



Escuela Nacional de Pintura Escultura y Grabado
“La Esmeralda”

Procesos en un cotidiano silencioso

Tesina

Para obtener el título de:
Licenciada en artes plásticas y visuales

Presenta:
Catalina Salcedo Ortiz

Asesores:

Roberto de la Torre y Jorge Morales

México, D.F. 2014

Agradecimientos

A mis papás por su eterna paciencia y apoyo. A Emilia Chtereva mi profesora de violín y solfeo. A Patricia Soriano mi maestra de producción en el último año de la Esmeralda. A Lola Lince, mi maestra de danza experimental. A mis asesores Roberto de la Torre y Jorge Morales por su tiempo e interés. A Ashley Fell, sin su ayuda la redacción del texto sería confusa. También a los amigos pintores, fotógrafos, músicos y bailarines con quienes he mantenido diálogos, sus ideas y prácticas me han servido de referencia e inspiración, sin sus aportaciones el carácter de mis ideas seguramente sería otro.

Contenido

7	Introducción
9	I Vivencia
17	II Encuadre Reflexivo
19	II ⁱ Los pintores figurativos
24	II ⁱⁱ Los ideales de la música minimal en paralelo a la pintura abstracta
30	II ⁱⁱⁱ Rumores de lo delgadamente perceptible
35	III Metodología: guía para obtener una serie de pinturas silenciosas
37	IV Aplicación: <i>Escenarios de un cotidiano silencioso</i>
48	V Conclusiones
53	Breves reseñas biográficas
60	Bibliografía
	Apéndice I Las pinturas en <i>Escenarios de un cotidiano Silencioso</i>
	Apendice II Selección de <i>Dibujos de un diario</i>

Introducción

El ensayo a continuación es una descripción y análisis del proceso que me llevó a la exposición titulada *Escenarios de un cotidiano silencioso* que tuvo lugar en el Espacio Alternativo de la Esmeralda del 5 al 19 de noviembre del 2010. Aunque los cuadros y dibujos ahí expuestos fueron realizados años atrás, me parece importante cerrar mi ciclo de estudios en esta institución con las vivencias y reflexiones que me llevaron a concretarlos. Esto es porque, es la primera vez que pude definir un ideal, el cual al seguir firmemente, dio pie a un cuerpo de obra congruente. Las tácticas de trabajo que se perfilaron son parte de una búsqueda asidua por llegar a una expresión personal.

El ideal que descubrí fue el de entender la pintura como una práctica continua, en la cual las vivencias y experiencia emocional, racional y técnica que tengo, es lo que me guía hacia alguna convicción estética. De esta manera surgen los temas y se definen los recursos pictóricos. En esta ocasión mi meta fue evocar lo bello mediante variaciones del silencio.

La lectura se divide en cinco secciones: vivencia, encuadre reflexivo, metodología, aplicación y conclusiones. En la experiencia vivencial hablo de las actividades que realicé y las atmósferas en las que viví que influyeron directamente para concretar la exposición referida. En el encuadre reflexivo describo los aspectos de las propuestas de otros artistas y teóricos que influyeron para fijar decisiones de producción. Doy ejemplos de autores que se basan principalmente en sus emociones y vivencias, en contraste con otros que se valen de procedimientos sistemáticos. También describo los aspectos de las investigaciones dentro del campo de la música y la pintura que fueron útiles para aclarar mis ideas sobre el tema de “lo silencioso” y conceptos afines como “lo delgadamente perceptible”.

En la metodología explico los pasos que seguí para llegar a series de trabajo congruentes con las conclusiones del encuadre reflexivo. De estos grupos de pintura los siguientes conformaron la exposición: *Grisés Mayores y grises menores*, *Nueve escenarios de un cotidiano silencioso*, *Pensamientos grises*, *Las últimas no pinturas*, *Variaciones en grises Mayores y menores* y *Dibujos de un diario*. En la sección “aplicación” describo las características distintivas de cada serie. En las conclusiones hago un recuento de las ideas sobresalientes y resalto los hallazgos que me parecen valiosos, los cuales sigo considerando para producción reciente. Al final el lector puede encontrar la reseña biográfica de cada autor mencionado en el encuadre reflexivo y un catálogo de la exposición, así como varios dibujos.

LAMINICA NO SE MUEVE

CUIDAR ARCO EN PUNTA
NO AFLOJAR EN LA PUNTA Δ sostenidos

8.

80
Allegro non troppo

11714 Δ MAS ABJO EN EL ARCO

en medio del arco
no
TODOS LOS TONOS

I Vivencia

En el desarrollo de un cuerpo de obra, en muchos casos el entorno del autor y sus vivencias parecen ser de gran importancia para definir la intención expresiva. Su conocimiento general y las habilidades que haya cultivado aparte de las artes plásticas determinan en gran medida los resultados. Es por esto que escribo una breve autobiografía con los hechos que influyeron sobre la construcción de la exposición *Escenarios de un cotidiano silencioso*.

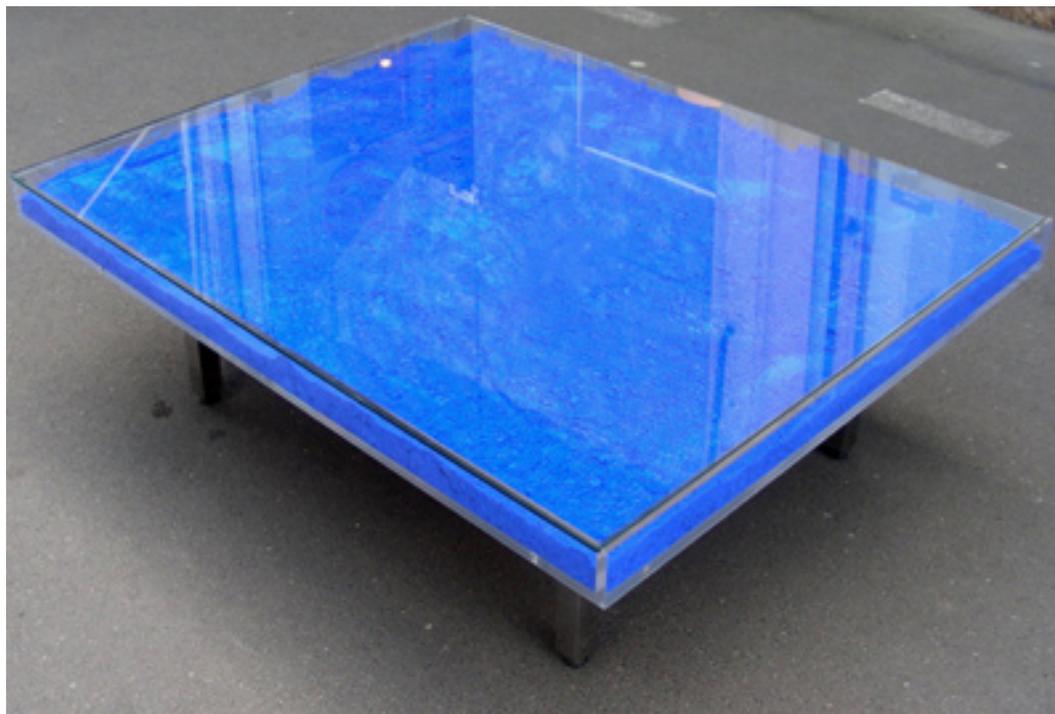
Empecé estudiando violín en el Instituto Superior de Música del Estado de Veracruz. Este acercamiento a la ejecución de un instrumento amplió mi entendimiento del sistema musical tradicional occidental. Preferí por cuatro años abordar este lenguaje abstracto como una manera de alejarme de las anécdotas propias y problemáticas humanas, además es una actividad que requiere una práctica diaria y funciona como meditación. Aprendí que la disciplina permite avances técnicos tangibles, sin embargo estudiar música no favorecía que yo pudiera ser creativa, ni me permitía comunicarme de manera original en ese momento.

Eventualmente agoté mi interés por ser instrumentista y por fin consideré el estudio de medios de expresión visual. Desde mi adolescencia una de mis actividades preferidas fue pintar de manera ingenua. Esto es sin haber desarrollado un entendimiento profesional técnico o conceptual de las artes plásticas. Por mucho tiempo no quise una escuela de artes ya que mis temas solían ser de origen muy sentimental, los pensaba demasiado personales.

En contraste a la metodología reiterativa que llevaba a cabo para tocar música, cuando pintaba me veía motivada por una gran necesidad de reflejar algo concreto. Reconocí la importancia de formalizar mis estudios y me trasladé al Distrito Federal para ingresar a la Esmeralda, en el Centro Nacional de las Artes. Este cambio trajo consigo un gran contraste de atmósfera; de estar habituada a ciudades tranquilas y estéticamente atractivas, como la de mi hogar en Guanajuato o la de mi primera escuela de artes en Xalapa, pasé a vivir en una de las ciudades más pobladas del mundo; caótica, estresante y ruidosa.

Surgió en mi quehacer académico una obsesión por la idea de la invasión, ya que percibía una situación existencial abrumadora y ajetreada. Eventualmente, en quinto semestre se presentó una oportunidad de pausa. Me fui de intercambio unos meses al sur de Francia a una ciudad junto al mar mediterráneo. Niza es un lugar bello en donde Henry Matisse vivió y trabajó muchos años; me sedujo esa atmósfera amplia y azul turquesa, de una tranquilidad semejante a la que he disfrutado la mayor parte de mi vida. Este viaje marcó el enfoque de mi producción en adelante.

fig.1 página izquierda:
Fragmento de partitura
para estudiar la afinación
en los acordes de mi
mayor



Visité lugares como Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain Nice, Centre Pompidou, Fondation Prince Pierre de Monaco, Kunstmuseum Stuttgart, Musée Picasso y Musée Matisse. Entre las muchas piezas en escultura, video y pintura me di cuenta por primera vez de mi inclinación hacia cierto tipo de obra y de mi desinterés por algunas otras. Preferí consistentemente piezas con soluciones inquietantes por el atrevimiento de ser tan simples, muy alejadas de una representación convencional o una preocupación social obvia.

fig. 2 página izquierda:
Yves Klein, *Mesa*
diseñada en 1961 con
el azul internacional
Klein, pigmento, vidrio,
plexiglass y acero,
36x125x100 cm

En el museo de arte moderno en Niza, las primeras piezas que me llenaron de admiración y desconcierto fueron unas cajas de cristal del tamaño de una mesa de centro, rellenas únicamente de pigmento azul intenso. Esta pieza de Yves Klein me sugirió que la pintura puede prescindir por completo de la representación literal, al punto de quedarse en elementos básicos y al mismo tiempo incrementar el impacto de su apariencia. La pureza de la monocromía tuvo su efecto contundente sobre mi; entendí que la famosa experiencia estética también puede ser provocada por elementos mínimos, presentados con énfasis en un espacio immaculado como es la sala de un museo o galería. Creo que el azul Klein encerraba un mensaje importante para mi en ese momento de la vida; se puede dar a entender majestuosidad y opulencia simultáneamente con la reticencia.

fig. 3 página derecha:
Didier Marcel, *Sans titre*
(*Labours*) 2006, resina
de poliéster teñida y fibra
de vidrio,
200x300x50 cm

Poco tiempo después, en la Fundación del Príncipe Pierre en Mónaco, conocí unas piezas acreedoras al premio internacional de arte contemporáneo 2008 las cuales me provocaron otro trancazo estético. La primera impresión que tuve fue que las pequeñas salas apenas tenían suficiente espacio para contener las piezas monumentales del escultor Didier Marcel. Este artista hace moldes voluminosos a escala real de elementos que comúnmente están en la naturaleza, como un tronco de árbol



o unos metros de tierra recién arada. Al presentar sus esculturas, lo natural queda descontextualizado y se vuelve artificial. Unos troncos de palmera recubiertos de terciopelo blanco muy fino colocados en un pasillo estrecho, o la réplica de un enorme pedazo de tierra colgado en la pared de algún cuarto vacío, son objetos extrañamente provocadores.

Antes de ver esta exposición, no había considerado la importancia del espacio de exhibición, previamente a la realización de un proyecto. Creo que las piezas de Didier Marcel funcionan en parte porque pensó muy bien en el efecto que tendrían la textura y las dimensiones de elementos de la naturaleza en un espacio cerrado. Más tarde en México tuve claro que el lugar en el cual debía pensar, a la hora de pintar en el taller de producción, tenía que ser el Espacio Alternativo de la Esmeralda. Por lo tanto tuve que pensar en cómo y qué pintar para causar un impacto semejante; es decir lograr cuadros con la suficiente presencia para que no se pierdan en lo alto de este espacio.

Unas semanas después de visitar la fundación en Mónaco, tuve la oportunidad de ir al centro de arte Pompidou en París. Instintivamente me llamaban las propuestas pictóricas en gran formato, principalmente las obras con pocos colores y mucho empaste. Por ejemplo *Moon* de Sean Scully o *Los Techos* de Nicholas de Staël¹. Ambos autores, a pesar de que tienen referencia del mundo que se observa; un cielo con luna nueva o unos tejados, parecen darle más importancia a la metáfora que

¹ Estas pinturas me parecen similares en algunos aspectos al trabajo de Mark Rothko, Ad Reinhardt, Ellsworth Kelly y Barnett Newman, autores cuya obra he conocido solamente en reproducciones digitales e impresas. Puedo imaginar que estar frente a estas pinturas, disfrutando de sus materiales y dimensiones, en una galería o espacio pensando para ellas, debe ser una experiencia sensorial muy distinta. Además, el ver una sola obra por autor me parece insuficiente para entender su propuesta estética. Por esto solo investigué más detenidamente los autores cuyas obras he podido ver personalmente y en abundancia.



fig. 4 página izquierda:
fotografía del diptico
por Christian Bonnefoi,
carbón sobre papel,
120x240 cm, en el Centro
de arte moderno Geroges
Pompidou, 2009

fig. 5 página derecha
fotografía izquierda:
Nicholas de Staël,
Los Techos 1952, óleo
sobre aglomerado,
200x150 cm

quieren evocar. Al observar estos trabajos en los cuales no hay una narrativa o una representación pictórica literal, me entusiasmó la idea de poder envolver al espectador en una sensación por medio de la materia pictórica.

También en el centro Pompidou, pude observar varias exposiciones temporales de un solo autor. La que más me cautivó fue la del francés Christian Bonnefoi. Su producción numerosa y los soportes poco convencionales, como hojas de papel delgado y telas transparentes sobre bastidores muy grandes, en conjunto me parecieron un mar sublime de posibilidades compositivas. Luego leí que uno de sus objetivos es hacer visible los materiales y los recursos históricos con los cuales los pintores han construido sus obras. Quedé impresionada por la cantidad de piezas que Bonnefoi genera con su método. Me parece que sus pinturas conservan fuerza individual pero se vuelven magníficas cuando están en conjunto. Ver esta exposición me inspiró a querer practicar el dibujo obstinadamente, para ello tendría que pensar en mi propio sistema de composición.

Más adelante, al visitar el museo Picasso de Paris y ver tal cantidad del trabajo de este autor, tan variado pero coherente y conmovedor, me llené de admiración por la habilidad tan inmediata que observé. Tan impresionada quedé que me pareció que las exploraciones en pintura, dibujo y escultura que lo llevaron a la creación de un lenguaje abstracto propio, podrían ser un resumen visual de todas las vanguardias. Me quedó claro que una buena manera de llegar a piezas brillantes, es mediante la práctica exagerada del dibujo y una exploración personal de estrategias expresivas.

Quedé particularmente impresionada con las pinturas *Figures au bord de la Mer*, 1931 y *Baigneuse ouvrant une cabine*, 1928. Me parecen una síntesis de varias exploraciones: los personajes en la playa con un dibujo descriptivo, las exploraciones



cubistas y surrealistas y las esculturas de formas abstractas-eróticas. Claro que cuando observé estas pinturas por primera vez antes de pensar en esto, simplemente me quedé largo rato disfrutando de una sinfonía de formas, colores, sensaciones, movimiento, musicalidad, excitación y serenidad. Todo resumido en un instante.

Tiempo después visité el Musée Matisse, lugar que fue la casa del artista en vida. En contraste con el museo de Picasso en París, el edificio tenía jardines grandes y muchísima luz. Al recorrer sus salas, tuve la impresión de que Matisse disfrutó y procuró reforzar un ambiente bello. Sentí gran alegría al ver su obra y al pensar que esta alternativa es posible; reflejar la belleza del mundo y *la joy de vivre*. Sentí alivio al saber que podría escapar del ideal de reflejar un entorno social violento, muy común en la producción artística de México.

En contraste con la *joy de vivre* de Matisse, recordé la obra de Otto Dix que había visto en el Kunstmuseum de Stuttgart. La pintura de Dix es una sátira maestra de la sociedad alemana en el tiempo de las guerras mundiales. El expone de manera magistral la miseria humana y logró una denuncia poética de la injusticia. Esta obra dolorosa de crítica social es importante y necesaria, sin embargo, preferí pensar en cómo encaminar mi producción a ideales más cercanos a los de Matisse.

Ver obra de artistas como los mencionados me abrió un panorama distinto al que tenía sobre las posibilidades de la pintura y mi búsqueda personal. Cabe mencionar que durante este viaje el objetivo inicial era hacer video, propósito que fue sustituido por el deseo contundente de encontrar la manera de desarrollar mi propio lenguaje en pintura. Gracias a la experiencia de estar frente al trabajo de autores europeos, entendí realmente sobre los recursos pictóricos que se alejan de la tradición y resultaron más cercanos a mi deseo de pintar en grande.

fig. 6 página izquierda,
fotografía derecha:
Pablo Picasso,
*Baigneuse ouvrant une
cabine* 1928, óleo sobre
tela, 32.8x22cm



fig. 7 imagen izquierda:
Henri Matisse, *Saint Dominique* (boceto para el proyecto de la Capilla en Vence) 1949, tinta china sobre papel, 250x100 cm



fig. 8 imagen derecha:
Otto Dix, *Mutilados de guerra jugando cartas* 1920, óleo sobre tela, 110x85cm

Sin embargo, en Francia los materiales necesarios para la pintura en gran formato se salían de mi presupuesto. Dejé para mi regreso a México la inversión necesaria para la compra de acrílicos y bastidores. Mientras tanto dibujé hasta llenar varias libretas con dibujos basados en anécdotas y sanaciones, un primer paso para desarrollar un cuerpo de obra. De esta manera surgió la serie titulada *Dibujos de un diario*.

Estas anotaciones gráficas, que ya realizaba desde antes del lapso de intercambio, tienen algo de la inocencia que encuentro en mis primeras pinturas; son el resultado de satisfacer fugazmente una sed de expresión. Es una manera visceral de actuar, que percibo opuesta a la manera en la que se estudia violín, o se razona para hacer alguna entrega de proyecto. Me parece que dibujar para saciar la necesidad de expresión es la manera en que un enamorado escribe un poema terriblemente cursi; no hay más reflexión que la emoción inicial, y una vez terminado, no hay más que la decisión de compartirlo o quemarlo.

Advertí que la motivación necesaria para hacer una creación semejante es de carácter dionisiaca y viene fácilmente cuando hay gran amor o emotividad, por lo mismo sucede de manera natural, no es algo que se pueda forzar. También empecé a intuir que las experiencias personales pueden servir como punto de partida para desarrollar trabajos en dibujo o pintura con un significado más universal. A partir de entrar en contacto con la obra de artistas como los que mencioné y luego de reflexionar sobre mis propios experimentos y presentimientos, fue claro para mí que regresando a los talleres de producción en la Esmeralda debía:

- a) Encontrar la manera de producir pintura en formatos medianos y grandes, para mostrar específicamente en el Espacio Alternativo de la Esmeralda.
- b) Precisar la naturaleza de una intención general propia, que surge de mi misma y no por moda, congruente con mis necesidades reales de expresión, siguiendo la misma tendencia que en *Dibujos de un Diario*.

Este último punto: definir el carácter de mi producción, lo fui resolviendo de la siguiente manera: al regresar al Distrito Federal, el contraste entre provincia y gran metrópolis fue más evidente que nunca. También en mi vida personal había un gran caos. En conjunto a mí alrededor lo que percibía era escándalo, temas estridentes, monstruosidad, alcohol de sobra y una “fiesta loca” perpetua. Con cierta obviedad, sentí necesitar “algo” que sustituyera el sosiego de vivir en un ambiente apacible y que contrarrestara aquella atmósfera.

Mi deseo fue sumergirme en el tema del silencio. Me propuse reiterar lo cómodo en pintura para encontrar equilibrio existencial. Recordé los recursos pictóricos y conceptuales que había observado en los museos y que podía relacionar con el tema. Por ejemplo las superficies amplias y abstractas de un solo color, los motivos que se extraen de la inmediatez del cotidiano, o la repetición como recurso de composición. Investigué en especial las ideas de Bonnefoi, Klein y Matisse. Me pareció que sus estrategias pueden incitar a la contemplación y a un estar sereno. También busqué la teoría detrás de la música de La Monte Young y Terry Riley, compositores que logran con sonido lo que me gustaría provocar mediante la pintura.

Curiosamente, al empezar a trabajar con algunas de estas tácticas, recordé el motivo por el cual empecé a estudiar música, y no pintura; el interés por dominar un lenguaje sin detenerme en algún drama específico y alejarme de aquello percibido como incómodo. Hasta la fecha sigo creyendo que es una buena estrategia para encontrar la claridad necesaria y con ello desarrollar un sistema que permite, eventualmente, significar lo placentero o lo desagradable a voluntad. En esta etapa, mi objetivo fue establecer una práctica pictórica tan ordenada como el estudio musical para la ejecución del violín.

Empecé la búsqueda por conjuntar acciones metódicas con intenciones emotivas en el campo de las artes visuales. El reto fue realizar una producción pictórica abundante que en conjunto evoque un cotidiano silencioso, sospechosamente apacible. En el encuadre reflexivo, resumo la investigación teórica que facilitó concretar este propósito.

II Encuadre Reflexivo

El conjunto de pintura y dibujo en *Escenarios de un cotidiano silencioso* tiene como meta evocar, mediante el orden del color y la composición, una atmósfera de silencio ambiguo; una quietud que causa cierta intriga. Intervinieron en el proceso de investigación los siguientes ejes de reflexión:

Primero fue reconocer y analizar las propuestas de los pintores apegados a la figuración, con resultados similares a lo que quise reflejar. Comienzo escribiendo del trabajo de Henry Matisse y luego de Joy Laville, quien también se inspiró en la obra de Matisse. Me identifico con sus visiones del quehacer pictórico, sus aportaciones fueron pistas para llegar a ciertas conclusiones respecto a la elección de los temas y la paleta.

Luego ubiqué en la historia del siglo XX el por qué y cómo de las tácticas nuevas de composición en el contexto de la música minimal. Recurrentemente en mi pensamiento, he hecho analogías entre composiciones musicales de este tipo con las estrategias de producción que fijaron los pintores abstractos que me inspiran. Por ello, me gusta pensar en el espacio de la composición visual como similar al fragmento de tiempo en el cual uno percibe la música.

De esta manera puedo comparar los recursos de cada lenguaje: el punto, la línea, la textura, el plano y el color en la pintura, con la vibración sonora, la sucesión de los sonidos (melodía y armonía), el timbre, la métrica y el carácter en la música. En los dos ámbitos, el creativo organiza sus elementos según un concepto para dar a entender una idea. A través de estas comparaciones veo con mayor claridad como es posible enfocarse en algún componente de la construcción de una propuesta, y con ello reflejar una convicción estética.

Hablaré específicamente de los paralelos que encuentro entre las pinturas monocromáticas y cuartos vacíos de Yves Klein con la observación meditativa del sonido que da pie a las composiciones de La Monte Young. También describo la manera en que Christian Bonnefoi utiliza los elementos de la pintura para llegar a series de trabajo y el parecido que encuentro con el método de composición que emplea Terry Riley para generar plataformas sonoras. Los medios con los cuales todos estos autores comunican sus ideales me inspiraron para dirigir mi proyecto pictórico.

Finalmente haré referencia a algunos fragmentos en los escritos de Wassily Kandinsky y Clement Greenberg. Estos autores, desde continentes y décadas distintas, coinciden con Matisse y Klein en que hay “algo” que se percibe a través de la forma que hace que un trabajo sea percibido como arte. Rescato estas ideas, no como verdades absolutas, sino como una colección de hipótesis sobre la existencia de algo muy delicado que se percibe al observar o escuchar piezas artísticas.

La esencia de estas hipótesis, lo que se advierte apenas y solo por un público educado, lo relacioné con un ejemplo tangible sobre la capacidad de algunas pocas personas de percibir información audible demasiado sutil. Oliver Sacks en su libro *Musicofilia* 2009 describe varios casos de este tipo. Esta fue la lectura que me llevó a la ocurrencia de que el color podría ser empleado sin contraste de claro-oscuro, con una discreción tal, que el espectador debe mirar detenidamente para poder percibir algo.

En conjunto, todas estas observaciones me llevaron a alcanzar mi propósito. A continuación desarrollo a detalle cada tema: Los pintores figurativos, Los ideales de la música minimal en paralelo a la pintura conceptual y Rumores de lo delgadamente perceptible. Gracias a cada experiencia personal e investigación mencionada, logré construir una exposición de pintura cuyas características llevan al espectador a percibir el espacio como un descanso en medio de una ciudad ruidosa.

IIⁱ Los pintores figurativos

El punto de partida que tomé como guía fue el ideal del pintor Henry Matisse; lo más importante al pintar “lo que sea” es reflejar las sensaciones individuales clara y honestamente. En el caso de este autor, tanto como en el mío, preferimos obrar desde el sentimiento y el orden en el proceso. El discurso de Matisse está lleno de observaciones que hacen relación entre sus recursos de trabajo; línea, color, forma, representación, y su punto de vista emocional. Las siguientes aseveraciones, con las cuales estoy completamente de acuerdo, hacen notar la importancia que le dio a esta manera de percibir la creación pictórica:

El problema consiste para mí en encontrar la armonía entre el dibujo, los colores y mi sentimiento.¹

Lo importante es la relación del objeto con el artista, con su personalidad, y con el poder que tiene de organizar sus impresiones y sus emociones.²

Yo no soy capaz de distinguir entre el sentimiento que tengo de la vida y la manera como la traduzco.³

El artista tiene que expresar su sentimiento con armonía, o idea del color, que posee de forma natural [...] por encima de todo, tiene que expresar una visión del color cuya armonía se corresponderá con su sentimiento.⁴

Los colores de un cuadro, como las frases de una sinfonía, no tienen necesidad de anécdota para brindar al espectador o al oyente el sentimiento de que el artista es un ser sensible o generoso.⁵

La elección de mis colores no descansa en teorías científicas; se basa en la observación en el sentimiento, en la experiencia de mi sensualidad. [...] trato simplemente de emplear los colores capaces de expresar mis impresiones.⁶

[...] Es imposible partir de un vacío. Nada es gratuito. Me parece que demasiados pintores llamados “abstractos” parten de un vacío. Son gratuitos, carecen de inspiración y no reflejan ninguna emoción; defienden un punto de vista inexistente; su pintura no es más que una burda imitación de lo abstracto. No encontramos expresividad alguna en lo que pretenden ser las relaciones entre sus colores. Y ya pueden utilizarlos cuanto quieran que mientras no consigan crear una relación entre ellos todo será vano. La relación es el parentesco entre las cosas, es el lenguaje común, la relación es el amor, sí el amor. Sin esta relación, sin este amor, desaparece todo criterio de observación y por lo tanto desaparece la obra de arte.⁷

1. Fragmentos de varios textos en el libro de Matisse, Henri: Escritos y Consideraciones Sobre Arte, Henri Matisse (1869-1954). España: Paidós 2010, p.199

2. Ibid., p. 146

3. Ibid., p. 51

4. Ibid., p. 60

5. Ibid., p. 323

6. Ibid., p. 58

7. Ibid., Pp. 266-267



fig. 9 Henri Matisse,
Ventana abierta 1905,
óleo sobre tela, 55x46 cm

Al observar la obra de Matisse, me pude dar cuenta fácilmente de la generosidad de la que escribe; a pesar de que domina la técnica no necesita recursos espectaculares para contagiar al espectador de su aprecio por la vida. Noté la importancia que tiene escoger humildemente los temas y con mucha sinceridad. Estos pueden ser tan simples como lo que tienes justo enfrente; por ejemplo una hermosa ventana abierta o el interior de una habitación.

Matisse dibujaba su modelo con trazos clave y luego aplicaba el color sin darle mayor importancia a la referencia literal de los objetos. Él vería una mesa y la pared para entonces ir refinando su paleta. En consecuencia la composición dentro del plano pictórico se independiza del modelo para obedecer su propia lógica. Por este motivo, cuando me encontré en un espacio repleto con pintura de este autor, percibí de inmediato la atmósfera de dicha que quería transmitir.

Me parece que, la estrategia esencial de este autor fue hacer conexiones emotivas y con ello meditar, probar y cambiar colores, para llegar a la atmósfera deseada. Para facilitar su empresa solía incluir objetos que constituían el cotidiano que amó. Gracias a Matisse, también noté la importancia y eficiencia del apego por el tema a tratar; si el autor tiene un vínculo emocional con el modelo y sabe escoger con sensibilidad los recursos compositivos, el resultado puede ser muy expresivo.

En mi caso y a contraste con la estrategia de Matisse, yo solamente utilizaba los brotes emocionales que surgen de manera natural y espontánea para registrarlos en los *Dibujos de un diario*. Lo poco práctico de esta manera de dibujar es que la motivación aparece caprichosamente. Observando la manera en que Matisse relacionaba sus modelos con el color, me di cuenta que los estudios; retratos, bodegones y paisajes, le permitieron trabajar sin tener que esperar a la inspiración. El tomar prestadas formas familiares le permitía depositar en ellas su emoción cada vez que decidía pintar o dibujar.

Es por esto que empecé a hacer lo mismo; estudios de interiores que son esbozos basados en las formas de los objetos que me rodean. Estos dibujos para mi, por si solos ya contienen una carga emocional; el violín con el cual estudié varios años, las repisas en donde guardo los recuerdos de un viaje o la silla en la cual alguien querido descansa habitualmente. Empecé por escoger los objetos que se encuentran a la vista y que pueden sugerir la idea de habitación; es decir un lugar en el cual se puede estar por tiempo prolongado en un estado de tranquilidad.

Este ideal de estabilidad fue clave para esclarecer la gama de color, que en combinación con las formas familiares de lo cotidiano, me provocan una sensación de alivio. Este procedimiento, en el cual tomé los motivos que encontré cerca de mi para llenarlos de una atmósfera que existe en mi imaginario utópico, se parece a la estrategia que medio siglo después empleó Joy Laville. Hablaré de esta pintora ya que también se inspira en el legado de Matisse.

Creo que es interesante notar cómo, a pesar de que Laville vivie sumergida en la excitación visual del México contemporáneo, ella evoca un sentir contundente en sus pinturas; un reposo abrasador. Formalmente lo logra con la relación que existe entre sus superficies amplias, de colores que elige recordando el impacto de los paisajes en su infancia, y formas que suaviza basadas en su entorno presente. A esta autora le impactaron para toda la vida los tonos azules que rodean la isla Wight, lugar en el que creció. Muchos de sus cuadros tienen en la mayor parte de su superficie variaciones de este color.

De vez en cuando, en algunos de sus trabajos predominan otros colores, la imagen que escogí para estas reflexiones tiene más gris y rojo. Muy discretamente aplicó un acento azul en zonas estratégicas. Normalmente los azules son percibidos como “fríos”, en este caso yo puedo sentir calidez. Este detalle conmovedor me parece una muestra magistral de la conexión entre objeto, sentimiento y la elección de color. Laville compone interpretando el cotidiano a través de su vivencia, con sus colores crea atmósferas que están impregnadas de sensación; llenas de bienestar, melancolía o nostalgia.

En mi caso, en vez del azul, me encontré utilizando una gama neutra y el gris de manera recurrente. Me di cuenta que el gris y tonos similares pueden uniformar y silenciar, sobre todo cuando el dibujo hace alusión a un espacio conocido. Me parece que los colores neutros pueden funcionar emocionalmente de dos maneras: como superficies que connotan estabilidad e incluso elegancia en algunos casos y en otros frialdad y desapego. El primer aspecto de una gama neutra lo sentí viviendo en Europa, en donde la uniformidad en la arquitectura y el vestir es la norma. El segundo aspecto me parece notorio en México, sobretodo en el Distrito Federal, ciudad en la que los contrastes abundan.

Por lo tanto, los atributos del gris los puedo relacionar con la indiferencia implícita a los afanes burgueses, como por ejemplo la comodidad a costa de lo que sea. En una cultura como la Mexicana en la cual el color y la fiesta son esenciales, el gris es lento e hipócrita. Curiosamente gris es el color de la nata de contaminación que envuelve a la ciudad de México, cubriendo las notorias diferencias sociales y culturales.

Este no-color me permite explorar un discurso doble; manifestar lo que me parece agradable al mismo tiempo que un tema incómodo. A través de motivos basados en mi cotidiano y variantes del color gris puedo hacer una alusión al aire complaciente que encuentro en el disimulo burgués, como acepción de un velo o nata compuesta de creencias y esfuerzos que esconden una variedad de pasiones y aberraciones humanas. Simultáneamente encuentro en la neutralidad el silencio y la paz que busco. El pintar con grises me lleva discretamente a una paradoja.

Siguiendo el ejemplo de estos dos autores; Matisse y Laville, entendí la práctica pictórica como determinaciones calculadas y emocionales. También me di cuenta de que puedo llegar a pintar escenarios apacibles que invitan a ser habitados si utilizo motivos tomados de mi cotidiano y una gama de colores neutros. En seguida de estas conclusiones me puse a pensar en la manera de hacer un sistema que me permitiera pintar varios cuadros con los cuales reiterar esta atmósfera.



fig. 10 Joy Laville,
Mujer y flores 1980, pastel
sobre papel, 26x33 cm

Los ideales de la música minimal en paralelo a la pintura conceptual

Para completar mi propósito, definir un sistema que me permita pintar varios cuadros de escenarios apacibles que inviten a ser habitados, miré hacia mis conocimientos de música y los parecidos que he encontrado en pintura. En el caso de la pintura, el creativo se preocupa por expresar a través de la organización de los materiales en un plano bidimensional. En el caso de la música, el compositor le da una estructura a los sonidos en el tiempo para lograr el mismo fin. En la historia de la pintura se pasó de la figuración, que buscaba exaltar la realidad, a una abstracción cuyo significado se encuentra en los elementos que construyen la pieza. En la música se pasó de una narrativa cuyo objetivo es representar las emociones del compositor dentro de la tradición institucional, a la creación de sistemas personales de composición en los cuales cada autor busca por sus medios liberar a los sonidos y darles valor por si mismos.

En música, surgieron corrientes como el serialismo y más tarde el minimalismo¹, desligadas de una narrativa dialéctica. Esta narrativa tradicional se lograba a través de la convención de la tonalidad, a partir de la cual se desarrollan motivos que llevan a un clímax y a una resolución. Los sonidos y la relación entre ellos, entendidos desde la tradición, tienen jerarquías; ciertas combinaciones de notas son pensadas como ideales y otras son descartadas. En oposición, la tendencia de los nuevos procedimientos de componer, es dar lugar a presentaciones musicales durante los cuales todos los sonidos tienen el mismo grado de importancia. Por lo tanto se volvió importante explorar por separado la naturaleza de cada elemento.²

En ambos panoramas, los compositores de música y de pintura comenzaron a construir trabajos artísticos basados en ideales personales. Algunos músicos de conservatorio al igual que muchos pintores buscaron desligarse de las convenciones instituidas para llegar a un lenguaje propio, que los conectara con públicos de una sensibilidad compatible. La música y la pintura se empezaron a manifestar como sistemas de composición autónomos que expresan la individualidad de su creador. “Componer es hacer sin otra finalidad que el acto de hacer, “[...] Es inventar códigos nuevos, el mensaje al mismo tiempo que la lengua. Es interpretar para disfrutar uno mismo, lo único que puede crear las condiciones de una comunicación nueva” (Atalli 1995 [1977], p. 198)

1 En la música serial el compositor debía utilizar los doce sonidos de la escala cromática, sin jerarquizarlos y sin repetir ninguna nota sin antes haber pasado por todos los demás. Esta idea de utilizar los recursos uno a uno en progresión también se aplicó a las dinámicas de volumen, ritmo y timbre; es decir ir de un pianísimo a un fortísimo o de notas largas a cortas y viceversa, o pasar por diferentes fuentes de sonido.

Por su parte, las composiciones de música minimal a grandes rasgos, buscan agotar todas las posibilidades de un solo recurso sonoro, ya sea un acorde, un motivo o un sonido.

2 Entendí mejor el trasfondo de esta necesidad por escudriñar cada factor en la composición y re-inventar el propósito y las estrategias de construcción en la música, al leer el ensayo “La economía política de la música” de Jacques Atalli. Este autor explica cómo el sistema musical tonal fue utilizado antes del siglo XX para representar y validar la organización económica y política de un poder único y privilegiado. Al paso del tiempo, con la música grabada, los medios de difusión de elite y los populares pasaron de ser distintos a ser el mismo. Esta transformación en el flujo informativo marcó la historia de la composición. De manera similar que el uso generalizado de la cámara y la reproducción de la imagen transformó el propósito y las estrategias de producción de los pintores.

Un compositor cuya obra, a mi parecer, se escucha como si se observara una imagen monocromática, es la del estadounidense La Monte Young, quien fue prolífico en los años sesentas y setentas. Se dio cuenta de que los humanos han tratado desde siempre, hacer que los sonidos estructurados reflejen la voluntad del autor. Al contrario, él concebía los sonidos como dignos de escucharse por sí solos. En consecuencia, su forma de entender la definición de música es opuesta a la comprensión común; frente a la noción popular de que los sonidos tienen que estar uno junto al otro en sucesión para ser interesantes, él decía que debíamos dejarlos ser y que sólo cuando se sostienen por periodos largos de tiempo se puede aprender algo de ellos.

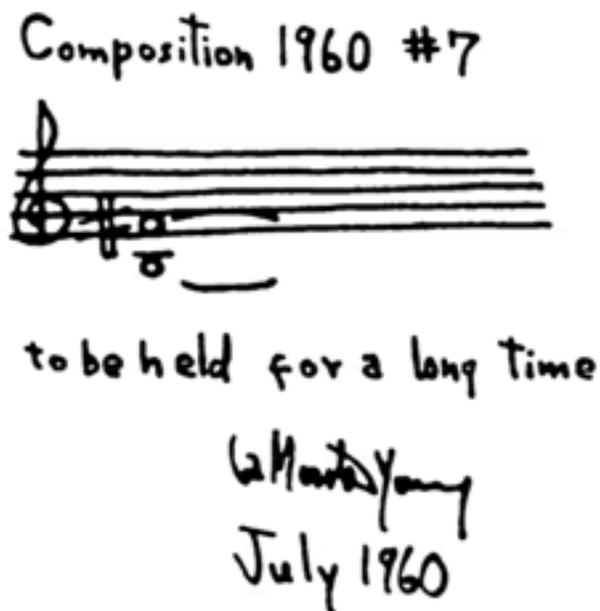


fig.11 Terry Riley
Composition 1960 #7
la partitura



fig.12 Yves Klein,
azul monocromático sin título 1957, pigmento sobre tela, 100x200 cm

Esta conciencia, lo llevó a trabajos como *Composition 1960 No. 7*, en el cual la indicación es sostener un sonido por un periodo prolongado de tiempo. Esta contemplación sobre un solo elemento sonoro se parece a los cuadros monocromáticos de Yves Klein. En algún momento de su carrera, Klein proclamó que observar un color a la vez es suficiente; el carácter del color solo se puede apreciar cuando está por separado en la superficie del bastidor.

Este punto de partida básico; la contemplación de un solo componente de la obra, en el caso de La Monte Young lo llevó a la idea de música eterna y a abandonar el concepto de la pieza musical como un entero que se puede medir en el tiempo. En lugar de esto, Young trató a la música como un ambiente continuo. Compuso piezas como *Map of 49's Dream*, una atmósfera compuesta por un sonido electroacústico perpetuo, que sonaba en bocinas a diferentes alturas de una habitación con la intervención periódica de instrumentos acústicos o voz al unísono y a intervalos armónicos. Esta propuesta está pensada para instalarse en una casa y durar por periodos de días enteros.

La idea de crear un ambiente con recursos mínimos en el espacio, buscando inducir al espectador a la contemplación, también fue un objetivo del programa estético de Yves Klein. El reducir al máximo los elementos del trabajo artístico, llevó a Klein al concepto de la “sensibilidad inmaterial”. Después de sus pinturas monocromáticas, se le ocurrió la idea de mostrar una habitación pintada de blanco, enteramente vacía¹. Es curioso escuchar y leer que esta pieza tuvo éxito, muchos dijeron que percibían la energía de Klein en el vacío, o puesto a la manera este autor, el público percibió la “sensibilidad inmaterial” que el quiso transmitir.

Yves Klein no sólo puso en práctica los procedimientos de la pintura, también exploró los efectos del sonido cuando está organizado. Otra pieza de este autor polifacético, referente al silencio y al vacío, fue cuando contrató a treinta músicos y treinta corista para interpretar su primera *Sinfonía monótona*. Les dio la indicación de hacer sonar una sola nota a un mismo volumen por veinte minutos. Luego les indicó permanecer en silencio por veinte minutos. Estas indicaciones se repitieron varias veces. Los espectadores de esta pieza dicen que el silencio se vuelve palpable. Hay algo inquietante en el lapso del silencio, se vuelve un espacio alterado, como la sala de exhibición vacía, o los cuadros monocromáticos; la nada logra transmitir “algo”.

En ambos casos, el de La Monte Young y el de Yves Klein, la capacidad expresiva de algún elemento típicamente relacionado con la construcción de la obra de arte,

¹ En vez del sonido, este autor utilizó el ritual. Organizó en 1958 una exposición en *Galerie Iris Clert*, en la cual, a la entrada del edificio, colocó una de sus esculturas azules. Luego en la entrada de la sala de exhibición puso una cortina también azul. El artista, se instaló dentro de la sala e hizo que alguien explicara al público que se tomaría su tiempo para impregnar de su sensibilidad el espacio. Luego hizo pasar al lugar al espectador, uno a la vez.

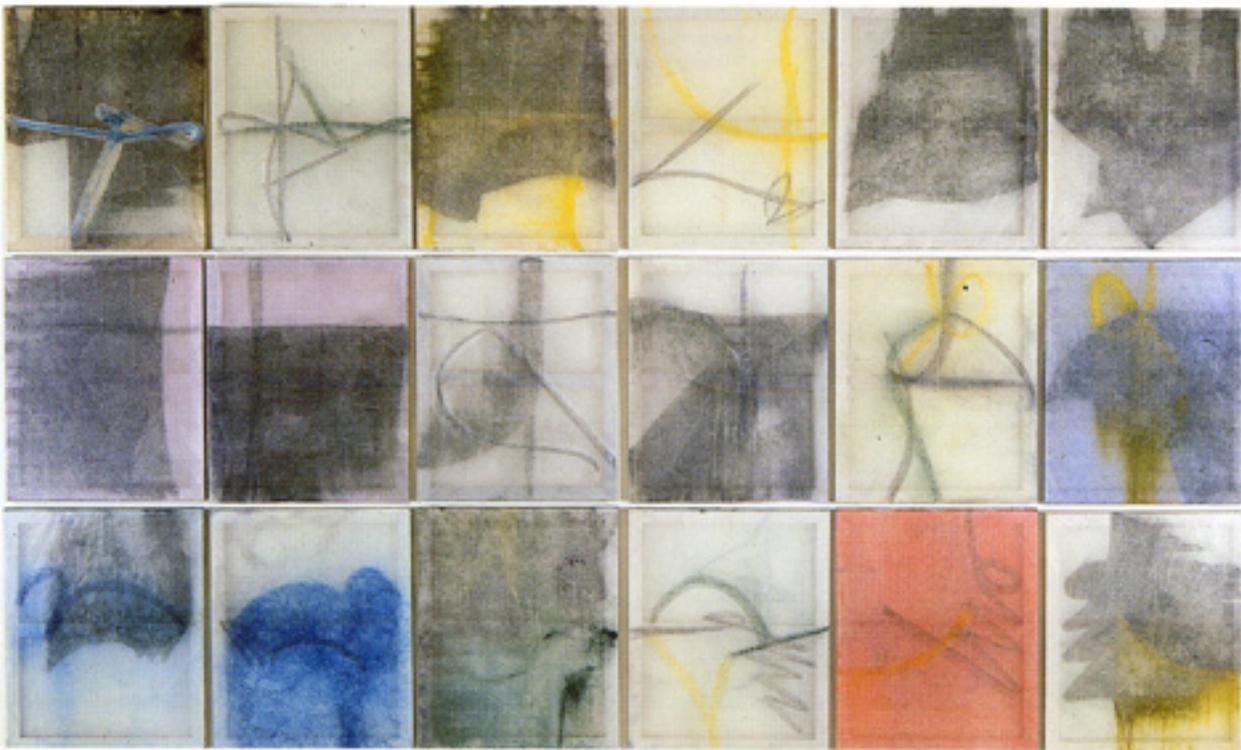
se ve aislado y realzado. De esta forma, logran resultados efectivos siguiendo una convicción, que en estos casos, es la de observar detenidamente la complejidad del sonido en estado puro o el mero señalamiento de la nada. Me parece que, más que razonar, son propuestas que buscan que el espectador perciba. La Monte Young y sus colaboradores registraban lo que sus escuchas decían experimentar en sus habitaciones ambientadas. Por otro lado, personajes como el encargado de los archivos de las obras de Yves Klein, el señor Daniel Moquay, dijo en una conferencia “Yo no entiendo a Yves Klein, para nada, yo lo siento, puedo sentir muchísimo lo que intentó hacer, lo que intentó expresar [...]”.¹

En el caso de mi producción, he mantenido una búsqueda obsesiva en torno a los colores que entre si no tienen contraste de valor y los efectos que causan cuando estas combinaciones cromáticas se aplican a superficies amplias. No me interesa representar la apariencia original o el volumen de un objeto, más bien me mueve la idea de transmitir, a través de la observación de diferencias muy imperceptibles en el color, la sensación del vacío lleno que logró Klein, o al menos, presentar mis cuadros en series numerosas y lograr un ambiente envolvente y continuo como en las instalaciones de Young.

Otro artista que se vale de series numerosas para dar a entender sus ideas, es el pintor francés Christian Bonnefoi. Este autor primero se formó en historia del arte, hasta que en los 70's, conmovido por la escultura *Dos* de Henry Matisse, decidió emprender una investigación práctica con los medios tradicionales de la pintura. Entonces, influenciado por las tácticas de composición minimales, se dio a la tarea de agotar las posibilidades de algún recurso específico, con el objetivo de mostrar al espectador el carácter de ese elemento compositivo en particular.

Su obra se vuelve un mapa magnífico de las variantes conceptuales de la línea, la mancha, el recorte y la superficie del cuadro. A partir del mecanismo de construcción en turno, busca acciones contrastadas hasta dar a entender el mensaje. Como resultado cada serie es una plataforma que representa una búsqueda diferente, por ejemplo: en *Babel* el dibujo hace la estructura, en *Fioretti* toma la experiencia técnica registrada en sus cuadernos de apuntes, en *Eureka* la superficie es tratada como un lugar de condensación de acciones y en *Ludo* el collage es la manera de hacer crecer el espacio. Observando sus resultados, me parece que mediante la repetición consciente de alguna consigna,

¹ “I do not understand Yves Klein, at all, I feel about him, I feel very much about what he tried to do, tried to express” [...] Moquay, Walker Art Center. (25 de Octubre de 2010). Opening-day talk: Yves Klein: With the void full powers [Archivo de Video]. Obtenido de http://www.youtube.com/watch?v=8U_wMyL1V1A



in C.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

7. 8. 9. 10.

11. 12. 13. 14. 15.

16. 17. 18. 19. 20. 21.

22. 23. 24.

25. 26. 27. 28.

29. 30. 31. 32. 33. 34.

35.

36. 37. 38. 39. 40. 41. 42.

43. 44. 45. 46. 47.

48. 49. 50. 51. 52. 53.

© 1964
Terry Riley
© 1989
Celestial Harmonies

crea paisajes que nos contagian de su admiración ante las posibilidades del dibujo, la pintura y el collage hecho a mano.

De manera similar, Terry Riley nos muestra su fascinación por el despliegue sonoro que se da al repetir una serie corta de notas. La estrategia central de este compositor minimal es la repetición y multiplicación de un motivo. Este método lo aplica con grupos de músicos, a quienes indica que pueden improvisar con la mini-partitura que les asigna. Los intérpretes pueden tocar su frase las veces que quieran, con la intención y las variaciones que les guste, por el tiempo que necesiten. Un buen ejemplo de este procedimiento lo podemos escuchar en grabaciones de la composición *In C*, la cual consiste de cincuenta y tres variaciones sobre un fragmento inicial.

Cuando Riley se encuentra solo, recurre a grabarse a si mismo. Entonces fija un motivo y sobre de él toca una variación, y así hasta lograr toda una estructura con las mismas notas. Esta manera ligeramente diferente de llegar a resultados similares la podemos apreciar en la pieza *A Rainbow in curved air*.

El trabajo de Bonnefoi y el de Riley se parecen en cuanto a que, el pintar o hacer sonar un instrumento, son acciones cuya meta es revelar el carácter de los elementos en juego. Es más importante lo que tiene que decir el medio, no tanto el autor. Para componer, ellos se proponen darle vida a un fragmento aislado de música o pintura. Al seleccionar y repetir algún aspecto específico de la construcción del trabajo artístico, concretan procesos que generan productos musicales o visuales, que dejan ver y comprender alguna observación estética que desearon señalar.

Observando estas propuestas de compositores minimales y pintores conceptuales, entendí que el creativo en cualquier lenguaje se esfuerza por hacer perceptible su ideal, el cual es diferente para cada individuo. La consecuencia es un procedimiento impuesto por el autor, quien siguiendo una lógica personal, con frecuencia alejada de las convenciones de las instituciones, deja evidencia de sus acciones, como huellas que evocan sensaciones en quien sabe observar, “[...] es preciso dejar en claro que no nos toca de realidad sino inventar alusiones a lo concebible que no puede ser presentado” (Lyotard 1994 [1986], p. 26)

fig. 13 pág. izq arriba:
Christian Bonnefoi,
Fioretti 3, Lo oscuro 1990,
acrílico y acuarela sobre
tarlatan, 180x300 cm

fig. 14 pág. izq abajo:
Terry Riley
In C, la partitura

IIⁱⁱⁱ Rumores de lo delgadamente perceptible

Resalta a mi atención la tendencia a suponer que a través de las obras de arte se puede percibir algo “entre-líneas”. Esta idea se vislumbra en las observaciones de Heryny Matisse, para quien sin amor, no se puede llegar a la obra de arte. También está presente en la propuesta de Klein quien sostuvo que lo que conecta el espíritu a la materia es la intensión del artista, misma que se debe percibir en la obra. De manera similar algunos otros autores, como el escritor y crítico de arte Clement Greenberg o el pintor y teórico Wassily Kandinsky, daban importancia preponderante a la energía que lleva a manifestar un resultado artístico.

A principios del siglo XX, Kandinsky propuso entender el uso de la forma como manifestación de la “necesidad interna”. Para este autor la forma es un medio por el cual “suena” el espíritu del humano por lo tanto, es tan solo una herramienta para expresarse sinceramente; “Lo más importante del problema de la forma es la cuestión de si nació o no de una necesidad interna” ya que “La necesidad genera la forma” por lo tanto “La forma es la expresión externa del contenido interno”. (Kandinsky 2002 [1911], pp. 21-23)

Este artista y visionario, no solo creó todo un vocabulario personal abstracto para pintar, también reflexionó ampliamente sobre el motivo por el cual uno hace arte. Encontró que lo importante es la autenticidad del impulso que lleva a un proceso creativo, la forma es el cascarón que guarda la intención. Esto me dice que el artista puede desarrollar su discurso con recursos abstractos o figurativos y en cualquier medio, pero para que el resultado sea efectivo debe actuar desde una convicción existente. Solo entonces el espectador podrá sentir que el cascarón no está hueco.

Décadas más tarde, en la misma época de los compositores minimales, Greenberg escribió sobre el fenómeno de la pintura abstracta de su época. En su ensayo *Abstracto y Representacional*, señala que la pretensión antigua de este medio de expresión: generar la ilusión en dos dimensiones de una realidad que narra algo, pasa a ser una extensión de la realidad misma. En este escrito, utiliza el escenario como metáfora del medio pictórico; antes había profundidad y narrativa, ahora el pintor se expresa desde la superficie del telón¹.

Este escritor afirmaba que el arte tiene que ver con la experiencia. Lo valioso no es la complejidad, ni la representación, sino lo que la obra nos cuenta. Por lo tanto, las formas del arte abstracto, si las sabemos percibir, nos dejan entender un mensaje

¹ Esta comparación me hace pensar en el cuarto vacío de Klein, en donde literalmente mostró una cortina azul en la entrada de la sala de exhibición. El espectador podía penetrar el primer plano para encontrarse con el ideal estético del pintor; el vacío.

directo sobre de la condición humana. “Los aficionados del futuro pueden ser más sensibles que nosotros a las dimensiones imaginativas de lo literal, y encontrar en la concreción de las relaciones de color y forma más interés humano que las referencias extra pictóricas del viejo arte ilusionista”. (Greenberg 2002 [1954], p. 159)

En el pensamiento de Greenberg tanto como en el Kandinsky, encontramos un mayor interés por lo que se percibe a través de la obra. Se repite el suponer y privilegiar la existencia de “algo esencial” que deja tal o cual manera de hacer y que habita en la estructura artística. Esta tendencia de entender la propuesta como vehículo por el cual se asoma el espíritu humano es lo que me interesa percibir al escuchar música, o ver una pintura. Me fijo en aquellas piezas que “vibran” con mi propio impulso, como lo son especialmente los trabajos de los autores que describo en este ensayo.

Concluyo que tanto en la música minimal como en la pintura moderna del siglo XX es necesario que el receptor deje de lado la manera convencional con la que escucha. Si un espectador es sensible, la forma artística bien articulada invita a percibir algo intangible; el carácter, el espíritu, lo sublime, el ideal. Para advertirlo se necesita cierta atención, afinidad e incluso cierta formación. De mi inventiva hago un paralelo entre el poder percibir aquello y la agudeza de algunas personas para notar cambios mínimos entre los sonidos y con ello tener una reacción desconcertante.

En el libro de *Musicofilia* el neurólogo Oliver Sacks describe cómo algunas personas con “oído absoluto” pueden distinguir de inmediato en qué tonalidad¹ está una melodía tradicional. Cuando una persona dotada de esta sensibilidad se acostumbra a escuchar alguna pieza empezando siempre con la misma nota y un buen día llega a escucharla a partir de otra, la noción de un cambio inesperado en el estímulo sonoro, el cual casi nadie advierte, le causa una reacción de extrañeza. Por ejemplo; todo mundo interpreta las mañanitas en fa mayor pero un día alguien lo hace en sol mayor.

La lectura de este efecto me impresionó ya que es un ejemplo claro de hiper-sensibilidad ante un desfase minúsculo. Me interesa la reacción a un desfase en extremo tenue que se marca con la variación en algún factor del sistema, como es transportar la tonalidad. Notar esta disparidad requiere de una habilidad muy fina, parecida a

¹ La tonalidad en música se refiere a la escala específica en que una composición está basada. Una escala es un orden determinado de sucesión de intervalos sonoros. Por ejemplo, la escala mayor es una sucesión de los siguientes intervalos: tono, tono, semitono, tono, tono, tono y semitono. Esta sucesión puede empezar de cualquier nota siempre y cuando, mediante algunas alteraciones, conserve las proporciones entre los sonidos. La primera nota de la escala, que da nombre a la misma, se denomina fundamental o tónica, ya que las melodías que acaban en ella dan una sensación de reposo o llegada.

Las mañanitas

fa mayor



sol mayor



fig. 15 pág. izq arriba:
partitura de *las mañanitas* en fa y sol mayor

la destreza necesaria para poder cambiar la manera habitual de escuchar música o percibir el efecto agradable que causa la precisión al afinar un instrumento de cuerdas.

Quise encontrar el medio para provocar en el espectador atento, esta reacción a un desfase minúsculo. Busqué procedimientos en los cuales puedo fijar alguna constante en el orden de lo visible, con la intención de generar una quietud apacible, que podría alterarse con alguna diferencia. Por ejemplo, usar el mismo formato y soporte para varios dibujos o pinturas, utilizar los mismos colores, fijar un tema y buscar sus variaciones, o repetir la composición en múltiples bastidores.

Dentro de estas investigaciones prácticas, eventualmente llegué a la repetición del valor¹ en todos los colores. Fue este recurso el que me parece más interesante y efectivo para lograr el objetivo de expresar belleza mediante el silencio y generar las condiciones ideales para una contemplación detenida. Noté que si aplico de manera contigua colores que tienen un tono distinto pero un valor parecido, se genera un efecto agradable.

Por lo tanto, mezclé cuatro colores con una cantidad específica de blanco que me permitiera homogenizarlos. Al realizar este procedimiento, tuve la sensación de estar “afinando” la pintura, como cuando comparo cada cuerda en el violín. Trabajando con un instrumento musical, en el momento que la afinación es la adecuada hay

fig. 16 pág. dcha abajo:
Catalina Salcedo,
estudio de interior no.7
2009, acrílico sobre
papel, 28x30 cm

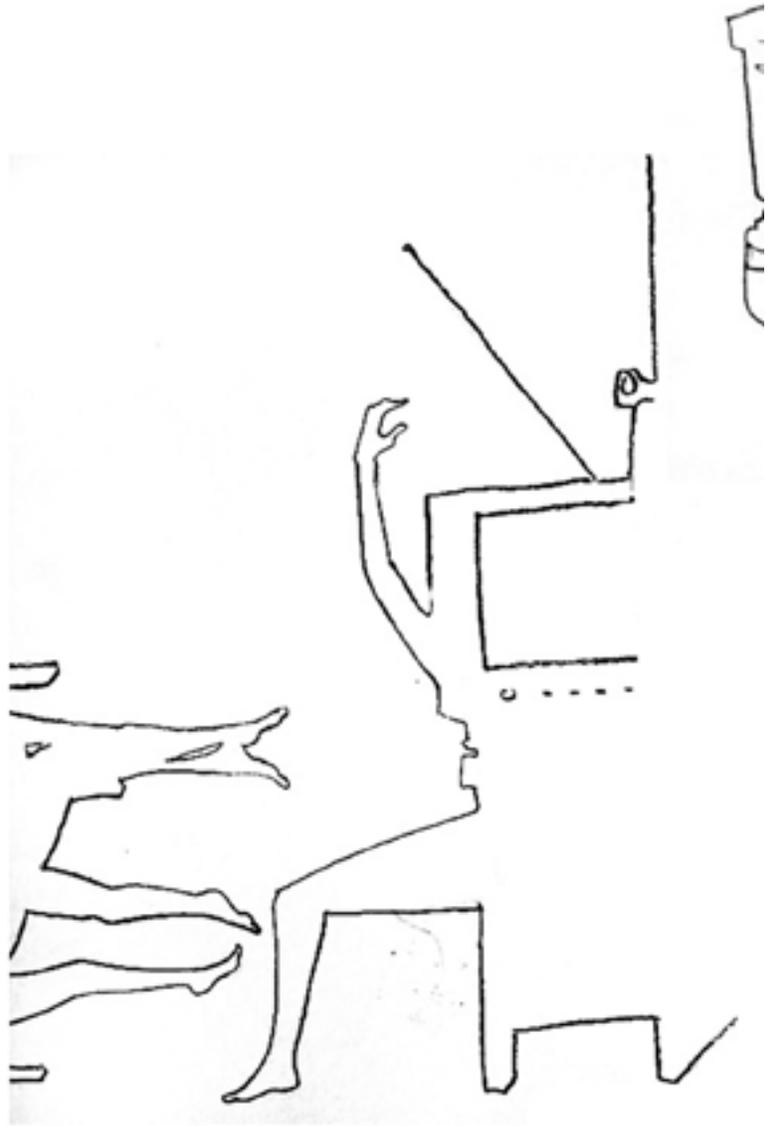
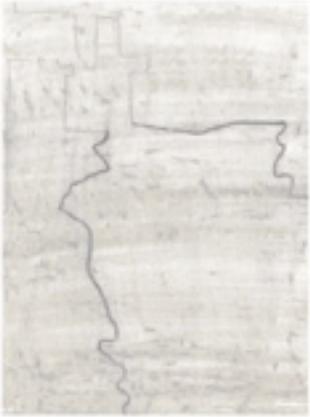
¹ Siguiendo las observaciones de Wong, el color se puede describir de tres maneras: El tono es la clasificación por la inclinación cromática: rojo, azul, verde, violeta etc. El valor se refiere a que tan oscuro o claro es el color. Es fácil identificar el valor en comparación con un gris similar. Los colores claros parecidos a un gris con un 10% a un 30% de negro respecto al blanco se clasifican como “clave alta”. Los colores parecidos a grises con un 40% a 60% de negro son “clave intermedia”. Los colores parecidos a un gris con más de 70% de negro son “clave baja”. Por último tenemos la intensidad que se refiere a la cantidad de pigmento; un color con mucho blanco, gris o su color complementario se opaca, pierde su intensidad.

una sensación de que “está bien”, esto es muy parecido al momento de equiparar el valor de varios tonos distintos. Si una paleta conformada de puros colores igualados de esta manera se aplica a la mayor parte de la superficie de un cuadro, se logra la sensación de un descanso placentero.

Empleando de diferentes formas mis hallazgos prácticos en dibujo, color y manufactura de una pintura, pude fijar acciones específicas. Con ellas llegué a varias series de trabajo, las cuales al realizarlas u observarlas me conmueven tanto como el hacer o escuchar música. Espero que, al presentarlas en exhibición, hayan sido percibidas como la evidencia de mi esfuerzo por evocar una quietud intrigante o mi cotidiano ideal. En el catálogo de la quinta bienal de arte visual universitario se escribió sobre mi trabajo “*Nueve escenarios de un cotidiano silencioso*. Por el mensaje original y evocador de la materia pictórica para crear una obra que ofrece a la vez lecturas narrativas y lecturas formales, a partir de hechos en principio anti-dramáticos.” (Catálogo 5 Bienal Internacional de Arte Visual Universitario, p.41).



A continuación en la metodología, describo a detalle mis acciones en el patrón que fijé y sus variaciones.



III Metodología

Guía para obtener una serie de pinturas silenciosas

1. Fijar un objetivo expresivo congruente con el tema “cotidiano silencioso”.
2. Hacer al menos diez bocetos basados en los objetos de un espacio habitacional al cual tenga apego emocional y que represente un refugio.
3. Escoger los mejores dibujos, tomando en cuenta el objetivo expresivo y las características de los bastidores a los cuales serán trasladados.
4. Por separado, mezclar un gris con pintura acrílica blanca y negra en un bote que se pueda sellar. El valor de esta mezcla será el que considere mejor para apoyar el objetivo que se fijó al principio.
5. Equiparar otros tonos de pintura acrílica, al menos cuatro, al mismo valor del primer gris. La pintura se mezcla en cantidad generosa en botes separados que se puedan sellar.
6. Trasladar el dibujo en turno a un bastidor y luego aplicar la pintura a capricho, jugando discretamente con las variantes cromáticas y calidades de la materia pictórica, para escapar muy apenas de la neutralidad. De ser posible escuchar música minimal o permanecer en silencio al tiempo que se pinta. Repetir este paso en otros bastidores las veces que sean necesarias para conformar una serie.
7. Agrupar la serie terminada sobre una pared y modificarla hasta que todos los componentes tengan las características adecuadas para incorporarse al cuerpo de obra de *Escenarios de un cotidiano silencioso*.

La metodología consistió en realizar repetidas veces el patrón compositivo enumerado. En cada vuelta para llegar a una serie nueva introduje alguna variación. Las variaciones en el proceso fueron el resultado de alguna inquietud o conclusión derivada de observar la serie anterior completa. Los conjuntos mejores resueltos conformaron la exposición.

fig. 17 pág. dcha:
Catalina Salcedo, *varios estudios de interiores* 2009-2010, pastel, plumilla, plumón, café o vino sobre papel, 28x30 cm cada uno



fig. 18 Invitación oficial
a la exposición *Escenarios
de un cotidiano silencioso,*
2010

IV Aplicación

Escenarios de un cotidiano silencioso

El resultado de la metodología fueron las pinturas expuestas en *Escenarios de un cotidiano silencioso* que monté en el Espacio Alternativo de la Esmeralda en noviembre del 2010. A continuación describo las particularidades en el proceso y el resultado en cada serie.

Grisés Mayores

El objetivo inicial fue evocar una sensación agradable, como un descanso para los ojos del individuo que se encuentra entre el ruido y drama de la ciudad. Los dibujos fueron basados en espacios del lugar en el que vivía; mi recámara, el estudio de música, la sala y la cocina. Los formatos fueron de diferentes tamaños, desde 40 por 50 hasta 100 por 120 centímetros. *Grisés Mayores* es la primera serie de pinturas en clave alta, todos los colores tienen un valor aproximado al 10% de negro en relación con el blanco. La luminosidad de todos los tonos es casi idéntica a la base, que es un gris muy claro. Para reforzar la atmósfera brumosa, algunos tonos son neutros, cercanos al gris base, pero el azul y el turquesa son intensos. La serie final consistió en un grupo de cinco composiciones.

fig. 19 Catalina Salcedo,
Instrumentos Mayores
2009, acrílico sobre
madera, 100x120 cm





La primera diferencia en el sistema, grises menores

fig. 20
Catalina Salcedo,
Instrumentos menores
2009, acrílico sobre
madera, 100x120 cm

Con esta serie quise explorar el efecto de extrañeza al asimilar una configuración y luego verla alterada como sucede al transportar una melodía de una tonalidad a otra. Utilicé los mismos bocetos, y la relación entre valores y tonos que en la primera serie, solo que ahora el gris base es muy oscuro, por lo cual todos los colores tienen un valor aproximado al 90 % de negro en relación con el blanco. Cuando las cinco pinturas de *grises menores* y las otras cinco de los *Grises Mayores* están juntas, se puede observar la correspondencia; la disposición de los planos se mantiene pero la atmósfera cambia radicalmente.



Nueve escenarios de un cotidiano silencioso

En esta ocasión el sosiego que encuentro en algunas habitaciones vuelve a ser el objetivo expresivo, quise crear composiciones que evoquen una y otra vez atmósferas cómodas, con pistas muy vagas de algunos ruidos. Los bocetos los basé en diferentes lugares de la casa de mis papás o en objetos del taller de pintura. Los formatos fueron todos del mismo tamaño, 40 por 50 centímetros. Para esta serie ya tenía plena conciencia del efecto que se obtiene al igualar el valor, entonces pasé a explorar los grises ópticos, colores sin intensidad. Escogí como base un gris claro compuesto de blanco y negro al cual equiparé tres grises ópticos compuestos de la mezcla entre colores complementarios y blanco. Comencé a experimentar introduciendo, muy sutilmente, colores intensos, más oscuros y más claros. También incorporé fragmentos pequeños de imágenes volumétricas. La serie final fue un grupo de nueve pinturas.

fig. 21
Catalina Salcedo,
el estudio (serie *Nueve
escenarios de un cotidiano
silencioso*) 2010, acrílico
sobre tela,
40x50 cm



fig. 22
Catalina Salcedo,
El silencio de Andrés 2010,
acrílico sobre tela,
60x70 cm

Pensamientos Grises

En el proceso de trabajar con grises ópticos claros, me tomaron los hechos de mi vida personal y de pronto el objetivo expresivo fue crear atmósferas apagadas, tristes e inmóviles. Los esbozos para esta serie se acercan a los *Dibujos de un diario*, los cuales se componen de temas caprichosos y altamente emotivos. Escogí basar los bocetos en imágenes de personajes y ambientes traídos de mis recuerdos, así como metáforas encontradas en sueños u observaciones hechas por terceras personas. Lo más adecuado fue utilizar colores con valores en clave intermedia. Los colores parecidos a un gris con un 50% de negro, según Wong, carecen de “chispa” si no hay demasiado contraste. No hubo una serie congruente numerosa, solo algunas composiciones independientes una de la otra.



Las últimas no pinturas

Luego de pintar pocos cuadros con una paleta de tonos en clave intermedia, mi ánimo decayó. Quise volver a pintar de manera metódica, con el objetivo de hacer una exploración expresiva de lo ausente, metáfora de los procesos que se terminan. Los bocetos los basé en las estructuras del nuevo espacio habitacional que tuve. Utilicé formatos medianos de 70 por 60 centímetros y logré una serie más. Esta serie es particular porque tomé la decisión de interrumpir el proceso, dejando los cuadros sin materia pictórica. Los elementos visuales se construyen a partir de las capas de los materiales necesarios para preparar un bastidor: soporte, imprimatura y tela. La serie final consistió de cuatro composiciones que acomodé de manera simétrica.

fig. 23
Catalina Salcedo,
Las últimas no pinturas
2010, MDF, imprimatura y tela, 160x140 cm



Variaciones en grises Mayores y menores

fig. 24
Catalina Salcedo, *Variaciones en grises Mayores y menores* 2010, acrílico sobre tela y madera
250x500 cm

Regresé al objetivo de recrear atmósferas equilibradas como canciones de cuna, pero ahora a partir de paisajes que representaran, para mí, un caos. Los bocetos fueron basados en mi espacio habitacional nuevo y por primera vez también los coches vistos desde un puente en el exterior. Aprovechando esta discrepancia en el tema, quise explorar el efecto que tienen los formatos grandes en contraste con los pequeños; preparé dos bastidores de 120 por 180 centímetros y otros dos de 70 por 60 centímetros. En los formatos grandes trasladé los dibujos basados en sillas y mesas desorganizadas y en los pequeños la calle con coches. En los formatos grandes jugué con la composición hasta que la forma quedó poco reconocible y en los pequeños hice una transcripción narrativa lo más fiel posible. Utilicé una paleta en clave alta para uno de los bastidores grandes y uno de los pequeños y luego apliqué la paleta en clave baja, para los dos restantes. En el conjunto final incluí los cuatro cuadros. Con esta serie concluí la exposición *Escenarios de un cotidiano silencioso*, e interrumpí la investigación con los colores, los soportes y las atmósferas para indagar más en temas figurativos.

fig. 25 página derecha:
fotografía del montaje
de algunas series en la
exposición *Escenarios de
un cotidiano silencioso*,
2010





Dibujos de un diario y dibujos de interiores

Los bocetos de interiores y algunos de los *Dibujos de un diario*, en conjunto reflejan la atmósfera del silencio delicado y ambiguo que busqué a lo largo de este proyecto. Por lo tanto hice una selección de los mejores especímenes, en total cerca de cien. Esta selección fue también parte de la exposición.

En esta ocasión, y casi siempre en mi producción, el dibujo no es el fin, sino parte del proceso. Es decir, mis estudios y manifestaciones gráficas no las pienso como piezas terminadas. El dibujar lo he utilizado con dos intensiones principales, estas razones son contrastadas pero complementarias. La primera, me gusta pensarla como aparte de cualquier proyecto, y la segunda como estudios específicos.

El primer motivo para dibujar, se desarrolló desde un diario escrito que empecé en la infancia, en el cual describía mis vivencias y sentimientos. Con el tiempo, el texto lo fui sustituyendo por dibujos, los cuales pensaba como bocetos para luego pintar. Eventualmente este cambio se hizo más frecuente, y dejé de lado la idea del esbozo, para dar pie a un registro gráfico personal, a la manera de mis primeros diarios.

Como lo mencioné en la vivencia, empecé a llenar libretas enteras con este tipo de anotaciones porque en Francia, experimentar con pintura resultó demasiado caro. En ese viaje, viví muchas cosas nuevas. Entre los museos que visité, los estudiantes de arte de diferentes países que conocí y mis nuevas amistades, hubieron muchos estímulos que no quise olvidar, e ideas que quise expresar, todavía sin algún objetivo concreto. Me sentí motivada, y con muchísima libertad para explorar esta disciplina.

Esta práctica, me dejó ver los temas y las preocupaciones que más tarde, quise tratar como estudios para el proyecto de *Escenarios de un cotidiano silencioso*. En mis *Dibujos de un diario*, surgieron formas y recursos recurrentes; utilicé casi exclusivamente plumones y pasteles grises cálidos y fríos, planos que ocupan una gran parte de la página rellenos en azul, turquesa, o salmón, así como el uso de la línea continua. También recurrí a fragmentos más pequeños y con textura, en café, negro y rojo. A través de estas obsesiones por los planos neutros y pedacitos visualmente violentos, pude discernir mi atracción por el tema del silencio y su contraparte; el ruido.

Al observar estas inclinaciones, surgieron dos líneas de estudio: por una parte todo lo que expliqué previamente referente al valor de los colores. Por otra parte, y este es el segundo propósito por el cual hice dibujo; el afán de analizar y capturar mediante la línea y el plano el carácter de la presencia de los objetos en mi hogar.

fig. 26 en páginas 40 y 43:
Catalina Salcedo,
Dibujos de un diario 2010,
varias técnicas sobre
papel, 200 x 300 cm

Los detalles los eliminé hasta quedarme en formas abstractas, tendientes hacia lo geométrico y genérico, como las formas en la dimensión de las ideas de platón. Me di cuenta que con esto se entiende un silencio “tapadera”; se evocan objetos familiares, pero hay lugar a la duda, a la intuición y a la imaginación.

A diferencia de estos estudios de interiores, en los *Dibujos de un diario* me permití una mayor libertad. En ellos registré mis opiniones, mis recuerdos, mis sentimientos y mis ocurrencias. Por esto los modelos, los tomé del natural, tanto como de fotos que hice yo misma, o de revistas y fuentes digitales.

Mostrar los resultados de ambas tácticas en contraste, me parece interesante como recurso rítmico. Al colocar varios estudios de interiores, en donde solo vemos planos misteriosos, junto a apuntes más detallados en donde reconocemos gestos, partes del cuerpo u objetos con volumen, obtengo un juego sutil entre la continuidad aplana predominante y los acentos que se marcan con las diferencias de tratamiento. Esta estrategia la incorporé en las series *Nueve escenarios de un cotidiano silencioso*, *Pensamientos Grises* y *Variaciones en Grises Mayores y menores*, en donde se pueden distinguir en menor o mayor grado, fragmentos descriptivos.

Más allá de la pintura que es objeto de análisis en este ensayo, los *Dibujos de un diario* me señalaron las próximas exploraciones y retos. A través de mis intentos de simplificar las formas y el gesto, noté mi interés por el cuerpo humano y la necesidad urgente de familiarizarme con sus contornos y líneas. Como primera acción decidí inscribirme a varios cursos de danza, ya que el cuerpo es la herramienta y el medio principal.

Los grandes maestros de la pintura clásica, incluso Matisse, estudiaban la anatomía del cuerpo humano mediante modelos vivos o disecciones mórbidas, pero rara vez se conectaban con su propia corporalidad. En contraste, con la herramienta de la danza, puedo conocer las posibilidades del cuerpo en carne propia. Los resultados que he obtenido mediante esta disciplina y el dibujo todavía están en desarrollo.

Finalmente, el dibujar, a manera de estudio o capricho, es parte integral de mi proceso pictórico tanto como lo fue el estudio de la música, mis vivencias en otro país, o recientemente el estudio de la danza. Cuando muestro estas anotaciones en hojas de libreta o fragmentos de cartulina, no pretendo mostrar una obra, sino compartir un trabajo en curso y lo que queda detrás, con lo cual espero dejar pistas para que el espectador enfrente mi pintura desde una perspectiva más completa.



V Conclusiones

Al finalizar el proceso para la exposición; asociar vivencias con referencias teóricas, definir una intención, llevar acabo la producción y montaje, advertí que en esencia siempre he mantenido las mismas estrategias para desarrollar mi discurso expresivo. Desde que fue claro que el área de las artes es el que prefiero explorar, he necesitado mantener alguna actividad que requiere una práctica sistemática. Por otra parte, esporádicamente, tengo impulsos que me llevan a concretar formas con una gran carga anecdótica y emotiva.

Interrumpir de imprevisto la disciplina de un sistema reiterativo, es una tendencia mía que en este proyecto apliqué como táctica de trabajo. Primero hice varias series de pintura muy parecidas en atmósfera y en el desarrollo de la metodología, después repentinamente un impulso por registrar algunos acontecimientos específicos me invadió, dando lugar a series como *Pensamientos grises* y *Las últimas no pinturas*. No obstante estas series aunque diferentes de las primeras, conservan cierta relación con las exploraciones de un principio.

Tomando en cuenta las ideas anteriores, puedo identificar dos modalidades diferentes que me llevan a realizar actividades relacionadas con el desarrollo de habilidades y productos artísticos. El primer modo es frío y ordenado, emparentado con la disciplina y la reiteración. El segundo es visceral, improvisado y caprichoso, es quizá lo que algunos ven como inspiración. A veces estas maneras se combinan.

Parece que motivada por la disciplina puedo actuar en cualquier momento, al contrario de lo que sucede con las ideas caprichosas, las cuales solo vienen de vez en cuando. Para lograr la motivación de la primera categoría solo basta con decidirse a actuar, por ello fue importante que llevara el método a la pintura. Me hice de herramientas nuevas y ya no dependo de lo impredecible de una buena ocurrencia para proceder a pintar o dibujar.

Sin embargo siempre tengo sed de experiencia técnica y emocional nueva, entonces a parte de dibujar, pintar, observar obra de otros artistas visuales, músicos, o escénicos y vivir la vida, puedo afirmar que para pintar, necesito ahondar en alguna especialidad que implique un esfuerzo cotidiano. Por ello, en mi actualidad, ya no estudio violín, más bien dedico algunas horas cada día para estudiar ballet o danza experimental. Me parece importante resaltar que el rigor necesario para estos estudios por si solo no garantiza la obtención de una obra de arte. Como ha ocurrido, podría hacer estudio tras estudio lo cual aparentemente favorece únicamente el desarrollo de la técnica. Sin embargo, mediante este trabajo constante también favorezco vivencias interesantes, me da tiempo de familiarizarme con ideas teóricas y eventualmente surge una suerte de inspiración que me permite conectar todo y condensarlo en pintura.

En resumen, las actividades que favorecen que mis impulsos creativos se vuelvan tangibles son, en primer lugar: la intención de satisfacer mi gusto por el orden mediante la práctica de alguna disciplina y la observación de mis vivencias. En segundo lugar: la producción de dibujo o pintura constante bajo algunas consignas bien meditadas. Finalmente es imprescindible guardar paciencia y tener la sensibilidad para captar y hacer tangibles las ideas viscerales. Con estos mecanismos contrarios pero complementarios, pude lograr un cuerpo de obra del cual puedo hablar con elocuencia y estar auténticamente satisfecha.

Breves reseñas biográficas

Henri Matisse (1869 - 1954)



Nació en Le Cateau-Cambrésis, una ciudad del norte de Francia cuya industria principal son los textiles, en especial telas coloridas utilizadas en la industria de la moda. Su papá fue un comerciante de semillas y productos farmacéuticos. Su mamá ayudó en el negocio familiar atendiendo departamento de pinturas para edificios, parte su trabajo era recomendar a los clientes combinaciones de colores para sus hogares o negocios.

Matisse luego dijo que su sensibilidad para la combinación de los colores se la debía a su mamá. Este autor empezó a pintar porque, mientras estudiaba leyes al tiempo que trabajaba como administrativo en la corte de Le Cateau-Cambrésis, se enfermó de apendicitis. Mientras se recuperaba, su mamá le llevó un kit de pintura para pasar el tiempo. Desde ese momento se dio cuenta que la pintura sería su camino.

Después de hacer estudios tradicionales en “Académie Julian” y “École des Beaux-Arts”, se percató de su preferencia por los maestros que empleaban el color de maneras originales, por ejemplo Van Gogh, Cézanne, Gauguin, Turner o Signac, quienes proponían un discurso diferente al académico. Al seguir su intuición creativa, eventualmente encabezó el movimiento fauvista en París alrededor del año 1905. Este movimiento se diluyó, pero Matisse siguió su carrera. Tras varios momentos de rechazo, eventualmente se ganó la aprobación de la crítica y de los coleccionistas internacionales, especialmente en Rusia.

Henry Matisse, fue un hombre hogareño. Le gustaba tener una rutina; levantarse temprano, trabajar, hacer un almuerzo y seguir pintando hasta la tarde. También para consolarse en sus peores momentos, procuraba la práctica del violín.

Sus aportaciones influyeron significante la pintura del siglo XX. Es conocido sobre todo por la manera en que aplicaba el color y por su uso original y fluido del dibujo. Matisse decía que su objetivo era encontrar el carácter esencial de las cosas y producir un arte balanceado, puro y sereno. Sus pinturas, dibujos, esculturas, acuarelas, y demás producción gráfica han sido inspiración para muchísimos artistas posteriores, como Joy Laville o Christian Bonnefoi, por nombrar unos pocos.



Nació en la isla de Wight, Inglaterra, en 1923. Tuvo una infancia feliz en la orilla del mar, donde dibujó y leyó con avidez. Dentro de la pintura no hizo ninguna carrera oficial, sólo tomó algunos cursos.

Llegó a México en 1956, después de haber vivido nueve años en Canadá con su hijo Trevor. En San Miguel de Allende, Guanajuato vivió doce años y conoció a quien fue su pareja, el escritor Jorge Ibarguengoitia. Con él, compartió veinte años de su vida en Europa, hasta su muerte inesperada en una accidente de avión en 1983. Entonces, Laville decidió volver a México.

Ha realizado numerosas exposiciones individuales en México y en el extranjero. Junto con Tamayo, Cuevas, Coronel y Toledo formó parte del grupo llamado *Generación de la ruptura*. Algunas de sus obras se encuentran en el Museo de Arte en Dallas, "National Museum of Woman in the Arts en Washington D.C.", en las "Esso Oil" de Canadá, en el Banco Nacional de México, en el Banco Nacional de Comercio, en el Museo de Arte Moderno, en el Museo José Luis Cuevas y en el Museo del Arzobispado de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

Yves Klein (1928 – 1962)



Nació en Niza, Francia. Sus padres fueron pintores, Fred Klein cuyo trabajo es figurativo y Marie Raymond cuyas pinturas son abstractas.

Junto con sus amigos Claude Pascal el escritor y Arman Fernández el escultor, Klein, a una edad temprana, incursionó en su primera aventura de viaje, creación y espiritualidad. Los tres amigos, se fueron en búsqueda de un maestro para entrenar Judo, disciplina en la cual Yves, alcanzó el rango de 4to dan. Mediante este entrenamiento, Klein tuvo su primer encuentro con el concepto del "espacio espiritual".

Más tarde este autor firmó el cielo de manera imaginaria, declarándolo como su primer trabajo conceptual. Sus próximas piezas incluyen, la publicación de un catálogo de varias exposiciones y pinturas inexistentes, una sinfonía monótona y cuadros monocromáticos en azul ultramarino.

Eventualmente también presentó un cuarto vacío en “Galerie Iris Clert”. También, llegó a intercambiar su sensibilidad inmaterial a un coleccionista por algunos gramos de oro, los cuales tiró al río, según el para restablecer el “orden natural”.

Su carrera fue interrumpida por un ataque al corazón que lo llevó a la muerte, unos meses antes del nacimiento de su único hijo. Yves Klein es considerado como una figura importante dentro del movimiento neo-Dadaísta. Su obra se mueve en torno a conceptos influenciados por la filosofía Zen, la cual el mismo describía como “el Vacío”.

Para este autor este vacío fue un nirvana, una zona neutral en donde las personas pueden inspirarse y así prestar atención exclusiva a sus propias sensibilidades, quedando expuesto a la realidad misma, en vez de a una representación. Por esta razón presentaba su obra en formas que son reconocidas como arte; pintura, libro, composición musical o intervención, pero eliminaba el contenido de tal forma que permanecía solo la cáscara, como si alguna vez hubiera estado ahí el arte. Klein deseaba que sus obras se representaran por la huella que habían dejado: la imagen de su ausencia. Su meta fue empujar a la audiencia a experimentar un estado donde una idea pudiera simultáneamente ser “sentida” así como “comprendida”.

La Monte Young



La Monte Young nació en Idaho, Estados Unidos de America en 1935. Desde niño se interesó por la guitarra, el saxofón, el clarinete y aprendió a bailar tap. En entrevistas ha dicho que desde entonces, se fascinaba por los sonidos producidos por el viento, los insectos, el agua y los árboles. De más grande se interesó por el jazz de músicos como John Coltrane.

De 1955 hasta el 1956 estudio composición con un colega de Arnold Schoenberg. En la Universidad de California, Los Angeles, Young estudio teoría de la música, composición y musicología étnica. En el verano de 1959 fue al seminario de Stockhausen en donde estudió detenidamente el trabajo de John Cage. En el año 1960 Young se fue a Nueva York para estudiar música electrónica en la “New School for Social Research”, en donde conoció a George Maciunas, el líder del movimiento “Fluxus”.

No fue hasta que concluyó su formación que este autor comenzó a componer música. La Monte Young es generalmente reconocido como el primer compositor minimalista. Sus obras han sido incluidas entre las obras más importantes y radicales después de la Segunda Guerra Mundial, calificadas como avant-garde, música experimental o música drone. Su trabajo pone en tela de juicio la naturaleza y la definición de música.



Nació en Salindres, en el sur de Francia en 1948. Vive y trabaja actualmente en Gy-les-Nonains, una población y comuna francesa, situada en la región del centro del departamento de Loiret. Se interesó en la producción artística luego de haber cursado una carrera brillante en historia del arte, especializado

en la arquitectura de entre-guerras.

Empezó su carrera de pintor en los años setentas, al inspirarse en la obra *Dos*, unos relieves del dorso de un cuerpo femenino hechos por Henri Matisse. Este encuentro lo hizo notar la simplificación de la forma y hacerse preguntas sobre la relación entre el frente y el dorso de una pieza visual. Su trabajo parte de la noción de que la pintura se compone tanto por lo que revela como por lo que esconde. Este punto de partida lo llevó a trabajar con los elementos de construcción de la pintura de manera autónoma sin ninguna referencia de la realidad.

El trabajo de Bonnefoi ha tenido mucho éxito, se ha expuesto en su país y en todo el mundo en galerías y museos importantes como el Centro de arte Georges Pompidou en Paris. Es importante su trabajo tomando en cuenta el panorama actual; en donde la pintura abstracta esta por quedar obsoleta, y un regreso a la figuración predomina. A través de la reflexión histórica y teórica, Bonnefoi pretende hacer visible la expresividad autónoma de cada elemento de construcción que constituye este medio.

Terry Riley



Nació en California, Estados Unidos de América en 1935. De 1955 a 1957 estudió composición en el “San Francisco State College”. Luego en el Conservatorio de San Francisco estudió piano. Para financiar sus estudios tocaba el piano en el “Gold Street Saloon”. Riley escribió su primera composición a los diecinueve años.

Entre 1959 y 1960 trabajó con La Monte Young y la coreógrafa Ann Halprin. Terminó sus estudios en Berkley en 1961, y se fue de tour a Europa. Es por estas fechas que empezó a dar “conciertos de toda la noche” en donde tocaba el saxofón y varios instrumentos de teclado, también empezó a componer sus primeros trabajos repetitivos.

De regreso a Nueva York, empezó a examinar las posibilidades de la música electro-acústica. Riley también se vio influenciado por la música de John Cage,

y al igual que La Monte Young, fue alumno del maestro indio de canto clásico Pandit Pran Nath. Con este gran músico estudió la rítmica de varios instrumentos musicales como la tabla, la tambura y la voz.

Su trabajo más célebre es *In C* 1964. Inspirado en la experimentación con el desfase, la superposición y la repetición de sonidos grabados, Riley estructuró esta y varias otras composiciones. Su método resulta en un proceso indeterminado, por lo que el resultado es una compleja e impredecible red de cánones y ritmos complejos con acentos ocasionales.

Las aportaciones de este autor han sido fuente de inspiración para compositores avant-garde estadounidenses y europeos, así como músicos de jazz y de pop. Por ejemplo la pieza *Moon in June* del grupo Soft Machine, o el grupo Third Ear Band quienes usan módulos que aparecen en progresión periódica. La banda de Berlin, Agitation Free incluyó *In C* en su repertorio, y el grupo pop Curved Air tomó ese nombre a partir de la composición de Riley *A Rainbow in Curved Air*.

Wassily Kandinsky (1866- 1944)



Nació en Moscú a una familia de clase media alta, su padre fue comerciante y la familia de su mamá fueron aristócratas mongoles. Pasó su infancia entre Moscú y Odesa, en donde estudió piano y cello. A los veinte años empezó sus estudios de derecho, economía y etnografía en la Universidad de Moscú, hasta encaminarse hacia una carrera prometedora en estas áreas.

Sin embargo, al conocer las manifestaciones artesanales del rico folclore en la antigua Rusia, y obras artísticas como la pintura impresionista de Monet, *Montones de heno* o la representación de *Lohengrin* de Wagner, decide cambiarse de carrera a las artes. En este ámbito resultó ser un teórico, maestro y pintor brillante y revolucionario.

Para este autor, la música, vista como vehículo de expresión espiritual, fue su guía por excelencia. Uno de sus primeros sueños como artista fue introducir en la pintura, la composición libre y auto-suficiente que encontraba en el lenguaje musical. El término composición lo emocionaba, para Kandinsky significó crear espacios pictóricos nuevos, no prefijados y una fluctuación plena de los elementos que le eran propios, es decir las líneas y los colores.

Esta visión lo llevó a concretar una obra prolifera y en extremo radical para su época. También escribió detalladamente sobre sus observaciones, reflexiones y teorías. Entre sus escritos más celebrados figuran *De lo espiritual en el arte* y *Punto y línea sobre el plano*. En el primer libro establece la manera en que psíquicamente percibe el color, y cómo al aplicarlo en un plano, estando conectado a su necesidad interior, puede ser capaz de crear pinturas que resuenan en su alma o en la de un espectador sensible. En su segundo libro, *Punto y línea sobre el plano*, analiza estos elementos gráficos desde sus efectos sobre el “observador interior”.

El análisis sobre las formas y los colores de Kandinsky resulta de su experiencia como pintor. Pasó años creando pinturas abstractas, sensorialmente ricas, trabajando con formas y colores y observando sus pinturas y las de otros artistas. Este autor es considerado por muchos el precursor de la abstracción en la pintura, quien abrió el camino para muchos creativos hacia la abstracción lírica.

Clement Greenberg (1909 – 1994)



Nació en Bronx, Nueva York, fue el mayor de tres hermanos. Sus papás eran judíos inmigrados de Polonia. Creció en Brooklyn y fue a la “Syracuse University” a estudiar alemán, italiano, francés y latín.

Eventualmente, empezó a trabajar de traductor. También escribía sobre literatura, y al paso del tiempo fue editor para “Partisan Review”, quienes previamente habían publicado su conocido ensayo *Avant-Garde y Kitsch*. En 1944 empezó a escribir crítica de arte para el periódico “The Nation”, hasta ser su crítico de base.

Greenberg promovió el movimiento del expresionismo abstracto e impulsó, mediante su escritura, a artistas como Jackson Pollock, Willem de Kooning, Hans Hofmann, Barnett Newman, y Clyfford Still. También ha sido ampliamente criticado por su rechazo al arte pop y a los movimientos artísticos socialmente comprometidos.

Bibliografía

ATTALI, Jacques: Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música. Traducción de Ana María Palos. México: Siglo Veintiuno Editores, 1995.

BERGER, John: Modos de ver. Traducción de Justo G. Baramendi. Barcelona: Editorial Gustavo Gill, 2012.

BILL, Max, Giedion- Welcker Carola: Wassily Kandinsky. Traducción de Marta Pérez. Valencia España: Ediciones Polígrafa, 2009.

BLANCO, Alberto.; ESPINOZA, Santiago: Joy Laville. Retrospectiva. México: CONACULTA/ INBA / Museo de Arte Moderno, 2004.

GREENBERG, Clement: Arte y Cultura, Ensayos críticos. España: Paidós, 2002.

DANHAUSER, Adolphe: Teoría de la música. Ricordi Americana, 2008.

HELLER, Eva: La psicología del color; Cómo actúan los colores sobre el sentimiento y la razón. España: Gustavo Gili, 2004.

KANDINSKY, Vasili: Escritos sobre arte y artistas. España: Editorial Síntesis, 2002.

LYOTARD, Jean-François: La Posmodernidad (Explicada a los niños). España: Editorial Gedisa, 1994.

MATISSE, Henri: Escritos y Consideraciones Sobre Arte, Matisse, Henri (1869-1954). España: Paidós 2010.

SACKS, Oliver: Musicofilia, Relatos de la música y el cerebro. España: Anagrama, 2009.

WIM, Mertens: American Minimal Music. Londres: Kahn & Averill, 1983.

WONG, Wucious: Principios del diseño en color. España: Gustavo Gili, 1992.

Recursos electrónicos

Christian Bonnefoi (s.f.). Biographie Recuperado el 3 de febrero de 2014, de <http://www.christian-bonnefoi.com/biographie/>

Clement Greenberg (s.f.). Clement Greenberg Recuperado el 4 de febrero de 2014, de <http://www.sharecom.ca/greenberg/bio.html>

Musée d'art moderne de Céret (s.f.). Christian Bonnefoi, Pile et face Recuperado el 3 de febrero de 2014, de <http://www.musee-ceret.com>

Henri Matisse (2011). The personal life of Henri Matisse Recuperado el 2 de febrero de 2014, de <http://www.henri-matisse.net/biography.html>

Yves Klein Archives (s.f.). Documents Recuperado el 1 de febrero de 2014, de http://www.yveskleinarchives.org/documents/bio_us.html

Wikipedia (2014). Joy Laville Recuperado el 2 de febrero de 2014, de http://es.wikipedia.org/wiki/Joy_Laville

Wikipedia (2014). La Monte Young Recuperado el 2 de febrero de 2014, de http://es.wikipedia.org/wiki/La_Monte_Young

Wikipedia (2014). Terry Riley Recuperado el 2 de febrero de 2014, de http://es.wikipedia.org/wiki/Terry_Riley

Wikipedia (2014). Vasili Kandinsky Recuperado el 2 de febrero de 2014, de http://es.wikipedia.org/wiki/Vasili_Kandinsky

Wikipedia (2014). Yves Klein Recuperado el 2 de febrero de 2014, de http://es.wikipedia.org/wiki/Yves_Klein

Wikipedia (2014). Clement Greenberg Recuperado el 2 de febrero de 2014, de http://es.wikipedia.org/wiki/Clement_Greenberg