca la naturaleza de los signos y símbolos de nuestro lenguaje, para ofrecer de ellos una lectura que deje de ser leída sólo por la lógica interpretativa de la razón, y entre en juego la parte sensible y seguramente espiritual que se cimienta en nuestro ser. Este mundo no pretende ser comprendido, sino vivido y sentido.

Este mundo es el espacio que el artista crea, y donde se puede experimentar sucesos como los que Rudolph Arnheim bajo su idea del pensamiento visual propone, como la posibilidad de tocar con los ojos, de oler con la piel; donde el sentido de nuestros sentidos también se trastocan para vivenciar de manera diferente los símbolos y códigos de nuestro lenguaje común y ordinario, que para este instante, ya han sido resignificados.

En ese espacio creado, se intuye que sucede un cambio, parte de ello, por el tiempo de lectura empleado para apreciar los símbolos y signos que lo constituyen, un tiempo que podríamos llamar tiempo plástico. Sin pretender redundancias, mejor dejar a Lyotard que nos exponga lo que piensa de ello, cuando nos presenta con *“La línea y la letra”* lo que se percibe de ese tiempo: *Convendría captar de qué manera se produce esa pérdida y esta ganancia (...) Cuando un trazo obtiene su valor por recurrir a esta capacidad de resonancia corporal, se inscribe en un espacio plástico: cuando la función del trazo consiste*

---

<sup>24</sup> *Ibíd.* pág. 60.

<sup>25</sup> Jean-François Lyotard, *Discurso y figura*. [Cap. La línea y la letra], pág. 229.

*exclusivamente en hacer distintas, o sea reconocibles, unas unidades que reciben su significación de sus contactos en un sistema totalmente independiente de la sinergia corporal, digo que el espacio en donde se inscribe este trazo, es gráfico*<sup>26</sup>.

### **1. 5. 1. A modo de reflexión I**

Si partimos que la cultura es todo un entretrejimiento de significados donde se proyectan la identidad y la memoria de cada individuo, creándole zonas de estabilidad y persistencia, y otras de movilidad, para adaptarse y proyectarse a cualquier medio habitable, se resuelve la cultura como elemento con aspecto inasible y resistente a ser delimitado y excluyente, penetrable a todos los seres y a todos los lugares. Interpretamos y leemos las formas culturales exteriorizadas, es decir las cosas o comportamientos observables, como las obras de arte, los ritos, las danzas, bajo unos esquemas cognitivos o “*habitus*” que nos habilitan para ello. En ese sentido se entiende que todo individuo se encuentra sujeto a unos códigos lingüísticos que comparte con el resto del mundo y desde los que propone o interpretar *algo* propuesto por otros o por sí mismo.

En esas condiciones, estamos sujetos entonces a crear imágenes, que ineludiblemente se apoyan en la realidad que asumimos como realidad, referenciándose desde significados culturales interiorizados, y desde formas culturales exteriorizadas que de alguna manera hemos interiorizado.

Entender el *crear algo*, como una propuesta que surge y se construye bajo esta dinámica inevitable que involucra la cultura, induce a que ese algo creado, no puede dejar de referenciarse en materiales ya existentes, o de sustituir o simbolizar cosas ya creadas. Se podría pensar que todo lo que se crea se referencia en algo que existe, es decir, se cae en el juego de representar un algo.

Sin embargo ese algo representado, que se sujeta para su manifestación a un momento determinado y a unos materiales determinados, podría de entrada hacer establecer que ese algo creado, por corresponder a un suceso único en un tiempo irremplazable, no podría simplemente sustituir o remplazar, o mejor representar; sino que en sí, ha dejado entonces de representar o de sustituir.

---

<sup>26</sup>*Ibíd.* pág. 220.

De otro modo, parece que estar sujetos a las condiciones de un mundo, como la pautas de significados a las que se enmarca la cultura que sujeta a todo individuo, no nos permitiría dejar de representar. Pero al tiempo, también en ese halo de unicidad de las que se cargan las cosas, parecen poder desprenderse del aire que indica una representación. Pero ya se ha expuesto que aunque esto último pase, por ser lo creado un producto del mismo mundo a donde va a ir a posar, no puede escapar entonces de la representación, al valerse de los mismos símbolos y significados desde donde ha establecido toda dinámica de su vida.

En últimas, caemos en el juego redundante, como la serpiente que se muerde la cola, de que esa cosa creada, al pertenecer a esta realidad y por partir de ella es una cosa que representa.

No obstante, al hablar de la creación en el arte, se abre una brecha, digámoslo así, al actuar unos factores determinantes como tiempo, el espacio, la idea, que manipulan los materiales desde puntos de vista diferentes. El empleo de una materia prima determinada, el manejo del tiempo que se hace consciente desde otras perspectivas, como el tiempo para su ejecución, para contemplar y decidir, para añadir y suprimir, acciones que parten de intereses individuales y únicos, de significados que se acogen para estructurar y proyectar lo creado, nos habla de una cosa que teniendo mencionadas características, condensan otra naturaleza, que por tiempo y espacio no es la misma a la de una imagen que busca sólo sustituir.

En un momento leía que parte de unos elementos que nos podría ayudar a discernir sobre una obra pictórica, era que en ella se puede apreciar tres elementos fundamentales, la técnica, un estilo, y el sentido de la misma. Finalmente recuerdo más el sentido, aquel que tiene que ver con ese algo que no podríamos asir ni con la razón ni con nuestras manos, pero si sentir y asir con nuestra percepción; de otro modo, que tiene que ver con esas fuerzas intangibles que posee cada individuo y puede una obra capturar con el estar, con el habitar que su creador ejerce al hacerla. El sentido en una obra, no necesariamente es directamente proporcional al manejo de la técnica o al estilo, de hecho puede haber una obra con técnica pero sin sentido o sin estilo, en caso, incluso sin las dos, y por tanto, simplemente no ser obra.

Se me ocurre que el problema acerca de la representación en el arte, no es caer en la representación, porque de hecho parece somos una representación, sino, tal vez, dejar una obra negada a su sentido.

Desde la lógica de los matemáticos -que de hecho vitalizan la semiótica- saben que para intentar comprender la naturaleza del mundo, se establecen convenciones que eviten la contradicción, y de esta manera al ser aceptado ante la lógica del mundo, se excluye de este modo todo aquello que no cabe dentro de una convención y se puede establecer un “orden” para su comprensión y manipulación.

Como ejemplo, si pensamos en el número dos, al que se nos ha demostrado que resulta de la unión de dos unos, comprenderíamos que el mundo incluye la *in-convención* y la contradicción, al evidenciar que al sumarse *dos* gotas de agua podemos obtener *una* sola gota de agua. Los grandes lógicos y razonables lo saben, y por ello, ellos asumen la lógica, lo razonable, como convenciones que nos permiten el juego. Casi como un modo de juego que consisten en mover piezas según la necesidad o el capricho, que en debidos momentos nos acercan a unas verdades de cómo funciona el mundo.

Lo que sucede cuando se crea o se pretende crear una obra de arte, no es una convención. El entre-mundo en el que se relaciona a Lyotard y Paul Klee, me hacen concebir que una obra, como la pictórica no consiente lectura única, universal o inamovible, o bajo la convención, sino en la *in-convención*.

El concepto de representación parece ser tan *ubicuo*, tan *inasible*, y quedarse pensando en él, me hace creer que el problema no es él, sino toda la mitificación que se ha creado con este concepto. Qué es eso, otro concepto para convenir qué es y qué no es, que aunque por él se nos definiera qué es y qué no es arte, el arte mismo seguro se le zafaría, pues el arte tampoco se ha definido y suele suceder como una in-convención.

Ante lo creado, ante una obra, ante la pintura, durante el proceso, nos guía la intuición, emoción canalizada, la razón como elemento inicial, y de allí para adelante no sabemos qué es lo que sucede. Tenemos convenciones para iniciar la creación de una obra, pero sucedido el acto de crear, caemos en la in-convención y por eso no podemos narrar desde la razón que es lo que ha sucedido. Solo extender- como ahora- palabras razonadas que han tratado de descifrar, que convenciones han alimentado esta in-convención.

## 2. EL EQUILIBRIO, UNA EXCUSA PARA HABLAR DE LA INTELIGENCIA EMOCIONAL Y DEL PENSAMIENTO VISUAL.

### 2.1. La inteligencia emocional

*Creo en la intuición y la inspiración, a veces siento que estoy en lo correcto, aunque puede que no conozca la razón.*

*Albert Einstein.*

*Estudios científicos en los años 90 enfocados al sistema límbico, donde se dice se ubica el cerebro emocional<sup>27</sup>, enuncian como el hombre primitivo evolucionó precisamente por la presencia de ella en el hombre, pues lo condujo a actos de discreción y de depuración cuando actos impulsivos emergían como respuesta a su instinto básico de supervivencia. Antonio Damasio, neuro-científico portugués de renombre, basándose en su extensa experiencia y estudios con pacientes neurológicos, concluye que cada decisión hecha por una persona requiere un impulso emotivo, porque los seres humanos no pueden actuar basados puramente en la razón<sup>28</sup>.*

La opción de pensar los actos y no dejarlos en solo actos impulsivos y sensoriales, mediatiza estos actos conforme a una coherencia de necesidades para las relaciones que los humanos sostenemos con lo todo lo que nos rodea. Esto se debe a que esas motivaciones que provocan una reacción inmediata han respondido a la modificación provocada por la necesidad de adaptación y sofisticación, traduciendo las sensaciones a acciones más complejas. La implementación del lenguaje, la escritura, la lógica, el arte, como medios de entendimiento y de expresión, reflejan este proceso.

La creación de una obra comienza, en términos de Herbert Read, en el momento en el que volvemos consciente algo que ha llamado nuestra atención. Y una vez, ese algo en la consciencia resulta imposible ignorar, porque el proceso de concientizar corresponde a fijarla en la voluntad, provocando en nosotros la necesidad de hacer algo con ella. Esa necesidad de hacer algo con lo captado, es en realidad una idea fecundada. Es allí donde se inicia el proceso de creación y de planificación de una obra.

---

<sup>27</sup>GabriellaKortsch, Presentando Nuestro Segundo y Tercer Cerebro, texto de Phil Speirs, Revista la Chispa, La vida Natural en Andalucía, publicado en Septiembre 29, 2009.

<sup>28</sup>*Ibid.*

Antes de continuar, resulta preciso el autor en mención para desentrañar el suceso en el que nuestra atención se ha detenido en algo que le ha atraído. *Lo que hacemos cuando pasamos de “ver” al “mirar” o del “oír” al “escuchar”, es darnos cuenta de que nosotros vemos algo u oímos algo. Nuestra atención, como algo diferente de nuestro darnos cuenta, tiene un doble objeto (...) Como en el mirar, yo enfoco mi atención en parte del campo visual, viendo lo demás, pero viéndolo “inconscientemente”, así también al mismo tiempo enfoco mi atención en parte de la multiforme acción sensorial que en ese momento es la totalidad de mi ver, y así parte de él se convierte en un ver o mirar consciente, lo demás se convierte en un mirar “inconsciente”<sup>29</sup>.*

Continuando, sólo en el congenio de la voluntad que se asocia a lo consciente, con el ser emocional que nos guía bajo otro tipo de lógica acostumbrada, soslaya a la comprensión cómo es que uno se orienta en el proceso de crear una pintura. La voluntad sostenida durante el proceso de creación de una obra, hace empleo constante de la disposición biológica de nuestro cuerpo de ir señalando zonas en el espacio pictórico, que deben ser sometidas a cambios, o dejarse en quietud, a través de la intuición, o de la toma de acción de nuestras sensaciones, en una danza de actos que hacen avanzar, extender y espacializar el soporte.

La sensibilidad de cada artista parece ser guiada por la inteligencia que Daniel Goleman ha llamado *inteligencia emocional*<sup>30</sup>. La que actúa necesariamente bajo la interpretación que ha nuestros ofrece a nuestro cuerpo como experiencia sensorial, lo que en parte nos acercaría al por qué, uno como creador, ante su propia obra sabe cuando detenerse o cuando proceder sin necesidad que intervenga la razón que se basa en medir, en pesar, en tener una lógica para tomar acción. La inteligencia emocional nos hace intuir, visualizar; siente las tensiones que carga una obra en sí, y sabe como manipularlas, moverlas o desplazarlas. A cambio, que la inteligencia racional queda lela para definir, organizar y realizar ese tipo de acción, porque no puede actuar bajo lo que no ha podido definir y comprender. No es para mí la razón, esa que encapsulamos en el concepto de lo comprensible, lo que procede en la constancia para generar una pintura, sino ese pacto entre la elección que ha tomado la inteligencia emocional y la coherencia con lo que la razón ha podido estimar de las emociones.

En el proceso de creación, después que ese algo que ha logrado anclar la atención, empieza el proceso de planificar una idea para llevarla a ejecución. En el estado de ejecución aunque no se conozca a dónde lo va a llevar a uno dicha motivación, se hace

---

<sup>29</sup> Read Herbert, *Imagen e Idea*, México, Ed. Fondo de Cultura Económico, 1998, pág. 134.

<sup>30</sup> Daniel Goleman, *la Inteligencia Emocional*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1996.

totalmente más fiable la intuición que le dice a uno por donde continuar, mientras a la razón se le antoja que puede ser mejor no continuar. *Que quede claro que cuando un artista hace un poema, una pintura o una pieza musical, ese hacer es a lo que llamamos crear (...)* Ya que, como sabemos, estas cosas en tanto que sean obras de arte propiamente dichas, no se hacen como medio para un fin. No se hacen imponiendo una forma nueva a una materia dada. Empero, se hacen deliberada y responsablemente por la gente que sabe que es lo que hace, aunque no sepa de antemano que es lo que va a resultar<sup>31</sup>

## 2.2. El pensamiento visual

*El artista avanza, retrocede, se inclina, entorna los ojos, se comporta junto con su cuerpo como un accesorio del ojo, se convierte todo entero en un órgano de visión, de apuntar, de reglar, y poner a punto.*

*Paul Valéry.*

El cuerpo humano almacena innumerables sensaciones que están como conocimientos que guían su proceder. Suceden como recuerdos o asociaciones que facilita el avance hacia nuevos encuentros y proyecciones. La forma de estas captaciones funciona como modo de ubicación y del no olvido, pues de lo contrario ello implicaría que el hombre no avanza en su pensamiento, sino que se repetiría en un mismo suceder.

Así, no nos cuesta comprender a través del olor, del tacto u otro sentido, las características de las cosas. No le resulta necesario comer una fruta para conocer su estado. Empleando otros sentidos, como el verla u olerla lo puede saber.

Este tipo de sabiduría estructura un pensamiento diferente al conocido pensamiento racional, y sirve como base a éste. Se concreta como almacenamiento de información a las que ha llegado el hombre sin necesidad de avocarse a la primera vez de una experiencia.

La capacidad de comprender y proponer atendiendo sensaciones y emociones sin necesidad de traducirlo a la lógica propia del pensamiento racional, connota el pensamiento emocional. Por esta dirección, Rudolf Arnheim en su texto “Arte y percepción visual, psicología del ojo creador”, atendiendo solo al sentido de la vista,

---

<sup>31</sup>R. G. Collingwood, *Los principios del arte*, México, Ed. Fondo de Cultura Económico, 1993, pág.125.

propone que nuestros ojos siendo el centro del sentido de la visión trascienden lo que entendemos lo que es ver, determinándolo como lo que él llama *pensamiento visual*.

Arnheim relega la experiencia de nuestro sentido de la visión de una simple percepción y reconocimiento de una disposición, de una forma o de alguna característica con la que cargan los objetos, como el color, el tamaño, la textura, o la ubicación de ellas. Cree que lo que percibe el ojo es una serie de tensiones intrínsecas a cualquier percepto, como el tamaño, la forma, la ubicación o el color, y no una añadidura del perceptor. Puesto que las cosas tienen la posibilidad de concebirse dentro del concepto magnitud y dirección que le concede el espacio en el que nos hallamos, se pueden clasificar a dichas tensiones de fuerzas psicológicas. En otras palabras, el ojo tiene la capacidad no solo de identificar, que es a lo que lo solemos creer capaz, sino a percibir esas tensiones psicológicas de las que se pueden cargar las cosas.

En torno a esa dinámica, nuestros ojos son capaces de arrastrarnos a través de la experimentación, de la síntesis, de la exploración de materiales, de las formas, de los tamaños, de la incursión en los tonos de color, hacia el encuentro con esas fuerzas psíquicas y que resultan perceptibles a nuestros ojos porque de alguna manera nosotros cargamos con ellas, pudiendo de esta manera identificarlas, o buscarlas a través de los perceptos de las cosas.

Volviendo, Paul Valéry, al reflexionar acerca del trazo en el dibujo y que se asemeja a cualquier proceso artístico, se refiere a lo que sucede con nuestra vista y con lo que podríamos equiparar como un acto de nuestro pensamiento visual, del siguiente modo:

*Aún el objeto más familiar a nuestra vista cambia completamente si uno se pone a dibujarlo: uno se da cuenta de que lo ignoraba, de que no lo había visto verdaderamente nunca. Hasta allí, el ojo no había servido más que de intermediario. Éste nos hace hablar, pensar; guía nuestros pasos, nuestros movimientos; a veces despierta nuestros sentimientos (...) pero el dibujo según un objeto confiere a nuestro ojo un cierto dominio que nuestra voluntad alimenta. Aquí es pues necesario ver y esta vista deseada tiene al dibujo por fin y por medio a la vez (...) La voluntad sostenida es esencial al dibujo, pues el dibujo exige la colaboración de aparatos independientes que no pide más que recobrar la libertad de sus propios automatismos. El ojo quiere errar; la mano redondear, tomar tangente (...) Pero comandar la mano por medio de la mirada es algo completamente indirecto. Muchas postas interviene, entre ellas, la memoria. Cada mirada sobre el modelo, cada línea trazada por el ojo se vuelve un elemento instantáneo de un recuerdo*

(...) Es necesario una invención continua para trazar cada vez un trazo diferente al dibujado por el sistema de los ojos<sup>32</sup>.

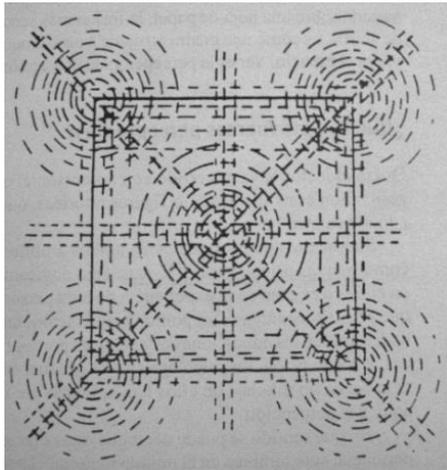
### 2.2.1. El equilibrio

Ver algo implica asignarle un lugar dentro del todo, una puntuación en la escala de tamaño, de luminosidad o de distancia, además para toda relación espacial entre objetos hay una distancia <<correcta>>, que el ojo establece intuitivamente.

Rudolph Arnheim.

Rudolf Arnheim plantea que el equilibrio es el estado en que las fuerzas que actúan sobre un cuerpo se compensan unas a otras. En su forma más simple se logra mediante dos fuerzas de igual intensidad y direcciones opuestas.

En el espacio pictórico, equilibrar es un hecho necesario para componer. Teniendo en cuenta que el espacio pictórico se cataloga como bidimensional, es decir, como un cuadrado de donde se despliegan los ejes estructurales que conforman su geometría y que se ven referenciados en el esquema estructural (Fig. 1), puede este tomarse de igual manera como la vista frontal de un *cuadro*, señalando de éste modo su tridimensionalidad.



**Fig. 1. Esquema estructural.** La exploración informal muestra que en el disco- cualquier objeto que se ponga en un plano bidimensional- influyen no solo los límites y el centro del cuadrado, sino también la armazón cruciforme de los ejes centrales vertical y horizontal, y las diagonales. El centro, locus principal de atracción y repulsión, queda determinado por el cruce de esas cuatro líneas estructurales más importantes. (Imagen y texto extraído del libro *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador* de Rudolf Arnheim. Pág. 24.)

<sup>32</sup>Paul Valéry, *Degas Danza Dibujo*, Madrid, Editora Nacional, 2002, pág. 39-40.

Asumiendo que dicha estructura se encuentra implícita en todo espacio pictórico, éste se establece como un campo donde cualquier elemento pictórico puesto en él, como las formas, tamaños, se ven afectados por las fuerzas intrínsecas en el esquema estructural.

Concebir que habitamos un espacio tridimensional, que nosotros somos seres tridimensionales, habilita la manera de apreciar lo que nos rodea, en una perspectiva también de lo tridimensional. Bajo esta mirada, Arnheim nos propone que de hecho, al ojo le resulta ya difícil emprender siquiera una lectura unidimensional al contemplar un plano pictórico. Aunque se entiende que la imagen pictórica se desentraña en un plano bidimensional, se antepone por dicho esqueleto estructural, que el ojo a lo que se enfrenta es a un viaje por lo tridimensional, y seguro, por la cuarta dimensión, ya que además, el tiempo implícito en nuestra realidad, es perceptible al ojo a través de los diferentes rasgos que sabe determinar todo acto pictórico.

Conforme al yo concebirme como un ser tridimensional que está habilitado a desplazarse por unos vectores propios del espacio, como la dirección, la intensidad con que lo hago, o establecer un punto de partida, entonces esos vectores son pretendidos en todo plano pictórico.

Sumando que toda experiencia visual es un proceso cerebral que transcribe lo reflejado por la luz, por complemento, que implica al sistema nervioso para su recepción y transcripción en un conocimiento, éste conocimiento es posible porque hay en nosotros otros conocimientos de base que lo soportan y lo amplían. Aunque esto sigue siendo un proceso complejo de discernir y de definir para la ciencia, Arnheim propone: *Si, no obstante, admitimos la razonable suposición de que todo aspecto de una experiencia visual tiene su homólogo fisiológico en el sistema nervioso, podremos imaginar, de un modo general, la naturaleza de los procesos cerebrales. Podemos afirmar, por ejemplo, que deben ser procesos de campo. Esto quiere decir que todo lo que ocurra en cualquier lugar estará determinado por la interacción de las partes y el todo. Si no fuera así, las diversas inducciones, atracciones y repulsiones no podrían darse dentro del campo de la experiencia visual*<sup>33</sup>.

Si se comprende que la composición en un espacio pictórico está sujeto a la fuerzas psicológicas de quien interviene en él; y se acerca para señalar y manipular la fuerza -que Arnheim llama fuerzas psicológicas- presente en el espacio pictórico, a través de la

---

<sup>33</sup>Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual- Psicología del ojo creador*, Madrid. Alianza Editorial, 2001, pág. 28.

ubicación, de la dirección, etc. de un elemento pictórico, que necesario decir, el esqueleto estructural es eso lo que quiere señalar, entendemos que dichas fuerzas psicológicas no estén exentas a la experiencia de quien lo contemple, pues lo reconoce y lo puede vivenciar, porque él también carga consigo fuerzas psicológicas, habita y se referencia desde el espacio que él vivencia y que comparte con el creador artístico. Por ello, también son posibles las lecturas que coinciden con la de otros, pues entre otras cosas, la creación pictórica es la exposición también de una experiencia visual que no es ajena a los otros.

Por tanto, una obra comienza a crearse en el momento que se tiene conciencia del espacio en el que se ha de ubicar cada elemento que constituirá su composición, reforzándose en esta acción la conciencia que nos desplazamos en un espacio sucedáneo en el tiempo. Se tiene en cuenta también, que la intuición juega un papel importante a la hora de componer una obra, de elegir la ubicación “correcta” que ponga en equilibrio las fuerzas psicológicas implícitas en todo elemento pictórico. La intuición traza decisiones no lejos de los linderos del espacio tridimensional en el que sucedemos, y en el que ya se dijo, sucede en un espacio pictórico. *Salvo en las formas más irregulares, ningún método conocido de cálculo racional puede reemplazar al sentido intuitivo de equilibrio del ojo. De nuestro supuesto previo se sigue que el sentido de la vista experimenta el equilibrio cuando las correspondientes fuerzas fisiológicas del sistema nervioso se distribuyen de tal modo que quedan compensadas entre sí*<sup>34</sup>.

Rudolph Arnheim concluye que *el equilibrio es el estado de distribución en el que toda acción se ha detenido (...) En una composición equilibrada, todos los factores del tipo de la forma, la dirección y la ubicación se determinan mutuamente, de tal modo que no parece posible ningún cambio, y el todo asume un carácter de “necesidad” en cada una de las partes*<sup>35</sup>. *El equilibrio es tan natural que no lo percibimos cuando existe pero, al ser violado experimentamos, automáticamente, una sensación de molestia y desagrado*<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup>*Ibíd.* pág. 30.

<sup>35</sup>*Ibíd.* pág. 32.

<sup>36</sup>J.de S'ARAGÓ, Composición Artística, Barcelona, Leda Las Ediciones del Arte, 1980, pág. 52.

### 2.2.1.1. Componer

*(...) Estableció una relación precisa, de un tipo específicamente estético, entre el espectador y el contenido de la obra de arte*<sup>37</sup>.

A mi modo de ver, componer se fragua en el momento de retener y pasara un acto de voluntad la imagen que a uno se le ha vuelto motivo a pintar, al dimensionar su potencia dentro de un orden. Aunque se parta para ello de una imagen fotográfica, de revista, o de una imagen archivada en nuestros recuerdos, estas imágenes se transforman bajo los conceptos que uno ha ideado como pintura.

De esta manera, componer implica un actuar que está encaminado a estructurar, ubicar u ordenar. Pero dicha acción de estructurar, de ordenar, de ubicar, responde a una inquietud innata e ineludible por querer desentrañar los espacios que habitamos y de cifrar la forma de construirlos en aras de alcanzar una sensación de lo agradable a nuestra percepción y reconocible a otros perceptores.

La intuición, propia y única en cada persona hace que sus ojos, de una manera particular, se fijen en trozos de naturaleza, que lo completa con la sensibilidad y materializa mediando en la configuración de una bella forma de grupo, que se logra al ubicar en el lugar exacto cada elemento pictórico, hasta que todas las fuerzas implícitas en ellos se sostengan unas a otras, llevando a mantenerse en pie una obra, sin necesidad de saber racionalmente cómo. Nuestro cuerpo emocional nos ayuda por intuición a manejar dichas fuerzas de tensión, perceptibles a la sensación y reconocible por los otros, pues *la pintura es extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación*<sup>38</sup>.

Componer, puede que sea en este sentido el desplazamiento constante de los elementos pictóricos como las formas, colores, tamaños, en el espacio pictórico asumiendo su tridimensionalidad, hasta encontrar esa distancia “correcta” entre ellos. Quien observa la obra, de igual manera se conecta con el equilibrio alcanzado, pues han dado lugar al ritmo, al recorrido visual, a las zonas de tensión y de distensión, proporcionando todo lo habitado allí, y espacializando de tal modo el soporte pictórico, que el ojo ya puede asumir un recorrido por él sin nada que lo interrumpa.

Gillo Dorfles observa: *Si por otra parte la organización rítmica es una de nuestras necesidades estéticas –desde luego fisiológica (sabido es cómo involuntariamente tratamos de encontrar una regla y una norma aún para el más vulgar e inestético ruido)-*

---

<sup>37</sup> Read Herbert, *Imagen e Idea*, México, Ed. Fondo de Cultura Económico, 1998, pág. 146.

<sup>38</sup> Guilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1993, pág.168.

*deberemos también reconocer, casi siempre, cómo este sentido rítmico trasciende la posibilidad de una medida exacta, y cómo el mismo equilibrio no puede identificarse con un equilibrio real ponderado sino con una situación compleja de relaciones entre tensiones y pulsaciones antagónicas y dinámicas*<sup>39</sup>.

De algún modo, aunque la historia del arte haya estipulado unos tópicos que serían necesarios para la composición acertada en una pintura, como los esquemas compositivos propuestos desde la diagonal, la ele, la ese, el espiral, lo axial, y, que enmarcan por su naturaleza una toma de acción de la razón, asemejándose al de estructurar un algo, o de crearle un esqueleto a un cuerpo; es más la intuición y la sensibilidad que cada ser posee y que ha madurado con la experiencia, lo que nos arrastra al hallazgo de esta estructura un orden en un espacio pictórico. *Estos fundamentos de organización y de ritmo fueron los que descubrieron, intuyéndolos y por la práctica, los grandes maestros, con un extraordinario sentido de belleza y armonía (...) cuando el artista conoce y ha cultivado los principios, es cuando puede romper deliberadamente sus leyes. Entonces podrá sentir y quizás expresar la belleza y fascinación de las monstruosidades, la fuerza de las distorsiones, el poder de las contradicciones y formarse en un nuevo y personal concepto de estética*<sup>40</sup>.

Componer no es una búsqueda de lo agradable desde algo externo, mediando sólo en unos cálculos, en unos esquemas o en unas referencias que cada momento histórico sabe anteponer; para mí componer está guiado por un estímulo constructivo, que sabe que las reglas o principios de ordenación están dispuestos como sugerencias para encontrar el mejor destaque, el mejor punto de atracción y de emoción, al obtener esa sensación unitaria de todos los elementos compositivos que no reclama más, en un juego donde hay que eliminar, adicionar, y mover líneas o valores. *La composición reside en un arabesco interior del que no se sospecha su evidencia en un orden complejo formado por elementos independientes de luz y sombras, líneas, formas y colores*<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Gillo Dorfles, El devenir de las artes. Reimpresión Colombiana, Fondo de Cultura Económica. 1998, pág. 60.

<sup>40</sup> J. de S'ARAGÓ, Composición Artística, Barcelona, Leda Las Ediciones del Arte, 1980, pág. 86.

<sup>41</sup> *Ibíd.* Pág. 8.

### 3. CONSTRUCCIONES

*Un espacio pictórico en el encuentro de lo geométrico y lo figurativo.*

En el proceso investigativo/creativo llevado a cabo en estos años, he venido trabajando, experimentado y reflexionando en una pintura figurativa y en una geométrica. Cada momento dado con una pintura figurativa y una geométrica, a su manera, me acercó a conceptos tiempo y espacio, permitiéndome desarrollar, aplicar, experimentar la materia pictórica e ideas de composición desde perspectivas insospechadas, que me encaminaron al encuentro con una pintura donde lo geométrico y lo figurativo terminaron convergiendo en un mismo espacio pictórico.

Tras esta sucinta descripción que abarca construcciones, me dispongo a exponer el proceso y reflexión realizados en cada momento ya mencionado y de las pinturas obtenidas en el espacio pictórico creado en el encuentro de lo geométrico y lo figurativo.

#### **3.1. Reflexiones sobre mi interés por la pintura figurativa**

*Hace mil y mil años que el rostro humano viene hablando y respirando y uno todavía tiene la impresión de que no ha empezado a decir lo que es y lo que sabe.*

*Antonin Artaud.*

Para este momento, el retrato fue el tema de mi pintura. Experimenté y comprendí en el proceso de componer, lo que se refería a las zonas de tensión, de distensión, recorrido visual y ritmo. Las formas únicas, gestos, arrugas, zonas inevitables en la observación de un rostro humano, como lo son sus ojos, la comisura de los labios, su boca, sus dientes, la nariz y sus aletas, se me presentan como puntos de referencia para establecer en ellos, zonas o puntos de tensión.

Contemplar el rostro humano, es contemplar un halo de singularidad. Cada forma, gesto, color, piel, estado, carga su propia fuerza de tensión o su percepto, como se suele referir Rudolph Arnheim. Tal vez, por ello decía Giacometti que en un rostro *él trataba era de captar y transmitir la vida que palpita en el cuerpo del modelo y no su psicología... La*

*cabeza, y sobre todo los ojos, son la sede del ser humano y de la vida, cuyo misterio lo fascina*<sup>42</sup>.

El perseguir el rostro del otro desencadena una forma de reafirmarme y de reconocer que habito un espacio que comparto con otros. Como lo enunciara Gilberto Giménez *uno solo puede reconocerse cuando ha reconocido al otro, cuando ha establecido diferencias y similitudes*<sup>43</sup>.

El retrato lo contemplo como modo de registrar la presencia de alguien en mi vida, mi forma de conservar, de preservar y de sostener, y de cultivar un diálogo conmigo. El trabajo continuo de estos retratos comienzan a ser sinónimo de calendario, en el que se aduce la presencia de personas y sucesos en mi vida. La captura de sus existencias a través de la pintura, se convierte de igual manera en el registro de todo encuentro plástico que he ido asumiendo.

Me apoyo en la imagen fotográfica como un recurso para la realización de los retratos. Las fotografías de las que parto muchas veces han sido capturadas por otras personas. Llegan a través de la selección que he realizado posterior al momento casual en que me las han enseñado. Estos momentos casuales se vuelven comunes donde medios tecnológicos como las imágenes digitales, el computador, las redes sociales, permiten un contacto con ellas.

Gerard Richter, a quien en muchos momentos se le cuestionó su pintura por la relación estrecha que establecía con la fotografía, decía: *por eso hice cuadros a partir de fotos, justamente para no tener nada que ver con una pintura que excluye toda posibilidad de una propuesta que tenga relación con nuestro tiempo*<sup>44</sup>.

La selección de estas fotografías es generalmente a priori. La sensación, lo que me provoca en el instante, eso hace que seleccione y vuelva determinada imagen fotográfica, tema de mi pintura. Lo que percibo en ese primer instante ante mencionada imagen, tiene que ver con la lectura que me he permitido de cada persona retratada y de elementos asociados a su ella. El conocimiento que tengo sobre estas personas me hace

---

<sup>42</sup><http://proa.org/esp/exhibition-alberto-giacometti-textos.php>, revisado el 8 de Octubre del 2012.

<sup>43</sup>Gilberto Giménez. Cultura, identidad y memoria, materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas, Tijuana- México, Frontera Norte, 2009, pág. 6.

<sup>44</sup>Domingo Hernández Sánchez, Proyecto Acto de Filmar, Texto2: Pintura de apariencias. Gerhard Richter y las imágenes incompletas, Lisboa, 2006. [<http://actodefilar.blogspot.com/2006/09/texto-2-pintura-de-apariencias-gerhard.html>] Revisado el 10 de Noviembre del 2012.

buscar la sensación que proviene de ese rostro único en el acto pictórico. Cada rostro me habla de un universo, de unas características, de unos rasgos específicos.

Esos aspectos específicos, se me convierte en algo que puedo saber, que puedo en cierta medida pretender encontrar, pero que se me hace abstracto dilucidar con la razón y exponer a través del lenguaje escrito o hablado. Sé que lo siento, sé que lo intuyo, y que puedo salir a su encuentro con cada experimentación hecha con el soporte, con cada pincelada aunque el campo de la emoción no me lo especifique, ni el campo de la lógica me lo pueda argumentar.

Aquella selección dada en el instante, la relaciono con el acto de la inteligencia emocional, de la que me he ido haciendo consciente, tratando de esclarecer un cómo se establece opciones de selección. Una necesidad de establecer la biología de nuestro cuerpo y su incidencia que nos lo permite vivenciar, materializar, a través del lenguaje asociado una creación plástica.

Podría decir que dichas fotografías suceden como ideas que esperan tener su forma. Son fotografías tal vez inconclusas, precarias en su técnica, en algún aspecto, con algún determinado vacío que me permiten pensarlas pintura. Richter pensaba que era *impartirle validez, hacerla visible... en una palabra, hacerla (incluso a riesgo de realizar una cosa peor que la propia fotografía). Y cuando lo hago, no puedo entenderlo, meditarlo ni planificarlo. Por eso pinto y sigo pintando a partir de fotografías, porque no lo entiendo, porque lo único que se puede hacer con fotografías es pintar a partir de ellas, porque me gusta verme tan a la merced de una cosa, dominándola en un grado tan ínfimo... Necesidad, por tanto, de fotografía, pero una fotografía que debe ser pintada, transformada en imagen pictórica*<sup>45</sup>.

Aunque en una primera intención persiga un parecido con el modelo, lo que realmente persigo es la sensación que me provocó ese rostro fotografiado, que seguro se conecta con sensaciones que hacen parte de mi ser. Salgo al encuentro de esa tensión percibida, que me ha cautivado en un instante preciso, en un momento único. Así es como empiezo a traducir esa sensación a la pintura. Voy encontrando esa tensión, a veces incluso, encontrando tensiones que no había pretendido. Estableciendo que la pintura es un universo infinito en sensaciones, una explosión de multiplicidad de ellas, un medio para el

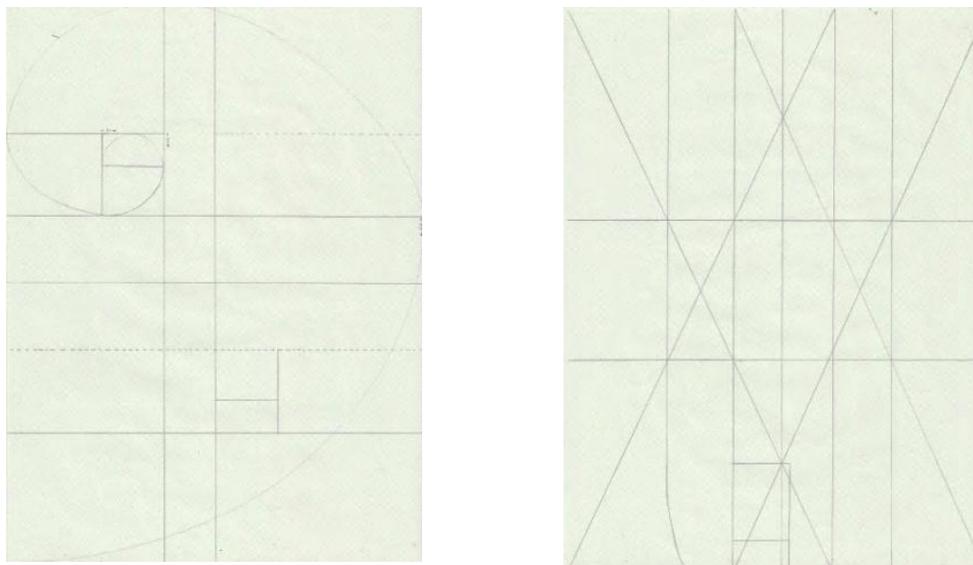
---

<sup>45</sup>*Ibíd.*

encuentro con ellas. *El arte es un esfuerzo para perpetuar o registrar sentimientos*, decía Read Herbert<sup>46</sup>.

Como parte de la estructura compositiva empleada en la construcción de los retratos, lo que busco es ensamblar tres imágenes para la obtención de una sola imagen.

La *primera* imagen es el plano que corresponde al estudio de la proporción áurea del formato. Utilicé la medida áurea como medio de aplicación matemática y geométrica. El formato escogido de 21cm x 28 cm, fue sometido al estudio de dicha proporción resultando un señalamiento de puntos dorados y zonas establecidas por el cruce de líneas que tomaron en conjunto un aspecto de dibujo técnico, de plano arquitectónico (fig.2a/b).



**Fig. 2a/ 2b.** .Karen Corredor. Planos propiciados por el estudio de la proporción áurea.21 x 28cm. 2008.

---

<sup>46</sup> Read Herbert, *Imagen e Idea*, México, Ed. Fondo de Cultura Económico, 1998, pág. 135.



**Fig.3. Imagen de la Izq.: Diclofenaco.** Caja de medicamento en la que me apoye para realizar el retrato “Otilia”.  
**Imagen de la Der.:** Plano resultado de la fusión del plano extraído del estudio de proporción áurea y de la caja de medicamento. 28x21 cm. Grafito sobre papel bond.

La *segunda* imagen, corresponde al plano extraído basándome en una caja de medicamento (Fig. 3). Dicho plano estaba hecho a una escala de 21x 28 cm.

Estos dos planos los tuve en cuenta para sobreponer uno sobre otro señalando puntos dorados coincidentes y zonas que se escapaban de esta medida. Estos puntos dorados comunes en los dos planos los pensé como puntos que se anudaban al saberse que se dejaría uno en representación de los dos.

Finalmente la tercera imagen corresponde a la del rostro, que sobrepongo, en la imagen ya obtenida por la fusión de los planos-el del estudio del formato y el de la caja de medicamento-, proceso expuesto en el párrafo anterior. Para este paso tenía en cuenta puntos de tensión del rostro como sus ojos, su nariz, su boca, etc. (Fig. 4).

Este resultado sopesa un proceso de fusión, de ensamblaje en su construcción, encaminando *equilibrar* el encuentro de naturalezas diferentes como lo es la geométrica y la figurativa. Esto me hace abrigar la idea que la composición sucede como un juego de armonizar diferentes tipos de tensiones, como la temperatura fría implícita en lo geométrico y la naturaleza cálida que posee un rostro humano.



**Fig.4.** Karen Corredor. **OTILIA GONZALEZ.** Óleo sobre lienzo. 21cm x 28cm. 2010. Resultado de la sobreposición del retrato sobre el plano de medicamento y el del resultante del estudio del formato ya intersecados.

Esta sugerencia de lo anudado que para mí se efectúa al coincidir esos puntos, esa intención de tensionar, de ajustar, lleva latente consigo la necesidad de estructurar, de solidificar pero dejando al tiempo espacio para que circule un soplo que sirva también de auge al equilibrio encontrado entre estas dos tipos de calidades.

El acto de sobreponer me generó la sensación de *capas*, de líneas que se fugan para espacializar y abrir puertas a la profundidad. Seguidamente, pensar en profundidad, en lo espacializado, me ha llevado a contemplar el concepto de habitar, de construir, y del tiempo que estas ideas arrastran consigo.

Cabe mencionar que este proceso de encajar, de sobreponer requirió un tiempo de duración larga. El interés por el detalle, el énfasis en retocar, y en trabajar capas de pintura buscando la limpieza del color, el encuentro y la experimentación con el pigmento desembocó en la concepción del tiempo en mi obra. El tiempo también se me volvió implícito en los gestos aprehendidos por la pintura. Como alusión a ello, es parte de mi obra retratos trabajados en el transcurso desde el 2008 hasta el momento presente (Fig. 5a...5h).



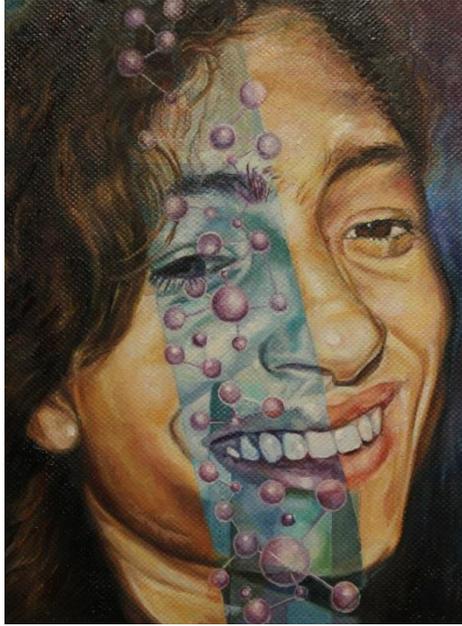
**Fig.5a.** Karen Corredor. **MAURICIO CORREDOR.** Óleo sobre lienzo.21cm x 28cm. 2008.

**Fig 5b.** Karen Corredor. **JAVIER GARCÍA.** Óleo sobre lienzo.21cm x 28cm. 2008.



**Fig. 5c.** Karen Corredor. **JOSÉ PENNA.** Óleo sobre lienzo.21cm x 28cm. 2008.

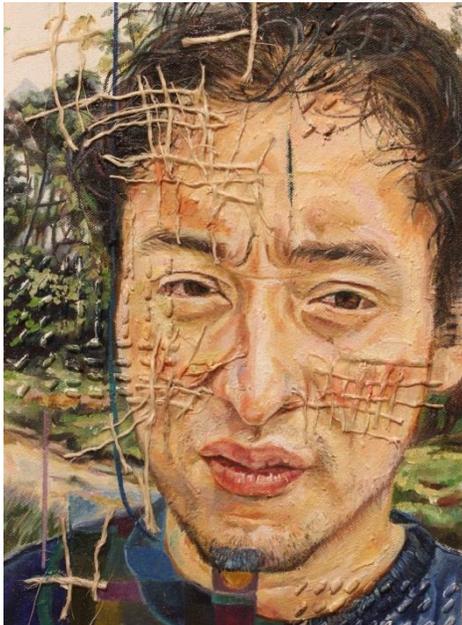
**Fig 5d.** Karen Corredor. **AMPARO RODRÍGUEZ.** Óleo sobre lienzo.21cm x 28cm.



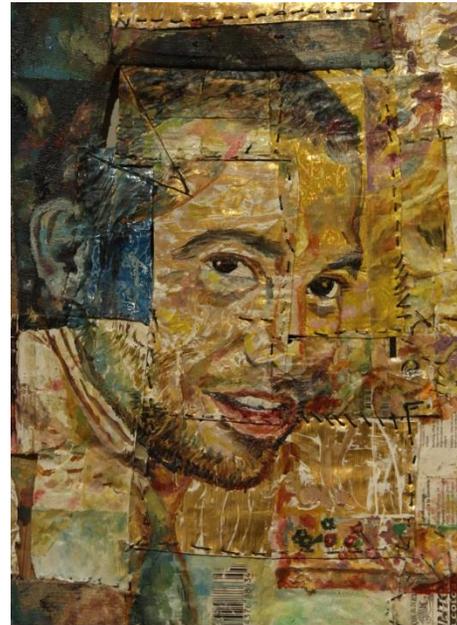
**Fig 5e.** Karen Corredor. **ANGELA MAYA.** Óleo sobre lienzo.21cm x 28cm. 2010-12.



**Fig 5f.** Karen Corredor. **SILVANA SATIZÁBAL.** Óleo sobre lienzo.21cm x 28cm. 2010-12.



**Fig 5g.** Karen Corredor. **MARIO CORREDOR.** Óleo sobre lienzo.21cm x 28cm. 2012.



**Fig 5h.** Karen Corredor. **NICOLÁS CASTRO.** Óleo sobre lienzo y empaques de óleo.21cm x 28cm. 2012.

Mi reflexión sobre el tiempo abordó la lógica de comprender que el tiempo necesitaba un lugar, un espacio donde suceder y a medida que se actuaba en él. Así, en el momento que se lleva a cabo una serie de acciones, como la que implica crear, se logra construir un lugar, se logra espacializar, y se logra hablar de lo temporal, pues toda acción arrastra consigo un tiempo.

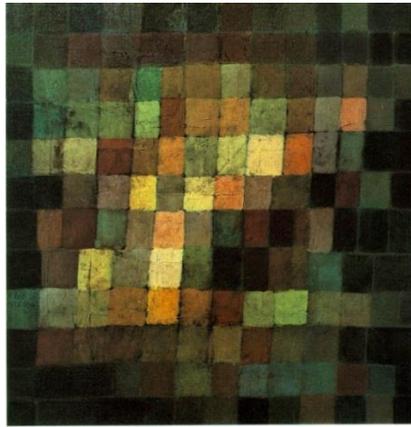
Referencí el tiempo desde una fijación a la piel del rostro, fijándome en la luz que se sabe deslizar en lo lozano de su momento y se sabe ocultar en los pliegues de lo mustio. La percepción de variedad de tonos poseídos por el rostro necesitaron capas de color para su obtención, constancia en la pincelada y en el detalle, convirtiéndose en últimas, en logro no la obtención de determinado color, ni la similitud con el modelo, sino el encuentro con esas fuerzas de la presencia humana que la pintura sabe capturar a través del tiempo que implica la creación y que la pintura por sí misma sabe hacer manifiesta.

El formato empleado de 21cm x 28 cm, encaminó el desarrollo de una pintura detenida en el detalle, donde el desplazamiento del cuerpo era concentrado en la quietud del mismo y donde toda su efervescencia era traducida y expresada a través del solo movimiento de la mano y de los ojos. Una pintura contenida, algo controlada sin anular espacios para la respiración.

La relación que se fue dando en este proceso con la geometría, con el detalle, lo minucioso, estableció un puente directo con la incursión en el concepto espacio, el tiempo y la experimentación con la materia. Referentes como Lucio Fontana, Juan Kancepolsky, Lucian Freud, Paul Klee, comienzan a ser puntos de observación para mi estudio de espacio, materia, tiempo y color (fig. 6a...6c.)



**Fig.6a.** *Lucian Freud. AUTORRETRATO.* Óleo sobre lienzo. 56,2 x 51,2 cm. Colección privada.1985.



**Fig. 6b.** *Paul Klee. SONIDO ANTIGUO, ABSTRACTO EN NEGRO.* Óleo sobre cartón. 15 x 15cm; Kunstsammlung, Basilea. 1925.



**Fig. 6c.** *Lucio Fontana. CONCEPTO ESPACIAL.* 1958.

### 3.2. Reflexiones sobre mi interés por la pintura geométrica

*Composición, composición, ésta es la única definición del arte. La composición es estética, y lo que no está compuesto no es una obra de arte. No hay que confundir sin embargo la composición técnica, el trabajo del material que implica a menudo una intervención de la ciencia (matemática, física, química, anatomía) con la composición estética, que es el trabajo de la sensación*

*Deleuze y Guattari.*

Analizar y confrontar los elementos de la composición y el interés por la proporción áurea, junto con las ideas afianzadas de estructura, de construcción, de equilibrio y armonización desembocaron en el interés por lo geométrico.

La imagen que manejan las cajas de medicamentos es parte de mis referentes fuertes en mi relación con la geometría. La ubicación de los elementos compositivos que hacen parte de su diseño, como la caligrafía, el nombre, el eslogan, las formas geométricas simples ubicadas aplicando la proporción áurea como recurso para componer y conseguir un mayor impacto en el observador, es decir, en el consumidor, confiere dos características fuertes en mi motivación plástica: el recurso matemático empleado con la medida áurea, y la estructura geométrica, ligera y equilibrada que percibo en su diseño.

Ese sentido estético manipulado en el comercio para persuadir al comprador, hablan de formas que encuentran un equilibrio, una armonía que generan una lectura en común con cualquier consumidor, en otras palabras, genera una lectura similar en varios perceptores.

En este hecho reafirmo que la pintura contiene en sí, el juego de equilibrar una serie de tensiones en un mismo espacio pictórico. Esto propicia la disposición por la construcción de espacio, con una propuesta que se adhiere a ciertos problemas del campo espacial, con la profundidad implícita en un plano, con lo razonado, lo calculado y, lo geométrico y lo espacializante de su naturaleza (Fig.7).



**Fig. 7. Lado izq.** Imagen de una Caja de medicamento abierta. **Lado der.** Pintura propuesta en base a la abstracción de elementos de interés de la caja de medicamento. La medida de estas pinturas es a escala. La síntesis de formas y de colores prima en la elaboración de esta obra.

Estas pinturas realizadas en formato a escala, emplea como soporte diversos tipos de papel imprimados como el periódico, kraft, bond, aluminio, entre otros. En ocasiones papeles reutilizados, papeles que estaban ajados, terminaron siendo el recurso como soporte para esta propuesta. Estos papeles ajados fueron curados por capas de imprimatura.

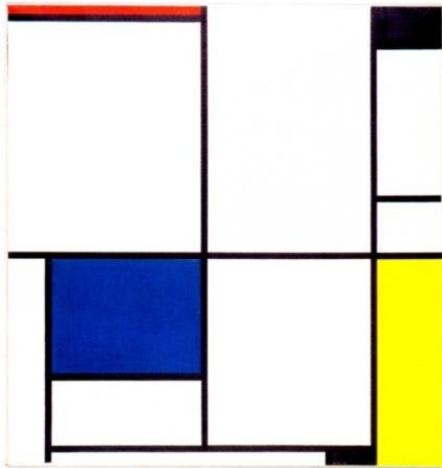
La posibilidad de borrar, de ocultar o de hacer parte de la pintura el estado del papel mediante la ausencia o presencia de capas de pintura, junto con el tiempo requerido para dicho proceso, inciden en la referencia que hago del tiempo que alude a esa captación de la presencia del ser, a través de las características como la densidad, el grosor, la textura, la profundidad, el relieve que toma la pintura en un proceso como el de extender y el de insistir con el pigmento mediante el suceso de las capas.

Sin embargo, el rasgo pictórico, es decir, el rastro del gesto de las pinceladas concurre en lo sutil, asumiendo una pintura con tendencia más fría tanto para el creador como para quien la percibe. La proporción áurea, y los puntos dorados provenientes de esta medida los tengo en cuenta para la distribución de espacios en la composición.

El juego presente en esta obra con la línea, el plano, lo geométrico, dirige la atención a la observación de propuestas plásticas emergidas en movimientos como el geométrico

abstracto y lírico, el neoplasticismo con Piet Mondrian, el espacialismo de Fontana, la pintura matérica, y en Paul Cezanne (Fig. 8a ...8c).

La revisión de ideas sostenidas por aquellos encuentros plásticos a través de momentos en la historia de la pintura, ponen sobre la mesa el encuentro con un pintura vista como más objetiva, donde el sentido de observación del objeto-modelo y la consideración de una pintura como acto de pensamiento, opaca la concepción de una pintura que sucede como una descarga de subjetividades, de impulsos del instante y del momento. Paul Cézanne (Fig.8c) aparece como un fuerte referente para analizar este suceso en mi proceso pictórico. Siguiendo a Herbert Read con su texto “Los orígenes del arte moderno”, *Paul Cézanne, era un artista partidario de la estructura a cualquier costo, es decir, de un estilo enraizado en la naturaleza de las cosas y no en las sensaciones subjetivas del individuo, que siempre son confusas. Entendía que no podía realizar su visión sin una organización de líneas y colores que diera estabilidad y claridad a la imagen trasladada al lienzo*<sup>47</sup>.



**Fig.8a. Piet Mondrian. CUADRO I, CON ROJO, NEGRO, AZUL Y AMARILLO**

---

<sup>47</sup> Herbert Read, Los Orígenes del Arte Moderno, pág. 16.



**Fig. 8b.** *Wassily Kandinsky. COMPOSICIÓN VIII. 1923.*



**Fig. 8c.** *Paul Cézanne. BODEGÓN CON MANZANAS Y NARANJAS. Óleo sobre lienzo. Museo de Orsay. París, Francia. 1985-1900.*

### 3.3 Reflexiones sobre la escena. Un espacio pictórico en el encuentro de lo figurativo y lo geométrico

*Los verdaderos héroes del periodo posthistórico son los artistas que son maestros de todos los estilos sin tener un estilo pictórico en absoluto... yo digo: ¿Acaso no es necesario revisar y dejarse contagiar de la tanta magia que cada pintor para su época para su momento ha encontrado? Gerhard Richter trataría de «trasladar al lienzo la pluralidad del mundo real.*

*¿Sabe lo que me encantó? El darme cuenta de que una cosa tan idiota, tan absurda como el simple hecho de copiar una postal podía dar lugar a un cuadro. Y también la libertad de poder pintar todo lo que más me gusta: ciervos, aviones, reyes, secretarias. De ya no tener que inventar, de poder olvidar todo lo que significa la pintura —color, composición, espacio— y todo lo que uno sabía y había pensado. Todo esto dejó de repente de ser una condición previa del arte.*

*Notas escrita entre 1964- 1965. Gerhard Richter<sup>48</sup>.*

La escena como tema de mi pintura la asumo como un retrato. Como un retrato de un lugar, un lugar expandido al ser un espacio que es habitado por muchas personas, y que le han concedido con su habitar sus propias características

Güapi, poblado de la costa Pacífica perteneciente al Departamento del Cauca, es un referente en el que ubico mi pintura incursionando en el tema de la escena, observando elementos propios dispuestos que reflejan su cultura, sus tradiciones, su cotidiano, como las canoas, las lanchas los alimentos y objetos en ellas, así, como los niños compartiendo un baño de sol en el río.

Güapi, tierra de temperaturas altas, donde los rayos solares inciden de manera constante, ofrece una percepción del color que varía a los tonos que despliega zonas de otras temperaturas. La luz como cae en este lugar encamina una experimentación con el color, ya que el ojo percibe dichas diferencias y las convierte en inquietudes y búsquedas pictóricas. Entre otras cosas porque el ojo, ha de ser que tiene un punto de partida, de

---

<sup>48</sup>Domingo Hernández Sánchez, Proyecto Acto de Filmar, Texto2: Pintura de apariencias. Gerhard Richter y las imágenes incompletas, Lisboa, 2006. [<http://actodefilar.blogspot.com/2006/09/texto-2-pintura-de-apariencias-gerhard.html>]. Revisado el 10 de Noviembre del 2012.

referencia en el que estandariza unos tonos que vuelve propios y que corresponden al paisaje, a la atmósfera, a la temperatura, donde el ojo se crío, se sensibilizó. De esta forma tiene la posibilidad de contrastar, de encontrar diferencias en los tonos que sugiere la atmósfera de otros lugares y volverlos partes de sí.

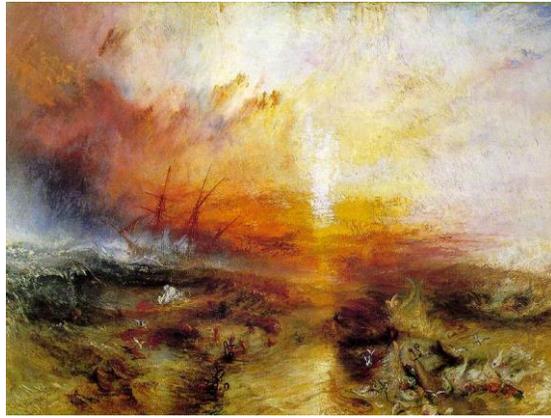
Güapi es un contexto ajeno al mío permitiéndome sentir esa diferenciación. Pienso en Rudolf Arnheim cuando habla del conocimiento visual, aquel que se construye a partir de la experiencia visual, del recuerdo visual que no olvida y no puede evadir el lugar donde se cultivó; de esa única forma de ver, de percibir que cada persona posee, pero que se sabe poner en diálogo con la de otros lugares.

Es el color, el interés en mi encuentro con la pintura; pero es la luz la que habilita el suceso de percibir el color. Y la luz sabe variar, como vemos en zonas de temperaturas bajas, templadas o altas. No podría quedarme sin citar lo que prosigue: *La luz... Ésa es la realidad que ofrece Richter, y en esa realidad, la de la apariencia, la de lo que aparece, es donde convergen pintura y fotografía. Por eso Richter es, única y exclusivamente, un pintor, un pintor entusiasmado con las posibilidades e imposibilidades de la pintura; por eso, expresado con sus propias palabras, si entendemos esto pictóricamente, «el problema principal de mi pintura es la luz»... escribe Richter: «La ilusión —o más bien apariencia— es el tema de mi vida [...] Todo lo que es, parece y vemos porque lo percibimos gracias a la luz reflejada de la apariencia. Nada más es visible. / La pintura tiene que ver con la apariencia más que ningún otro arte (incluida la fotografía, por supuesto). / El pintor ve la apariencia de las cosas y la repite. Es decir, fabrica su apariencia sin fabricar la cosa en sí misma; y si ya no recuerda a ningún objeto, esta apariencia producida artificialmente funciona solamente porque se ha examinado por su semejanza a una apariencia familiar, es decir, relacionada con un objeto»<sup>49</sup>.*

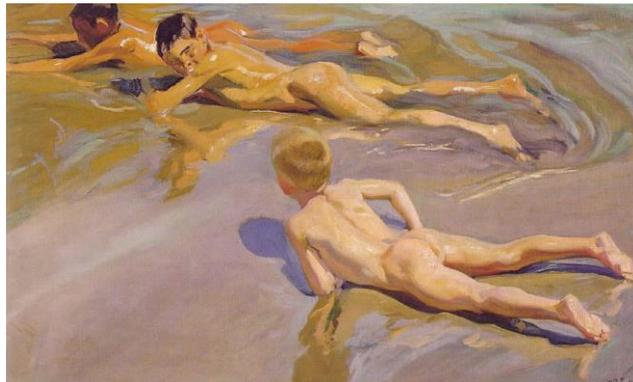
Mi pintura se ha ido cultivando y reforzando a través de la observación del trabajo de artistas como William Turner, Joaquín Sorolla, Maurits Cornelis Escher (Fig. 9a...9c), Julie Mehretu, entre otros, y sin dejar de presentarse un interés por el trabajo de artistas que ya han sido referenciados.

---

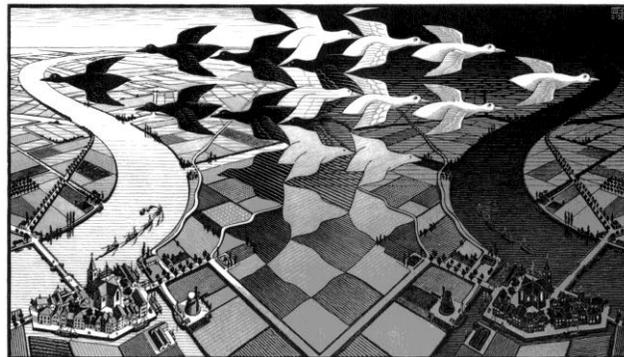
<sup>49</sup>*Ibíd.*



**Fig.9a.** *William Turner. EL BARCO E ESCLAVOS.* Óleo sobre lienzo 90.8 x 122.6 cm.Museo de Bellas Artes, Boston.



**Fig. 9b.** *Joaquín Sorolla. NIÑOS EN LA PLAYA.* Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. 1910.



**Fig. 9c.** *Maurits Cornelius Escher. DÍA Y NOCHE.* Grabado en madera. 1939.

### 3.3.1. Caminando

*Caminando* (Fig. 10) es una pintura que busca encontrar en un mismo espacio pictórico lo figurativo y lo geométrico a un nivel de conciencia más enfocado, donde el espacio pictórico por primera vez alcanza las dimensiones que posee, ejerciendo una experiencia del cuerpo con el soporte que tiene que ver con el desplazamiento de este, donde el foco visual se la ingenia para comprender un sentido de composición a otra escala, evaluando el conocimiento y sensibilidad obtenida hasta el momento. Esta obra empezó a efectuarse a finales del mes de Julio del 2011, permitiéndome estimar y conducir el interés pictórico en el que actualmente me encuentro, y así poder compartir lo que he ido encontrado, y reservando para otras pinturas.



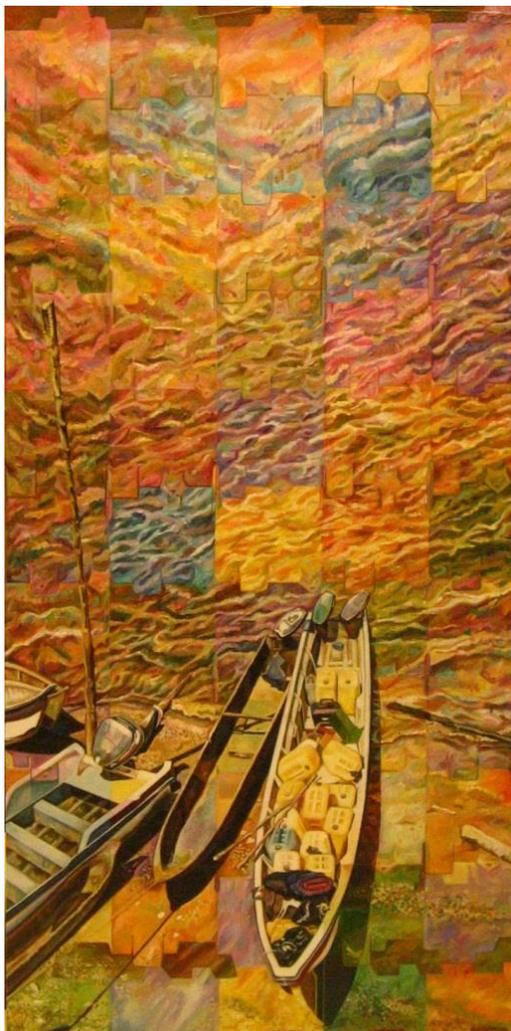
Fig. 10. Karen Corredor. CAMINANDO. Óleo sobre lienzo. 247x 170 cm. 2011-12.

### 3.3.2. Gatos en Galonetas

Güapi, lugar imbricado por las fuentes hídricas, que asemejan el tejido de arañas a su alrededor, presenta ante la vista la canoa, el medio de transporte utilizado no solo para traer y llevar sus alimentos de una orilla a otra, sino también para comunicar, para exhibir sus cuerpos morenos, sus atuendos ligeros con sus típicos sombreros mientras

acompañan los alimentos cargados consigo, reflejando su gastronomía y la cultura que pende en torno a esa tradición. Sin embargo, también aparece la lancha, la versión moderna de la canoa, que carga en su funcionalidad la inscripción de largos viajes y la reseña de un intercambio cultural con otras zonas del país.

*Gatos en galonetas*(Fig. 11) es una pintura que se apoya en la imagen de la lancha. En el evento en que se encuentran en reposo después de haber transportado gasolina en las galonetas para cubrir la demanda de este líquido en el pueblo y en zona aledañas. El asunto de la serialización, de la geometría, como imagen base, la figura del gato, se conjugan en ese paraje de lanchas y canoas a las orillas del río.



**Detalles.** En la **izq.** Se observa la aplicación geométrica, las divisiones consecutivas en el plano pictórico; en la imagen de la **der.** Se observa el proceso de texturización al que se ha sometido la obra.

**Fig.11.**Karen Corredor. **GATOS EN GALONETAS.** Óleo sobre lienzo. 90 x 180 cm.2012

### 3.3.3. Niños de Güapi.

*Niños de Güapi* (Fig. 12) El tema de mi pintura alude a una escena cotidiana en las riveras del río Güapi, donde parte del juego de los niños es dejar bañar sus cuerpos con los rayos del sol y del agua. Condensa un juego geométrico desde el soporte empleado, ya que la tela empleada como soporte, está conformado por la unión de distintos retazos de tipos de telas. Estas características de las telas sirvieron como parte de la experimentación con el soporte y el mismo pigmento. Los puntos de unión los tuve en cuenta para plantear un juego geométrico desde la proporción áurea.



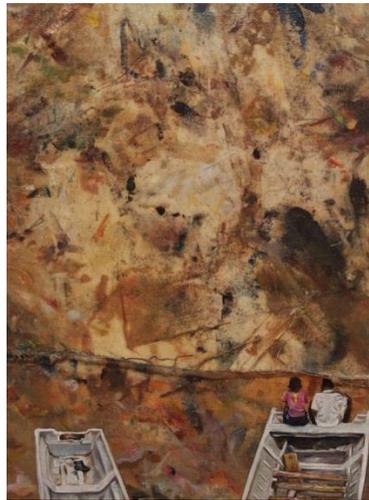
**Detalles:** **Imagen Izq.:** Reverso de la obra. Zona donde se presenta la unión de 4 retazos de tela para conformar el soporte. **Imagen Der.:** La misma zona trabajada al óleo.

**Fig.12.** Karen Corredor. **NIÑOS DE GÜAPI.** Óleo sobre lienzo.1, 87.5 x 2,25cm. 2012.

### 3.3.4. Serie: *Espacios del mismo espacio.*

Esta propuesta es una serie que consta de 5 cuadros (Fig.13a...13e) de igual formato. Para la construcción de esta obra utilicé como tela para mi soporte, los trapos que empleé para limpiar los pinceles en la medida que voy pintando. Otra forma de hablar del tiempo, y de la captación de un suceso que queda impreso en el gesto de pretender limpiar. Una huella que queda de base para erigir otro espacio.

Como dice Octavio Paz, un roce con la añoranza, una búsqueda con la vitalidad, como forma de prevalecer la propia historia. *Vivimos una vuelta de los tiempos no una revolución sino, en el antiguo y más profundo sentido de la palabra, una revuelta. Un regreso al origen que es, asimismo, un volver al principio. No asistimos al fin de la historia, como lo ha dicho un profesor norteamericano, sino a un recomienzo. Resurrección de realidades enterradas, reaparición de lo olvidado y reprimido que, como otras veces en la historia, puede desembocar en una regeneración. Las vueltas al origen son casi siempre revueltas: renovaciones, renacimientos*<sup>50</sup>.



**Fig. 15a.** Karen Corredor. **ESPACIO PICTÓRICO I.**  
Óleo sobre lienzo. 21 x 28 cm.2012.

---

<sup>50</sup> Octavio Paz, Otra voz, Poesía y fin de Siglo, pág. 126.



Izq. Fig 15b.ESPACIO PICTÓRICO II. Óleo sobre tela de algodón. 21 x 28 cm.2012.



Der. Fig 15c. ESPACIO PICTÓRICO III. Óleo sobre tela de algodón. 21 x 28 cm.2012.



Izq. Fig 15d.ESPACIO PICTÓRICO IV. Óleo sobre tela de algodón. 21 x 28 cm.2012.



Der. Fig 15e. ESPACIO PICTÓRICO v. Óleo sobre tela de algodón. 21 x 28 cm.2012.

### 3.3.5. Alambrada de canoas

Carga consigo los aspectos enunciado en la obra anterior, sincronizando un juego con otro materiales, como los empaques de los óleos en su soporte, matizando de esta manera el juego ya no solo de capas de pigmento, sino de imágenes que puedan anunciar una dimensión espacial y temporal en un juego con el equilibrio, con la fusión, o en a modo de afirmación contraria, de evidenciar la separación.



*Detalle de la textura.*

*Karen Corredor. ALAMBRADA DE CANOAS. Óleo sobre tela construida de retazos. 110 x 70.5 cm.2012.*

Debo exponer que mi proceso de creación en ningún momento ha cesado. En primera instancia ha implicado el no abandono de esas primeras propuestas presentadas en los procesos de la academia. Aquellas pinturas que han encontrado vida en los rostros y en el juego geométrico apoyado en el diseño de las diversas cajas de medicamentos, son motivo de observación de una construcción constante.

Cada día, cada paso, ha ido encontrando elementos claves para el crecimiento y la madurez misma de la pintura. Las inquietudes plásticas presentes han contribuido a ofrecer soluciones para pinturas que en su momento pidieron quietud.

La búsqueda de imágenes que corresponden a rostros y escenas, en las fotografías de archivos ajenos y propios se sigue presentando. Las cajas de medicamentos siguen llegando por personas que se han enterado de mi trabajo. Se mantiene el deseo de seguir inspeccionando y aplicando conceptos geométricos y matemáticos, desde la proporción,

la partición de planos, entre otros. De igual manera la observación de diferentes artistas de momentos diferentes en la historia del arte, han incidido en las soluciones plásticas ofrecida en las pinturas, como modo de comprender mi relación con la historia de la pintura, o mejor la historia personal con la pintura.

La metodología de trabajo me ha implicado por un lado una pintura de tiempo, de largo tiempo en su tiempo de creación, y que se percibe contenida, por la forma en que se presenta su realización: el formato pequeño, el poco movimiento del cuerpo. Por otro lado, se presenta una pintura que implica un tiempo más ligero, que sintetiza el largo tiempo con el que se ha ido madurando la pintura en este incansable e interminable proceso de creación y donde se ha favorecido un movimiento diferente del cuerpo, como lo sugiere el desplazamiento del cuerpo por un espacio pictórico que por su dimensión lo requiera.

Abarca estas dos incursiones, formatos que han comenzado a sobrepasar el metro cuadrado, como modo de experimentar la danza del cuerpo, su estar, su habitar en un espacio que así lo requiere, donde se le ofrecen alas un poco más a la explosión que a la contención, de igual manera, surgen propuestas que mantienen el formato de 21cm x 28 cm.

#### 4. A MODO DE REFLEXIÓN II

*La idea de lo primitivo en el arte o en la civilización es cada vez más problemática en este siglo porque hemos perdido la fe en la superioridad de nuestra propia cultura.*

*Ernst Gombrich.*

Cada persona tiene su forma de ver y su forma única de proponer formas y contenidos. Cada forma única que los temores del tiempo nos las hace creer utopías siguen siendo contrarrestados, cada que un individuo le apuesta a que es un ser único en común con otros. Más vale como lo dijera Antonin Artaud, comprende que es un ser espiritual compartiendo una experiencia humana en este mundo, donde cada humano se dota de características propias que puedes ser digeridas por los demás.

El asunto del territorio, con ese toque único que demarca una cultura, su memoria su identidad, su idiosincrasia, sabe tocar también de una manera única, la forma de hacer arte de los Colombianos y seguro la del arte latinoamericano.

Mucho se ha aludido que el arte latinoamericano como arte de periferia no pudiese ser arte, según el estatus occidental, sino expresiones enmarcadas en vacilantes conceptos de creaciones con tendencias a lo folclórico, a lo artesanal. Una forma de reducir el potencial inagotable que cada día se sospecha en la diferenciación cultural, de territorio, de comportamientos, de creencias, tradiciones, que supone una cultura tan hibridada como la colombiana. Me acojo a los términos que saben enunciar que el problema no es que alguien diga qué somos bajo su gran sabiduría, sino que, nosotros como latinos desconozcamos los que tenemos y caigamos en la cuenta de creer algo que no somos. Nuestro problema no es con quien propone los conceptos, sino que, olvidamos que los podemos resignificar para ajustarlos a nuestro contexto y necesidad.

Teniendo en cuenta que *una verdadera consciencia es la confesión a nosotros mismos de nuestros sentimientos; una falsa conciencia sería repudiarlos*<sup>51</sup>. Conciencia sería fecundar lo que nos interesa y llevar eso a que tome forma. El artista ha sabido siempre esto instintivamente, y su actividad, en tanto que ha sido consistentemente estética, ha sido un esfuerzo por establecer una claridad individual de la conciencia. Esta captación estética del mundo se realiza muy independiente de la captación intelectual del mismo. La actividad artística empieza como una clarificación del estado de conciencia del artista. Contrario, *una mala obra de arte es el fracasado intento de cobrar conciencia de una*

---

<sup>51</sup> Read Herbert, *Imagen e Idea*, México, Ed. Fondo de Cultura Económico, 1998, pág. 135.

*emoción dada, y una conciencia que de este modo fracasa sin capturar sus propias emociones es una conciencia corrompida y falsa*<sup>52</sup>.

Pasa que por la descripción, por las características que he mencionado a lo largo de toda esta reflexión, -porque así es como he concebido este texto-que han constituido la obra, estaría hablando de una expresión artística sucedida en el ámbito de lo provinciano, llevando a considerar que, si existe una afinidad en el hacer con aspectos de la cultura, de la belleza del pueblo, ello está traduciendo un lenguaje, que mientras para unos se convierte en exotismo, para nosotros, o para mí se convierte en un lenguaje que pretende llevarme, comprender y a adentrarme un poco más en la identidad, en la naturaleza confusa que poseemos. Un lenguaje que sin más, basado en el entorno cultural que lo ha suscitado, se expresa también de ella, porque ¿Quién puede crear lejos de lo que es y de la cultura inasible que le sujeta sin opción a escapar? *Lo que existen son fenómenos interpretativos de la realidad, que pueden tomar tanto circunstancias del pasado como del presente, contextualizando las primeras en el presente, o tomando realidades de otras culturales y analizándolas bajo nuestro punto de vista sin descontextualizarlas de su entorno natural.*<sup>53</sup>

A veces, como pensando un poco en Kaprow y Georg Gadamer que llevan a creer que el arte es la misma vida, que no se encuentra ni allá, ni acá, que siempre está, y se puede alimentar de cualquier cosa, de cualquier momento, sólo con el condicionante que sea algo que nos interese, que haya retenido nuestra atención y hecho actuar a nuestra conciencia, podemos jugar con ello y crear. Pero no para jugar a modo de competencia, buscando un ganador y un perdedor, sino un juego, cómo con el que nos esparcíamos cuando éramos niños, donde sólo interesaba divertirnos, jugar sin pretender un fin, una meta, ese juego que solo se disfruta jugándolo, olvidando que ha iniciado, donde a diario y en el instante se busca y se encuentran elementos que no lo llegan a saciar.

---

<sup>52</sup>*Ibid.* pág. 137.

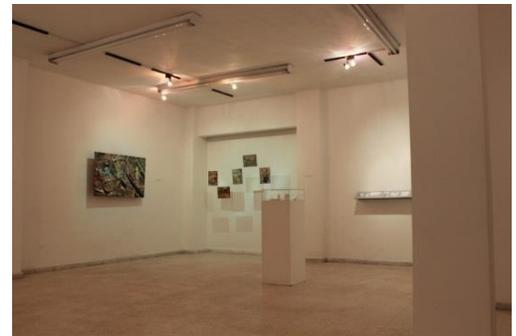
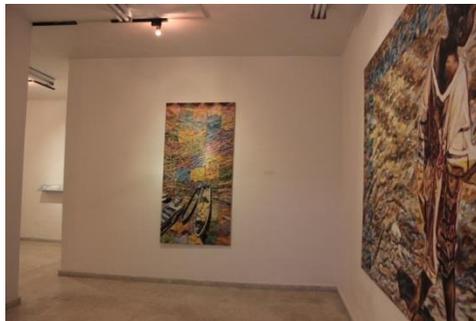
<sup>53</sup> Diego Alejandro Gómez G., El concepto del progreso del arte y la globalización cultural [pág. 265-274] La crítica del arte. Entre el multiculturalismo y la globalización, Medellín, La Carreta Editores, Universidad de Antioquia, Facultad de Artes e Instituto de filosofía, 2008, pág. 274.

## ANEXO 1: Montaje y presentación de CONSTRUCCIONES

*Un espacio pictórico en el encuentro de lo geométrico y lo figurativo*

***De todos modos y en todos sus estados la pintura es pensamiento: la visión es mediante el pensamiento, y el ojo piensa, más de lo que escucha.***

Deleuze y Guattari.



Imágenes correspondientes al montaje de la exposición-sustentación realizado en la sala de Exposiciones de Arte Contemporáneo de la Universidad del Cauca en la Facultad de Artes. Se establece en la disposición de ellas un orden que corresponde a la mirada del espectador-perceptor que ingresa y posteriormente a la de la sala.



Las siguientes imágenes corresponden al momento de la sustentación, y al posterior encuentro con visitantes de la obra, siendo partícipe de ello no solo estudiantes de la universidad y de diferentes áreas, si no de colegios y personas que se vieron enteradas e interesadas.





## ÍNDICE DE CITAS

	Pág.
<sup>1</sup> Renato Ortiz, Otro territorio, Bogotá D.C., TM Editores, 1998, pág. 5.	10
<sup>2</sup> Gilberto Giménez. Cultura, identidad y memoria, materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronteriza, Tijuana, México, Frontera Norte, 2009, pág. 6.	10
<sup>3</sup> <i>Ibíd.</i> pág. 16.	11
<sup>4</sup> Haruki Murakami, 1Q84 libros 1-2 y 3, Barcelona, Tusquets Editores, S. A, 2011, pág. 353.	12
<sup>5</sup> Martín Heidegger, Construir, habitar, pensar. Barcelona, Ediciones del Serbal, S.A, 2005, pág. 64.	12
<sup>6</sup> Jean Pierre Francastel, Sociología del arte. Cap., 3. Destrucción de un espacio plástico, pág. 153-154.	12
<sup>7</sup> Haruki Murakami, 1Q84 libros 1-2 y 3, Barcelona, Tusquets Editores, S. A, 2011, pág. 353.	13
<sup>8</sup> José Jiménez, Teoría del Arte, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pág. 80.	13
<sup>9</sup> Jean Pierre Francastel, Sociología del arte. Cap., 3. Destrucción de un espacio plástico, pág. 163.	14
<sup>10</sup> <i>Ibíd.</i> pág. 173-174.	14
<sup>11</sup> José Jiménez, Teoría del arte, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pág. 95.	15
<sup>12</sup> <i>Ibíd.</i> pág. 178.	15
<sup>13</sup> Cuadernos temáticos de Bellas Artes, ¿La pintura tiene sentido?, Fragmentos de una pintura, Extractos de una entrevista realizada a Beatriz Gonzales, Fundación Universitaria Jorge Tadeo Lozano, 1999, pág. 23.	15
<sup>14</sup> Martín Heidegger, Construir, habitar, pensar. Barcelona, Ediciones del Serbal, S.A, en conferencias y artículos, 1994, pág. 7.	16
<sup>15</sup> Haruki Murakami, 1Q84 libro 3, Barcelona, Tusquets Editores, S. A, 2011, pág. 48.	17
<sup>16</sup> Paul Valéry, Degas Danza Dibujo, Madrid, Editora Nacional, 2002. pág. 17.	17

<sup>17</sup> Rosalind Krauss. El inconsciente óptico. Maestría artes plásticas y visuales. Documentación. Pág. 19.	17
<sup>18</sup> Guilles Deleuze y Félix Guattari, ¿Qué es la filosofía?, Barcelona, Editorial Anagrama, 1993, pág.167.	18
<sup>19</sup> Domingo Hernández Sánchez, Proyecto Acto de Filmar, Texto2: Pintura de apariencias. Gerhard Richter y las imágenes incompletas, Lisboa, 2006. [http://actodefilar.blogspot.com/2006/09/texto-2-pintura-de-apariencias-gerhard.html] Revisado el 10 de Noviembre del 2012.	19
<sup>20</sup> Jean-François Lyotard, Discurso y figura, [Cap. La línea y la letra], pág. 223.	19
<sup>21</sup> Ibíd. Pág. 224.	19
<sup>22</sup> Jorge E. Senior Martínez, El surgimiento de las Teorías no Euclidianas y su Influencia en la Filosofía de la Ciencia del Siglo XX, Bogotá D.C., Revista Colombiana de la Filosofía de la Ciencia, Universidad El Bosque, 2002, pág. 56.	19
<sup>23</sup> Ibíd. pág. 59.	19
<sup>24</sup> Ibíd. pág. 60.	20
<sup>25</sup> Jean-François Lyotard, Discurso y figura, [Cap. La línea y la letra], pág. 229.	20
<sup>26</sup> Ibíd. pág. 220.	21
<sup>27</sup> GabriellaKortsch, Presentando Nuestro Segundo y Tercer Cerebro, texto de Phil Speirs, Revista la Chispa, La vida Natural en Andalucía, publicado en Septiembre 29, 2009.	24
<sup>28</sup> Ibíd.	24
<sup>29</sup> Read Herbert, Imagen e Idea, México, Ed. Fondo de Cultura Económico, 1998, pág. 134.	25
<sup>30</sup> Daniel Goleman, la Inteligencia Emocional, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1996.	25
<sup>31</sup> R. G. Collingwood, Los principios del arte, México, Ed. Fondo de Cultura Económico, 1993, pág. 125.	26
<sup>32</sup> Paul Valéry, Degas Danza Dibujo, Madrid, Editora Nacional, 2002, pág. 39-40.	28
<sup>33</sup> Rudolf Arnheim, Arte y percepción visual- Psicología del ojo creador, Madrid. Alianza Editorial, 2001, pág. 28.	29
<sup>34</sup> Ibíd. pág. 30.	30
<sup>35</sup> Ibíd. pág. 32.	30

<sup>36</sup> J. de S'ARAGÓ, Composición Artística, Barcelona, Leda Las Ediciones del Arte, 1980, pág. 52.	30
<sup>37</sup> Read Herbert, Imagen e Idea, México, Ed. Fondo de Cultura Económico, 1998, pág. 146.	31
<sup>38</sup> Guilles Deleuze y Félix Guattari, ¿Qué es la filosofía?, Barcelona, Editorial Anagrama, 1993, pág.168.	31
<sup>39</sup> Gillo Dorfler, El devenir de las artes. Reimpresión Colombiana, Fondo de Cultura Económica. 1998, pág. 60.	32
<sup>40</sup> J. de S'ARAGÓ, Composición Artística, Barcelona, Leda Las Ediciones del Arte, 1980, pág. 86.	32
<sup>41</sup> Ibíd. Pág. 8.	32
<sup>42</sup> <a href="http://proa.org/esp/exhibition-alberto-giacometti-textos.php">http://proa.org/esp/exhibition-alberto-giacometti-textos.php</a> , revisado el 8 de Octubre del 2012.	34
<sup>43</sup> Gilberto Giménez. Cultura, identidad y memoria, materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronteriza, Tijuana- México, Frontera Norte, 2009, pág. 6.	34
<sup>44</sup> Domingo Hernández Sánchez, Proyecto Acto de Filmar, Texto2: Pintura de apariencias. Gerhard Richter y las imágenes incompletas, Lisboa, 2006. [ <a href="http://actodefilmar.blogspot.com/2006/09/texto-2-pintura-de-apariencias-gerhard.html">http://actodefilmar.blogspot.com/2006/09/texto-2-pintura-de-apariencias-gerhard.html</a> ] Revisado el 10 de Noviembre del 2012.	34
<sup>45</sup> Ibíd.	35
<sup>46</sup> Read Herbert, Imagen e Idea, México, Ed. Fondo de Cultura Económico, 1998, pág. 135.	36
<sup>47</sup> Herbert Read, Los Orígenes del Arte Moderno, pág. 16.	45
<sup>48</sup> Domingo Hernández Sánchez, Proyecto Acto de Filmar, Texto2: Pintura de apariencias. Gerhard Richter y las imágenes incompletas, Lisboa, 2006. [ <a href="http://actodefilmar.blogspot.com/2006/09/texto-2-pintura-de-apariencias-gerhard.html">http://actodefilmar.blogspot.com/2006/09/texto-2-pintura-de-apariencias-gerhard.html</a> ]. Revisado el 10 de Noviembre del 2012.	47
<sup>49</sup> Ibíd.	48
<sup>50</sup> Octavio Paz, Otra voz, Poesía y fin de Siglo, pág. 126.	
<sup>51</sup> Read Herbert, Imagen e Idea, México, Ed. Fondo de Cultura Económico, 1998, pág. 135.	57

<sup>52</sup>Ibíd. pág. 137.

<sup>53</sup>Diego Alejandro Gómez G., El concepto del progreso del arte y la globalización cultural [pág. 265-274] La crítica del arte. Entre el multiculturalismo y la globalización, Medellín, La Carreta Editores, Universidad de Antioquia, Facultad de Artes e Instituto de filosofía, 2008, pág. 274.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIM, Rudolf, Arte y percepción visual, Psicología del ojo creador, Madrid. Alianza Editorial, 2001.
- BORGES, Jorge Luis, El libro de Arena. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1998
- CUADERNOS TEMÁTICOS DE BELLAS ARTES, ¿La pintura tiene sentido?, Bogotá, Fundación Universitaria Jorge Tadeo Lozano, 1999.
- COLLINGWOOD, R. G. Los principios del arte. México, Ed. Fondo de Cultura Económico, 1993.
- DÍAZ, Juliane Bámbula, Lo estético en las dinámicas de las culturas, Universidad del Valle, Cali, Editorial Facultad de Humanidades, 1993.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. ¿Qué es la filosofía?, Barcelona, Editorial Anagrama, S.A., 1993.
- DORFLES, Guillo, El devenir de las artes, Reimpresión Colombiana, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- FRANCASTEL, Jean Pierre, Sociología del arte, Cap. 3, Destrucción de un espacio plástico.
- FIZ, Simón Marchán, Del arte objetual al arte concepto, Epílogo sobre la sensibilidad "Postmoderna", Madrid, Ediciones Akal, S, A., 2001.
- GADAMER, Hans-George, La actualidad de lo bello, El arte como juego, símbolo y fiesta, Barcelona, Ediciones Paidós, 1991.
- GIMENEZ, Gilberto, Cultura, identidad y memoria, materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas Frontera Norte, Vol. 21, Núm. 41, enero-junio, 2009.
- GOLEMAN, Daniel, La inteligencia emocional. Buenos Aires Argentina, Javier Vergara Editor S. A, 1995.
- HARUKI, Murakami, 1Q84 libros 1y2; libro 3, Barcelona, Tusquets Editores, S. A., 2011.
- HEIDEGGER, Martín, Construir, habitar, pensar. Barcelona, Ediciones del Serbal, S.A., Traducción de Eustaquio Barjau, en conferencias y artículos, 1994.
- HERNÁNDEZ SANCHEZ, Domingo, Estéticas del arte Contemporáneo, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- HOFSTADTER, Douglas R, Gödel, Escher, Bach, Un bucle Eterno. Barcelona, España. Tusquets Editores, 1992.
- JIMÉNEZ, José, Teoría del Arte, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- KAPROW, Allan, La educación del des-artista, Madrid, Ediciones Árdora, 2007.
- KRAUSS, Rosalind E, El inconsciente óptico, Maestría artes plásticas y visuales, Documentación.
- LYOTARD, Jean-François, Discurso y figura. [Cap. La línea y la letra].

MARTÍNEZ, Sonia Vargas, Nan Goldin, La intimidad en revuelta, la intimidad devuelta, Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, 2010. [colecciónsincondición: 26]

ORTIZ, Renato. Otro territorio. Bogotá D.C. 2002.

PAZ, Octavio, La otra voz, Poesía y fin de siglo.

READ, Herbert, Imagen e Idea, México, Ed. Fondo de Cultura Económico, 1998.

READ, Herbert, Los Orígenes del Arte Moderno.

Revista La chispa, La vida natural en Andalucía, Gabriella Kortsch, Presentando Nuestro Segundo y Tercer Cerebro, Publicado en Septiembre 29, 2009 Texto de Phil Speirs

S'ARAGÓ, de J., Composición Artística, Barcelona, Leda Las Ediciones del Arte, 1980.

SENIOR MARTÍNEZ, Jorge Enrique. El surgimiento de las teorías no euclidianas y su influencia en la filosofía de la ciencia del siglo XX. Revista Colombiana de la Filosofía de la Ciencia, 2001/ vol. 2, número 4-5. Universidad El Bosque. Bogotá-Colombia. pp. 45-63.

VALÉRY, Paul, Degas Danza Dibujo, Madrid, Editora Nacional, 2002.