



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
MAGISTER EN ARTES  
ÁREA DE ARTES VISUALES

LA UTILIZACIÓN DEL COLOR, EL TRAZO Y LA RETÍCULA EN LA  
PRODUCCIÓN DE OBRA

POR

FRANCISCO AYALA

Memoria de Obra presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica  
de Chile, para optar al grado de Magíster en Artes, Mención Artes Visuales

Tutor: Joseph Gómez Villar

Marzo 2015

Santiago, Chile

© 2015, Francisco Ayala

© 2015, Francisco Ayala

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica del documento.

## AGRADECIMIENTOS

Joseph, muchas gracias por el apoyo y las enseñanzas.

Andrea, Marisol, Alejandra y Silvana, gracias por el apoyo en el área curricular.

Gerardo y Ricardo, gracias por las recomendaciones sobre dibujo.

## ÍNDICE

	Pág.
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES .....	iii
ABSTRACT.....	v
RESUMEN .....	vi
1. INTRODUCCIÓN .....	1
2. RETÍCULA.....	3
3. CRÍTICA E INTERPRETACIÓN: TRES OBRAS DE PAULA DE SOLMINIHAC ....	11
4. TRAZO .....	20
5. COLOR.....	27
6. CRÍTICA E INTERPRETACIÓN: DOS OBRAS DE GERARDO PULIDO .....	34
7. IMÁGENES DEL PROYECTO .....	47
CONCLUSIÓN.....	55
BIBLIOGRAFÍA .....	56
RECURSOS ELECTRÓNICOS Y WEB .....	59

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Ilustración 1: Sol LeWitt. *Drawing Series III/2314/A & B*. (1969). Ink and pencil on paper, 12 x 24" (30.6 x 61.1 cm). MOMA. Ruth Vollmer Bequest. © 2008 Sol LeWitt/Artists Rights Society (ARS), New York..... 5
2. Ilustración 2: Agnes Martin. *Friendship*. 1963. Incised gold leaf and gesso on canvas, 6' 3" x 6' 3" (190.5 x 190.5 cm). MOMA. Fractional gift of Celeste and Armand P. Bartos. © 2008 Estate of Agnes Martin / Artists Rights Society (ARS), New York ..... 7
3. Ilustración 3: Paula de Solminihac. *In Absentia-Índice*. 2010. Feria Internacional de Arte Contemporáneo Chaco. Fotografía digital, impresión Lambda, 84 fotografías de 15 x 20 cm con troquel hecho a mano. Medida total: 200 x 100 cm (Disponible en: [http://www.pauladesolminihac.cl/exposiciones/inabsentia\\_indice\\_01.htm](http://www.pauladesolminihac.cl/exposiciones/inabsentia_indice_01.htm) Recuperado el 10-2-2015). ..... 12
4. Ilustración 4: Paula de Solminihac. *LIVING*. 2005. Galería Isabel Aninat y Centro de Arte Cecilia Palma. 12 Collages técnica mixta: papel, dibujo y cerámica sobre madera, 130 x 105 cm cada uno. (Disponible en: [http://www.pauladesolminihac.cl/exposiciones/living\\_05.htm](http://www.pauladesolminihac.cl/exposiciones/living_05.htm) Recuperado el 10-2-2015). ..... 13
5. Ilustración 5: Paula de Solminihac. *LIVING* (Rollo de papel). 2005. Galería Isabel Aninat y Centro de Arte Cecilia Palma. Técnica mixta. Medidas variables dependiendo del rollo. Disponible en: [http://www.pauladesolminihac.cl/exposiciones/living\\_11.htm](http://www.pauladesolminihac.cl/exposiciones/living_11.htm) Recuperado el 20-2-2015)..... 14
6. Ilustración 6: Paula de Solminihac. *Nadie quiere morir/Cernir*. 2008. Fotografía digital impresión Digigraphie sobre papel de algodón Fabriano 270 gramos, 31,5 x 21 cm Edición de 5 Copia 2/5. (Disponible en: [http://www.pauladesolminihac.cl/obras/nadiequieremorar\\_2010\\_06.htm](http://www.pauladesolminihac.cl/obras/nadiequieremorar_2010_06.htm) Recuperado el 10-2-2015). ..... 18
7. Ilustración 7: León Ferrari. Carta a un general. 1963. Tinta china sobre papel, 60x45 cm. (Disponible en: <http://www.leonferrari.com.ar/index.php?/projects/dibujos--drawings/> Recuperado el 10-2-2015)..... 22
8. Ilustración 8: Cy Twombly. *Untitled*. 1970. Oil-based house paint and crayon on canvas, 13' 3 3/8" x 21' 1/8" (405 x 640.3 cm). MOMA. Acquired through the Lillie P. Bliss Bequest and The Sidney and Harriet Janis Collection (both by exchange). © 2008 Cy Twombly ..... 26
9. Ilustración 9: Gerardo Pulido. *Alucinación #42: melamina de madera*. 2012. Grafito, pastel seco, acuarela, gouache y plumón metálico sobre papel, 49,7 x 72 cm. Galería Patricia Ready. [Foto: Sebastián Mejía / Gerardo Pulido] (Disponible en: <http://www.gerardopulido.com/uploads/obras/44/20130621084450.jpg> Recuperado el 11-2-2015). ..... 35
10. Ilustración 10: Gerardo Pulido. *Alucinación #1-40: melamina de madera*. 2011-2012. Materiales diversos sobre papel, entre ellos: grafito, plumón metálico, scripto grueso y

delgado, lápiz de color, papel estampado, 32 x 24 cm cada uno [Foto: Sebastián Mejía / Gerardo Pulido] (Disponible en: <a href="http://www.gerardopulido.com/uploads/obras/45/20130621183909.jpg">http://www.gerardopulido.com/uploads/obras/45/20130621183909.jpg</a> Recuperado el 11-2-2015).	40
11. Ilustración 11: Gerardo Pulido. <i>Alucinación #1-40: melamina de madera</i> . 2011-2012. Materiales diversos sobre papel, entre ellos: grafito, plumón metálico, scripto grueso y delgado, lápiz de color, papel estampado, 32 x 24 cm cada uno [Foto: Sebastián Mejía / Gerardo Pulido] (Disponible en: <a href="http://www.gerardopulido.com/uploads/obras/45/20130621184603.jpg">http://www.gerardopulido.com/uploads/obras/45/20130621184603.jpg</a> Recuperado el 11-2-2015).	45
12. Ilustración 12: Francisco Ayala. <i>Sin título 1</i> . Lápiz de color sobre papel. 29,7x42 cm. 2015	47
13. Ilustración 13: Francisco Ayala. <i>Sin título 2</i> . Lápiz de color sobre papel. 29,7x42 cm. 2015	48
14. Ilustración 14: Francisco Ayala. <i>Sin título 3</i> . Lápiz de color sobre papel. 29,7x42 cm. 2015	49
15. Ilustración 15: Francisco Ayala. <i>Sin título 4</i> . Lápiz de color sobre papel. 29,7x42 cm. 2015	50
16. Ilustración 16: Francisco Ayala. <i>Sin título 5</i> . Lápiz de color sobre papel. 29,7x42 cm. 2015	51
17. Ilustración 17: Francisco Ayala. <i>Sin título 6</i> . Lápiz de color sobre papel. 50x65 cm. 2015	52
18. Ilustración 18: Francisco Ayala. <i>Sin título 7</i> . Lápiz de color sobre papel. 29,7x42 cm. 2015	53
19. Ilustración 19: Francisco Ayala. <i>Sin título 8</i> . Lápiz de color sobre papel. 50x65 cm. 2015	54

## ABSTRACT

This research gives insight into an artistic procedure based in plastic “rules”. The objective of setting rules is to relate them to three constructive mediums that merge into a work on paper. This mediums are color, grid and line.

In my studio practice I have an interest in formal issues and these research gives an intellectual understanding of the context where this issues take place.

During the process I found out that a medium that gives me opportunities to point out a social context is color. In that sense the investigation on the field of pragmatics of color that David Batchelor develops in his book *Chromophobia*, published in the year 2000, is meaningful to this research.

The reference to works of Chilean artists such as Paula de Solminihac (1974- ) and Gerardo Pulido (1975- ) creates a panorama that affects my own studio practice and reflects a broader interest into the problems of setting “rules” and establish plastic repertoires in the productive field of visual arts.

Key words: grid, line, color, chromophobia

## RESUMEN

Esta Memoria da ideas de cómo establecer “reglas” para la producción de una serie de obras de arte visual a partir de la utilización de tres medios: la retícula, el trazo y el color.

En mi práctica de taller tengo interés en cuestiones formales que en esta Memoria serán visualizadas dentro de un contexto. El uso del color adquiere mayor importancia contextual que la retícula y el trazo en esta investigación, en ese sentido la pragmática del color esbozada en Cromofobia (Batchelor, 2001) es significativa para este trabajo.

La referencia a artistas chilenos, crea un panorama que refresca y retroalimenta mi propia práctica de estudio a la vez que refleja un interés más amplio sobre los problemas de la interacción entre color, retícula y trazo. Las obras referentes, de Paula de Solminihac (1974- ) y Gerardo Pulido (1975- ), establecen “reglas” que posteriormente determinan un repertorio a utilizar dentro del área productiva del arte visual.

Términos clave: retícula, trazo, color, cromofobia

## 1. INTRODUCCIÓN

Esta Memoria identifica el proceso productivo de mi obra plástica, a partir del análisis de los medios utilizados para su construcción, estos son, el color, el trazo y la retícula.

El particular interés del proceso productivo de mi obra es establecer un repertorio, es decir, realizar una conexión entre una cantidad de medios a los que acudir para articular la composición de la obra (color, trazo y retícula) y unos procedimientos o “reglas” que seguir que determinan el uso que se dará a los medios. Esta determinación también está influida por los materiales; los que yo utilizo son hojas de papel negro y lápices de color; cada hoja es reticulada con un lápiz grafito, luego cada módulo es coloreado o bien dentro de cada delimitación se realiza un trazo que puede ser similar a un garabato o una letra cursiva. La línea puede estar trazada de corrido, como también interrumpirse por la mezcla de líneas de otros colores.

Esta Memoria se divide en tres capítulos sobre los medios utilizados: Retícula, Color y Trazo. Estos tres medios se contextualizan con referentes provenientes de la producción de arte visual. Estos capítulos se intercalan con otros dos de Crítica e Interpretación a obras de dos artistas chilenos.

En el capítulo Retícula hago referencia a áreas productivas (por ejemplo en diseño) en donde se utiliza la retícula como también a ciertas analogías metafóricas que pueden ser asociadas con la retícula. Analogías que se contraponen a escritos que tachan a la retícula como un dispositivo que va en contra de la narración.

En el capítulo Trazo, el trazo es presentado como un medio que se puede ramificar hacia el dibujo o hacia la grafía, el capítulo hace referencia a esta relación como también al vínculo entre trazo y gesto.

En el capítulo Color, una referencia teórica es el concepto de cromofobia que consiste en la aversión cultural al color que ha sido instaurada por teóricos como Goethe o Charles Blanc. Según David Batchelor (2001) esta aversión se ha plasmado en la búsqueda de depuración del color, aquello tiende a considerar que el exceso de color en

una obra de arte pareciese vulgar, infantil, superficial, entre otras características que son usadas en sentido peyorativo. Mi obra está influida por la oposición hacia la cromofobia.

La crítica e interpretación de obras referentes, conjuga la visión de cada artista con respecto a su obra con mis intereses, me refiero a la visión en sentido figurado, tal como lo señala la versión online del Diccionario de la Lengua Española<sup>1</sup> (de ahora en adelante abreviado DRAE): “punto de vista particular sobre un tema o asunto”. Estas visiones son complementadas por una revisión interpretativa de cómo es que estos artistas incorporan en sus obras aspectos formales relacionados con el trazo, la retícula y el color.

En particular me centraré en el análisis de obras de Paula de Solminihac (Santiago de Chile, 1974 - ) y Gerardo Pulido (Santiago de Chile, 1975 - ). Al referirme a sus obras intercalaré referencias a la obra de Sol LeWitt (Connecticut, EE.UU, 1928 - Nueva York, EE.UU, 2007), Agnes Martin (Macklin, Canadá, 1912 - Nuevo México, EE.UU, 2004), Cy Twombly (Virginia, EE.UU, 1928 - Roma, Italia, 2011) y León Ferrari (Argentina, 1920 - Argentina, 2013).

Durante el desarrollo de la Memoria me refiero a procedimientos que utilizo para la realización de mi obra. El procedimiento que utilizo no es muy extenso y se resume en parte del segundo párrafo de esta Introducción. El procedimiento es equivalente a las “reglas” que sigo, a eso es a lo que me refiero en el Resumen (p. vi) de esta Memoria.

Las obras referentes ejemplifican como establecer un repertorio, por ejemplo, solo utilizar rectángulos en una composición es una estrategia derivada de una “regla” que va a determinar el medio a utilizar y la selección de los materiales disponibles.

En mi proyecto, incluyo a la retícula, al color y al trazo en un plano equivalente, en donde son denominados medios. Medios que en interacción alcanzan un fin (producir obra) y medios que utilizo porque ya han sido usados por artistas a los que hago referencia, por ello, volver a usarlos también equivale a la realización de una aproximación material e interpretativa hacia el proceso productivo de arte visual, que en las obras referentes ha sido plasmado con otros materiales y particulares visiones.

---

<sup>1</sup> <http://lema.rae.es/drae/>

## 2. RETÍCULA

De acuerdo al DRAE la cuadrícula es el “conjunto de cuadrados que resultan de la intersección perpendicular de dos series de rectas paralelas”. Por otro lado, la retícula, definida por el DRAE es el “conjunto de hilos o líneas que se ponen en un instrumento óptico para precisar la visual” lo cual marca una leve diferencia con retículo que de acuerdo al mismo diccionario es el “conjunto de dos o más hilos o líneas cruzadas que se ponen en el foco de ciertos instrumentos ópticos y sirve para precisar la visual o efectuar medidas muy delicadas”. La definición que en la Gran Enciclopedia Salvat figura para retículo es “tejido en forma de red fina” y también se establece la misma definición que extraje del DRAE.

En función del color la retícula es definida como un “patrón conformativo fundamental constituido mediante el trazado de dos series perpendiculares de rectas paralelas, más o menos próximas entre sí” (Sanz y Gallego, 2001, p.751).

En el área de la crítica de artes visuales Rosalind Krauss publicó en 1979 un artículo en el volumen 9 de la revista *October* titulado *Grids*, ese título se tradujo al castellano como “Retículas” y no como “Cuadrículas”. Aquello se puede deber a las referencias que Krauss realiza en su artículo a la óptica fisiológica. Debido a la influencia del artículo de Krauss, utilizaré el término retícula para referirme al medio que ocupó en mi obra, aun cuando podría decirse que la retícula es un recurso utilizado en la óptica, no necesariamente de módulos cuadrados, que Krauss adoptó como término para referirse a la anulación de la secuencialidad de la mirada ante una obra visual<sup>2</sup>. A partir de esa anulación, según Krauss, se deduce que la mirada podría eventualmente desprenderse de todo rastro de narración, historicidad y desarrollo compositivo.

En mi proyecto utilizo la retícula para organizar cómo será la secuencia que seguirán mis trazos sobre los módulos, proceso similar a la organización que realiza un dibujante de comic por medio de la viñeta.

---

<sup>2</sup> El problema que el uso del término cuadrícula implica es que todos los módulos que componen la *malla* o *red* deben ser cuadrados, por ello, en ocasiones es conveniente utilizar el término retícula, sobre todo cuando los módulos que componen la *malla* son rectangulares.

Utilizo la retícula en función de otros elementos, particularmente del color y el trazo, aquello se debe a que la retícula me permite organizar los elementos plásticos y ordenarlos de acuerdo a un patrón regular.

Mi obra consiste en una serie realizada con lápices de color sobre hojas de papel negro, cada hoja es reticulada con un lápiz grafito, luego cada módulo es coloreado o bien dentro de cada delimitación realizo trazos coloridos. En algunas ocasiones pareciese que la retícula permite disponer estos trazos coloridos a modo de un *archivador visual*, con respecto a tal consideración, Samara (2004) señala:

Los objetos semejantes se disponen de una manera parecida, a fin de que sus semejanzas resulten más evidentes y, así, más reconocibles. La retícula sitúa los elementos en un área espacial dotada de regularidad, lo que los hace accesibles; los lectores saben dónde encontrar la información que buscan, porque las uniones entre las divisiones verticales y las horizontales actúan como señales indicativas para su localización. El sistema ayuda al lector a comprender su uso. En cierto modo, la retícula es como una especie de archivador visual (p.9).

El fin utilitario de la retícula permite localizar las cosas dispuestas sobre la *red*, ya que se establecen coordenadas para cada elemento, en ese sentido la retícula es útil a diversas áreas de la organización de la información. Como señala Samara (2004) la eficacia de la retícula, se pone a prueba en el área de los programas comunicacionales corporativos:

“El uso de retículas comenzó a dominar el diseño estadounidense y europeo durante y después de los años sesenta. Resultó una forma especialmente eficaz de orquestar los programas de comunicación de grandes organizaciones, eventos o empresas” (p.19).

Cuando en el área del diseño la retícula está supeditada a la organización de variados elementos se torna *transparente*, puede estar detrás o adelante, presente en el ordenamiento de los elementos a la vez que escondida. El carácter *transparente* de la retícula permite saturarla de información o vaciarla, en el entorno multimedia ha ocurrido lo primero; “paradójicamente, las grandes empresas que se arroparon en la uniformidad

utópica y neutral de la retícula son las que han creado el entorno sobresaturado que se ha impuesto actualmente” (Samara, 2004, p.10).

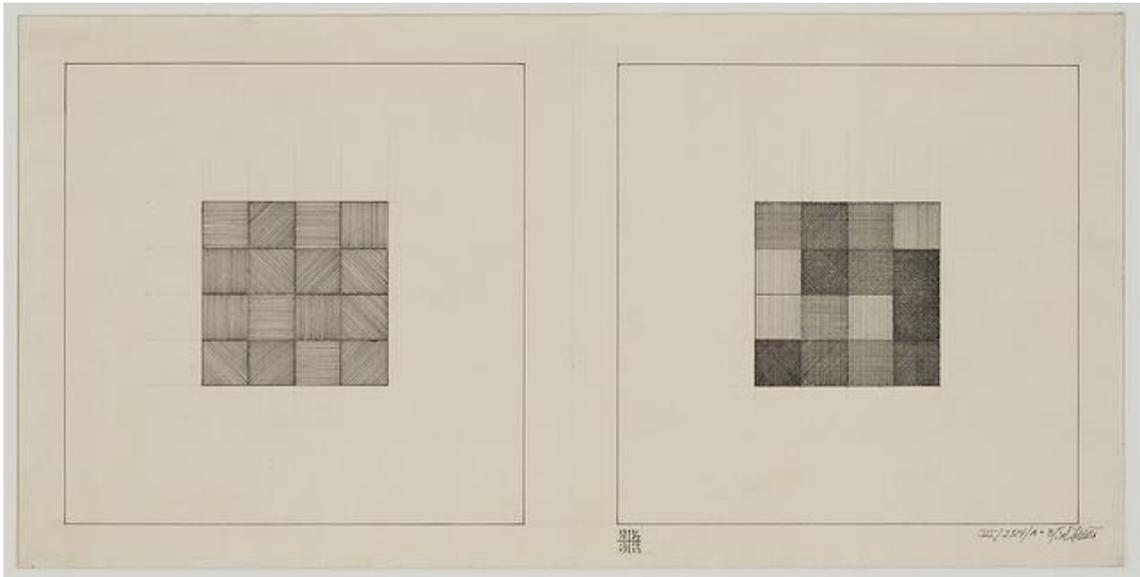


Ilustración 1: Sol LeWitt. *Drawing Series III/2314/A & B*. (1969). Ink and pencil on paper, 12 x 24" (30.6 x 61.1 cm). MOMA. Ruth Vollmer Bequest. © 2008 Sol LeWitt/Artists Rights Society (ARS), New York

Otro uso que se le ha dado a la retícula tiene que ver con la organización de la planificación urbana. Adachiara Zevi (2001) señala el vínculo entre la proyección tridimensional de la retícula con el tejido urbano a la vez que la importancia de aquella articulación como fuente de inspiración para el desarrollo de la obra artística de Sol LeWitt:

La hipótesis de que la adopción de la grilla por LeWitt se había inspirado en el diseño de las ciudades americanas puede ser evaluada en mayor profundidad al considerar “Modular Cube/Base”, y examinar cómo la relación que establece la grilla cuadrada plana y su proyección tridimensional, evoca la relación entre el tejido urbano y los volúmenes estereométricos (p.85).

A nivel corporativo, multimedia y urbano la retícula ha sido usada como herramienta de diseño. En el caso de mi proyecto, la retícula es utilizada como una estructura *para rellenar* por medio del color. El proceso de realización de los dibujos que conforman mi obra consiste en rellenar la retícula módulo por módulo. Es similar al

proceso de completar un crucigrama, en ese sentido yo sigo una secuencia que termina cuando lleno los espacios modulares con trazos coloridos. La analogía de la secuencia que yo utilizo para mi obra es similar a otras analogías como la que señala Barbara Haskell (1994) en relación al procedimiento de trazado de retículas presente en la obra de Agnes Martin. En particular, la inspiración de Martin tiene una relación con una analogía bíblica: “De algún modo, la equiparación bíblica de los hombres con un campo de hierba le dio la inspiración de pintar filas y filas de rectángulos, extendiendo a ello la analogía” (Haskell, 1994, p.55).

Aunque hay una vinculación de la retícula con analogías formales, como el diseño de una ciudad, o literarias, como una equiparación bíblica, Rosalind Krauss (1996), en su escrito *Grids*, señala que la retícula es una estructura hostil a la literatura: “La retícula anuncia, entre otras cosas, la voluntad de silencio del arte moderno, su hostilidad respecto a la literatura, a la narración, al discurso” (Krauss, 1996, p.23).

Krauss (1996) apunta una concepción de la retícula como recurso plástico *autónomo*. Mi proyecto no consiste en un trabajo de trazado reticular *autónomo*, ya que utilizo la retícula *en función* del trazo a la vez que del color. Un problema que puedo constatar a partir de mis composiciones es que la retícula *supeditada* a otros medios plásticos, no es ajena a la secuencia, ya que al mirar la hoja cuadriculada se debe empezar por un módulo a llenar, hay una secuencialidad implícita en el relleno de los módulos, aquello no ocurre en la *retícula autónoma* ya que ésta es ideal para rechazar la composición, “la grilla es una estructura abstracta, modular, regular y repetible infinitamente. Era entonces ideal para objetos modulares y seriales que rechazaban la composición y la referencialidad” (Zevi, 2001, p.81).

La retícula utilizada para rechazar la composición se ubica en un equilibrio inestable, ya que una pequeña variación como la que realiza la artista Agnes Martin al trazar una retícula rectangular sobre una superficie cuadrada es compositivamente asimétrica.

Comenzando en 1957, Agnes Martin había adoptado la grilla bajo la forma de finas marcas de lápiz entrelazadas en la tela, como modo de expresión. Pero, a

diferencia de aquellas utilizadas por los minimalistas, esto es, simétricas y con un patrón regular, la grilla de Martin se basaba en la brecha entre la forma del soporte, generalmente cuadrado y la de la grilla misma, en general rectangular (Zevi, 2001, p.79).

La obra de Agnes Martin también pone en cuestionamiento el posible desprendimiento de referencialidad que podría tener una obra que utiliza la retícula como medio. Agnes Martin desarrolló una serie de analogías con relación a su obra reticular, para ella fue una estructura *perfecta* para dar a entender la *conciencia de la perfección*. “Aprovecha la conciencia de la perfección que existe en tu mente. Ve la perfección en todo lo que te rodea” (Martin, 1994, p.19).

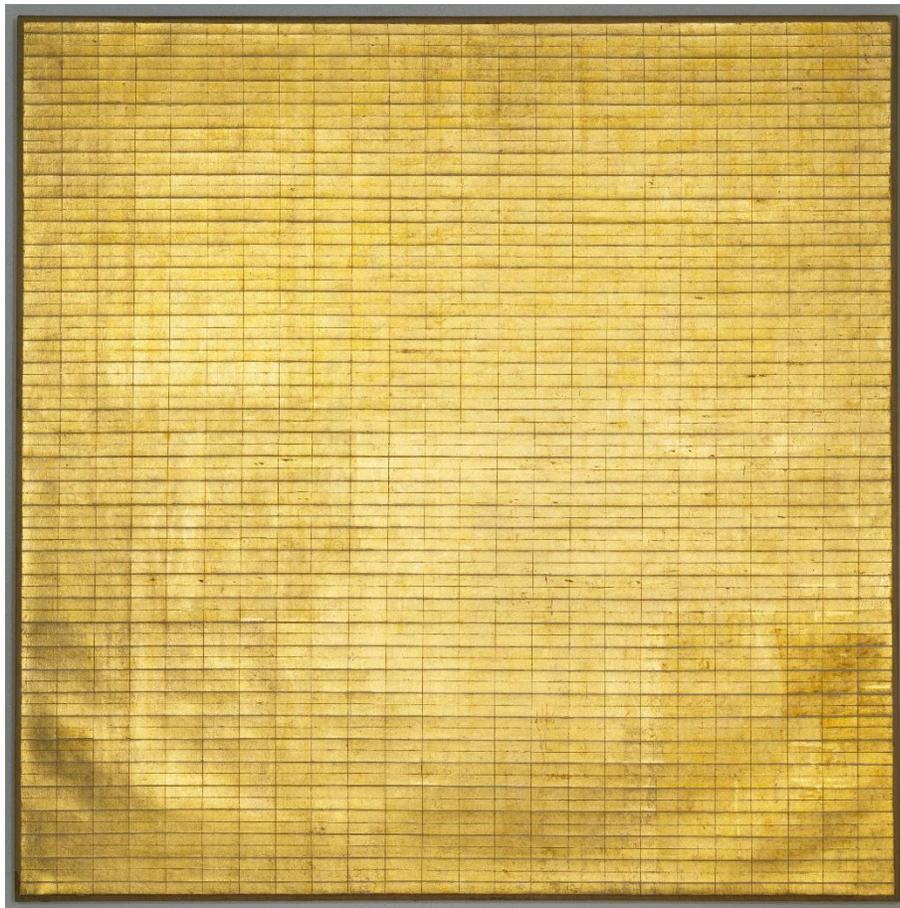


Ilustración 2: Agnes Martin. *Friendship*. 1963. Incised gold leaf and gesso on canvas, 6' 3" x 6' 3" (190.5 x 190.5 cm). MOMA. Fractional gift of Celeste and Armand P. Bartos. © 2008 Estate of Agnes Martin / Artists Rights Society (ARS), New York

La operación de calzar retículas rectangulares en superficies cuadradas es una estrategia que demuestra la importancia que Agnes Martin le daba a la *composición* para poder alcanzar la *conciencia de la perfección*; “la gente cree que la pintura es cuestión de color/Es más que nada composición/En la composición es donde está todo” (Martin, 1994, p.21).

La unión entre composición y perfección es un *leitmotiv* del pensamiento de Agnes Martin (1994), ella señala:

“Quisiera hablar de la perfección que subyace a la vida/cuando la mente está recubierta de perfección/y el corazón está lleno de deleite/pero no pretendo negar el resto” (p.31).

Luego añade: “en nuestras mentes existe la conciencia de la perfección; /cuando miramos con los ojos la vemos, /y el cómo funciona es misterioso para nosotros e inasequible” (Martin, 1994, p.31).

La falta de jerarquía entre los módulos que componen una retícula permitió a Agnes Martin vincular al *leitmotiv* perfección-composición con la temática de lo holístico; la totalidad es perfecta o la perfección sería total e igual para todos los elementos que conforman al cuadro, “trabajar en un formato holista en el que todas las unidades compositivas fueran iguales e inseparables de la totalidad” (Haskell, 1994, p.55).

La mirada ante la *composición perfecta* de Martin puede recorrer libremente la superficie sin sentirse atraída por una parte por sobre otra, “la retícula de rectángulos de Martin lograba varias cosas, la más importante crear una pauta totalizadora que eliminaba el equilibrio jerárquico entre partes” (Haskell, 1994, p.55); “al inclinarse por las composiciones holísticas, Martin había rechazado explícitamente el esquema natural de partes desiguales y contendientes” (Haskell, 1994, p.60).

En mi obra hay partes más importantes que otras ya que integro los módulos o bien los coloreo de acuerdo a una sintaxis de formas que improviso de acuerdo a ensayo y error; la composición no es preconcebida, aquello recuerda la afirmación de Mondrian que señalaba que el equilibrio de cada obra no es repetible ni preconcebido.

Es imposible discutir la grilla sin referencia a Piet Mondrian. Fue David Batchelor quien describió cómo la distancia entre la equivalencia sostenida por

Mondrian y aquella de los artistas de los '60, consistía básicamente en una planificación predeterminada. En las obras de 1918 y 1919, caracterizadas por el uso de una grilla regular, Mondrian trató de animarla y romper su simetría a través de la utilización del color y líneas de diferente espesor. Para Mondrian, el equilibrio era una conquista en cada obra, que no se podía repetir, algo a lo que se llegaba, nunca preconcebido (Zevi, 2001, p.79).

Mi intención es desarrollar una secuencia de formas a través de la retícula, ésta se usa en función del desarrollo del color y el trazo, como también de la composición no preconcebida. La retícula está *en función* del *desarrollo*, lo que es en parte un contrasentido ya que, “como demuestra ampliamente la experiencia de Mondrian, la retícula se resiste precisamente a cualquier tipo de desarrollo. Sin embargo, no parece que ese ejemplo haya disuadido a nadie, y la práctica moderna continúa generando cada vez más ejemplos de retículas” (Krauss, 1996, p.23).

Mi proyecto entiende a la retícula como un dispositivo a partir del cual se puede potenciar al color y al trazo, la idea de utilizar un elemento como un dispositivo que facilite el desarrollo de una sintaxis plástica es señalada por el artista Sol LeWitt, quien recurre al cubo:

Comparado con cualquier otra forma tridimensional, el cubo carece de fuerza agresiva alguna, no implica movimiento y es menos emotivo. Por lo tanto, es la mejor forma para usar como unidad básica para cualquier función más elaborada, el dispositivo gramatical a partir del cual la obra puede avanzar (Lewitt, 2001, p.17).

Sol LeWitt también utilizó la retícula como medio para su obra. LeWitt revitalizó a la *retícula*, utilizándola *en función* de la narrativa en sus *Photogrids*. Ann Sargent-Wooster señaló en Mayo de 1980 en *Art in America* lo siguiente:

Si la grilla era sinónimo de anti-desarrollo, anti-narrativa y anti-historicidad, LeWitt inventó el modo de sortear la trampa que la grilla representaba. El arte de los tardíos '70 podía ser caracterizado como abrazando lo subjetivo, lo

personal y la narrativa. Al incorporar tales cualidades en sus grillas, LeWitt encontró el modo de revitalizar estructuras que parecían refractarias al cambio (Zevi, 2001, p.85).

El desarrollo que Sol LeWitt dio a la retícula, parece sustentar la importancia de la irregularidad de los registros descentrados que componen cada módulo, por ejemplo *Autobiography* de 1979 parece guiarse por la premisa de que “cuando el intervalo se mantiene regular todo lo irregular gana importancia” (Lewitt, 2001, p.24).

LeWitt personaliza una estructura, la retícula, asociándola con el medio fotográfico. Yo recorro al color y al trazo, que desde mi perspectiva son medios significativos para el entendimiento<sup>3</sup>, lo cual desliga el desarrollo que yo propongo para la retícula de la mirada desinteresada. En mi obra es primordial la importancia del gusto, equiparo el gusto con lo que para Agnes Martin es la perfección, el gusto es un asunto que guía mi producción, y lo entiendo como un sentido corporal de percepción. Según la RAE una de las acepciones de gusto es: “sentido corporal con el que se perciben sustancias químicas disueltas, como las de los alimentos”.

Desarrollo una analogía con el gusto ya que considero que el color y el trazo se pueden reducir a un objeto y mi modo de entender al gusto no es inmaterial, por ello un sentido corporal como el gusto tiene equivalencias con la materialidad implícita en el color y el trazo. Intento responder a un sentido corporal con materiales que existen concretamente, el problema de la obra de Agnes Martin es opuesto al que yo propongo:

Ese vino a ser el problema central de Martin: como trasladar a forma concreta lo que es intrínsecamente inmaterial, y por lo tanto imposible de reducir a objeto. Su inspiración de no crear formas sino dibujar puntos y líneas fue el comienzo de una solución. Estos elementos eran inmateriales; no tenían existencia como entidades concretas (Haskell, 1994, p.54).

---

<sup>3</sup> Entendimiento: “Potencia del alma, en virtud de la cual concibe las cosas, las compara, las juzga, e induce y deduce otras de las que ya conoce // Razón humana” (DRAE, online).

Considero que el trazo y el color se tornan entidad concreta mediante ensayo y error, por ejemplo un trazo que en el contexto de la escritura es ininteligible puede funcionar como dibujo, aquel tipo de casualidad se torna favorable si es guiada por el sentido corporal del gusto que responde entre otras cosas a las formas inconscientemente recordadas. Las premisas que guían mi producción de obra son las que LeWitt rechaza en la siguiente aseveración; “uno debe seguir su premisa predeterminada hasta su conclusión, evitando la subjetividad. Casualidad, gusto, o formas inconscientemente recordadas no jugarían ningún papel en el resultado” (Lewitt, 2001, p.19).

La casualidad que se rescata de lo incidental, por medio del gusto, responde al concepto de carambola, que según el DRAE es una “casualidad favorable”. Ese tipo de situación, necesita ser encausada, requiere de una distribución y organización, la retícula cumple esa función ordenadora. El procedimiento de mi obra consiste en repetir trazos que se convierten en formas, la relación entre forma y medio es señalada por LeWitt (2001):

“Usar repetidamente una forma simple reduce el campo de la obra y concentra la intensidad en la distribución de la forma. Esta distribución deviene el fin mientras que la forma deviene el medio” (p.23).

Mi idea es realizar una asociación entre medios que se intercalan y están sujetos a la casualidad, estos son color, trazo y retícula. “Cada persona dibuja una línea de manera diferente y cada persona entiende las palabras de manera diferente. Ni las líneas ni las palabras son ideas, son los medios por los cuales las ideas son transmitidas” (Lewitt, 2001, p.30). Mi idea es que la transmisión de ideas es producto de la interacción de medios, como la interacción del color, esa interacción se puede generar por casualidad y en una casualidad puede estar involucrado un sentido de percepción corporal, como el gusto, que selecciona lo que rescata de lo incidental para entenderlo, analizarlo o utilizarlo.

### 3. CRÍTICA E INTERPRETACIÓN: TRES OBRAS DE PAULA DE SOLMINIHAC

Paula de Solminihac (Santiago de Chile, 1974- ) utiliza la retícula para organizar la composición de algunas de sus obras. En particular, la obra *In Absentia-Índice* (2006) está conformada por módulos que forman una retícula. Cada módulo corresponde a una

fotografía que tiene inscrita una palabra troquelada a mano. Todas las palabras son verbos y cada fotografía es un zoom realizado por una cámara digital. El modo de utilización del zoom da como resultado que cada registro fotográfico sea una superficie monocromática. “La idea era poder generar una paleta cromática a partir de la abstracción de las rutinas cotidianas sometiendo para ello, a cada fotografía a un proceso de zoom sucesivo hasta obtener un color específico (...)”<sup>4</sup>.

Un verbo que tiene relación con la obra *In Absentia-Índice* (2006) es *acercar*, ya que la utilización del zoom *acerca* la mirada hacia el *Color Local* de una superficie específica.

“Color Local: En el contexto artístico, color “inherente” a un objeto (o a una zona específica de su superficie), o a un área determinada de un paisaje (...)” (Sanz y Gallego, 2001, p.260).

*In Absentia-Índice* (2006) articula medios que son de particular interés para el desarrollo de mi obra, estos son, la retícula y el color.



Ilustración 3: Paula de Solminihac. *In Absentia-Índice*. 2010. Feria Internacional de Arte Contemporáneo Chaco. Fotografía digital, impresión Lambda, 84 fotografías de 15 x 20 cm con troquel hecho a mano. Medida total: 200 x 100 cm (Disponible en: [http://www.pauladesolminihac.cl/exposiciones/inabsentia\\_indice\\_01.htm](http://www.pauladesolminihac.cl/exposiciones/inabsentia_indice_01.htm) Recuperado el 10-2-2015).

---

<sup>4</sup> In Absentia. Disponible en:

[http://www.pauladesolminihac.cl/investigacion/investigacion\\_inabsentia.htm](http://www.pauladesolminihac.cl/investigacion/investigacion_inabsentia.htm) (consultado el 19-01-2015)

La segunda obra de Paula de Solminihac a la que haré referencia es *LIVING* (2005), esta obra está compuesta por 12 collages, cada collage está constituido por una estructura correspondiente a una retícula trazada con lápiz grafito sobre papel. En cada collage las filas de cada retícula son las horas del día y las columnas los días de cada mes, sobre esta retícula están pegados papeles de colores, cada papel de color corresponde a una acción de la rutina diaria de una persona. Por ejemplo, a la acción comer se le asigna un papel coloreado y si la persona come a las tres de la tarde el día 30 del mes de abril, el papel de un color determinado se pega en esa coordenada.

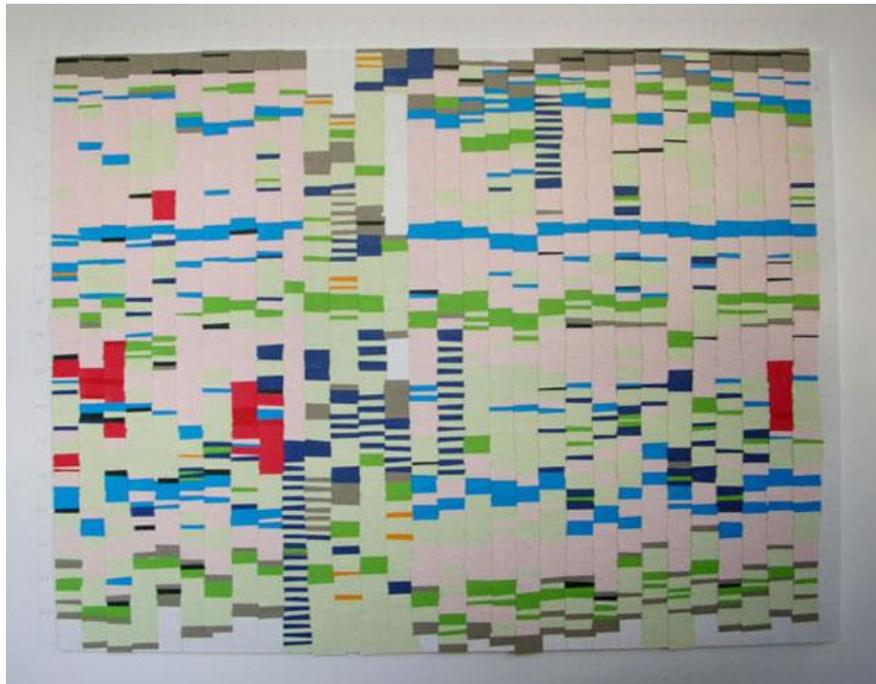


Ilustración 4: Paula de Solminihac. *LIVING*. 2005. Galería Isabel Aninat y Centro de Arte Cecilia Palma. 12 Collages técnica mixta: papel, dibujo y cerámica sobre madera, 130 x 105 cm cada uno. (Disponible en: [http://www.pauladesolminihac.cl/exposiciones/living\\_05.htm](http://www.pauladesolminihac.cl/exposiciones/living_05.htm) Recuperado el 10-2-2015).

El pegar papel coloreado sobre rectángulos recuerda los ejercicios propuestos por Joseph Albers (1979) en *La interacción del color*:

“El papel coloreado posibilita el empleo repetido de exactamente el mismo color sin la menor variación de tono, luminosidad o calidad superficial” (p.19).

Por tanto, podemos concluir que la utilización de papel coloreado en *LIVING* (2005) es necesaria para repetir los patrones de conducta de las 12 personas que

codificaron sus acciones diarias en 12 collages. De este modo se uniforma el color y no se incurre en variaciones.

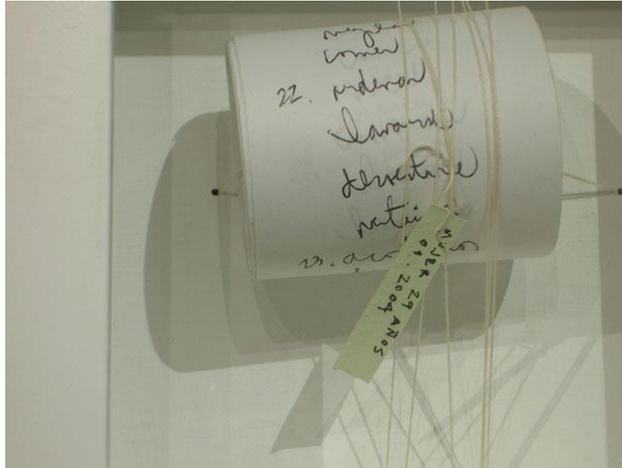


Ilustración 5: Paula de Solminihac. *LIVING* (Rollo de papel). 2005. Galería Isabel Aninat y Centro de Arte Cecilia Palma. Técnica mixta. Medidas variables dependiendo del rollo. Disponible en: [http://www.pauladesolminihac.cl/exposiciones/living\\_11.htm](http://www.pauladesolminihac.cl/exposiciones/living_11.htm) Recuperado el 20-2-2015).

*LIVING* (2005) también está compuesta por una compilación de rollos de papel donde están escritos a mano verbos realizados por 12 personas (identificadas según sexo y edad) a lo largo de un mes, las acciones corresponden a las realizadas en sus rutinas diarias. A la técnica del pegado de papel se suma la grafía. Grafía que contrasta con los verbos calados a mano de la obra *In Absentia-Índice*.

Las rutinas diarias se dan a conocer al espectador a través de los collages. La utilización de la retícula podría expandirse, ya que la anotación de verbos podría extenderse el largo de la duración de una vida, en ese sentido la dificultad de contar las acciones diarias como inspirar y expirar contrasta con el registro de la duración de una vida en meses y años. El hecho de que las acciones de una rutina diaria se expandan a lo largo de una vida tiene relación formal con la utilización de la retícula; cada collage se presenta como un fragmento de lo que por lógica, según Krauss (1996), tiende a la extensión.

He presenciado y he participado en debates acerca de si la retícula proclama el carácter centrífugo o centrípeto de la obra de arte. Por lógica, la retícula se

extiende hacia el infinito en todas las direcciones. Cualquier límite que le imponga una pintura o escultura sólo puede verse –en función de dicha lógica– como arbitrario. En virtud de la retícula, la obra de arte dada se nos presenta como un mero fragmento, un diminuto retal arbitrariamente cortado de un tejido infinitamente mayor (Krauss, 1996, p.34).

En *LIVING* (2005) también están recogidos muchos verbos que se vinculan a diversas normas sociales. Tomar conciencia sobre cada vez que se respeta la norma, capta cada momento o situación y la predisposición ante la norma impuesta o autoimpuesta.

En *LIVING* (2005) el color reivindica la norma, los espacios de ocio y las obligaciones diarias son *traspasados* a trozos de papel de color. Finalmente es la propia *edificación del color*<sup>5</sup> de *LIVING* (2005) la que se relaciona con las teorías del color y las normas que podemos encontrar en la paleta de artista y el círculo cromático<sup>6</sup>.

The codes are part of the *déjà vu*, what has already been inscribed in the culture and can be interpreted according to a discoverable system. Since the constant underlying question in the study of color involves the role of the systematic in the creation of the individual work and the individual artist's position vis-à-vis a traditional chromatic system<sup>7</sup> (Riley, 1995, p.57).

---

<sup>5</sup> Frase extraída del título de un texto que Justo Pastor Mellado escribió sobre la obra *In Absentia* (2006) de Paula de Solminihac. La edificación del color. Disponible en: [http://www.pauladesolminihac.cl/investigacion/investigacion\\_inabsentia\\_textojpmellado.htm](http://www.pauladesolminihac.cl/investigacion/investigacion_inabsentia_textojpmellado.htm) (consultado el 19-1-2015).

<sup>6</sup> “Newton hizo algo más que designar los colores del arco iris: juntó la banda de rayos de distinta refracción por ambos extremos. Al hacer esto, inventó el círculo cromático; esto es, el primer diagrama del color y de los colores” (Batchelor, 2001, p.113).

<sup>7</sup> Traducción literal: “Los códigos son parte del *déjà vu*, de lo que fue inscrito en una cultura y puede ser interpretado de acuerdo a un sistema reconocible. Dado que la constante pregunta subyacente en el estudio del color involucra el rol sistemático presente en la posición individual del artista y la creación de su obra vis-à-vis un sistema cromático tradicional”.

En *LIVING* (2005) Paula de Solminihac utiliza verbos que tienen relación con acciones que podría llevar a cabo una madre o dueña de casa, aquello recuerda lo que Paula de Solminihac señalaba en el año 2004:

Ser mujer, ser madre, ser dueña de casa. El origen de toda mi obra está en ese lugar: menstruación regular, puntualidad en dar a luz, habilidad en los quehaceres domésticos, manejo de los utensilios, educación de los hijos en la regularización de la expulsión (p.6).

Ser madre es una característica que puede atenerse a ciertas normas sociales, ese orden normativo tradicional al que se enfrenta una madre es análogo al uso del color, quien usa el color se enfrenta con sistemas cromáticos ya instaurados social y culturalmente, en ese sentido también hay normas para el color, por ello hay una relación entre la característica de ser madre y una artista que trabaja con el color, Paula de Solminihac responde a dos normas que a su vez se ramifican; ser madre responde a normas biológicas, sociales, médicas y psicológicas que se han instalado a lo largo de la historia, el color como mínimo responde a normas sociales y psicológicas.

Ahora bien, el uso del color de las obras *LIVING* e *In Absentia-Índice*, tiene más relación con los colores comerciales de la carta de color que con la paleta de artista, con respecto a las tiras de papel de la carta de color Batchelor (2001) señala:

“Cada tira de papel es una pintura abstracta perfecta en miniatura, una muestra precisa de seriación cromática o una página de un extenso catálogo razonado de monocromos” (Batchelor, 2001, p.127).

A la seriación cromática que presenta la carta de color se suma la acumulación de unidades sin una sintaxis que las ordene:

La carta de color es a los colores comerciales lo que el círculo cromático a los colores de los artistas. Estos últimos están vinculados a la paleta; la paleta se vincula a la mezcla cromática; la mezcla cromática se vincula a la teoría del color; la teoría del color se vincula al círculo cromático. Este círculo ha dominado los conocimientos y el uso del color en el arte. Basado en una

geometría de la triangulación y en una gramática de la complementariedad, el círculo cromático establece relaciones entre los colores y también implica una jerarquía casi feudal entre ellos: primarios, secundarios y terciarios, puros y menos puros. La carta cromática ofrece una huida a todo aquello. Es, en efecto, simplemente una lista, una acumulación de unidades cromáticas carente de gramática (Batchelor, 2001, p.127).

David Batchelor (2001) asegura que “todos los colores incluidos en esta carta son equivalentes e independientes entre sí. No hay jerarquías, sólo colores dispuestos al azar” (Batchelor, 2001, p.127). En el caso de las obras de Paula de Solminihac, a partir de colores de papel que bien pueden ser denominados de carta de color, se articula una sintaxis a partir de un orden que responde a asociaciones subjetivas, a partir de estas asociaciones se establece una interacción del color que se caracteriza por la recurrencia<sup>8</sup>.

La regulación del uso del color por intervalos responde a la repetición de las rutinas, finalmente estas repeticiones llegan a instaurar series compuestas de divisiones que de acuerdo a LeWitt (2001), son leídas de manera lineal o narrativa:

Las composiciones seriales son piezas de muchas partes con cambios regulados. Las diferencias entre las partes son el tema de la composición. Si algunas partes se mantienen constantes es para puntualizar los cambios. La obra entera contendría subdivisiones que podrían ser autónomas pero que abarcan el todo. Las partes autónomas son unidades, filas, sets, o cualquier división lógica que pueda ser leída como un pensamiento completo. Las series serían leídas por el observador de manera lineal o narrativa pese a que en su forma final muchos de estos sets estarían operando simultáneamente, dificultando la comprensión (Lewitt, 2001, p.19).

Las divisiones lógicas que Paula de Solminihac utiliza son realizadas a partir de la retícula. *Nadie quiere morir* (2008) es un conjunto de obras constituido por una serie de fotografías, dispuestas en retículas. La cámara fotográfica registra cronométricamente el

---

<sup>8</sup> “Que vuelve a ocurrir o a aparecer, especialmente después de un intervalo” (DRAE, online).

transcurrir de determinados hechos, como lo son el derretimiento de un hielo, el vaciamiento de una tina llena de agua y la acumulación de polvo producto del acto de cernir. Los registros son heterogéneos, van desde el izar de una bandera al registro de un ocaso. El modo de presentar estas fotografías, junto al tiempo cronométrico es similar a la disposición de fotogramas mediante una retícula.

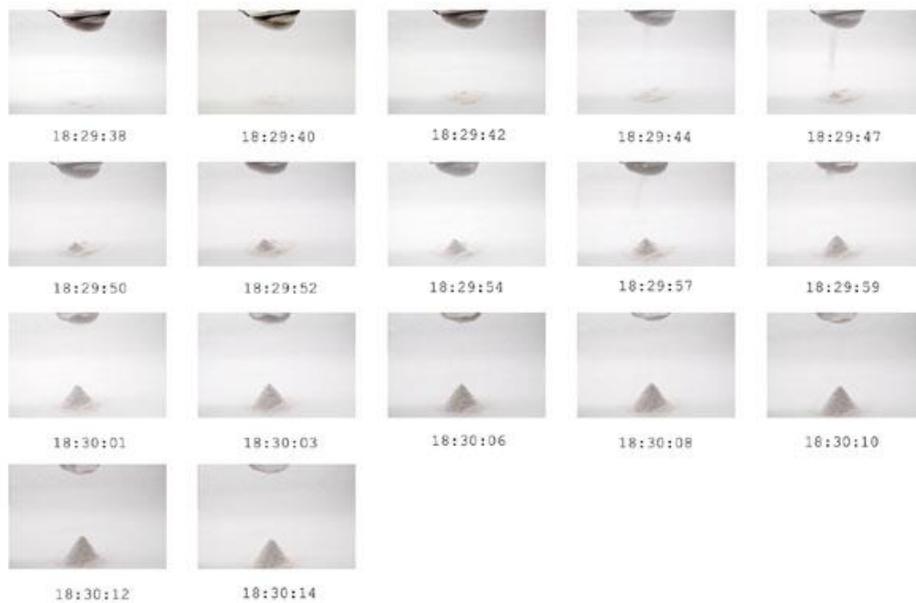


Ilustración 6: Paula de Solminihac. *Nadie quiere morir/Cernir*. 2008. Fotografía digital impresión Digigraphie sobre papel de algodón Fabriano 270 gramos, 31,5 x 21 cm Edición de 5 Copia 2/5. (Disponible en: [http://www.pauladesolminihac.cl/obras/nadiequieremorir\\_2010\\_06.htm](http://www.pauladesolminihac.cl/obras/nadiequieremorir_2010_06.htm) Recuperado el 10-2-2015).

El conjunto de obras incluidas en *Nadie quiere morir* (2008) es similar al proyecto *Photogrid* de Sol LeWitt:

“En 1977 LeWitt publicó “Photogrid”, un libro que contenía una secuencia de fotos, enmarcadas por una grilla, de cuadrados *ready made* tomados del pavimento, de fachadas, ventanas, frentes” (Zevi, 2001, p.83).

Adachiara Zevi (2001), señala la variación en la obra de Sol LeWitt del siguiente modo: “En el término de una década, la obra de LeWitt pasó desde la adopción de la grilla como sistema-objeto en sí mismo, al uso en tanto un simple sistema regulatorio, un *container* para imágenes incongruentes” (p.82).

Zevi también cita a Rosalind Krauss. Según Krauss el *container* corresponde a un sistema que es equivalente a la subjetividad opuesta al objeto registrado, aquello es manifestado en la obra de Paula de Solminihac, ya que cada objeto, como por ejemplo el cubo de hielo, se desintegra o pierde una condición física, mientras que quien realiza la acción debe conservar su corporalidad para llevar a cabo el registro de la acción. La cita que Zevi extrae de Krauss es la siguiente:

El ‘sistema’ –la grilla que soporta la imagen– se separa en tanto uno de los términos de la bipolaridad de la cual el objeto presentado es el otro. Y en esta estructura que opone sistema y objeto, el sistema es equivalente al sujeto, a la subjetividad, al yo. De “Incomplete Open Cubes” a “Autobiography”. De sistema como objeto a sistema como yo (Zevi, 2001, p.84).

*Autobiography* es una obra de LeWitt de 1980, consiste en fotografías del entorno doméstico sin presencia de humanos, según Zevi (2001) es “un inventario de todo lo que había en el departamento de Lewitt” (p.84).

*Autobiography* (1980) es un retrato *in absentia*, en ese sentido se relaciona con las obras de Paula de Solminihac que retratan objetos relacionados a acciones cotidianas sin la presencia de las personas que las llevan a cabo. La secuencia *Nadie Quiere Morir/Tina de Baño* (2008) es un ejemplo, esta obra captura fotográficamente una tina de baño sin presencia de personas, donde lo único que ocurre es que el agua corre hacia el drenaje.

Con respecto a la obra de LeWitt, Sargent Wooster (1980) señala: “In his new photo book, “Autobiography,” LeWitt parses and sorts his own domestic objects into 9-square grids, creating a self-portrait in absentia<sup>9</sup>” (p.146).

La remisión a las obras de Paula de Solminihac seleccionadas permite visualizar maneras de articular nociones de color y retícula desde un punto de vista formal que se

---

<sup>9</sup> Traducción libre: “En su nuevo libro fotográfico, “Autobiography”, LeWitt disecciona y clasifica sus objetos domésticos en una estructura reticular de 9 módulos, creando así un autorretrato in absentia”.

conjuga con particulares materiales. Su obra parte de la articulación de elementos plásticos hacia un punto particular de interés que es el color (en el caso de *In Absentia* y *LIVING*) o la retícula (es el caso de *Nadie quiere morir*). La estructura que podría graficar tal trayecto es la del embudo, ya que una vez que se llega al tema particular formal del color y la retícula, el tema se vuelve a abrir hacia nuevas evocaciones, como lo son la regularidad de las rutinas, el paso del tiempo y la capacidad de recordar las acciones que realizamos.

#### 4. TRAZO

Trazo definido por el DRAE es sinónimo de línea o raya como también:

“Delineación con que se forma el diseño o planta de cualquier cosa”; “Cada una de las partes en que se considera dividida la letra de mano, según el modo de formarla” y en pintura el “pliegue del ropaje”.

Para la realización de mi proyecto utilizo trazos que pueden asociarse con un gesto personal que establece un orden estilístico. Esta idea será debatida más adelante, ya que en el dibujo contemporáneo se pone en cuestión la noción de gesto personal. Con respecto a la relación entre un sistema compositivo y el gesto personal Gómez Molina (1995) señala:

“Todo sistema compositivo estructurado es reductible a un análisis de sus partes, proporciones, ritmos, etc., y cada persona puede nuevamente traducir un orden estilístico por medio de su apropiación en un gesto personal (...)” (p.18).

El gesto personal que utilizo se basa en mantener un trazo continuo dentro de un módulo de aproximadamente 3x3 cm. O bien, sobrepasar los límites y unir módulos a través del entrelazamiento de líneas. El trazo se reitera sobre sí mismo enredando las líneas que lo conforman. Al momento de hacer los trazos siento un vínculo con la grafía. Las rayas nunca llegan a convertirse en letras de por sí, ni menos en palabras, pero cuando hago los trazos, estos me remiten a la realización de letras cursivas. Esa similitud que presiento quizá sucede porque existe un punto en común entre grafía y dibujo. La línea, el trazo, la raya son componentes esenciales tanto del dibujo como de la grafía.

Cabezas (2001) señala que grafía y dibujo compartirían una misma raíz etimológica:

“Se ha de recordar que el término griego graphidos sería el equivalente de nuestra palabra dibujo, aunque vendría a significar también escritura, poniendo en evidencia un origen común entre el dibujo y la escritura” (p.353).

A lo que Cabezas sostiene se suma la siguiente apreciación de Barthes (2001):

La letra y el dibujo tienen tal vez un mismo origen: en las paredes de las cavernas, antes de las figuraciones analógicas de animales, hubo simples incisiones acompasadas, cuya abstracción derivó luego hacia la imagen o hacia la letra: un dibujante sólo puede estar fascinado por la letra, y un calígrafo es siempre un dibujante (p. 125).

El trazo puede hacer alusión tanto al dibujo como a la grafía sin llegar a convertirse en ninguno de los dos. Esa posición intermedia no podría ser catalogada de híbrida, que según el DRAE es “todo lo que es producto de elementos de distinta naturaleza”, ya que como señalaba Cabezas (2001) el origen del dibujo y la escritura no es distante.

*Carta a un general* (1963) del artista argentino León Ferrari (Argentina, 1920 – Argentina, 2013), bajo un principio de similitud puede ser carta, pero en el fondo es solo trazo que elude el desciframiento y se basa en la ilegibilidad. Ferrari imita la letra cursiva y la exagera en constantes florituras<sup>10</sup> y garabatos<sup>11</sup>. El origen común entre dibujo y grafía se ejemplifica en una carta de ficción.

La carta pasa a ser un compromiso tanto del artista como del general. Al enviar un mensaje ilegible, éste queda interrumpido; o bien, quien lo emite intenta esforzarse por hacerse entender o quien lo recibe debe hacer un esfuerzo de interpretación u optar por la indiferencia, en el caso de esta carta son tres los involucrados: el general, el artista y quien se ha encontrado con esta carta.

---

<sup>10</sup> Definido en el DRAE como: “Adorno en cualquier ejercicio o en otra cosa”.

<sup>11</sup> Definido en el DRAE como: “Rasgo irregular hecho con la pluma, el lápiz, etc.” y “Escritura mal trazada”.



Ilustración 7: León Ferrari. Carta a un general. 1963. Tinta china sobre papel, 60x45 cm. (Disponible en: <http://www.leonferrari.com.ar/index.php?/projects/dibujos--drawings/> Recuperado el 10-2-2015).

La grafía de las escrituras (ilegibles) sostiene una pesada carga. Esto remite a un momento muy preciso de la historia gráfica –pues hay una historia de las escrituras, paradójicamente bien conocida por lo que toca a los tiempos antiguos (paleografía) y muy poco en lo que respecta a los tiempos modernos, desde el momento en que sólo la escritura impresa retiene la atención de los historiadores–. Ese momento es precisamente el de la burocracia creciente. A la influencia del Estado burocrático (segunda mitad del siglo XIX) corresponde la importancia creciente de sus escribas, y esa importancia se inscribe en las volutas enormes y sofisticadas de la forma: cuando el escriba dice «yo», es la Ley quien habla. Además, esas escrituras pasadas dicen sencillamente: el

pasado. Por la grafía, una comedia se representa donde se escenifica el *origen*.  
Pues no hay identidad sin origen: para ser «yo», necesito un padre, un orden  
que me preexista y que autentifique mi llegada (Barthes, 2001, p. 139).

Con relación a las estrategias utilizadas por el dibujo contemporáneo Gómez Molina (1999) señala que se ha quebrado ese «yo» unitario al que hace referencia Barthes, en sentido figurado ya no hay una lógica unitaria entre caligrafía y firma. El dibujo que instauraba una estrategia unitaria del «yo» queda obsoleto:

“un dibujo que articulaba, pese a la variedad de modelos, una estrategia unitaria del yo, que afloraba en una caligrafía personal, en un estilo, en una firma, que era señal de identidad de nuestro yo indivisible” (Gómez Molina, 1999, p.35).

Para suplir la división del yo, el autor Peter Jenny esboza la idea de que sí se puede establecer una estrategia unitaria del «yo» mediante clasificaciones derivadas de técnicas de dibujo. En su *Técnicas de dibujo* Jenny recomienda una serie de estrategias para conseguir un propio modo de expresión o estilo de dibujo, las estrategias son: “gesticular, tocar, sentir, garabatear, moverse, diferenciar, escribir, formar, modelar, materializar, trazar, deconstruir, abstraer, fragmentar, imaginar, escuchar, manchar, simbolizar, sugerir, deformar, ocultar, exagerar” (Jenny, 2013b, p.3).

Jenny plantea que “las entretenidas actividades de este libro (*Técnicas del dibujo*), junto con unas instrucciones que, en realidad, son más sugerencias que órdenes” son un intento por “redescubrir el lenguaje del dibujo” (Jenny, 2013b, p.8).

Los ejercicios experimentales del libro de Jenny son parte de un proceso de aprendizaje que se recrea mediante la práctica y el proceso de realización de los dibujos: “cada norma nos indica una serie de características que podemos examinar y con las que podemos experimentar, los siguientes ejercicios no son directrices sino “puertas al descubrimiento a través del proceso de dibujo” un proceso que se recrea a sí mismo constantemente” (Jenny, 2013b, p.10).

El ejercicio que tiene relación con el tema que estoy tratando; la vinculación entre grafía y dibujo y la vinculación entre «yo» y gesto personal, se encuentra en la sección del libro de Jenny titulada *Escribir*:

“Cada persona tiene un tipo distinto de letra que puede utilizar no solo para escribir sino también para crear esbozos. Con tu propia letra, intenta transformar las letras en posibles dibujos. Al principio los dibujos seguirán siendo letras pero, poco a poco, empezarán a parecer imágenes. En el principio fue la imagen, después los pictogramas y, por último, las letras. Trataremos de alterar el orden de esta serie en nuestros dibujos. Dibuja, como si estuvieras escribiendo, formas que parezcan imágenes.” (Jenny, 2013b, p.49)

Es así como un recurso expresivo, la letra, se puede ramificar<sup>12</sup> hasta llegar a convertirse en dibujo. Ahora bien, si un gesto personal establece un orden estilístico en donde el trazo prepondera, este estilo puede convertirse en un comentario acerca de la relación entre letra y dibujo, aquello ocurre en la obra *Untitled* (1970) de Cy Twombly; sobre una superficie cubierta por pintura de casa en base a óleo, Twombly traza con crayón líneas que se superponen una sobre otra, la dimensión de la superficie que contiene estos trazos es de 405 x 640.3 cm.

La obra *Untitled* (1970) de Twombly es análoga a una paráfrasis<sup>13</sup> caligráfica y explora el carácter recursivo<sup>14</sup> del gesto personal.

Pinturas como las de Tobey, Miró, Klee o Michaux trabajan sobre imaginativas paráfrasis caligráficas, parangonando cuadro e imagen, devolviendo a la letra la pictografía característica del ideograma de las primeras escrituras, a través de la creación de un sistema de signos, de convención personal. Texto e imagen se unifican, por lo que la escritura recupera el valor pictográfico que tuvo en su origen (Casado, 1995, p.538).

Seguir con la mirada los trazos presentes en *Untitled* (1970) es seguir el repertorio que el dibujante ha tramado, el repertorio que expone al garabato que adquiere la

---

<sup>12</sup> De acuerdo al DRAE: “Dicho de las consecuencias de un hecho o de un suceso // Propagarse, extenderse”.

<sup>13</sup> Definida en el DRAE como “Frase que, imitando en su estructura otra conocida, se formula con palabras diferentes”.

<sup>14</sup> Según el DRAE: “Sujeto a reglas o pautas recurrentes”.

profundidad de la escritura que se intercala sobre sí, ocultando ante la mirada los primeros trazos y exponiendo los últimos, a esta transición entre lo anterior y lo posterior se suman ciertos borrones que interrumpen la continuidad lineal y parecen compendiosas<sup>15</sup> veladuras<sup>16</sup> en relación a la superficie total del cuadro.

Perseguir con la vista la continuidad lineal de un dibujo es un hecho fascinante, desde el que se comprenden las estructuras de reconocimiento que determinan las figuras que establecen el abecedario taxonómico de nuestro saber de las cosas. Aprender a dibujar, es como en Miró, aprender a nombrar el repertorio de las estrellas del firmamento de nuestro universo (Gómez Molina, 2001, p.38).

*Untitled* (1970) de Twombly plantea un repertorio que sustrae al trazo de lo necesario para convertirse en letra y realiza una aproximación a una noción de estilo que resulta difícil de identificar de no realizar un esfuerzo, el esfuerzo hacia el encuentro de la sintaxis, “provoca en nosotros un *esfuerzo de lenguaje* (¿y acaso no es precisamente este esfuerzo –nuestro esfuerzo– lo que le da valor a una obra?)” (Barthes, 1992, p.162).

---

<sup>15</sup> Compendioso: “Que reúne o engloba resumidamente muchas cosas” (DRAE, online).

<sup>16</sup> En Pintura: “Tinta transparente que se da para suavizar el tono de lo pintado” (DRAE, online).



Ilustración 8: Cy Twombly. *Untitled*. 1970. Oil-based house paint and crayon on canvas, 13' 3 3/8" x 21' 1/8" (405 x 640.3 cm). MOMA. Acquired through the Lillie P. Bliss Bequest and The Sidney and Harriet Janis Collection (both by exchange). © 2008 Cy Twombly

El trazo de Twombly alude a la escritura, esta alusión es la clave que se intercala entre el primer y último trazo. “Una tela de TW (Twombly) no es más que lo que podría llamarse el campo *alusivo* de la escritura (la alusión, figura de la retórica, consiste en decir una cosa con la intención de que se entienda otra)” (Barthes, 1992, p.162).

Con relación a la forma de plasmar la alusión, este proceso se da por medio del gesto que pareciese resultado de una direccionalidad ambigua, ¿el trazado es de izquierda a derecha o de arriba hacia abajo? La escritura que pierde su direccionalidad se convierte sólo en gesto, al respecto Roland Barthes (1992) apunta:

“TW (Twombly) nos explica a su manera que la esencia de la escritura no es una forma ni un uso, sino tan sólo un gesto, el gesto que la produce con *dejadez*: un borrador, casi una mancha, un descuido” (p.162).

En el caso de mi proyecto, el camino que me llevó a realizarlo partió por ensayo y error, formando círculos a modo de garabatos con un lápiz grafito, para probar la calidad del grafito. Ese gesto incidental es un suplemento del proceso de dibujar que adquiere

autonomía en el momento que se toma conciencia de éste a modo de acontecimiento<sup>17</sup>. Acontecimiento en el sentido de que es suscitado en una determinada atmósfera distinta a las demás ya que no está forzada a producir nada y, sin embargo, lo hace.

“Vamos a distinguir por tanto: el *mensaje*, que pretende producir una información, el *signo*, que pretende producir una intelección, y el *gesto* que produce todo el resto (el «suplemento»), sin tener forzosamente la intención de producir nada” (Barthes, 1992, p.164).

Esta atmósfera<sup>18</sup> se inclina por un deseo de conservar algo del gesto personal, aunque sea sólo un rastro, esta atmósfera es un suplemento de la identidad que se torna íntegra mediante la coordinación e intencionalidad del gesto.

¿Y qué es un gesto? Algo así como el suplemento de un acto. El acto es transitivo, tan sólo pretende suscitar el objeto, el resultado; el gesto es la suma indeterminada e inagotable de las razones, las pulsiones, las perezas que rodean al acto de una *atmósfera* (en el sentido astronómico del término) (Barthes, 1992, p.164).

Mi proyecto partió recuperando un garabato, que era ensayo para otro dibujo, de algún modo rescaté un gesto que estuve a punto de desechar, de ahí deriva parte de la esencia de mi proyecto, “la esencia de un objeto tiene algo que ver con sus restos: no forzosamente con lo que queda después de que se ha usado, sino con lo que se desecha para el uso” (Barthes, 1992, p.162).

## 5. COLOR

Además de la retícula y el trazo, utilizo el color como medio para la producción de mi obra. La palabra color tiene distintas acepciones:

---

<sup>17</sup> Acontecimiento: “Hecho o suceso, especialmente cuando reviste cierta importancia” (DRAE, online).

<sup>18</sup> “Espacio a que se extienden las influencias de alguien o algo, o ambiente que los rodea” y “Prevención o inclinación de los ánimos, favorable o adversa, a alguien o algo” (DRAE, online).

La palabra color puede hacer referencia a distintas cosas, por ejemplo: a) color en general, b) como fenómeno cromático específico, c) clase de color, d) tipo de color, e) color sustancial, color pictórico, f) color del objeto, g) color de manifestación, h) color como elemento gráfico. Con esto no se recogen aún todos los significados (Pawlik, 1996, p.16).

Por ello debo explicar lo siguiente: en mi obra utilizo el color como elemento gráfico. Además, el colorismo que utilizo no es pictórico, ya que no utilizo espesante y el proceso de producción no implica secado. El colorismo que utilizo es gráfico:

Gráfico: Adjetivo que se aplica al colorismo artístico global inherente al dibujo, concebido éste como medio iconolingüístico cuyo principal elemento conformativo es el trazo. Este colorismo comenzó a manifestarse principalmente a partir del siglo XIV (a través de la ruptura leotardiana, del dibujo a la sanguina, con el tradicional acromatismo de épocas anteriores), evolucionando hacia una actitud gradualmente policromática (a través del dibujo a dos lápices, de Fouquet, y del dibujo a tres lápices, de Clouet y Watteau, añadiendo la tiza blanca al colorismo fouquetiano) (Sanz y Gallego, 2001, p.424).

Desarrollo el colorismo gráfico mediante el empleo del lápiz de color sobre papel:

Lápiz de color: Cada uno de los instrumentos de dibujo, de diversas coloraciones, constituidos por una barra colorante encerrada en un cilindro de metal o de madera (de picea, tilo, enebro, cedro o tuya, en función de la calidad del lápiz) (Sanz y Gallego, 2001, p.518).

La base sobre la que desarrollo los trazos es papel negro, Sanz y Gallego (2001) definen negro del siguiente modo: “nombre que se da a la ausencia de color (...) // Color semejante al característico del carbón” (p.616). Una ventaja del negro es la siguiente:

El negro hace brillar los colores, y no el blanco, como quizá crea el profano. Emil Nolde, que ponía marcos negros a sus cuadros, incrementaba de este

modo la de por sí fuerte luminosidad de sus colores. También en Max Beckmann el color gana fuerza entre el dibujo negro (Pawlik, 1996, p.97).

David Batchelor (2001) señala, con respecto al uso que Robert Ryman (EE.UU, 1930- ) da al blanco, que “sus blancos son colores; sus pinturas no acarrear ni implican la supresión del color. Sus blancos son blancos empíricos” (p.12). Lo que Batchelor denomina el uso empírico del color es equivalente a ocupar el color como medio expresivo sensorial, en ese momento el blanco se convierte en color, lo mismo ocurre con el negro: “El negro es el medio cromático más fuerte del pintor, igual que el rojo medio-carmesí es el más colorido. El negro aparece (especialmente en la pintura del siglo XX) como materia oscura. En el contexto de los colores se pierde el carácter acromático, y el negro se convierte en *color* negro, es decir, el lugar de la neutralidad oscura lo ocupan propiedades y momentos expresivos sensoriales (...) El negro incrementa los colores y les reta a dar su valor máximo de cromatismo” (Pawlik, 1996, p.78).

Hay dos efectos que se producen al trabajar sobre papel negro, el primero es que los colores metálicos tienden a la iridiscencia mientras que los opacos son atenuados hacia la unificación tonal. “La *atenuación* es la disminución de intensidad, el cambio de un color puro en dirección a la ausencia de color (negro, gris, blanco)” (Pawlik, 1996, p.15).

Con respecto a la atenuación, en pintura el color se puede *quebrar*, con lápices de colores el efecto *quebrado* depende del modo en que se froten los lápices y las mezclas de color. “Hablamos de un color *quebrado* cuando la atenuación se ha producido por mezcla con los colores complementarios” (Pawlik, 1996, p.15).

Pawlik (1996) añade en relación a los colores atenuados que estos “son colores enturbiados, difuminados, «no saturados», «acromáticos»” (p.53).

Los lápices de color que utilizo son de dos tipos; los que brillan sobre el papel negro, los lápices de color metálico cumplen esa función, mientras que hay otros colores que se difuminan y enturbian como los colores de lápices opacos.

La característica de un color enturbiado puede tener relación con algo que es relativo, en el sentido cotidiano “que tan enturbiado puede llegar a estar un color” es relativo de acuerdo a la mirada individual basada en experiencias personales con el color.

Anoka Faruqee, pintora y profesora, en una ponencia (en el contexto de un simposio en Yale en Octubre del 2013) titulada *Color in Context: Revisiting Albers*<sup>19</sup> plantea que Joseph Albers realiza una distinción entre el color factual y el color actual; dos maneras de entender el fenómeno del color. La forma actual de estudiar al color fue sistematizada por Joseph Albers en su libro *La interacción del Color*. Anoka Faruqee apunta que el color estudiado de un modo factual tiene relación con el color aislado, absoluto y basado en reglas y teorías, mayoritariamente físicas y cuantificables, por otra parte el modo de estudiar el color de un modo actual es un método empírico basado en ensayo y error, que trata de estudiar cómo el color se desenvuelve en un contexto y evoca lo *fluidido*, lo *contingente* y lo *elástico* del fenómeno del color (términos planteados por Faruqee). Es claro que la visión actual y factual del color se complementa, no podría haber una sin la otra. Lo que Albers emprende en *La interacción del Color* es la contextualización del color en nuestra vivencia más íntima, la interacción del color con nuestra intimidad, la interacción del color como un ejercicio de introspección:

Nuestra manera de estudiar el color no parte del pasado: ni de las obras del pasado ni de sus teorías. Como ante todo partimos del material, del color en sí y su acción e interacción tal como las registra nuestra conciencia, lo que primera y principalmente practicamos es un estudio de nosotros mismos. Así, reemplazamos la mirada hacia atrás por una primera mirada a nosotros mismos y nuestro entorno, y la retrospección por la introspección (Albers, 1979, p.70).

Albers conjuga las características determinantes del color con la relatividad a la que estas están sujetas.

Las características determinantes son:

“Todo color (matiz o tinta) posee siempre dos características determinantes: intensidad cromática (brillo) e intensidad luminosa (luminosidad)” (Albers, 1979, p.49).

La relatividad ocurre por lo siguiente:

---

<sup>19</sup> Color in Context: Revisiting Albers. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8YpZX0Xj9-Y> (Recuperado el 3-2-2015)

“En la percepción visual casi nunca se ve un color como es en realidad, como es físicamente. Este hecho hace que el color sea el más relativo de los medios que emplea el arte” (Albers, 1979, p.13).

La relatividad se manifiesta dentro de la visión de cada persona, en el fenómeno de la introspección:

“Las reacciones verbales a las asociaciones con colores difieren enormemente de una persona a otra.” (Albers, 1979, p.65)

Quisiera establecer un contraste entre la relación entre color e introspección<sup>20</sup> con la relación entre color y aversión. La visión de que el color se complementa con nuestra intimidad, con nuestro yo, se contrapone a la visión excéntrica (en su acepción geométrica) del color, donde “el no-yo es el otro, y el otro es el color” (Batchelor, 2001, p.40). En el libro de David Batchelor, *Cromofobia*, se plantea una relación de aversión hacia el color, en ese sentido, cuando dirigimos nuestra mirada hacia nuestro propio estado de ánimo sería impropio (solo el otro lo haría) asociar ese estado introspectivo con un estado colorido, esto es desde la perspectiva occidental determinada por ciertos autores que David Batchelor cita. Las citas que abren y cierran el periplo de reseñas son una de Charles Blanc y otra de Goethe, a continuación las citare para generar un panorama acerca de la situación a la que el libro se enfrenta. Una de las primeras citas es a Charles Blanc:

He aquí un ejemplo casi perfecto de cromofobia que parece extraído de un manual: “La unión del dibujo y del color es necesaria para engendrar la pintura, al igual que la unión del hombre y de la mujer es necesaria para engendrar a la humanidad, pero el dibujo debe mantener su preponderancia sobre el color. De lo contrario, la pintura se apresura a su perdición: entrará en decadencia por medio del color, del mismo modo que la humanidad perdió la gracia por medio de Eva. Este fragmento lo escribió, en la última década del siglo XIX, alguien con el apropiado nombre de Charles Blanc, crítico, teórico del color y antiguo

---

<sup>20</sup> “Observación interior de los propios actos o estados de ánimo o de conciencia” (DRAE, online)

director de Bellas Artes en el gobierno socialista que accedió al poder en Francia en 1848 (Batchelor, 2001, p.25).

La última cita del libro corresponde a una de Goethe:

Por último, tenemos la Teoría de los Colores de Goethe; al final de un análisis, particularmente extraño sobre los “Colores patológicos”, el poeta señala: ...Cabe mencionar que las naciones salvajes, la gente inculta y los niños sienten una especial predilección por los colores vivos; que los animales se excitan hasta la ira por ciertos colores; que la gente refinada evita los colores brillantes en sus atuendos y en los objetos que les rodean, y parece inclinarse a desterrarlos por completo de su presencia (Batchelor, 2001, p.136).

Con las citas extraídas por Batchelor nos damos cuenta de que el color no es un epifenómeno de los prejuicios raciales y de género del etnocentrismo. Más bien, el color está inserto en estos dilemas culturales y ha sido instrumentalizado al igual que tantos otros medios. Según las palabras de Batchelor (2001), “el color ha sido objeto de un prejuicio que ha pasado inadvertido” (p.24). Mi proyecto aborda ese prejuicio, aunque sea indirectamente, ya que el contexto histórico en el que desarrollo mi proyecto es posterior al libro *Cromofobia*. Como señala Batchelor, el color ha sido “marginado, menospreciado y envilecido” (p.25) es por ello necesario realizar una reivindicación del color desmantelando que la relación entre color y corrupción no es tal, ya que llega un punto en que no se puede seguir diciendo que una sociedad monocromáticamente blanca nos salvará de la corrupción (Batchelor, 2001, p.136). Mi proyecto colorea, de algún modo lo que realizo son dibujos coloreados y aquello también acarrea un prejuicio:

“¿Qué significa *coloreado*? (...) el pintor llama coloreado al desorden de colores, a la mera yuxtaposición «sin equilibrio armónico» y «según impresiones inciertas». Al pintar, y en la contemplación de contextos cromáticos gráficos, la palabra tiene algo de despreciativo” (Pawlik, 1996, p.51).

Entonces, “me enfrento a prejuicios” y aquello lo realizo desde el color, me gustaría pensar que desde dentro del color, ya que desde una posición introspectiva me enfrento a lo excéntrico (en su acepción geométrica) de un modo que fluctúa desde una

relación interna hacía una exterior, el color sería similar a una membrana (analogía con la biología celular) que permite la salida de estados introspectivos hacia la superficie. Lo que Batchelor realiza es “destejer la blancura desde dentro” (p.20), así es como cuestiona la blancura que niega al cuerpo y su corrupción, una blancura “apacible, incorpórea, incolora” (p.136).

La cromofobia se manifiesta en los muchos y variados intentos de depurar al color de la cultura, de restarle valor, de disminuir su trascendencia, de negar su complejidad. Esta expiación del color suele realizarse, en la práctica de dos formas distintas. En la primera de ellas, se sugiere que el color es patrimonio de un ente “extraño”: habitualmente lo femenino, lo primitivo, lo infantil, lo vulgar, lo homosexual o lo patológico. En la segunda, el color queda relegado a la esfera de lo superficial, de lo accesorio, de lo superfluo o de lo cosmético. En el primer caso, el color es considerado como algo ajeno y, por tanto, peligroso; en el segundo caso, se percibe meramente como una casualidad experiencial de orden secundario y, en consecuencia, no merece la más mínima consideración (Batchelor, 2001, p.25).

El color entonces es peligroso o banal, “o ambas cosas a la vez. (Algo típico de los prejuicios es combinar lo siniestro y lo superficial)” (Batchelor, 2001, p.25).

Mi proyecto responde al proyecto coloreando, rellenando retículas, aquello no es propiamente un acto radical del uso del color, ya que se relaciona con el prejuicio de que el color necesita de un orden, que en este caso vendría a ser suplido por la retícula.

¿Desde cuándo se asoció el “azar” con el color y la “certeza” con el dibujo?  
¿Desde cuándo el dibujo y el color se convirtieron en códigos del orden y el caos? Tal vez esas preguntas carecen de importancia, pues el prejuicio sigue estando en vigor (Batchelor, 2001, p.34).

Es por ello que en ocasiones la clave de desarrollo de mi proyecto radica en romper los límites de la retícula mediante el trazo coloreado. Es así como a veces el color predomina en la composición, sin que por ello se pierda el valor del trazo y la retícula.

Pues bien, etimológicamente también el color ha sido asociado al engaño y la tergiversación: “El término latino *colorem* está vinculado a *celare*, esconder u ocultar; en inglés medio. “Colorear” es embellecer o adornar, disfrazar, representar engañosa o plausiblemente, tergiversar” (Batchelor, 2001, p.60).

Concluyo que el color, de acuerdo a la pragmática, está marcado por los hábitos lingüísticos y convenciones de la cultura, hecho que se ejemplifica en el fenómeno del arcoíris:

Aunque el arco iris es un fenómeno natural visible universalmente y consistente, nos sorprende que su representación verbal y visual sean inconsistentes. Los arco iris siempre son vistos a través del prisma de la cultura; están marcados por los hábitos lingüísticos o por las convenciones de la cultura (Batchelor, 2001, p.113).

Mi interés por el color reside en poder visualizarlo desde dentro, aquello equivale a un estado de ánimo y esta introspección es confrontada con un catálogo de lápices que venden en librerías, es así como se confronta un estado subjetivo con la objetividad de la disposición de materiales a los que puedo acceder, en este caso lápices de color y hojas negras. También debo mencionar que realizo mi práctica después de la publicación del libro *Cromofobia* y después del impacto de la carta de color sobre la paleta de artista<sup>21</sup>. La intención es confrontar lo subjetivo con un prejuicio (derivado de la cromofobia), para así intentar subvertir la visión de menosprecio hacia el color (que no es otra que la del menosprecio a la otredad), que según Batchelor se actualiza cada vez que este entra en interacción con la cultura y por consiguiente con la producción de arte visual.

## 6. CRÍTICA E INTERPRETACIÓN: DOS OBRAS DE GERARDO PULIDO

La obra *Alucinación #1-40: melamina de madera*, es una serie de 40 dibujos realizada entre los años 2011 y 2012 por el artista Gerardo Pulido (Santiago de Chile,

---

<sup>21</sup> Este tema se trata en el capítulo de crítica e interpretación a las obras de Gerardo Pulido *Alucinaciones*.

1975- ). Los materiales utilizados son diversos, entre ellos: grafito, lápices de color y papel estampado. Cada dibujo tiene una dimensión de 32 x 24 cm.

Por otra parte *Alucinación #42: melamina de madera*, es una obra de 2012 que está realizada con grafito, pastel seco, acuarela, gouache y plumón metálico sobre papel y tiene una dimensión de 49,7 x 72 cm.

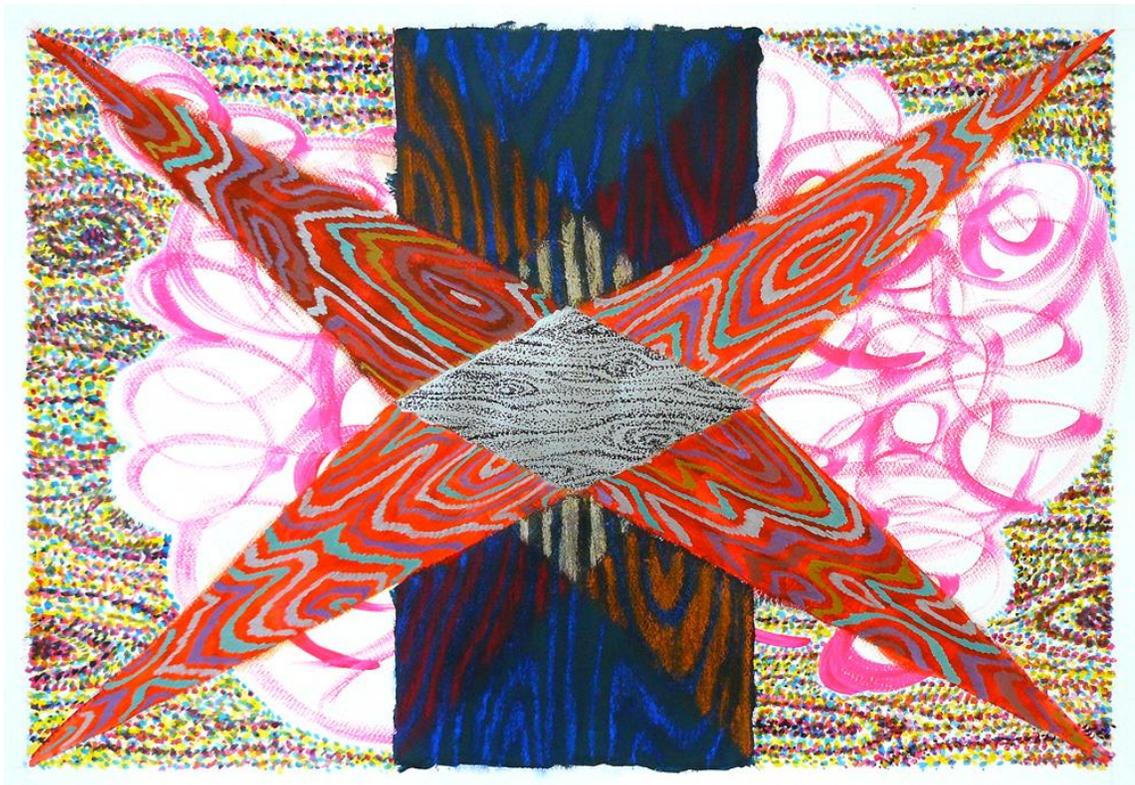


Ilustración 9: Gerardo Pulido. *Alucinación #42: melamina de madera*. 2012. Grafito, pastel seco, acuarela, gouache y plumón metálico sobre papel, 49,7 x 72 cm. Galería Patricia Ready. [Foto: Sebastián Mejía / Gerardo Pulido] (Disponible en: <http://www.gerardopulido.com/uploads/obras/44/20130621084450.jpg> Recuperado el 11-2-2015).

Las obras *Alucinación #1-40: melamina de madera* (2011-2012) (de ahora en adelante denominada *Alucinaciones*) y *Alucinación #42: melamina de madera* (2012) (de ahora en adelante denominada *Alucinación #42*) fueron presentadas en la exposición *Nudos y venas* en la Galería Patricia Ready de Santiago de Chile el año 2013.

*Alucinación #42* se caracteriza por el uso de una interacción del color brillante y saturado, aquella cualidad formal se relaciona con el título de la obra: *alucinación*. Se podría decir que cromáticamente estamos ante una obra psicotrópica:

“Psicotrópico: adjetivación común de las percepciones de colores y coloridos saturados y brillantes descritas por quienes consumen alucinógenos durante la ensoñación que éstos les producen” (Sanz y Gallego, 2001, p.717).

La otra parte del título, *melamina de madera*, hace referencia al material que se utiliza para amoblar. La *melamina* no es un material noble como la madera nativa. Esa relación de un material que no alcanza a ser tan noble como el nativo y lo trata de imitar, se puede asociar con la noción de una *estética que anhela a convertirse en algo que no llegará a ser*<sup>22</sup>.

Entonces tenemos dos flancos metafóricos por los que podemos interpretar *Alucinación #42*, uno tiene relación con el color: *lo psicotrópico* y el otro con el dibujo: *lo anhelado*. *Lo psicotrópico* se concreta con la saturación y el brillo de la interacción del color y *lo anhelado* se desarrolla mediante la copia de vetas de madera mediante materiales de librería. El dato de proveniencia de los materiales es importante ya que el *escenario* de desarrollo de las *Alucinaciones* es posterior al impacto de la carta de color. Según Ann Temkin (2008a) la sensibilidad ante el color experimentó un cambio después de la instauración de la carta o muestra de color en librerías y tiendas de pintura:

A contemporary position had evolved—one that might be called a color-chart sensibility—that set aside theories of relational color harmony just as it rejected the symbolic or expressive import of color choices, accepting color as a matter of fact, even happenstance<sup>23</sup> (p.17).

Esa casualidad o accidentalidad a la que se refiere Temkin (2008a) responde a la aleatoriedad, ella argumenta que la tabla, carta o muestra de colores reemplaza a la paleta

---

<sup>22</sup> Idea extraída de la tesina de licenciatura por la Universidad Católica: *La estética aspiracional* (2005) del artista chileno Rodrigo Lobos (Viña del Mar, Chile, 1980- ).

<sup>23</sup> Traducción libre: “Una posición contemporánea se desarrolló —que podemos llamar sensibilidad ante la carta de color— dejando a un lado la teoría de la armonía del color al mismo tiempo que rechazando la relevancia simbólica o expresiva de la elección del color, afirmando al color como un hecho, incluso como una casualidad”.

de artista<sup>24</sup> y expone la condición de la pintura como mercancía<sup>25</sup>. Esta nueva forma de entender el color reemplaza el sistema del círculo cromático por el arreglo en filas y columnas. Según Temkin (2008a) en la carta de color no hay necesariamente una lógica en la distribución de los colores ni tampoco una textura asociada con el color. Temkin (2008a) agrega que sumado al efecto que la carta de color tuvo sobre la paleta de artista y el círculo cromático, se suma el factor de la fabricación del color, ya que ya no es tan complicado conseguir mezclas de color y se pueden comprar tarros con colores preparados en excelentes condiciones.

Los materiales que Gerardo Pulido utiliza en *Alucinación #42* son sofisticados a la vez que de fácil acceso, los podemos encontrar en librerías a precios moderados, un material que ejemplifica esta relación entre sofisticación y accesibilidad es el plumón metálico. En cuanto a los materiales utilizados en sus *Alucinaciones*, Pulido utiliza lápices de colores, el catálogo de estos artículos de librería es extenso y son un material industrial de bajo costo<sup>26</sup> que en ocasiones está pensado como artículo escolar.

---

<sup>24</sup> Sanz y Gallego (2001) definen paleta del siguiente modo: “Conjunto de colores que constituyen el inventario sustancial del modo expresivo de un artista” (p.656).

<sup>25</sup> De acuerdo a la Gran Enciclopedia Salvat: “Los productos del trabajo se convierten en mercancías tan sólo cuando aparece la división social del trabajo y existen determinadas formas de propiedad sobre los medios de producción y los frutos del trabajo. Por consiguiente, la mercancía es una categoría histórica. En los modos de producción precapitalistas, la gran masa de los productos del trabajo se obtienen en un régimen de economía natural y no se presentan en calidad de mercancías. Sólo en la producción capitalista todos los frutos del trabajo, e incluso la propia fuerza de trabajo, se convierten en mercancías. Toda mercancía posee dos propiedades, tiene un doble carácter. En primer lugar, por el hecho de satisfacer una necesidad humana, es útil al hombre, posee un *valor de uso*; en segundo lugar, la mercancía –producto destinado al cambio en el mercado– es portadora de un *valor de cambio o valor*” (p.2562).

<sup>26</sup> La noción de bajo costo es relativa, estoy tomando en consideración que los precios de artículos dedicados a las manualidades en promedio es mayor a los 5 dólares, por lo que los sets de 12 lápices de color metálico marca AloColor o Tris que a la fecha tienen un precio inferior a 4 dólares pueden ser considerado de bajo costo. Valor día Domingo, 1 de Febrero de 2015: 1 dólar = \$ 630 pesos chilenos. Dato extraído de: [www.valor-dolar.cl](http://www.valor-dolar.cl) (consultado el 1-2-2015).

En cuanto al uso del color de ciertas *Alucinaciones*, prejuiciosamente<sup>27</sup> podríamos decir que la selección de color también se vincula con la libertad de elección de color que un niño podría hacer, sobre todo por la coloración saturada y brillante. En cuanto a la técnica de dibujo, ciertas *alucinaciones* utilizan trazos que pierden su relación con el infantilismo al recortarse geométricamente. En el caso de que alguien pueda ver las *Alucinaciones* y exclamar: “¡pero si esto lo podría haber hecho un niño!”, estaríamos ante un problema muy interesante de resolver: ¿qué respuesta se puede dar? Kirk Varnedoe (1994) argumenta que ese tipo de comentarios han sido asociados muchas veces a obras como las de Cy Twombly (Virginia, EE.UU, 1928 - Roma, Italia, 2011), Varnedoe aprovecha de señalar cual sería la diferencia fundamental entre una obra hecha por un niño y una obra de Twombly, según él un arte que se asemeja a la grafía o trazo de un niño no descansa en el virtuosismo de la marca individual, sino que en la orquestación de un set de “reglas” personales que delimitan cuando actuar y cuando no sobre la superficie, como también que tan lejos llegar. Al establecer estas “reglas” el artista estaría ordenando un repertorio que realza lo que antes de sus “reglas” había quedado sin voz y marginado en expresiones artísticas anteriores, cito a Varnedoe (1994):

One could say that any child could make a drawing like Twombly only in the same sense that any fool with a hammer could fragment sculptures as Rodin did, or any house painter could spatter paint as well as Pollock. In none of these cases would it be true. In each case the art lies not so much in the finesse of the individual mark, but in the orchestration of a previously uncodified set of personal “rules” about where to act and where not, how far to go and when to stop, in such a way that the cumulative courtship of seeming chaos defines an

---

<sup>27</sup> Prejuicio vinculado a la cromofobia (concepto que es desarrollado en esta Memoria a partir del capítulo “Color”).

original, hybrid kind of order, which in turn illuminates a complex sense of human experience not voiced or left marginal in previous art<sup>28</sup> (p.22).

En ese sentido las *Alucinaciones* de Pulido tienen un repertorio claro, podemos observar una recurrencia en la utilización del rombo y el triángulo, un inventario de rombos, triángulos y vetas de madera, pero pareciese que toda esta estructura en ciertos casos es una excusa para experimentar con el color, tal como Josef Albers (Alemania, 1888 – EE.UU, 1976) utilizó el cuadrado, como una excusa, *un plato para servir sus manías cromáticas*:

Hacia 1950, el color se convirtió para Albers en algo «autónomo» (utilizando sus propias palabras); articulo esta idea sobre todo en referencia al *Homenaje al cuadrado*: «Para mí, el color es mi medio de expresión. Es algo automático. No estoy “homenajeando al cuadrado”. Se trata simplemente del plato en el que sirvo mis manías cromáticas» (Gage, 1993, p.265).

Según David Batchelor (2001) desde la época de Newton el color se ha vinculado con esquemas o patrones geométricos que facilitan su estudio y catalogación. “Desde la época de Newton, el color ha estado sometido a la disciplina de la geometría, pues ha sido ordenado en una variedad infinita de círculos, triángulos, estrellas, cubos, cilindros y esferas de colores” (Batchelor, 2001, p.103).

---

<sup>28</sup> Traducción libre: “Se podría decir que hasta un niño puede hacer un dibujo de Twombly en el mismo sentido que cualquier tonto con un martillo podría fragmentar esculturas como Rodin o un pintor de casas salpicar pintura tal como lo hizo Pollock. Sin embargo ninguna de estas suposiciones es aceptable. En cada uno de los casos señalados el acto artístico no descansa en la sutileza de la marca individual sino en la orquestación de un anteriormente no codificado set de “reglas” personales que establecen cuando actuar y cuando no, cuán lejos llegar y cuando parar, de tal manera que el encanto del aparente caos define un original, un orden de carácter híbrido que a cambio ilumina un complejo sentido de la experiencia humana al que no se le ha dado voz o se ha mantenido marginal en las corrientes artísticas anteriores”.

Hay ciertas relaciones plásticas entre geometría y color, en donde las formas geométricas son utilizadas por su neutralidad, para que sea *solo* el color el que *de vida a la obra*, ejemplo de tal estrategia es la serie de Josef Albers *Homenaje al Cuadrado*: “El cuadrado era una forma neutra y sobre todo estática: no provocaba la menor sensación de movimiento a menos que se le diera vida a través del color” (Gage, 1993, p.265).

A pesar de que el color en la mayoría de los casos es *preponderante*, hay ciertas *Alucinaciones* en donde predomina el dibujo por sobre el color. En casos particulares vemos el trazo, a modo de garabato, como señalaba arriba este recurso se inserta en triángulos o rombos.



Ilustración 10: Gerardo Pulido. *Alucinación #1-40: melamina de madera*. 2011-2012. Materiales diversos sobre papel, entre ellos: grafito, plumón metálico, scripto grueso y delgado, lápiz de color, papel estampado, 32 x 24 cm cada uno [Foto: Sebastián Mejía / Gerardo Pulido] (Disponible en: <http://www.gerardopulido.com/uploads/obras/45/20130621183909.jpg> Recuperado el 11-2-2015).

Observamos que formalmente las *Alucinaciones* establecen reglas, instalan un orden, pero siguiendo el criterio de Varnedoe la pregunta pendiente es, ¿qué expresiones marginadas por corrientes artísticas anteriores son las rescatadas por las *Alucinaciones*?

Me parece que las *Alucinaciones* rescatan el uso de un colorismo particular; el colorismo psicotrópico. Esa adjetivación liga a las *Alucinaciones* con la reivindicación del uso de un colorido brillante y saturado dentro del arte visual, según David Batchelor (2001) el colorido brillante y saturado ha sido rechazado por un sector cultural occidental, Batchelor (2001) sostiene que ese rechazo ha sido sistemático y denomina a esta aversión hacia el colorismo *cromofobia*. Siguiendo el criterio de Sanz y Gallego (2001) la aversión a la que se refiere Batchelor (2001) no es hacia el color, ya que éste es el “rasgo esencial y distintivo de las formas de la percepción visual, integrado por tres atributos específicos: luminosidad, tono o matiz y saturación, o bien, claridad, tono y croma (...)” (Sanz y Gallego, 2001, p.258). La aversión propuesta por Batchelor (2001) es hacia el colorismo. “Colorismo: Conjunto de cualidades, o bien, de connotaciones cromáticas que, en una cultura determinada, se hallan vinculadas de manera sinestética, simbólica o convencional a diversas sustancias, seres, fenómenos, conceptos, valores o procedimientos” (Sanz y Gallego, 2001, p.270).

Haciendo esta distinción, podemos sintetizar que la afirmación de Batchelor (2001) consiste en que el colorismo psicotrópico se halla vinculado de manera simbólica o convencional a un valor peyorativo en una cultura determinada. Batchelor (2001) da numerosos ejemplos de manifestaciones y teorías que afianzan este valor peyorativo en su libro *Cromofobia*.

Según Batchelor (2001) esta aversión se ha plasmado en la vinculación del colorismo con lo peyorativo en diversas teorías y manifestaciones culturales, aquello tiende a considerar que el exceso de color en una obra de arte pareciese vulgar, infantil, superficial, entre otras características que son usadas en sentido despectivo. Lo contrario a la *cromofobia* es la *cromofilia*, que también es vista como *peligrosa*, ya que considera *poco serio* una visualidad que presente un placer *irracional e indebido* hacia el color. *Cromofobia* y *cromofilia* configuran una visión occidental que responde a una cultura determinada, lo cual permite delimitar un contexto histórico en el que se instalan determinadas formas y materiales dentro de la producción de obras determinadas.

En el libro *Cromofobia*, David Batchelor emprende una pragmática del color. Rescato dos acepciones de pragmática del color descritas por Sanz y Gallego (2001):

Pragmática del color: Rama de la iconolingüística<sup>29</sup> que estudia el entorno de convergencia entre los elementos cromáticos de la comunicación visual y la realidad en la que ésta tiene lugar; así como el contexto global en el que se interrelacionan los artífices, los espectadores y el ambiente. // Rama de la semiótica que estudia la interrelación de las coloraciones significativas y sus artífices (p.712).

Volviendo a la obra de Pulido, *Alucinaciones*, podemos decir que ésta subvierte el orden que en una obra de carácter geométrico se le asigna al color, debido a que la lógica geométrica que presentan las *Alucinaciones* del triángulo como mitad del rombo no tiene una equivalencia en el uso del color, este uso no tiene la lógica que la geometría explicita en las obras, el uso del color pareciese derivado de lo que Roland Barthes denomina una *idea sensual*.

“¿Qué es el color? Ante todo, un placer (...) habría que recordar que el color es también una idea (una idea sensual): para que haya color (en el sentido placentero del término), no es necesario que el color se someta a medios enfáticos de existencia (...) no es necesario que haya afirmación, *instalación* del color. Basta con que aparezca, con que esté ahí, con

---

<sup>29</sup> “Iconolingüístico: Enfoque lingüístico de las denominaciones comunes de colorismos icónicos y audiovisuales en general, y artísticos en particular, que se atribuyen a las escuelas artísticas o talleres nacionales y locales. Este enfoque coincide, en su fundamentación conceptual, con el contextual geográfico y el sociocultural del colorismo antropológico. // Adjetivación común de los elementos y unidades cromáticas, de significante y significado (colores, coloraciones, esquemas, combinaciones y colorismos), comprendidos en los inventarios inherentes a los acervos iconolingüísticos de una cultura determinada, considerando que dichos elementos y unidades corresponden a los coloridos de paisajes naturales o artificiales, objetos artesanales, manifestaciones diversas de la cultura popular, ornamentaciones arquitectónicas, decoraciones y obras artísticas, entre otras sugerencias de origen” (Sanz y Gallego, 2001, p.471).

que se inscriba como un rasguño de alfiler en la comisura del ojo (...) basta con que desgarre algo: que esto ocurra ante el ojo, como una aparición (o una desaparición, ya que el color es como un párpado que se cierra, un leve desmayo) (...) el color, al igual que el *acontecimiento* se renueva cada vez; es el *toque* precisamente lo que produce el color, igual que produce el placer” (Barthes, 1992, p.169).

El color en tanto acontecimiento e idea sensual en la obra *Alucinaciones* se aleja de la fría sensibilidad de la carta de color, ya que el color no se subdivide en tonos monocromos, todo lo contrario, se mezcla a través del trazo, por ello Pulido también subvierte el uso del color propio de su tiempo (el de la carta de color) y en ese sentido su obra adquiere un carácter que debe ser evaluado en oposición a la consideración apresurada de que sus *Alucinaciones* son una obra anacrónica.

The color chart could serve as an efficient sign for a kind of color that represented color after the palette, after theory, after mysticism, and all these other considerations that seemed to me anachronistic at the turn of the twenty-first century<sup>30</sup> (Temkin, 2008b, p.8).

La posición de la carta de color, implica una censura, pareciese que una obra que no se rija por aquel impacto está destinada al anacronismo, por ello la obra de Pulido se ubica en un sector intermedio, por un lado se vincula con el uso de materiales industriales de bajo costo que obligan a un desarrollo técnico apropiado, mientras que por otro lado carga a ese “color-ready-made” de un valor connotativo que intentaré explicar abajo.

Concentrating on the art of the last sixty years, it brings together works of art that directly address the concept of “ready-made color”, with the commercial

---

<sup>30</sup> Traducción libre: “La carta de color es signo de un tipo de color que representa al color después de la paleta, la teoría, el misticismo y toda consideración que a mi parecer es anacrónica a finales del siglo XX”.

color chart providing an apt symbol of the recognition of paint as a mass-produced and standardized commodity<sup>31</sup> (Lowry, 2008, p.6).

En las *Alucinaciones* los materiales ready-made están en función de lo que Peter Jenny (2013a) llama lo incidental, que es todo lo que pareciese secundario, pero de pronto y sorpresivamente gatilla imágenes en nuestra imaginación:

“Las imágenes que sugieren los objetos del día a día, la belleza de lo ordinario, como por ejemplo manchones, nubes, ralladuras” (Jenny, 2013a, p.9).

En el caso de las *Alucinaciones* son vetas de madera las que despiertan nuestra imaginación, éstas son pintadas o delineadas con un colorismo psicotrópico, serían las vetas de madera que subjetivamente solo puede ver quien alucina. Como sostiene Jenny (2013a): “en más de una ocasión, a todos nos ha parecido ver imágenes en simples fragmentos, formas nebulosas o señales aleatorias” (p.9).

Pareciese que para generar las *Alucinaciones*, Gerardo Pulido siguió un método similar a los procesos creativos que Jenny (2013a) propone para generar imágenes inesperadas, algunas de las técnicas que pareciese que Pulido siguió son: contornear, formar imágenes especulares, formar imágenes formadas a partir de vetas, garabatear e imaginar cómo es que una veta es.

Lo incidental en el uso de los materiales se vincula con lo que pareciese azaroso, tal como una alucinación no depara sino sorpresas. La alucinación según el DRAE es una “sensación subjetiva que no va precedida de impresión en los sentidos”, es decir responde a un orden donde el color es netamente producto del estado subjetivo y no responde a la realidad física, por tanto esta percepción es individual, solo responde a la perspectiva del artista o grupo que consume el alucinógeno. Más allá de tener un fin ritual la *Alucinación* de Pulido, desde mi perspectiva, establece una relación entre la evasión alucinógena, producto de la aislación en el proceso de producción de la obra de dibujo, y el acto

---

<sup>31</sup> Traducción libre: “El arte de los últimos sesenta años aúna obras de arte que abordan el concepto de “ready-made color”, la carta de color comercial es símbolo del reconocimiento de la pintura como una mercancía estandarizada y producida de forma masiva”.

contemplativo<sup>32</sup>. Como establecimos arriba, Pulido pone minuciosa atención a los detalles incidentales, pero su obra deja entrever que hoy en día todo acto contemplativo no es más que una alucinación. Me refiero a que la *Alucinación* de Pulido, bien podría ser una *alucinación negativa*; “no percibir lo que es visible a nuestros ojos: los psicoanalistas denominan a esto alucinación negativa” (Batchelor, 2001, p.12). Quizá poner la atención en algo material, no es más que un acto alucinógeno de evasión que vela lo que realmente es visible ante nuestros ojos.

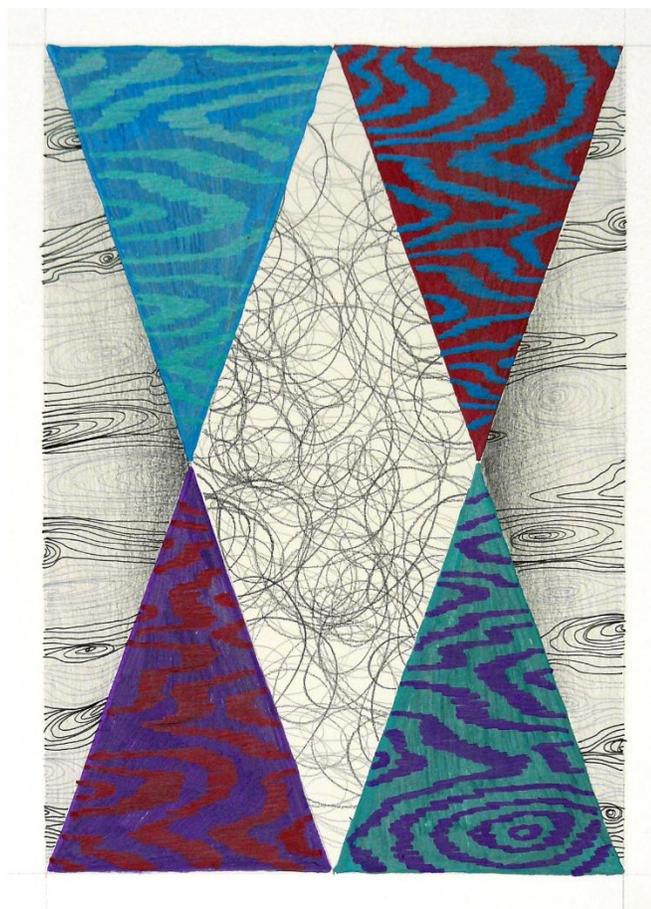


Ilustración 11: Gerardo Pulido. *Alucinación #1-40: melamina de madera*. 2011-2012. Materiales diversos sobre papel, entre ellos: grafito, plumón metálico, scripto grueso y delgado, lápiz de color, papel estampado, 32 x 24 cm cada uno [Foto: Sebastián Mejía / Gerardo Pulido] (Disponible en: <http://www.gerardopulido.com/uploads/obras/45/20130621184603.jpg> Recuperado el 11-2-2015).

<sup>32</sup> “Contemplar: poner la atención en algo material o espiritual” (DRAE, online).

La obra de Pulido expone una devoción<sup>33</sup> alucinada hacía el color y la geometría, el hecho de que parte del título sea melamina reafirma también una devoción por lo sintético. Es como si sólo en la alucinación, el color, el rombo y lo sintético alcanzaran su verdadero potencial compositivo, las *Alucinaciones* terminan siendo un *homenaje al rombo y a la melanina* siguiendo la tradición de los homenajes de Albers.

Concluimos que las *Alucinaciones* articulan lo que realmente es visible con lo que es alucinación, el título de la obra aporta claves de lectura y la vida contemplativa de quien observa las vetas de madera se conjuga con lo artificial, con la melamina, conjugación metafórica donde contemplar es un estado alterado regulado por un gusto sintético, gusto que según el DRAE es un “sentido corporal con el que se perciben sustancias químicas disueltas”. En este caso sustancias alucinógenas que estratégicamente utilizadas no dejan de influir en la interacción del color.

---

<sup>33</sup> “Inclinación, afición especial” (DRAE, online)

## 7. IMÁGENES DEL PROYECTO



Ilustración 12: Francisco Ayala. *Sin título 1*. Lápiz de color sobre papel. 29,7x42 cm. 2015



Ilustración 13: Francisco Ayala. *Sin título 2*. Lápiz de color sobre papel. 29,7x42 cm. 2015



Ilustración 14: Francisco Ayala. *Sin título 3*. Lápiz de color sobre papel. 29,7x42 cm. 2015



Ilustración 15: Francisco Ayala. *Sin título 4*. Lápiz de color sobre papel. 29,7x42 cm. 2015

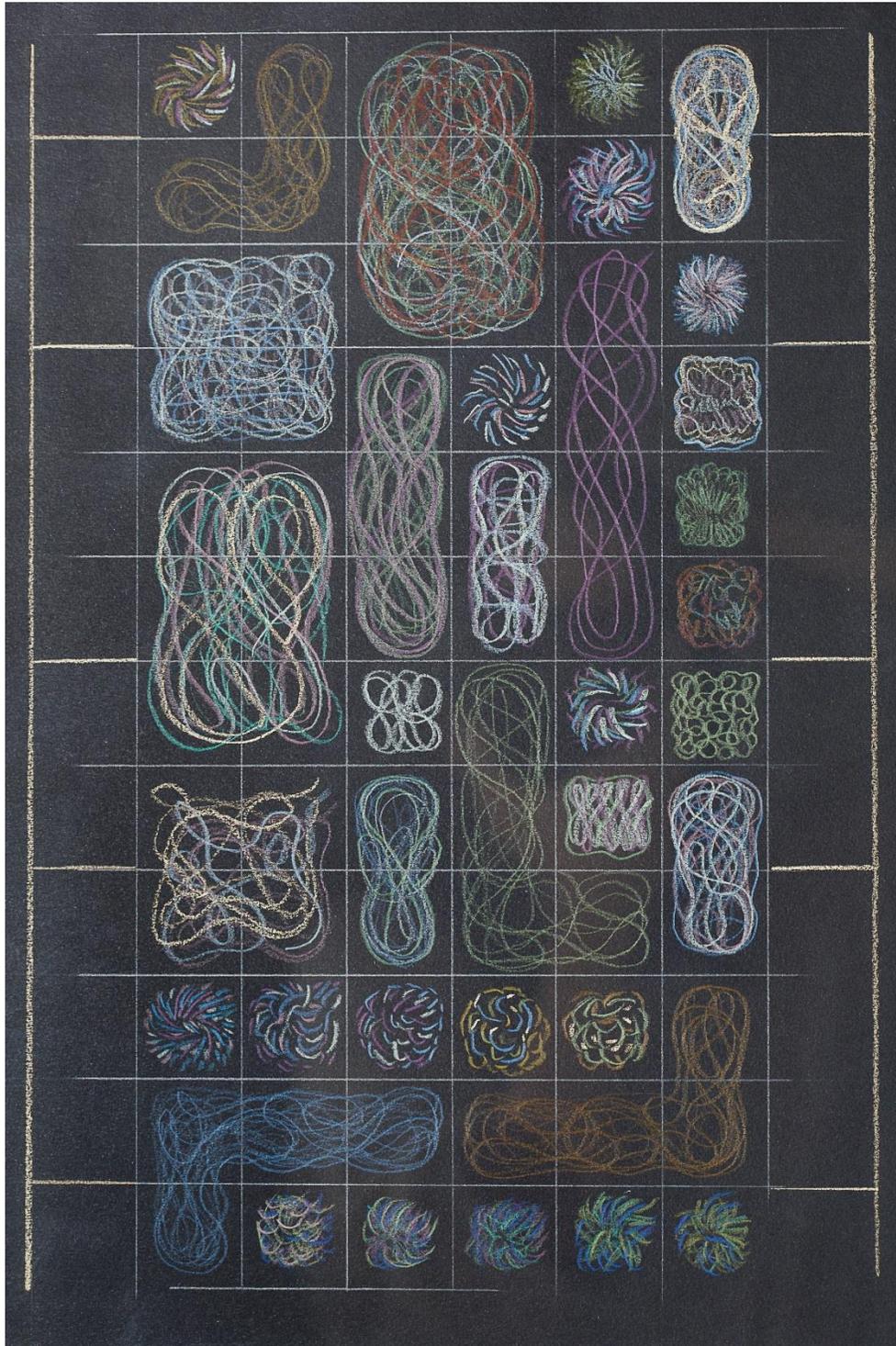


Ilustración 16: Francisco Ayala. *Sin título 5*. Lápiz de color sobre papel. 29,7x42 cm. 2015



Ilustración 17: Francisco Ayala. *Sin título 6*. Lápiz de color sobre papel. 50x65 cm. 2015



Ilustración 18: Francisco Ayala. *Sin título 7*. Lápiz de color sobre papel. 29,7x42 cm. 2015



Ilustración 19: Francisco Ayala. *Sin título 8*. Lápiz de color sobre papel. 50x65 cm. 2015

## CONCLUSIÓN

Esta Memoria me permitió conocer los medios que utilizo para desarrollar mi obra. Aquello ocurrió mediante la individualización de cada medio (color, trazo y retícula) y la posterior asimilación de conceptos desprendidos de cada uno con fines productivos.

El modo de acercamiento a cada medio se estableció mediante analogías, por ello, en la mayoría de las ocasiones, el modo de asimilar los conceptos más relevantes se dio por medio de metáforas.

Los conocimientos que adquiriré están relacionados con la noción de visión (en sentido figurado) que ya mencionaba en la Introducción, aun no comprendiendo la dimensión de su importancia en la producción de mi obra y esta Memoria.

Ante la pregunta, ¿qué guía la producción de mi obra? Concluyo que la visión que tengo sobre los medios es lo que va a determinar el modo de empleo de éstos, como también los procedimientos y materiales involucrados.

A lo largo del proceso de escritura de esta Memoria renové mi visión sobre conceptos como gusto, gesto y lo incidental gracias a analogías. Asimismo, pude observar que los artistas seleccionados se inspiran en analogías; Agnes Martin asocia la retícula con su visión de lo que es la perfección, Paula de Solminihac asocia el orden de su obra con procedimientos derivados de su experiencia como madre. Otras analogías suponen que Sol LeWitt “disecciona” su entorno mediante la retícula, que Gerardo Pulido “alucina” ante el color, que León Ferrari y Cy Twombly “escriben” por medio del trazo.

Creo que mi visión de las cosas se plasma mediante la analogía, por ello, esta Memoria rescató el valor metafórico presente en la producción de obra y en los medios, color, retícula y trazo.

Observé que el establecimiento de la metáfora era un patrón común tanto en las visiones de los artistas como en los planteamientos teóricos; en la cromofobia (Batchelor, 2001) el color cumple el rol del “otro”, en la Interacción del color (Albers, 1979) el problema del color se comprende en la introspección. Estas visiones que establecen analogías se complementaron con la experiencia de la práctica de taller.

Encontré interés por los medios a partir del proceso de producción, para luego vislumbrar las influencias presentes en lo que producía. Por ello considero que lo realizado equivale a un ejercicio de asimilación e incorporación de visiones como un proceso paralelo a la práctica de taller. Así, empecé a tomar atención en cosas que estaban involucradas en mi producción y solo comprendía de modo intuitivo, como el valor de lo incidental, del gusto, de lo secuencial.

Lo que empezó como un interés por el proceso productivo implicado en el intento de establecer un repertorio, derivó en el intento por articular este repertorio con “visiones”. Finalmente, me di cuenta de que estas “visiones” son las que justifican mi producción, quizá en un nivel introspectivo de difícil desciframiento, por ello cada vez más me interesa abrir mi proceso de producción hacia la interpretación. No desde el título de la obra (que de hecho no título) sino desde la evocación generada por los medios utilizados. Considero que aquel es mi aporte personal al problema tratado; identificar un medio como el color, la retícula o el trazo, para luego, desde un proceso introspectivo a la vez que productivo intentar incentivar la capacidad evocativa del espectador.

## BIBLIOGRAFÍA

Albers, J. (1979). *La interacción del color*. Madrid: Alianza.

Barthes, R. (2001). All except you. Saul Steinberg. En *La Torre Eiffel: textos sobre la imagen* (pp.117-141). Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_ (1992). Cy Twombly o Non multa sed multum. En *Lo obvio y lo obtuso* (pp.161-181). Barcelona: Paidós.

Batchelor, D. (2001). *Cromofobia*. Madrid: Síntesis.

Cabezas, L. (2001). La construcción del sentido. En J.J. Gómez Molina, L. Cabezas y J. Bordes (Eds.), *El manual de dibujo: estrategias de su enseñanza en el siglo XX* (pp. 349-443). Madrid: Cátedra.

Casado, M. (1995). Caligramas. En J. J. Gómez Molina (Ed.), *Las lecciones del dibujo* (pp.533-545). Madrid: Cátedra.

De Solminihac, P. (2004). *Crudo/Cocido*. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Artes Visuales: Universidad de Chile.

Ferrari, L. (2007). Conversación entre Santiago García Navarro y León Ferrari. En Caroll Yasky (Ed.), *Como vivir juntos: selección de la 27a bienal de São Paulo* (p.58). Santiago de Chile: MAC.

Gage, J. (1993). Color sin teoría: el papel de la abstracción. En *Color y cultura: la práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción* (pp.247-268). Madrid: Siruela.

Gomez Molina, J.J. (1995). El concepto de dibujo. En J. J. Gómez Molina (Ed.), *Las lecciones del dibujo* (p.17-169). Madrid: Cátedra.

\_\_\_\_\_ (1999). Introducción. En J. J. Gómez Molina y L. Cabezas (Eds.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo* (p.13-96). Madrid: Cátedra.

\_\_\_\_\_ (2001). Los “topos” del manual. En J.J. Gómez Molina, L. Cabezas y J. Bordes (Eds.), *El manual de dibujo: estrategias de su enseñanza en el siglo XX* (pp. 17-139). Madrid: Cátedra.

Gran Enciclopedia Salvat. Barcelona: Salvat Editores.

Haskell, B. (1994). Agnes Martin: la conciencia de la perfección. En M. Lissón (Ed.), *Agnes Martin* (pp.45-66). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Jenny, P. (2013a). *La mirada creativa*. Barcelona: Gustavo Gili.

\_\_\_\_\_ (2013b). *Técnicas de dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili.

Krauss, R. (1996). Retículas. En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (pp.23-39). Madrid: Alianza.

Lewitt, S. (2001). Sol Lewitt selección de escritos (1966-1971). En *Sol Lewitt: wall drawings y gouaches* (pp.15-32). Buenos Aires: PROA.

Lobos Huber, R. (2005). *La estética aspiracional*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Arte: Universidad Católica de Chile.

Lowry, G. D. (2008). Foreword. En A. Temkin (Ed.), *Color chart: reinventing color 1950 today* (pp. 6-7). New York: Museum of Modern Art.

Martin, A. (1994). Escritos de la artista. En M. Lissón (Ed.), *Agnes Martin* (pp.16-45). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Riley, C. (1995). Roland Barthes and the vanishing point of color. En *Color Codes: modern theories of color in philosophy, painting and architecture, literature, music and psychology* (pp.56-63). Hanover: University Press of New England.

Samara, T. (2004). *Diseñar con y sin retícula*. Barcelona: Gustavo Gili.

Sanz J. C. y Gallego, R. (2001). *Diccionario del color*. Madrid: Akal, 2001.

Sargent-Wooster, A. (1980). Sol LeWitt's Expanding Grid. *Art in America*, Mayo, 143-147.

Temkin, A. (2008a). Color shift. En A. Temkin (Ed.), *Color chart: reinventing color 1950 today* (pp. 16-27). New York: Museum of Modern Art.

\_\_\_\_\_ (2008b). Preface and Acknowledgments. En A. Temkin (Ed.), *Color chart: reinventing color 1950 today* (pp. 8-13). New York: Museum of Modern Art.

Varnedoe, K. (1994). Your Kid Could Not Do This, and Other Reflections on Cy Twombly. *MoMA*, Otoño - Invierno, (18), 18-23.

Zevi, A. (2001). Sol Lewitt en dos y tres dimensiones. En *Sol Lewitt: wall drawings y gouaches* (pp.59-131). Buenos Aires: PROA.

## RECURSOS ELECTRÓNICOS Y WEB

De Solminihac, P. Página web de la artista. Disponible en: <http://www.pauladesolminihac.cl> (Consultado el 10-2-2015).

Diccionario de la Real Academia Española (DRAE). Disponible en: <http://www.rae.es> (Consultado el 5-2-2015).

Faruqee, A. (2013). Color in Context: Revisiting Albers. Yale Presidential Inauguration Symposia (12 de Octubre de 2013). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8YpZX0Xj9-Y> (Consultado el 10-2-2015).

Mellado, J. P. (2006). *La edificación del color*. Disponible en: [http://www.pauladesolminihac.cl/investigacion/investigacion\\_inabsentia\\_textojpmellado.htm](http://www.pauladesolminihac.cl/investigacion/investigacion_inabsentia_textojpmellado.htm) (Consultado el 19-1-2015).

Pulido, G. Página web del artista. Disponible en: <http://www.gerardopulido.com> (Consultado el 10-2-2015).

Valor del Dolar en Chile | Tipo de Cambio actualizado. Disponible en: <http://www.valor-dolar.cl> (Consultado el 1-2-2015).