



**Universidad
de Guanajuato**

CAMPUS GUANAJUATO DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO

MAESTRÍA EN ARTES

“Descripción del proceso de creación para la producción pictórica ‘Gris Medio’ de
Catalina Salcedo en la ciudad de Guanajuato, 2015 – 2017”

**Trabajo de titulación en la modalidad de tesis para obtener el grado de
Maestro en Artes**

presenta:

Laura Catalina Salcedo Ortiz

Director del trabajo de titulación:

MFA Randy Walz Pierzinski

Sinodales:

Dra. Beatriz Bastarrica Mora

Mtro. Carlos Cañedo Chávez

Guanajuato, Gto. Mayo 2017



Universidad de Guanajuato
División de Arquitectura Arte y Diseño
Campus Guanajuato
Departamento de Diseño

To the artist the image in the unconscious is as mythical and useless an idea as was the image on the retina. There is no shortcut to articulation. Wherever the artist turns his gaze he can only make and match, and out of a developed language select the nearest equivalence - E.H. Gombrich

Contenido

1. Introducción	4
2. Arte Abstracto	7
3. Abstracción, representación y cercanía a la abstracción	12
3.1 Dibujo al natural y diferencia minúscula	17
4. Método y ocurrencia	19
5. <i>Gris Medio</i>	23
5.1 Serie No. 1: La diferencia sutil	24
5.1.1 Percepción destacada	25
5.2 Serie No. 2: Ceguera al cambio	27
5.2.1 Percepción promedio	28
5.3 Serie No.3: <i>La interacción del color</i> de Josef Albers	29
5.4 Serie No. 4: Equiluminiscencia	30
5.4.1 Percepción del efecto Purkinje	31
5.4.2 Entre la cercanía a la abstracción y la abstracción pura	33
5.5 Serie No. 5: Transformación paulatina	34
5.5.1 Pintura Posmoderna	35
5.6 Serie No. 6: Atardecer artificial	37
5.7 Serie No.7: Dibujos	38
5.8 Serie No.8: Transcripciones	40
5.9 Serie No. 9: Cholo con bandera	41
6. Conclusiones	42
Anexo: Registro fotográfico de la exposición <i>Gris Medio</i>	44
Bibliografía	49
Índice de ilustraciones	52

Introducción

El primer impulso para comenzar a desarrollar el presente proyecto de producción e investigación pictórica *Gris Medio*, fue darle continuidad y claridad a la práctica creativa personal, realizada de manera continua desde el año 2008. Este quehacer se ha enfocado principalmente en el dibujo y la pintura. Desde el inicio hasta la presente fecha se han empleado acciones compositivas metódicas tanto como improvisadas. En diferentes momentos se ha buscado la representación o la abstracción.

Al principio de esta práctica se consideró el problema de la interpretación de lo observable en el entorno. La manera de resolverlo fue mediante el dibujo asiduo de la información que es captada por la vista sobre el soporte; papel, lienzo o madera. Este ejercicio derivó en la interpretación con líneas de las siluetas de las figuras apreciadas y la omisión del detalle interno de los objetos. Fue esta predilección la que apuntó hacia la abstracción como recurso expresivo y tema de investigación.

Al percibir una forma compleja abstraída sobre un plano, el referente se encubre pero no desaparece. Por lo tanto el observador se encuentra ante una situación



Figura 1. Catalina Gris, *Serie de las no pinturas* 2010, mdf, imprimatura y tela, 70 x 60 c/u, en el Centro Nacional de las Artes de la Ciudad de México.

inusual. La abstracción “plantea dificultades de comprensión y juicio”¹.

Para llegar a este resultado ambiguo se aplicó un procedimiento preestablecido. Esta labor contrasta con la costumbre de un dibujo espontáneo cuyos temas son impredecibles. La diferencia entre estas maneras de dibujar resultó en la identificación de dos “modalidades” relacionadas con el desarrollo de habilidades y productos artísticos². El primer modo es frío y ordenado, emparentado con la disciplina y la reiteración. El segundo es visceral, es quizá lo que algunos consideran como “inspiración”.

A veces estas maneras se combinan. Durante el proceso de creación del conjunto de pinturas llevadas a cabo del año 2015 al 2017, se buscó la definición de los extremos -metodología y espontaneidad, abstracción y representación. Posteriormente la intención fue llegar a una producción pictórica posicionada en el intermedio.

Esta definición y búsqueda de posicionamiento se formó a partir de la experiencia de trabajar en el taller y las conclusiones obtenidas luego de investigar sobre las teorías de la pintura abstracta contemporánea³. Influyeron las obras y textos de pintores como Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Josef Albers, Frank Stella, Brice Marden, Robert Ryman, Mary Heilmann y Richard Diebenkorn. Por último la lectura de fuentes de divulgación científica acerca de la percepción

¹ Moszynska, 1996: 7

² Se entiende como productos artísticos el amplio espectro de creaciones fruto de practicar las artes plásticas, visuales, escénicas, musicales etc.

³ Barr, 2013; Bois, 1990; Foster, 1996; Gombrich, 2000; Kristine Stiles, 1996; Lind, 2013; Moszynska, 1996; Schapiro, 2013; Varnedoe, 2013; Vicens, 1973

humana⁴ condujeron a este proyecto a considerar las aportaciones del campo de la neuroestética⁵ y la neurociencia⁶.

El texto a continuación busca describir este desarrollo. Se espera mostrar cómo la asimilación teórica enriquece la práctica creativa. El objetivo de *Gris Medio* en su vertiente práctica y escrita es manifestar la simbiosis entre lo formal, lo metódico, lo impredecible y lo visceral, así como el interés por la variación mínima.

⁴ Livingstone, 2014; Sacks, 2009

⁵ Aviv 2014; Zeki, 2001

⁶ Heycock, 2011; Simons & Rensink, 2005; Levin & Simons, 2002; Simons & Levin 1998

Arte Abstracto

Desde comienzos del siglo pasado, algunos pintores occidentales valoraron y exploraron los elementos de construcción de su medio, independientemente de la representación del mundo observable. Rechazaron la figuración naturalista para enfocarse en la expresión a través de los recursos propios de la pintura. Se refugiaron en problemas formales como la manera de componer el plano, la naturaleza del color, los efectos de luz y movimiento, el gesto o la geometría. En los años treinta del siglo XX, la abstracción era considerada símbolo de progreso⁷ emparentado con grandes ideales -aunque fueran diferentes para cada autor como la espiritualidad o el triunfo de la razón y la ciencia-. Por lo tanto un gran número de artistas en Europa y Estados Unidos de América lo eligieron como discurso artístico.⁸

En 1936 Alfred H. Barr escribió el ensayo “Cubismo y arte abstracto”⁹ en el cual señaló dos formas en que los creativos llegan a esta estética. La primera, “cercana a la abstracción” consiste en hacer uso literal del verbo, el cual tiene raíz latina y se compone de la preposición “abs” que significa separación y “trahere” que quiere decir traer. Para Barr, el artista que produce pintura de esta manera es aquel que se apropia de algún elemento que fue percibido visualmente y luego es descontextualizado a tal grado que deja de parecerse a su referente. Por otra parte “la abstracción pura” se logra a través de la invención de un lenguaje plástico alejado

⁷ “Para el espíritu del modernismo [...] fue esencial una actitud vanguardista que impregnó todas las artes [...]. La búsqueda de nuevas estrategias condujo a una actitud hacia el arte más polémicamente conceptual.” (Moszynska, 1996: 8)

⁸ Moszynska, 1996; Vicens, 1973; Lind 2013

⁹ Lind, 2013: 28-33

de la naturaleza; es construir un cuadro sin tomar la información visual del entorno inmediato¹⁰.

No obstante, Barr aclaró que pintores con opiniones tan distintas como Piet Mondrian y Wassily Kandinsky, quienes eventualmente llegaron a un lenguaje visual propio e independiente de las formas de la naturaleza, partieron de observarla. Por ello, propuso otra clasificación para las tendencias modernas en la pintura. Describió “dos tradiciones principales en el arte abstracto” más allá de la cuestión de que si el artista toma de lo que ve o no.

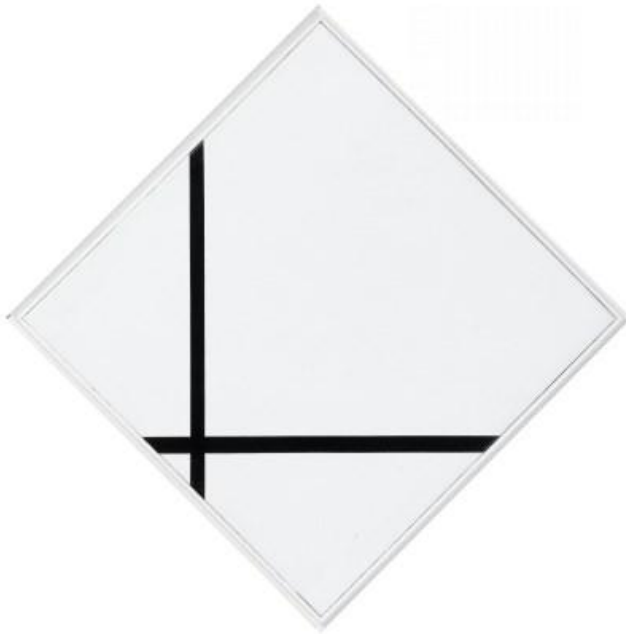


Figura 2. Inferior izquierda:
Piet Mondrian, *Composición en un Rombo con dos líneas* 1931: óleo sobre tela, 107 x 107 cm, Museo Stedelijk

Figura 3. Superior derecha:
Wassily Kandinsky, *Improvisation 33 (Orient I)* 1913, óleo sobre tela, 88.5 x 100.5 cm, Museo Stedelijk

¹⁰ Ibíd.: 28-29

At the risk of grave over simplification the impulse towards abstract art during the past fifty years may be divided historically into two main currents, both of which emerged from Impressionism. The first and more important current finds its sources in the art and theories of Cézanne and Seurat, passes through the widening stream of Cubism and finds its delta in the various geometrical and Constructivist movements which developed in Russia and Holland during the War and have since spread through the World. This current may be described as intellectual, structural, arquitectonic, geometrical, rectilinear and classical in its austerity and dependence upon logic and calculation. The second -and, until recently, secondary- current has its principal source in the art and theories of Gauguin and his circle, flows through the Fauvism of Matisse to the Abstract Expressionism of the pre-War paintings of Kandinsky. After running underground for a few years it reappears vigorously among the masters of abstract art associated with Surrealism. This tradition, by contrast with the first, is intuitional and emotional rather than intellectual; organic or biomorphic rather than geometric in its forms; curvilinear rather than rectilinear, decorative rather than structural, and romantic rather than classical in its exaltation of the mystical, the spontaneous and the irrational [...] Often, of course, these two currents intermingle and they may both appear in one man. ¹¹

El texto citado sugiere que la obra de los pintores abstractos se puede agrupar tomando en cuenta el temperamento de la propuesta. Un año después -en 1937- Meyer Shapiro señaló que la abstracción en la pintura del occidente en el

¹¹ Corriendo el riesgo de simplificar de más, el impulso hacia el arte abstracto durante los últimos cincuenta años se puede dividir históricamente en dos corrientes principales, las cuales surgieron del impresionismo. La primera y más importante corriente encuentra su origen en el arte y las teorías de Cézanne y Seurat, pasa por la ola creciente del Cubismo y encuentra su delta en varios de los movimientos geométricos y Constructivistas que se desarrollaron en Rusia y Holanda durante la guerra y desde entonces se han esparcido por el mundo. Esta corriente se puede describir como intelectual, estructural, arquitectónica, geométrica, rectilínea y clásica en su austeridad y dependencia de la lógica y el cálculo. La segunda corriente -y hasta ahora secundaria- tiene su origen principal en el arte y teorías de Gauguin y su círculo, fluye a través del Fauvismo de Matisse hasta el Expresionismo abstracto de pre-guerra de Kandinsky. Luego de permanecer con bajo perfil durante algunos años, vuelve a aparecer con vigor entre los maestros de lo abstracto asociado con el Surrealismo. Esta tradición en contraste con la primera, es intuitiva, emocional en lugar de intelectual; orgánica o biomorfa en vez de geométrica; curvilínea en vez de rectilínea y romántica en vez de clásica en su exaltación de lo místico, lo espontáneo y lo irracional. [...] A menudo, estas corrientes se mezclan y aparecen en un individuo (Lind, 2013: 33) Traducción de la autora del presente texto.

siglo XX surge gracias a que los postimpresionistas consideraron su obra como una proyección o construcción que debía reflejar sentimientos, estados de ánimo y la propia sensibilidad. Esto llevó a los artistas posteriores a expresar su preferencia por algún aspecto formal –el color, la superficie, la línea o algún método-. El camino hacia la pintura “fría” estuvo conectado al de la expresión personal.¹²

Shapiro explica que los cambios en el desarrollo de la pintura se dan porque son el producto de las actitudes emocionales de los creativos, quienes responden a su entorno. Describió el arte abstracto como la marca del mundo cambiante y de las condiciones psicológicas de la cultura moderna¹³. Por lo tanto hay cabida a distintas intenciones y a una clasificación basada en el carácter del discurso.

Desde los inicios de esta estética se observó la tendencia de los artistas hacia la efusividad o hacia el orden estoico, hacia lo pasional o hacia lo teórico¹⁴. Esta polarización también se produjo en América durante la segunda mitad del siglo XX¹⁵. De manera similar al análisis de Barr, en el año 2006 el historiador de arte estadounidense Kirk Varnedoe propuso una manera de pensar sobre el arte abstracto de su país.

En el ensayo “Why abstract art?”¹⁶ describió la primera etapa de esta estética –el expresionismo abstracto– como expresiva, física, psicológica y emocionalmente comprometida. En oposición, durante la década de los cincuentas y sesentas explica cómo se desarrolla la tendencia fría, desapegada e impregnada de ironía

¹² Ibid, 2013: 38 - 43

¹³ Ibid, 2013: 46

¹⁴ Moszynska, 1996; Lind, 2013.

¹⁵ Moszynska, 1996

¹⁶ Lind, 2013: 48

del arte minimalista y arte pop estadounidense. Varnedoe opina que el desarrollo del arte abstracto contemporáneo surge a partir de las combinaciones insospechadas entre el expresionismo abstracto, el arte pop y el arte minimalista, movimientos aparentemente contradictorios.

I want to show how strains from two seemingly opposite camps – from Johns and Pollock, for example, or from Picasso and Duchamp – overlapped and blended, and how the emergence of important new artistic languages depended precisely on those unexpected hybrids.”¹⁷

En el mismo ensayo, Varnedoe reiteró que por más que los artistas abstractos quieran evitar el significado, éste se incorpora vía la interpretación de los espectadores. Recalca que a pesar de la insistencia de los pintores modernos por rechazar y destruir la representación en el arte, lo que sucedió fue lo contrario: aumentaron sus posibilidades.

Barr y Varnedoe observaron que los límites de la dicotomía representación-abstracción puede ser borrosa. Estos autores y Shapiro notaron lo mismo respecto a los procesos “fríos” y “cálidos” de los artistas. Es posible hacer pintura que tiende hacia uno u otro lado del espectro, también es posible proponer una propuesta pictórica en medio.

¹⁷ “Quiero mostrar como la fricción entre dos campos que parecen opuestos –de Johns y Pollock, por ejemplo, o de Picasso y Duchamp– se traslapan y combinan, y cómo el nuevo surgir de importantes lenguajes artísticos depende precisamente de esos híbridos inesperados.” (Ibid: 50) Traducción de la autora del presente texto.

Abstracción, representación y cercanía a la abstracción

El arte abstracto -la imagen de nada en particular, el objeto que no se parece a otra cosa más que a sí mismo- ha persistido por más de cien años¹⁸. Sin embargo, como lo manifiesta Varnedoe, el espectador tiende a proyectar significado a la obra abstracta¹⁹, haciendo difícil que esta permanezca libre de interpretación.²⁰ Por ello surge la necesidad de precisar cuándo y cómo se da la abstracción. El reciente campo de la neuroestética²¹ aporta información que permite definir este término y su contrario; la representación.

[...] abstract art offers a particularly unique opportunity that is evoked by visual stimulus which is not object-related and, therefore, remote from our daily visual experience. This frees us, to a large extent, from (automatically) activating object-related systems in the brain whose task is to “seek” for familiar (memory-based) compositions. Such “survival” mechanisms (e.g., “binding” and “figure ground separation”) are not activated via abstract art, thus enabling us to form new “objects-free” associations that may arise from more rudimental visual features such as lines, colors and simple shapes. This conclusion is supported by both the lack of specific brain region(s) for the processing of abstract art exclusively (Kawabata and Zeki, 2004) as well as by the eye tracking experiments (Taylor et al., 2011), demonstrating that in abstract art, the eye (brain) is “free” to scan the whole surface of the painting

¹⁸ Ibid, 2013: 55-59

¹⁹ Décadas antes el pintor Frank Stella construyó un discurso pictórico alrededor de este hecho. Señaló que el cuadro abstracto suele ser relacionado con algún otro concepto ajeno a la obra, por ello quiso empujar al observador a entender su propuesta como elementos visuales puros, sin gesto expresivo y sin huella del evento pictórico que disparara especulaciones. Buscó que la forma fuera el único contenido de su trabajo. Expresó la necesidad de crear piezas de las cuales no se pudiera hablar mucho al respecto. Su objetivo fue hacer objetos que simplemente existen para ser mirados, distanciados de cualquier significado adjunto. En 1966 dijo en una entrevista con Bruce Glaser: “Mi pintura está basada en el hecho de que solo lo que se ve es lo que está. Es realmente un objeto” (Kristine Stiles, 1996; 121)

²⁰ Lind, 2013: 59

²¹ Petra et al., 2007; Aviv, 2014

rather than “fall” mostly into well recognized salient features, as is the case when processing representational art.²²

El texto anterior sugiere que al mirar una imagen abstracta, la observación no provoca que los procesos cerebrales encargados de darle sentido a lo percibido respondan de inmediato, por lo tanto no se reconocen objetos, personas o lugares. En contraste la representación detona los mecanismos que permiten identificar “cosas conocidas”. A partir de esta acotación se propone crear pintura a la mitad respecto a estos extremos: se busca la imagen semi-abstracta.

Cuando se contempla información visual a veces es posible identificar figuras por imaginación como cuando se experimenta la pareidolia²³. En tal caso las formas del entorno, incluso los patrones abstractos, se reconocen como una representación arbitraria. También puede suceder que el creativo sugiera alguna referencia de manera sutil en su propuesta abstracta²⁴, en este caso si hubiera anagnórisis²⁵, esta se vuelve representativa.

²² “[...] el arte abstracto ofrece una oportunidad particular y única, la cual es evocada por el estímulo visual que no está relacionado a objetos y por lo tanto es remota a nuestra experiencia visual cotidiana. Esto nos libera enormemente de activar (automáticamente) nuestros sistemas cerebrales relacionados a los objetos, cuya tarea es “buscar” composiciones familiares (basadas en la memoria). Tales mecanismos de “supervivencia” (por ejemplo la agrupación o la distinción entre fondo y figura) no son activados mediante el arte abstracto, por lo tanto nos permiten formar asociaciones nuevas “libres de objetos” las cuales surgen a partir de características visuales elementales como líneas, colores y formas sencillas. Esta conclusión tiene su respaldo en la falta de regiones del cerebro específicas para procesar el arte abstracto exclusivamente (Kawabata y Zeki, 2004) y también en los experimentos que registran los movimientos oculares (Taylor et al., 2011), demostrando que en el arte abstracto, el ojo (cerebro) es “libre” de escanear toda la superficie de una pintura, en vez de “caer” frecuentemente sobre las características salientes y reconocibles, como es el caso cuando procesamos arte representativo” (Aviv, 2014: p.3) Traducción de la autora del presente texto.

²³ Daniel E. Haycock define la pareidolia como “el enfoque hacia la interpretación subjetiva de lo percibido, a expensas de la inmediatez sensorial”. En otras palabras es encontrarle un sentido - objeto, animal o cara- a un estímulo visual aleatorio. (Haycock, 2011: 272)

²⁴ Hackett, 2016: 7

²⁵ Este término en literatura se refiere al momento en el cual el personaje principal se da cuenta de información que siempre existió pero había permanecido oculta hasta entonces. Este descubrimiento afecta su comportamiento y el desenlace del relato. Se aplica este término para describir el momento

De manera inversa a la anagnórisis del referente, se cuenta que en el año 1908 Kandinsky vio su cuadro figurativo de cabeza y con ello percibió abstracción. Entonces se entusiasmó ante la posibilidad de construir pintura sin representación²⁶. La pieza en si no se transformó demasiado, lo que cambió radicalmente fue la apreciación del artista; ante el mismo objeto la interpretación del observador se modificó.

Tomando en cuenta estas reflexiones, se asumió que lo abstracto, lo representativo y lo semi-abstracto, en vez de una propiedad del objeto son instantes de la percepción. Al mirar el mundo, tanto el dibujante en formación como el artista abstracto buscan a propósito este cambio de perspectiva; a partir de las figuras conocidas procuran una visión desapegada. Por ello el creativo puede llegar a la abstracción seleccionando y separando elementos visuales como Heilmann (figura 4), o estableciendo formas imaginadas mediante un sistema como Stella (figura 5), Albers (figura 6) y Ryman (figura 7), o bien mediante una combinación de estas dos estrategias como Kandinsky (figura 2), Mondrian (figura 3), Marden (figura 8) o Diebenkorn (figura 9). Los resultados de los procedimientos de los pintores

Siguiente página:

Figura 4. Mary Heilmann, *Crashing Wave* 2011, óleo sobre tela, 127 x 101.60 cm, 303 Gallery NY

Figura 5. Frank Stella, *Benjamin Moore Paintings* 1961, alkyd sobre lienzo en seis partes, 12 x12 in c/u, Acquavella Gallery NY

Figura 6. Josef Albers, *Study for Omage to the Square: In May 1960*, óleo sobre masonite, 60.64 x 60.96 cm, SFMOMA

Figura 7. Robert Ryman, *Sin título* 1960, óleo y gesso sobre lino tensado, The Greenwich Collection

Figura 8. Brice Marden, *D'après la Marquise de la Solana* 1969, óleo y cera sobre lienzo, 197.2 x 298.1. cm, Guggenheim Foundation

Figura 9. Richard Diebenkorn, *Cityscape / 1963*, óleo sobre tela, 153 x 128.27 cm, SFMOMA

en el cual el espectador de un cuadro abstracto descubre que la información visual que tiene enfrente se referirse a algo en específico. (Lexicon, 2017)

²⁶ Vicens, 1973: 19

mencionados, por distintos que sean, tienen el potencial de ser reconocidos como abstractos



Figura 4.



Figura 5.

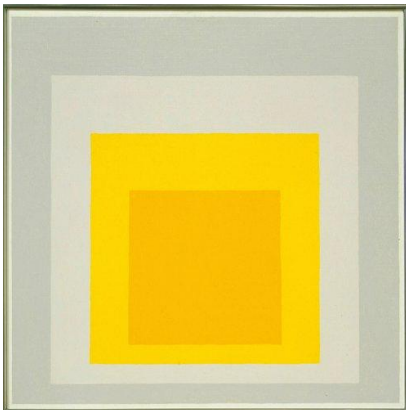


Figura 6.



Figura 7.



Figura 8.

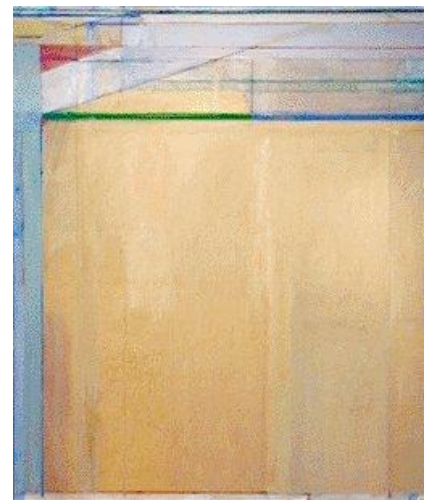


Figura 9.

Para fines descriptivos del proyecto *Gris Medio*, los términos “abstracción pura” y “cercanía a la abstracción” propuestos por Barr en 1936 se tomaron prestados y se modificaron a conveniencia. Partiendo de la noción de que la abstracción es una situación de la percepción en vez de una característica del objeto, se considera que hay “abstracción pura” cuando el observador no relaciona la propuesta pictórica con un referente, por el contrario cuando el observador reconoce “algo” en el estímulo este se convierte en semi-abstracto o “cercano a la abstracción”.

Hacer esta apropiación y ajuste de términos sirve para situar la pintura que está alejada de la representación naturalista pero podría remitir a alguna memoria y con ello sugerir un sentido. Se puede concebir que existan imágenes que se vean de manera distinta –como abstracciones puras o como cercanas a la abstracción– según quién y cómo se observa. Durante la etapa de producción se buscó esta ambivalencia; entre lo irreconocible y lo que podría evocar algo conocido.



Figura 10. Catalina Gris, *Estudio de interior A* 2016, óleo sobre madera, 31 x 30 cm

Dibujo al natural y la diferencia minúscula

La mente humana insiste en recordar o asignar algún referente a todo lo que ven los ojos²⁷, esta tendencia se puede describir como una resistencia a la abstracción pura. Este hecho se puede aprovechar para explorar tácticas de evasión a esta inclinación, el dibujo al natural es una de estas estrategias. Cuando se fija la atención en los detalles de lo que se observa por ejemplo las direcciones de los bordes de los objetos, la relación entre tamaños y la relación entre tonos medios, claros y oscuros, es posible apreciar lo visible de manera separada a lo que representa. Este tipo de dibujo es cercano a la experiencia que se tiene al mirar arte abstracto.

[...] Abstract art may therefore encourage our brain to respond in a less restrictive and stereotypical manner, exploring new associations, activating alternative paths for emotions, and forming new possibly creative links in our brain. It also enables us to access early visual processes (dealing with simple features like dots, lines and simple objects) that are otherwise harder to access when a whole “gestalt” image is analyzed, as is the case with representational art.²⁸

Al dibujar un mueble de una sala al atardecer se encuentran ciertas condiciones lumínicas. Si la luz del día se acaba y se prende un foco, al regresar al

²⁷ Aviv, 2014; Gombrich, 2000; Heycock, 2011; Livingstone, 2014; Varnedoe, 2013

²⁸ El arte abstracto puede estimular a nuestro cerebro a responder de maneras menos restringidas y estereotípicas, explorando asociaciones nuevas, activando caminos alternativos para las emociones y posiblemente formando nuevos enlaces creativos en el cerebro. También nos permite el acceso a procesos visuales tempranos (manejar características simples como puntos, líneas y objetos sencillos) que de otra manera son de difícil acceso cuando el todo, la “Gestalt” de la imagen es analizada, como es el caso con el arte representativo (Aviv, 2014: p.3) Traducción de la autora del presente texto.

dibujo se percibe que las luces y sombras se modificaron por completo. Además es probable que exista una variación mínima en la posición en el espacio del dibujante, por lo tanto percibiría que la forma que se tiene enfrente es una variante de la primera.

Al dibujar del natural se adquiere sensibilidad para detectar cambios minúsculos en lo visible. En esta situación las versiones de un mismo objeto son evidentes, es como suspender por unos minutos la constancia de la percepción²⁹. Entonces se aprecian las diferencias de manera separada, de manera abstracta.

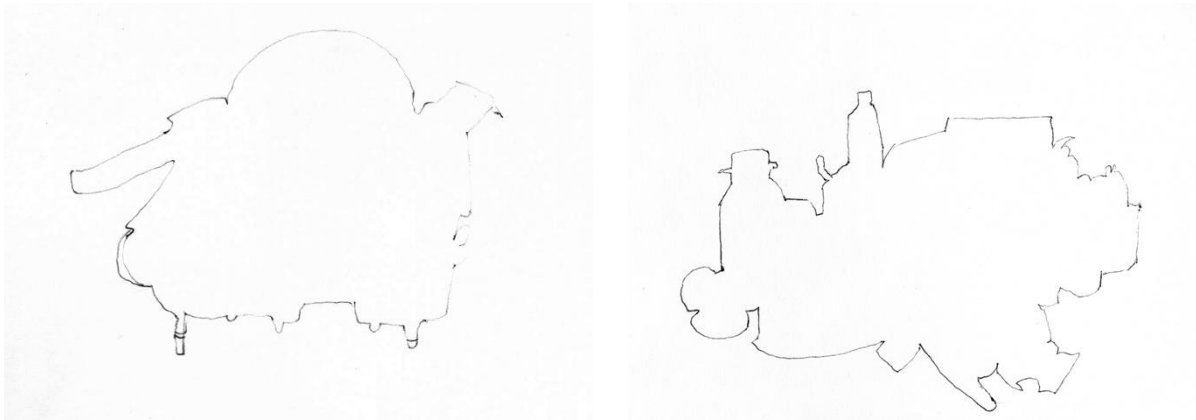


Figura 11 y 12. Catalina Gris, *estudio 1 y 2 de trastes limpios* 2015, bolígrafo sobre papel, 20 x 12 cm c/u

²⁹ La percepción humana es selectiva, no se fija a detalle en toda la información que los órganos sensoriales registran a cada rato. Se interpretan los objetos del entorno como los mismos, a pesar de las variaciones en el ángulo, la distancia o la iluminación del momento en que son observados. Cuando se presta mucha atención, se nota que difícilmente el estímulo visual captado en determinado momento se repite exactamente igual, sin embargo se tiene la impresión de transitar por un mundo estable. A esta facultad los psicólogos le llaman “constancia de la percepción” (Gombrich, 2000: 96)

Método y ocurrencia

When I am, as it were, completely in myself, entirely alone, and of good cheer – say travelling in a carriage, or walking after a good meal, or during the night when I cannot sleep; it is on such occasions that my ideas flow best and most abundantly. Whence and how they come, I know not; nor can I force them. All this fires my soul, and, provided I am not disturbed, my subject enlarges itself, becomes methodised and defined. . . All this inventing, this producing, takes place in a pleasing lively dream. - Wolfgang Amadeus Mozart³⁰

En cualquier momento es posible tomar prestada la información visual del entorno. La actividad del dibujo se puede asumir como un estudio sistemático, en el cual se intenta traducir la percepción visual al soporte. Esta manera de proceder puede ser disciplinada, tanto como la práctica necesaria para lograr tocar un instrumento de cuerdas o bailar sobre zapatillas de punta.³¹ La disciplina requiere de un esfuerzo cotidiano, concienzudamente dirigido por un procedimiento bien definido.

Es importante resaltar que el rigor por sí solo no garantiza la obtención de una obra de arte. Se podría hacer estudio tras estudio y favorecer únicamente el desarrollo de una técnica. No obstante, mediante el trabajo constante en cualquier área, se obtienen vivencias y conocimiento de conceptos especializados como la tonalidad en la música o la interrupción de la constancia de la percepción en el dibujo al natural.

³⁰ Andreasen, 2005: 40

³¹ Estudiar ballet o un instrumento musical clásico es un proceso metódico; se siguen estructuras tradicionales para desarrollar habilidades. Por ejemplo el ejecutante de violín suele empezar su práctica con escalas, en la clase de ballet se empieza con plié. Al estudio de escalas en un instrumento le siguen “estudios” que son pequeñas piezas musicales que tienen como objetivo dominar cierto aspecto técnico, a esto le sigue el repaso de repertorio, como sonatas y concierto. La clase de ballet también tiene una estructura; de los plié siguen las secuencias de battement tendu, battement jeté, rond de jambe, fondu, frappé, adagio y demás ejercicios en orden. Estas prácticas tienen formatos establecidos que se siguen para lograr resultados específicos.

La pintura también puede ser metódica. El método es una o varias pautas a seguir cuyo objetivo es llegar a cierto resultado. Por ejemplo, para el proyecto *Escenarios de un cotidiano silencioso* en el 2010 se definió la *Guía para obtener una serie de pinturas silenciosas*, la cual se enuncia a continuación:

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 se 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*.
8. Realizar de nuevo el patrón compositivo enumerado introduciendo alguna o algunas variaciones, las cuales deben ser el resultado de las inquietudes o conclusiones derivadas de observar la serie anterior completa.

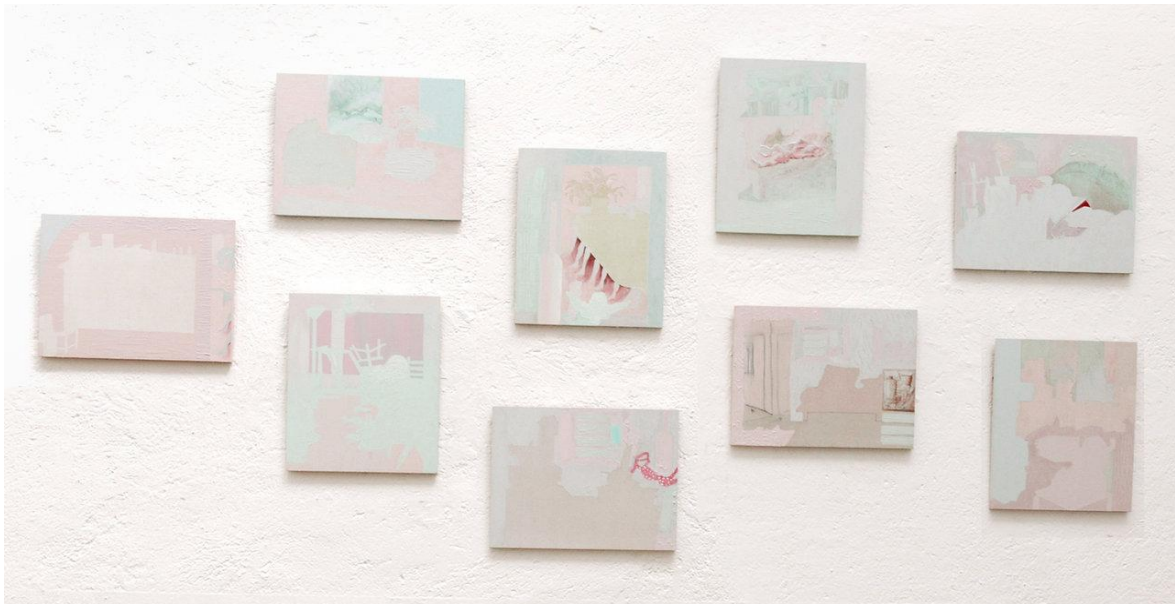


Figura 13. Catalina Gris, *Nueve Escenarios de un cotidiano silencioso* 2010, acrílico sobre tela 50 x 40 cm c/u. Colección UAEMEX

La consigna número ocho considera los cambios, los cuales idealmente deben ser premeditados y racionales. Esto fue un segundo³² intento por domesticar la ocurrencia, ya que difícilmente se puede decidir tenerla a voluntad. Los momentos de acción gestual, la necesidad de expresar algo preciso y urgente o la inspiración por la lectura de algún texto se presentan de vez en cuando, son impredecibles. Sin embargo las acciones regulares –como mantener un diario o un método para pintar– pueden servir para asegurar la concreción del impulso inesperado.

En la práctica del pintor los momentos inesperados pueden repercutir en las acciones premeditadas, incluso darles forma. La *Guía para obtener una serie de pinturas silenciosas* surgió de esta manera³³. Los impulsos impredecibles -las

³² El primer intento por “domesticar la ocurrencia” fue el desarrollo del dibujo a partir de un diario escrito. Con el tiempo el texto se sustituyó con dibujos o pinturas. Hasta la fecha se sigue trabajando de esta manera, lo cual ha generado un registro amplio, predominantemente gráfico, visceral y personal.

³³ A partir de una vivencia en el Distrito federal, surgió la sensación de necesitar “algo” para sustituir la tranquilidad de vivir en un ambiente agradable y que contrarrestara la atmósfera de caos,

ocurrencias y las respuestas emocionales ante el mundo percibido- se pueden analizar y ser el origen de estrategias racionales, “frías” y calculadoras, tendientes al desapego emocional y la razón. Mediante la combinación de la disciplina y la espontaneidad es posible llegar a soluciones plásticas consistentes y congruentes con la situación de la autora.



Figura 14. Fotografía del proceso para afinar una paleta de tonos neutros, comparados con el color de la caobilla en lugar de un gris base.

escándalo y monstruosidad percibida. Entonces se definió el tema del silencio. El objetivo fue reiterar lo apacible en pintura para encontrar equilibrio existencial y dominar un lenguaje visual sin detenerme en algún drama específico. Un impulso visceral y la necesidad expresiva detonaron una actitud contemplativa y reflexiva. La búsqueda se centró en conjuntar acciones sistemáticas con intenciones emotivas en la pintura. Se utilizaron algunos recursos visuales y conceptuales como las superficies amplias de un solo color, los motivos que se extraen de la inmediatez del cotidiano, o la repetición como recurso de composición. Eventualmente se fijaron algunas constantes en el orden de lo visible, siendo la más notable la repetición del valor en todos los tonos. Este recurso es efectivo para lograr la atención detenida durante el proceso de creación ya que por cada gris base se “afinan” varios tonos.

Gris Medio

El proyecto *Gris Medio* es un tercer intento de “domesticar la ocurrencia”. El objetivo fue conformar un cuerpo de obra el cual debe mantenerse entre la abstracción pura y la cercanía a la abstracción, términos actualizados tomando en cuenta las aportaciones de la neuroestética. Se buscó llegar a soluciones plásticas consistentes y congruentes con la situación emocional, intelectual y existencial de la autora desde el año 2015 al 2017. Las series pictóricas realizadas durante este tiempo se efectuaron mediante la combinación de un método y la espontaneidad. Los pasos que se siguieron fueron los siguientes:

1. Definir los parámetros para una serie de pinturas o dibujo, empezando con la intención particular de la serie, la cual debe coincidir con la intención general del proyecto *Gris medio*: encontrar la condición ambigua del cuadro, entre la abstracción pura y la cercanía a la abstracción. Luego fijar: composición, dibujo, técnica, color y título.
2. Realizar la serie apegándose a los parámetros definidos.
3. Escribir sobre la teoría o vivencia que afectaron los parámetros del inicio. Esto se hace después de que se ejecuta la serie, ya que sobre la marcha puede surgir información o motivaciones adicionales.
4. Observar y decidir si la serie se puede integrar a la exposición *Gris Medio*. Luego hacer los ajustes pertinentes en la serie.
5. Hacer los cambios necesarios en los parámetros definidos en el primer paso para la próxima serie. Estas variaciones deben ser coherentes con las ocurrencias y reflexiones que surgen durante el proceso.
6. Repetir estos pasos las veces que sean necesarias.

A partir de estas pautas surgieron siete series de pintura y dos de dibujo. A continuación se especifican los parámetros de cada grupo de trabajo mostrando una

foto representativa del proceso en cada vuelta. Al finalizar este proceso se hizo una selección de algunos grupos de pintura y dibujo. En el anexo adjunto se incluye el registro de la exposición *Gris Medio*. La museografía fue llevada a cabo por Randy Walz, la inauguración fue el 18 de mayo del 2017 en la galería Queiros en Guanajuato, Gto.

Serie No. 1: La diferencia sutil

Intención : Hacer evidente la diferencia sutil.

Dibujo: Realizar bocetos a partir de las formas encontradas en los objetos que se observan en el entorno. Los dibujos se efectúan con línea continua y procuran representar diferentes siluetas abstractas.

Composición: Elegir un dibujo y repetirlo en soportes del mismo tamaño.

Técnica: Acrílico sobre lienzo. La pintura se mezcla en botes separados que se puedan cerrar. La pintura en

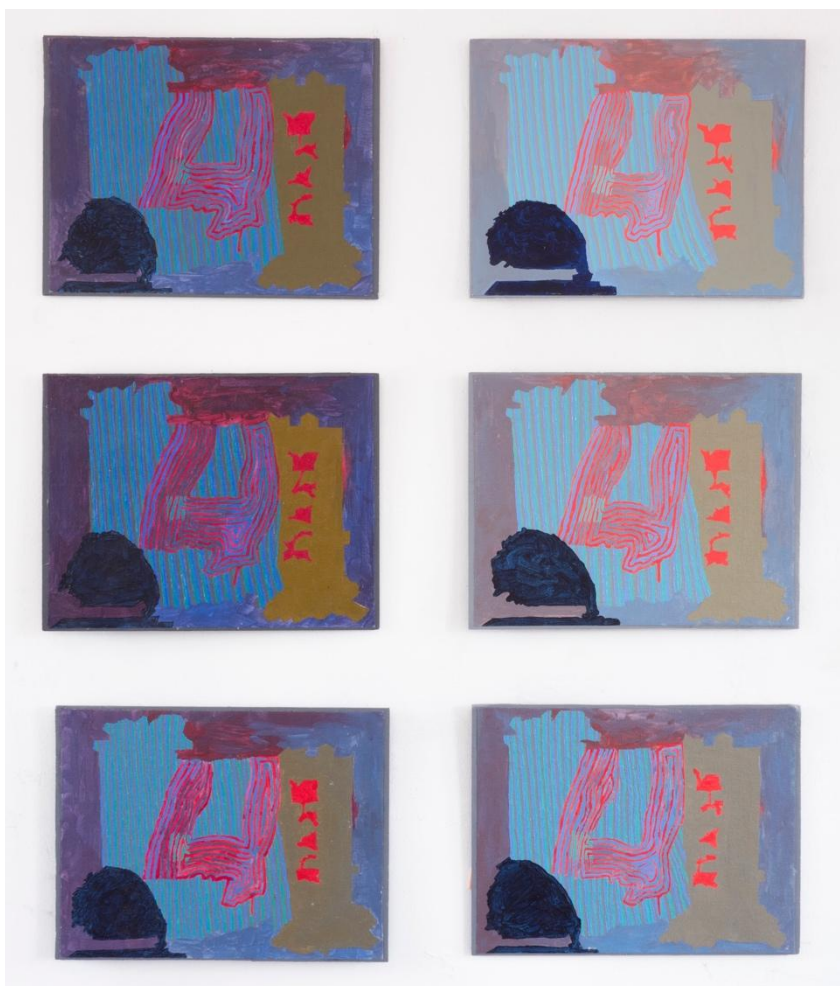


Figura 15. Catalina Gris, *Experimento Piloto* 2015, acrílico sobre tela, 30 x 26 cm c/u.

botes separados con tapa permite tener la cantidad suficiente para lograr la uniformidad del color sobre el soporte. Al mismo tiempo permite tener precisión con los colores; es posible agregar más pigmento o pintura blanca según el caso.

Color: Emplear valores cercanos a un gris base en cada cuadro individual. Este gris base es ligeramente distinto en los otros cuadros, de tal manera que se puedan acomodar en progresión paulatina.

Teoría: El concepto de la percepción destacada.

Percepción destacada

La ciencia supone que la experiencia de la abstracción pura favorece el enlace de ideas inesperadas³⁴. Esto puede ser el caso: a partir del dibujo al natural y la lectura casual del libro *Musicofilia*³⁵ surgió el interés por el concepto de la diferencia minúscula. Las personas promedio podemos captar información sutil mediante la práctica de las artes plásticas o la música. Sin embargo hay quienes tienen percepción destacada innata; algunas personas pueden nombrar al instante que nota perciben y son tan sensibles que se dan cuenta cuando una melodía o pieza de concierto es interpretada en una tonalidad³⁶ no habitual, incluso si el

³⁴ Aviv, 2014

³⁵ Oliver Sacks, (2007). *Musicofilia*. New York, Toronto: Alfred A. Knopf. El autor de este libro es un neurólogo inglés quien describe varios casos excepcionales en torno a la percepción musical observados en sus pacientes. La lectura del caso citado trata con diferencias minúsculas y derivó en la ocurrencia de emplear variaciones discretas entre cuadros casi idénticos.

³⁶ 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 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. (Danhauser, 2008)

desfase es de tan solo medio tono. La mayoría de la gente no se da cuenta ya que no tienen oído absoluto.³⁷

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, por ejemplo en el caso hipotético de que todo mundo interpretase las mañanitas en fa mayor pero un día alguien lo hiciera en sol mayor, la noción de un cambio en el estímulo sonoro, el cual casi nadie advierte, le causaría una reacción de extrañeza³⁸. Gráficamente, se puede observar que la diferencia es mínima entre la partitura en fa y en sol.

De esta noción surgió la pregunta ¿Cómo crear analogías visuales del desfase minúsculo entre dos estímulos sonoros casi idénticos? Se podría repetir un cuadro con variaciones mínimas de un elemento de la

composición, por ejemplo modulando discretamente alguna propiedad del color³⁹ o el tamaño del soporte.

Las mañanitas

fa mayor



sol mayor



Figura 16. La diferencia gráfica entre dos melodías ligeramente distintas

³⁷ Se denomina “oído absoluto” a la habilidad de poder nombrar o reproducir con exactitud una nota específica sin la necesidad de un tono de referencia. (Deutsch, 2013)

³⁸ Sacks, 2007: 228

³⁹ 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. 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. (Wong, 1992)

Serie No. 2: Ceguera al cambio



Figura 17. Catalina Gris, *Variaciones en gris* 2015, acrílico sobre madera, instalación de 60 x 250 cm

Intención: Hacer evidente la diferencia sutil.

Dibujo: Se buscó una manera de evadir abstraer de la naturaleza. La estrategia fue basar la composición en el tamaño del soporte. Se delimitaron los bordes con la medida de la cinta adhesiva disponible y se dividió el plano en dos.

Composición: Repetir el mismo arreglo en soportes con una diferencia ligera en tamaño. El orden debe ser aleatorio para evitar que el resultado se lea como progresión.

Técnica: Acrílico u óleo sobre triplay de caobilla. La pintura se mezcla en botes separados que se puedan cerrar para facilitar su aplicación en caso de trabajar con acrílico. En el caso del óleo cada tono se puede mezclar en cantidad suficiente sobre un vidrio.

Color: Valores iguales al color del soporte y variación mínima de la saturación a manera de progresión paulatina.

Teoría: Percepción promedio.

Percepción promedio

La ceguera al cambio es un fenómeno que se ha estudiado y demostrado por científicos como Daniel Simons, Ronald A. Rensink, Daniel Levin y Christopher Chabris. Ellos han hecho varios experimentos que tienen que ver con lo que denominan “ceguera a los cambios⁴⁰” (change blindness). En sus textos, se refieren a la inhabilidad por parte del observador para detectar variaciones en el ambiente, a veces muy prominentes, si estas son improbables.

A la hora de realizar sus experimentos, idearon maneras de resaltar este hecho. Por ejemplo, a un voluntario se le indica llenar un formulario con sus datos personales. Luego se le pide entregar el documento a alguien detrás de un mostrador. En seguida la persona detrás del mostrador se agacha para guardar el documento y en ese momento es reemplazado por otro del mismo sexo, ateniendo y características raciales. Esta segunda persona le da las gracias y despide al voluntario. Al repetir esto, notaron que el setenta por ciento de la gente no reaccionan al cambio⁴¹.

⁴⁰ Simons & Rensink, 2005

⁴¹ Levin & Daniel J. Simons, 2002

En otro experimento de Simons y Levin⁴², el sujeto A está en la calle con un mapa y pide ayuda para encontrar algún sitio de interés a la primera persona que ve pasar. Mientras se encuentran analizando el mapa, los sujetos B y C pasan cargando una puerta muy grande entre el sujeto A y la persona que lo ayuda, de tal forma que el sujeto B reemplaza al sujeto A. Ahora es el sujeto B quien está pidiendo ayuda con el mapa. Sorprendentemente también en la mitad de los casos la alteración no es percibida. La manera de introducir las variaciones en el caso de los experimentos descritos es abrupta y aun así la mayoría de los espectadores no se dan cuenta. Por lo tanto se puede concluir que la mejor manera de hacer palpable la diferencia mínima es mostrar al mismo tiempo información visual que se pueda comparar.

Serie No.3: *La interacción del color*



Figura 18. Catalina Gris,
Composición homenaje a las enseñanzas de Josef Albers 2015,
acrílico sobre madera, 40 x 50 cm

⁴² Simons & Levin, 1998

Intención: Hacer evidente la diferencia sutil en un cuadro individual.

Dibujo: Variación de una composición encontrada.

Composición: Apropiación y modificación de un ejercicio del libro *La interacción del color* de Josef Albers, sobre soportes de varios tamaños.

Técnica: Acrílico y óleo sobre soportes de triplay de caobilla o triplay de pino. La pintura acrílica se mezcla en botes separados que se puedan cerrar. Luego con óleo se puede buscar reproducir los mismos colores.

Color: Tonos opuestos en una rueda cromática convencional con valores aproximados al color del soporte. Se busca una progresión paulatina de un color al otro.

Teoría: La lectura y observación del libro *La interacción del color* de Josef Albers.

Serie No. 4: Equiluminiscencia

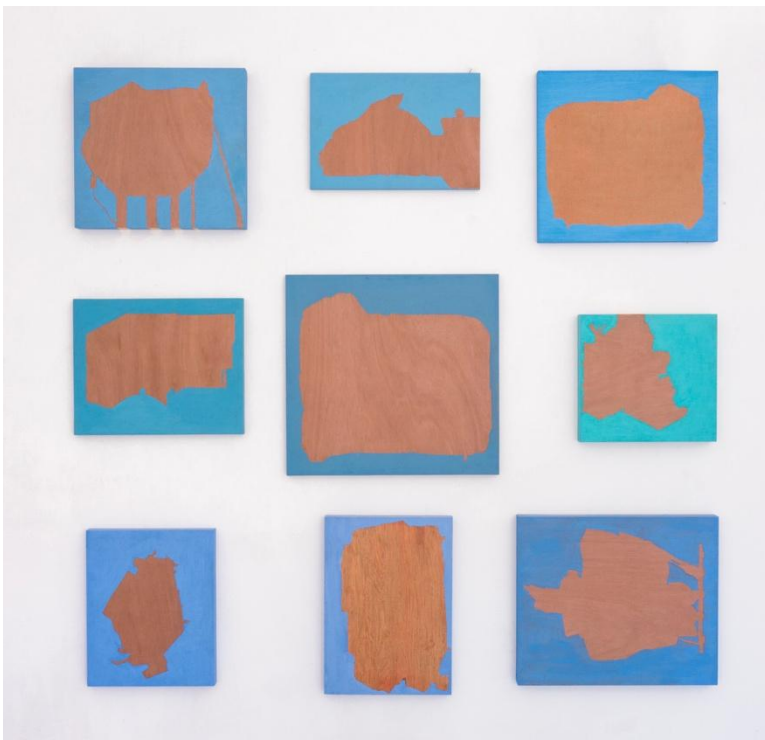


Figura 19. Catalina Gris, *Serie Azul*
2016, óleo sobre madera,
instalación de 150 x 150 cm

Intención: Hacer evidente otras manifestaciones de la diferencia sutil. Explorar el “efecto Purkinje” y el límite entre lo cercano a la abstracción y la abstracción pura.

Dibujo: Realizar bocetos a mano a partir de las formas de los objetos que se observan en el entorno, sin detalles internos.

Composición: Variaciones de formas ambiguas en soportes medianos con diferencias de tamaño y profundidad.

Técnica: óleo sobre madera.

Color: Diferentes azules con valores igualados al color del soporte.

Teoría: Percepción del “efecto Purkinje” como el primer tema; el color se basó en algunas consideraciones que surgieron a partir de esta lectura. Por otra parte la certeza de que una figura ambigua es capaz de atrapar la atención se obtuvo a partir de la lectura del libro *Arte e Ilusión* de Ernst H. Gombrich. Luego de esta segunda lectura se tomó la decisión de utilizar en varios cuadros individuales alguna silueta compleja y sin detalles extraída del cotidiano.

Percepción del “efecto Purkinje”

Equiparar los valores de dos grises ópticos (la mezcla entre colores complementarios y blanco) es relativamente fácil. Al quitarle intensidad a un color éste se vuelve neutro, cercano al gris. Comparar colores neutros es parecido a comparar los tonos en una escala de grises; la diferencia entre claros y oscuros es lo que resalta, ya que el color está mitigado.

La tarea de igualar el valor se complica al buscar el equilibrio entre colores saturados y lejanos en una rueda cromática convencional, sobre todo el azul y el rojo. Los colores parecen cambiar dependiendo del tipo de luz que hay, si es de día

o si es tarde, o con un foco cálido o con uno frío. A veces el rojo parece más luminoso, a veces el azul. Esto fue evidente durante la realización de la serie No.3.

Hay una explicación del por qué es imposible emplear contiguamente pintura azul y roja saturada que conserven bajo cualquier circunstancia lumínica los mismos valores. La razón está en la naturaleza del fenómeno del color y el sistema de percepción visual humano. Las células nerviosas que reaccionan a las ondas de luz se comportan diferente según la cantidad de luz que hay en el ambiente.⁴³

El ojo tiene células foto-receptoras conocidas como conos y bastones. Cuando el ambiente está bien iluminado, los conos son muy sensibles a las ondas de luz amarilla o roja, y menos a las ondas azules y turquesa. En contraparte, cuando en el ambiente hay poca luz, los conos no registran nada, mientras que los bastones son sensibles al azul y al verde. Por esto, los colores rojo, amarillo y naranja se ven más luminosos de día y cuando hay muy poca luz parecen ser colores menos brillantes, incluso opacos. Por el contrario, el azul, el turquesa y el verde lo percibimos más oscuro de día, mientras que de noche parece brillar.

“[...] our perception of brightness changes depending on light level (and whether rods or cones are responding). Luminance is a perceptual measurement, not a physical constant, and it changes depending on whether we are talking about high or low light levels (that is, whether we are using rods or cones).”⁴⁴

⁴³ (Livingstone, 2014: 32-35)

⁴⁴ “[...] nuestra percepción del brillo [el valor del color] cambia dependiendo del nivel de luz (y si son los conos o bastones los que responden). El brillo es una medida de percepción, no una constante física, y cambia dependiendo de si tratamos con niveles altos o bajos de luz (es decir si usamos conos o bastones)” (Livingstone, 2008 :37) Traducción de la autora del presente texto

La percepción del cambio de valor entre colores opuestos contiguos, como naranja y azul o rojo y verde, dependiendo de la iluminación del ambiente se conoce como “efecto Purkinje”⁴⁵. Al aplicar este conocimiento es posible hacer cuadros que cambian, o más bien que se aprecian de manera distinta dependiendo de la circunstancia, parecido al efecto que se busca mediante la cercanía a la abstracción. La percepción de la equiluminiscencia depende del individuo y las condiciones del ambiente.

Entre la cercanía a la abstracción y la abstracción pura

Gombrich escribió que la pintura abstracta puede ser interpretada de demasiadas maneras, por ello tiene una condición de ambigüedad.⁴⁶ Hace la observación de que cualquier imagen es una proyección guiada; un estímulo abstracto esperando ser interpretado a través de la experiencia del receptor. Señala que hay cierta tensión cuando captamos en la abstracción pistas suficientes para hacer una interpretación, este efecto se da en el momento en que las características arbitrarias de una propuesta visual se vuelven algo significativo para alguien; el artista o el observador.

En los dibujos y pinturas que se presentan se eligieron ciertas estructuras extraídas del entorno. Sin embargo no terminan de parecer algo reconocible. La intención fue atrapar la atención del espectador y dirigirlo hacia la exploración del espacio intermedio; el punto entre la abstracción pura y la cercanía a la abstracción.

⁴⁵ Livingstone, 2014: 35

⁴⁶ (Gombrich, 2000: 330)

Serie No. 5: Transición paulatina



Figura 20. Catalina Gris, *Estudios de interior A y B* 2016, óleo sobre madera, 30 x 42 cm c/u

Intención: Romper con la monotonía del orden compositivo de la serie No. 4, mientras se mantiene el objetivo general de *Gris Medio* (buscar la condición ambigua del cuadro, entre la abstracción pura y la cercanía a la abstracción).

Dibujo: Realizar bocetos a mano a partir de las formas que se observan en el entorno.

Composición: Utilizar dibujos distintos en soportes de diferentes tamaños y texturas.

Técnica: óleo sobre madera con tela, triplay de caobilla, triplay de pino o mdf.

Color: Distintos tonos con valores aproximados al color del soporte. Introducción de contrastes y acentos.

Teoría: La obra de algunos pintores abstractos posmodernos como Marden, Ryman, Heilmann y Diebenkorn.

Pintura abstracta posmoderna

Después del expresionismo abstracto de Estados Unidos, los pintores que continuaron haciendo pintura abstracta, como Marden, Ryman, Heilmann y Diebenkorn, se desviaron de la narrativa maestra modernista -sinónimo de optimismo y sentido de progreso- que prevaleció en el siglo XX aproximadamente hasta los años sesentas⁴⁷. Los pintores posmodernos se permiten tomar inspiración de sus anécdotas y consideran la historia del arte explorando con otras perspectivas las aportaciones de creadores del pasado. Sus propuestas son en apariencia similares a las de sus predecesores pero sus motivaciones y procedimientos difieren.

Marden, por ejemplo, busca aislar algún aspecto de su experiencia para luego proyectarla sobre combinaciones de paneles monocromáticos. En algunos trabajos, incluso ha usado las medidas corporales de su esposa para definir el tamaño de los lienzos. Su propósito es tomar inspiración de todo lo que conmueve su ser y proyectarlo en pintura siguiendo alguna consigna constante (figura 8).

Con un carácter distinto, Ryman también desarrolló su discurso a partir de un sistema en torno al cuadro. Para este pintor es importante explorar las posibilidades infinitas de los materiales y del gesto. Sin embargo, el gesto en esta propuesta no es la expresión de algo en particular, es más bien la búsqueda del “cómo pintar” libre del “qué pintar”. Por ello Ryman acotó su paleta a todas las variedades de

⁴⁷ Foster, 1996: 205

blanco y el formato del soporte a cuadrados de una amplia variedad de materiales (figura 7).

Los pintores posmodernos se involucran abiertamente de manera sensorial y personal con sus creaciones. Actualmente propuestas que previamente no habían sido considerados por las instituciones del arte moderno son difundidas y apreciadas. Este fue el caso de Heilmann (figura 4), quien escribe:

Now the work came from a different place. Instead of working out of the dogma of modernist non-image formalism, I began to see that the choices in the work depended more on content for their meaning. It was the end of modernism and, though I hadn't heard the news, the beginning of postmodernism. It was a big minute for me. Everything would be different" ⁴⁸

Heilmann no fue la única quien cambió algún aspecto de su manera de producción. Marden y Diebenkorn también crearon un "antes" y "después" visible en su trabajo.⁴⁹ Marden preservó las intenciones de evocar sensaciones con su pintura abstracta, pero eventualmente sustituyó los cuadros monocromáticos por paneles con formas orgánicas. Por su parte, Diebenkorn (figura 9) sustituyó la representación por la abstracción geométrica.

Las propuestas pictóricas descritas se pueden entender como el resultado de motivaciones personales y un sistema idiosincrático basado en el conocimiento de la historia de la pintura abstracta.⁵⁰ Las coincidencias y diferencias de sus discursos

⁴⁸ "Ahora el trabajo venía de otra parte. En vez de trabajar con el dogma del modernismo formalista sin imágenes, empecé a ver que las decisiones de mi trabajo dependen más del contenido y su significado.[...]" (Bosch, 2006: 195) Traducción de la autora del presente texto

⁴⁹ Bancroft, 2011; Garels, 2012

⁵⁰ Bancroft, 2011; Bosch, 2009; Garels, 2012; Hudson, 2009.

respecto al pasado se pueden entender como la transformación paulatina de la modernidad a la posmodernidad⁵¹. o como Foster lo describe; la transición borrosa y la existencia simultánea de ambas tendencias⁵².

Serie No. 6: Atardecer artificial



Figura 21. Catalina Gris, *Dos atardeceres artificiales en Winsor y Atl* 2016, óleo sobre tela, 150 x 110 cm c/u

⁵¹ En este texto “posmodernidad” tienen el sentido que Jean-François Lyotard le dio en el libro *La posmodernidad (explicada a los niños)* 1986. Lyotard notó el creciente escepticismo de los artistas hacia el optimismo implícito en los grandes relatos modernos como la fe en la razón humana y la ciencia, así como otras metanarrativas. Por ello los creativos posmodernos crean y exploran sus propias reglas del juego “[...] Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas. Estas reglas y estas categorías son lo que la obra o el texto investigan. El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que *habrá sido hecho*. De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento [...]” (Lyotard, 1987: 25)

⁵² Foster, 1996: 207-224

Intención: Hacer evidente la diferencia sutil.

Composición: : Recuerdo de un atardecer, repetido en soportes iguales.

Dibujo: Lo más parecido posible al modelo original.

Técnica: Óleo Atl calidad de estudiante, en el primer cuadro y óleo Winsor profesional en el segundo. La tela fue de manta en el primer cuadro y de lona en el segundo.

Color: Contemplado en el atardecer.

Vivencia: La percepción y apreciación del atardecer y la contaminación acumulada en el horizonte de la playa en Barcelona

Observaciones: Este díptico se realizó de nuevo en un tamaño ligeramente más pequeño. Gracias a esto se volvió evidente cómo el recuerdo del atardecer es una pauta cercana a la abstracción y poco precisa: las dos series son sustancialmente distintas.

Serie No. 7: Dibujos



Figura 22. Catalina Gris, *Rota*, 11 de julio del 2016, pastel sobre papel gris, 28 x 25 cm, Universidad de Guanajuato

Intención: El ejercicio del dibujo como una actividad diaria que enriquece las decisiones para las series de pintura.

Composición: Modalidad libre y visceral o metódica.

Técnica: Pasteles, cartulina roja, marrón y gris de una tienda especializada en material para bellas artes. Plumones, lápices de colores y cartulina blanca del bazar chino.

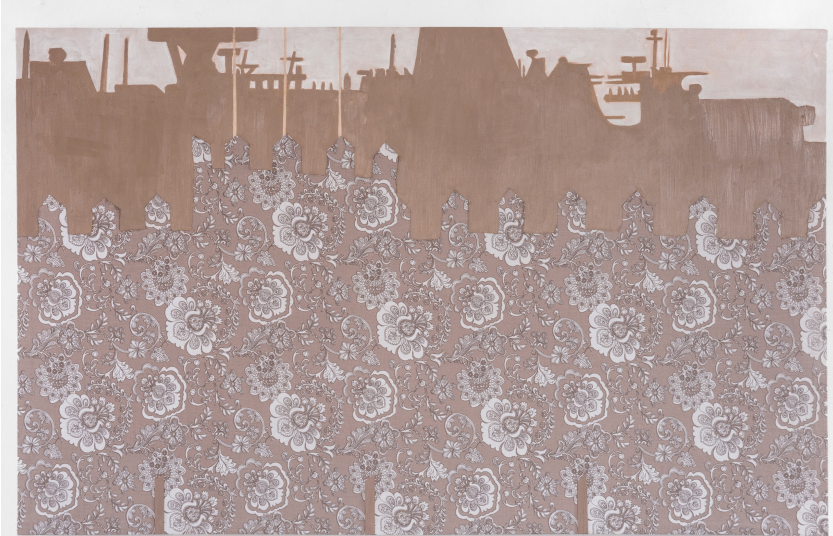
Color: Los colores pastel seleccionados de la tienda especializada en material para bellas artes y los juegos ya hechos de plumones y lápices de colores en el bazar chino.

Vivencia: La pintura o el dibujo realizado fuera del estudio habitual tiene otro carácter, ya que los materiales, paisajes, personas, objetos e interacciones a las que el creativo está expuesto cambian. Lo anterior puede marcar una diferencia sutil. Se pueden comparar composiciones realizadas en el estudio habitual de la autora del presente proyecto y las composiciones realizadas en una residencia alterna, por ejemplo las realizadas durante el verano del 2016 en Rota, España.



Figura 23. Catalina Gris, *Rota*, 19 de julio del 2016, pastel sobre papel gris, 25 x 28 cm, Universidad de Guanajuato

Serie No. 8: Transcripciones



Intención: Desarrollar en pintura los dibujos realizados durante el mes de julio del 2016 mientras se conserva la intención general de “Gris Medio”

Composición: Llevar a formatos grandes con adaptaciones mínimas algunos dibujos.

Dibujo: Lo más parecido posible al modelo original.



Figura 24. Catalina Gris, *Díptico: US Navy y mantel español en Rota* 2016, óleo y tela 152 x 120 cm

Técnica: Óleo y tela de distintas calidades.

Color: Tomar de referencia el dibujo original y el recuerdo de la vivencia.

Vivencia: La estancia de un mes en Rota, España.

Serie No. 9: Cholo con bandera

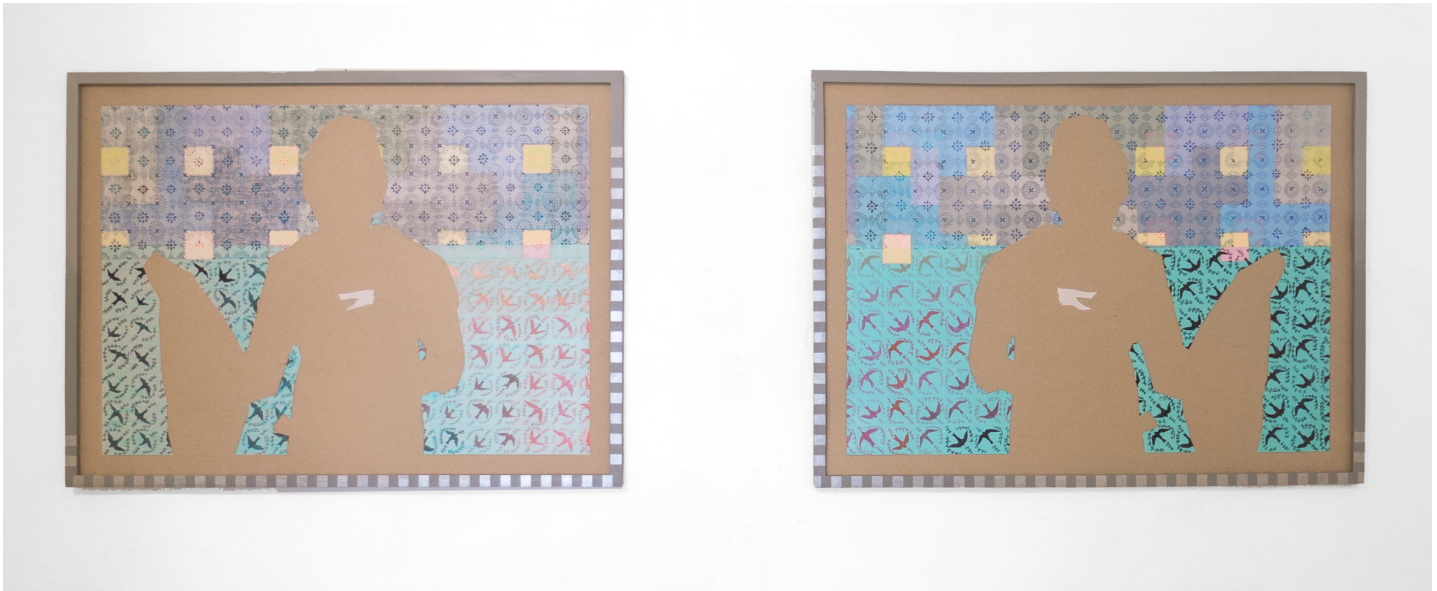


Figura 25. Catalina Gris, *Díptico: Cholo con bandera* 2016, lápices, plumones y acrílico sobre papel ilustración 75 x 95 cm c/u

Intención: Desarrollar en un mayor formato y con vivencias actualizadas los hallazgos hechos en tres dibujos realizados durante el mes de julio del 2016 (figura 30), mientras se resumen las intenciones y hallazgos hechos durante el proceso de creación de *Gris Medio*.

Composición: Basada en apuntes gráficos hechos en el año 2017.

Dibujo: Se busca el mismo acabado que los dibujos registrados en la figura 30.

Técnica: La cartulina ilustración disponible en el centro de Guanajuato Capital.

Color: A partir de los juegos de plumones y lápices de colores disponibles en el centro de Guanajuato Capital.

Vivencia: El contraste encontrado a partir de fotos de una peregrinación a San Juan de los Lagos y una estancia de tres días en la Huasteca Potosina.

Conclusiones

La colección de pintura *Gris Medio* es el resultado de la búsqueda por crear desde un punto de vista en medio. Se partió de la premisa “siempre es imaginable la mitad entre cualquier dicotomía como abstracción/figuración claro/oscuro o método/ocurrencia”. Este procedimiento permitió evidenciar que se pueden definir conceptos opuestos y luego buscar el intermedio.

Crear pintura con esta intención facilitó advertir contrastes minúsculos. Se encontró una enorme diversidad sensorial y un refinamiento de la percepción al apreciar la variación pequeña. Por ejemplo, en el proceso de igualar con pintura el valor de un tono se observó la sutil diferencia entre lo demasiado oscuro o claro o entre lo demasiado saturado o cromáticamente distinto. La actividad de mezcla de paleta fue metodizada.

Para llevar a cabo una producción constante se establecieron pautas de composición, como la mezcla de colores cercanos al color del soporte. Sin embargo la ocurrencia llevó a este proyecto hacia acciones creativas imprevistas; el método acogió las reacciones al entorno producto de vivencias particulares. Se intentó crear lo impredecible a través de lo predecible.

La idea de indagar en conceptos intermedios -entre la abstracción y la representación- permitió tener una guía, pero no un resultado fijo. Se encontraron figuras que podrían recordar a algo visto, o quizá no. Este umbral no se encuentra en las características físicas de la pintura, más bien tiene que ver con la lectura del cuadro. El momento del cambio –cuando la abstracción nos recuerda a algo- es la experiencia que se procuró, no fue un resultado que se pudiera asegurar.

A partir de estas reflexiones se pudo entender la actividad del pintor contemporáneo como la búsqueda por articular un sistema, el cual tiende a estar personalizado. La honestidad con el momento existencial del artista fue importante para el desarrollo de este proyecto, por ello se trabajó desde una actitud que admitió la curiosidad, la experimentación, lo analítico y lo personal. Fue necesario definir ideas claras y también saber transformarlas oportunamente.

Esta actitud hacia la creación pictórica generó una amplia gama de resultados a veces con una estética extraña al conjunto. Por ello se mantuvo desde el principio una visión general. No obstante los momentos de trabajo por fuera del proyecto muchas veces resultaron en un eslabón necesario para concretar las piezas del conjunto *Gris Medio*. Las últimas cuatro series surgieron de esta manera; durante un mes de trabajo en el extranjero se realizaron dibujos tendientes a lo representativo, esto permitió la realización de dibujos y pinturas abstractas cargadas de sentido para la autora.

Finalmente se infiere que “en medio” suele ser una posición difícil de mantener, hay tensión y posibilidad de cambio de dirección hacia algún extremo. Por el momento se considera que gravitar hacia lo representativo y seguir pautas es asequible. En oposición hacer abstracción es un reto, es un salto al vacío. Vale la pena arrojarse, en este caso fue con una cuerda gris.

Anexo: Registro de la Exposición *Gris Medio*



- GRIS MEDIO -

CATALINA SALCEDO

18/may/2017 | 8:00 pm



Lascrain de Retana 12, Centro. Guanajuato, Gto.

Figura 26. Cartel de difusión de la exposición *Gris Medio*



Figura 27 y 28 Vista 1 y 2 del montaje de *Gris Medio*



Figura 29. Vista 3 del montaje de *Gris Medio*

Figura 30. Catalina Gris, Tríptico: *21, 22 y 23 de junio en Rota 2016*, plumones, pastel y lápices de colores sobre cartulina blanca
34 x 100 cm



Figura 31. Vista 4 del montaje de *Gris Medio*

Figura 32. Catalina Gris, *transcripción 3*, óleo sobre lino rojo. 50 x 54 cm



Figura 33 y 34, Registro 1 y 2 de la inauguración de *Gris Medio*

Bibliografía

- Andreasen, N. C. (2005). *The creating brain: The neuroscience of genius*. Washington DC, United States of America: Dana.
- Aviv, V. (28 de February de 2014). *What does the brain tell us about abstract art?* Recuperado el 12 de February de 2017, de Frontiers | What does the brain tell us about abstract art? | Frontiers in Human Neuroscience: <http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fnhum.2014.00085/full>
- Bancroft, S. (2011). *Richard Diebenkorn: The ocean park series*. Estados Unidos de America: Prestel.
- Barr, A. H. (2013). Cubism and Abstract Art//1936. En M. Lind, & M. Lind (Ed.), *Documents of Contemporary Art: Abstraction* (págs. 28-33). Cambridge, Massachusetts: MIT press.
- Bois, Y.-A. (1990). *Painting as a Model*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Bosch, P. (2009). *Mary Heilmann Good Vibrations*. Estados Unidos de America: Walther König.
- Danhauser, A. (2008). *Teoría de la música*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana.
- Deutsch, D. (2013). *Diana Deutsch - Absolute pitch*. Recuperado el 04 de 2017, de Diana Deutsch: <http://deutsch.ucsd.edu/psychology/pages.php?i=8494>
- Foster, H. (1996). *The Return of the Real*. Cambridge, Massachisetts, Estados Unidos de América: MIT Press.
- Garels, G. (2012). *Plane image: Brice Marden retrospective*. Estados Unidos de America: The Museum of Modern Art.
- Gombrich, E. H. (2000). *Art and Illusion, a study in the psychology of pictorial representation*. Nueva Jersey, Estados Unidos de América: Princeton/Oxford, Princeton Univeristy Press.
- Hackett, P. M. (2016). *Psychology and Philosophy of Abstract Art: Neuro-aesthetics, Perception and Comprehension*. Boston, Massachusetts, USA: Palgrave MacMillan.

- Heycock, D. E. (2011). *Being and Perceiving*. Newport Pagnell, Buckinghamshire, Reino Unido: Manupod Press.
- Hudson, S. P. (2009). *Robert Ryman: Used Paint*. Massachusetts, Estados Unidos de America: Massachusetts Institute of Technology.
- Kristine Stiles, P. S. (1996). *Theories and Documents of Contemporary Art*. Berkeley, California, United States of America: Univeristy of California Press.
- Levin, D. T., & Daniel J. Simons, B. L. (2002). Memory for centrally attended changing objects in an incidental real-world change detection paradigm. *British Journal of Psychology*, 289-302.
- Lexicon. (1 de 2017). *Anagnórisis – Definición y sinónimos de anagnórisis en el diccionario español*, Edición 3.9. Recuperado el 5 de 6 de 2017, de Lexicon: <http://lexicon.org/es/anagnorisis>.
- Lind, M. (2013). *Documents of Contemporary Art: Abstraction*. (M. Lind, Ed.) Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos de América: MIT Press.
- Livingstone, M. (2014). *Vision and art, the biology of seeing*. (A. D. Sharon AvRutick, Ed.) New York, United States of America: Abrams.
- Lyotard, J. F. (1987). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. (Enrique Lynch, Trad.) Barcelona, España: Gedisa, S.A.
- Moszynska, A. (1996). *El arte abstracto*. (H. Mariani, Trad.) Barcelona, España: Destino.
- Petra G. Lenggera, F. P. (2007). Functional neuroanatomy of the perception of modern art: A DC–EEG study on the influence of stylistic information on aesthetic experience. *Elsevier*, 10.
- Schapiro, M. (2013). Nature of Abstract Art//1937. En M. Lind, *Documents of Contemporary Art: Abstraction* (págs. 34-46). Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos de América: MIT Press.
- Sacks, O. (2007). *Musicofilia*. NY, Estados Unidos de America: Alfred A. Knopf.
- Simons, D. J., & Levin, D. T. (1998). Failure to detect changes to people during a real-world interaction. *Psychonomic Bulletin & Review*, 644-649.

- Recuperado el 2017, de psych.unl.edu/mdodd/Psy498/simonslevin.pdf:
<http://psych.unl.edu/mdodd/Psy498/simonslevin.pdf>
- Simons, D. J., & R. A. (January de 2005). Change blindness: Past, present, and future. *Trends in Cognitive Sciences, Vol.9*(No.1). Obtenido de <http://www2.psych.ubc.ca/~rensink/publications/download/S&R-TICS-05a.pdf>
- Varnedoe, K. (2013). Why Abstract art?//2006. En M. Lind, & M. Lind (Ed.), *Documents of Contemporary Art: Abstraction* (págs. 48-64). Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos de América: MIT Press.
- Vicens, F. (1973). *Arte Abstracto y Arte Figurativo*. Barcelona, España: Salvat Editores, S.A.
- Wong, W. (1992). *Principios del diseño a color*. España: Gustavo Gili.
- Zeki, S. (06 de July de 2001). *Artistic Creativity and the Brain | Science*. (A. A. Science, Productor) Recuperado el 3 de April de 2017, de Science: <http://science.sciencemag.org/content/293/5527/51.full>

Índice de ilustraciones

Figura 1. Documentación de la exposición *Escenarios de un Cotidiano Silencioso* de L. Catalina Salcedo Ortiz: *Serie de las no pinturas* 2010.

Fotografía de Airem Vara

Figura 2. Pintura de Piet Mondrian: *Composición Rombo con dos líneas* 1931.

Fotografía recuperada de www.stedelijk.nl

Figura 3. Pintura de Wasilly Kandinsky: *Improvisation 33 (Orient I)* 1913.

Fotografía de la autora del presente texto

Figura 4. Pintura de Mary Heilmann: *Crashing Waves* 2011.

Fotografía recuperada de www.widewalls.ch

Figura 5. Pintura de Frank Stella: *Benjamin Moore Paintings* 1961.

Fotografía recuperada de pictify.saatchigallery.com

Figura 6. Pintura de Josef Albers: *Study for Omage to the Square: In May* 1960.

Fotografía recuperada de www.sfmoma.org

Figura 7. Pintura de Robert Ryman: *Sin título* 1960.

Fotografía recuperada de www.italianmodernart.org

Figura 8. Pintura de Brice Marden: *D'après la Marquise de la Solana* 1969.

Fotografía recuperada de www.guggenheim.org

Figura 9. Pintura de Richard Diebenkorn: *Cityscape I, (Landscape No. 1)* 1963.

Fotografía recuperada de en.wikipedia.org

Figura 10. Pintura de L. Catalina Salcedo Ortiz: *Estudio de interior A* 2016.

Fotografía de Ashley Fell

Figura 11 y 12. Dibujos de L. Catalina Salcedo Ortiz: *Estudios de objetos* 2015.

Fotografía de la autora del presente texto

Figura 13. Documentación de la exposición *Escenarios de un Cotidiano Silencioso* de L. Catalina Salcedo Ortiz: *Nueve Escenarios de un cotidiano silencioso* 2010.

Fotografía de Airem Vara

Figura 14. Serie de L. Catalina Salcedo Ortiz: *Experimento Piloto* 2015.

Fotografía de Ashley Fell

Figura 15. Partitura de “Las mañanitas” en dos tonalidades.

Gráfica de la autora del presente texto

Figura 16. Serie de L. Catalina Salcedo Ortiz: *Variaciones en gris* 2015.

Fotografía de Ashley Fell

Figura 17. Pintura de L. Catalina Salcedo Ortiz: *Variaciones en gris* 2017.

Fotografía de Ashley Fell

Figura 18. Pintura de L. Catalina Salcedo Ortiz: *Composición homenaje a las enseñanzas de Josef Albers* 2015.

Fotografía de Ashley Fell

Figura 19. Serie de L. Catalina Salcedo Ortiz: *Serie Azul* 2016.

Fotografía de Ashley Fell

Figura 20. Pintura de L. Catalina Salcedo Ortiz: *Estudios de interior A y B* 2016.

Fotografía de Ashley Fell

Figura 21. Serie de L. Catalina Salcedo Ortiz: *Dos atardeceres artificiales en Winsor y Atl* 2016.

Fotografía de la autora del presente texto

Figura 22. Dibujo de L. Catalina Salcedo Ortiz: *Rota, 11 de julio del 2016.*

Fotografía de la autora del presente texto

Figura 23. Dibujo de L. Catalina Salcedo Ortiz: *Rota, 19 de julio del 2016.*

Fotografía de la autora del presente texto

Figura 24. Díptico de L. Catalina Salcedo Ortiz: *US Navy y mantel español en Rota, un municipio español situado en la provincia de Cádiz.*

Fotografía de Ashley Fell

Figura 25. Díptico de L. Catalina Salcedo Ortiz: *Cholo con bandera.*

Fotografía de la autora del presente texto

Figura 26. Cartel de difusión de *Gris Medio.*

Diseño de Nubya Zamora

Figura 27. Vista 1 del montaje de *Gris Medio.*

Fotografía de la autora del presente texto

Figura 28. Vista 2 del montaje de *Gris Medio.*

Fotografía de la autora del presente texto

Figura 29. Vista 3 del montaje de *Gris Medio*.

Fotografía de la autora del presente texto

Figura 30. Tríptico de L. Catalina Salcedo Ortiz: *21, 22 y 23 de junio en Rota 2016*.

Fotografía de la autora del presente texto

Figura 31. Vista 4 del montaje de *Gris Medio*.

Fotografía de la autora del presente texto

Figura 32. Pintura de L. Catalina Salcedo Ortiz: *Transcripción 3*

Fotografía de la autora del presente texto

Figura 33 y 34. Registro 1 y 2 de la inauguración de *Gris Medio*.

Fotografías de Ashley Fell