



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

## REFLEXIONES SOBRE LA ABSTRACCIÓN

Ejercicios prácticos y teóricos acerca de la textura y el marco

POR

MICHELLE PIAGGIO

Memoria presentada a la Facultad de Artes  
de la Pontificia Universidad Católica de Chile  
para optar por el grado de Magíster en Artes, mención en Artes Visuales

Profesor guía:

ROBERTO FARRIOL GISPERT

NOVIEMBRE, 2014

Santiago, Chile

©2014, Michelle Piaggio Vargas

©2014, Michelle Piaggio Vargas

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

*A Roberto, infinita y eternamente.  
A mi madre y padre, por darme la posibilidad de estudiar.  
A mis amigas, por estar siempre presentes.  
A Cami, Pepe y Kika, mis mascotas.*

## AGRADECIMIENTO

A Roberto Farriol, por su permanente apoyo y guía; a mis compañeras y compañeros, por los momentos compartidos; a los docentes de la maestría, por su generosa disposición; y a Marco García Falcón, por su asesoría.

## RESUMEN

La presente memoria de obra está estructurada en dos bloques. En una primera parte, se efectúa un recorrido sobre la abstracción en el arte integrando la historia y la teoría de la imagen. Así es como se parte de aquellos antecedentes que dan cuenta de cómo la imagen ha ido cambiando en sus funciones descriptivas y su uso, hasta llegar a desprenderse de su valor fundamental e histórico, como conductora y mediadora de la percepción de lo allí representado, para así priorizar en el modo constructivo y en el proceso de simplificación geométrica y de abstracción de lo real. Es dentro de este contexto, y siguiendo una idea determinada, que el artista, el espectador y el espacio se convierten en elementos constitutivos y fundamentales de la obra y de lo que con ella se quiere comunicar. En una segunda parte, se profundiza desde la teoría y con base en la práctica artística realizada durante la maestría, en el uso de la textura y del marco en una obra que se formula dentro de la abstracción geométrica. De esta forma, se valora y analiza el uso de dichos componentes en relación con el límite del soporte y el tratamiento de la superficie, buscando desprender múltiples significaciones que permitan, por un lado vincular la obra con un contexto, con una realidad concreta, y hacer, por otro, que el espectador recorra los distintos planos direccionales y sus valores estéticos.

## TABLA DE CONTENIDOS

	Página
DEDICATORIA.....	iv
AGRADECIMIENTO.....	v
RESUMEN.....	vi
INTRODUCCIÓN.....	1
I. MARCO TEÓRICO : LA ABSTRACCIÓN COMO EJE REFLEXIVO.....	3
1.1 Sujeto frontal - sujeto focal.....	5
1.2 Sujeto operativo y la abstracción.....	12
II. MEMORIA DE OBRA : ALREDEDOR DE LA ABSTRACCIÓN.....	27
2.1 La textura.....	28
2.2 El marco.....	42
CONCLUSIONES.....	59
BIBLIOGRAFÍA.....	61

## INTRODUCCIÓN

La presente memoria, *“Reflexiones sobre la abstracción: ejercicios prácticos y teóricos acerca de la textura y el marco”*, tiene como principal objetivo mostrar cómo se fueron consolidando las problemáticas de interés sobre la abstracción, las cuales giran alrededor de dos ejes constantes: la textura y el marco.

Dichos ejes han sido analizados durante el proceso de Magíster en Artes con la intención de desarrollar un corpus de obra que contemple tanto las características visuales particulares como sus posibles interpretaciones a partir de la observación.

La importancia de esta investigación radica en el proceso de integración de la práctica con la teoría en las artes, como un camino viable de ser transitado y desarrollado en un proceso de maestría y en donde el análisis y la crítica de un corpus de obra permitan tratar tanto lo experiencial como los conceptos y referentes pertinentes y de interés particular.

Para lograr este objetivo, se partió del interés que existe sobre el proceso de abstracción en el arte, lo cual supuso desentrañar qué era lo que realmente causaba dicho interés dentro de este gran universo. Así, esta memoria y obra se hallan centradas en las investigaciones, teóricas y prácticas, realizadas en torno a la imagen y su relación con la percepción, interpretación y las posibles operaciones que el espectador realiza tanto dentro como fuera del espacio compositivo, tomando en cuenta su contexto.

En el primer capítulo, se hace el esbozo de un marco teórico que vincula algunas problemáticas desarrolladas a partir del modo en que la imagen ha sido utilizada en ciertos periodos, y cómo esta se va fragmentando en su visualidad hasta llegar a constituirse en una imagen más bien abstracta, donde el sujeto que percibe y el espacio expositivo adquieren un papel fundamental.

En el primer capítulo, se realiza también un análisis de los modos en que se conduce la percepción del individuo sobre una imagen dentro de un periodo determinado de la historia del arte, así como de las diversas funciones que cumple la imagen dentro de un contexto determinado. Para ello, se trabaja sobre la definición de

tres tipos de sujetos: el sujeto frontal, el cual está circunscrito a la Edad Media; el sujeto focal, que se halla íntimamente relacionado con la perspectiva y el periodo renacentista; y, el sujeto operativo, el cual está circunscrito a la modernidad e íntimamente ligado al arte abstracto. Es gracias al análisis de los dos primeros que nos aproximamos a las problemáticas vinculadas a este último.

En el segundo capítulo, se profundiza en el proceso –memoria- de obra realizado durante la maestría, dando cuenta, desde la práctica y la teoría, del trabajo efectuado sobre dos dispositivos que se insertan dentro de algunas problemáticas tratadas en la abstracción, específicamente la geométrica.

Uno de estos dispositivos es la textura, el cual posee características particulares que, al ser analizadas, permiten la formulación de diversas significaciones que, a su vez, pueden ser asociadas con algunos signos reconocibles dentro de un contexto determinado.

Finalmente, el otro dispositivo abordado es el marco, el cual es analizado desde sus funciones concretas y abstractas, es decir, como objeto y como límite. En esa línea, se estudian también las figuras de reborde y contorno como ejes articuladores de la mirada que percibe y opera tanto dentro como fuera del espacio compositivo. Dichos ejes presentan, además, la función de indicarle al espectador los signos y enunciados planteados en diversos espacios compositivos y simultáneos.

## I. MARCO TEÓRICO: LA ABSTRACCIÓN COMO EJE REFLEXIVO

Si tuviésemos que referirnos a algunas corrientes e interpretaciones alrededor de la abstracción, teniendo como finalidad el encontrar las problemáticas tratadas en la obra realizada durante este Magíster en Artes, es necesario, primero, resumir el recorrido observado y reflexionado sobre el trabajo de algunos artistas, específicamente de aquellos que desarrollaron una nueva forma de articular los dispositivos dentro del espacio compositivo a favor de la abstracción.

La forma de componer de estos artistas está caracterizada por una visión que bordea y excluye, aparentemente, todo referente de lo real. Se plantea así una propuesta, por un lado, de carácter expresivo, donde muchas veces los límites del cuadro y su horizontalidad se borran para, de esta manera, dar paso a la gestualidad y eliminar, casi por completo, el valor sígnico de lo representado. Por otro lado, dicha propuesta se encuentra más bien estructurada -a partir de la línea- sobre aquello que se quiere representar, de modo que se desarrolla un mecanismo de desarticulación y articulación de los elementos compositivos.

Este recorrido sobre las distintas visualidades -corrientes y tendencias<sup>1</sup>- toma en cuenta el contexto en que se desarrollaron, así como los intereses perseguidos en función de las problemáticas del arte relacionadas con la abstracción. Por esta razón, abordaremos lo concerniente a la abstracción teniendo en cuenta su origen motivacional, el cual es, en principio, la negación de la representación de la realidad mediante el uso de mecanismos de construcción sobre el espacio compositivo que favorecen la anulación parcial o total del referente.

Por último, dichos mecanismos compositivos permitirán la aproximación hacia las problemáticas de la abstracción analizando sus antecedentes a partir de las

---

<sup>1</sup> Se ha querido diferenciar la idea de corriente con la de tendencia, ya que la primera se refiere a un periodo determinado en la historia del arte, lo que significa que posee de antemano una tendencia; esta última, sin embargo, es oscilante y puede estar inserta (o no) en varias corrientes al mismo tiempo, dependiendo del contexto.

funciones de la imagen, y del modo en que los sujetos, a lo largo de la historia del arte, han ido cambiando la forma de percibirla.

El desarrollo del presente marco teórico tiene como eje articulador las tres rupturas plateadas por Jean-Joseph Goux en su libro *Les Iconoclastes* (1978), citado por el Group U (2010) en su texto titulado *Tratado del signo visual*. En dicho trabajo se propone una línea de cambios sobre el papel de las imágenes a partir de los usos y funciones de estas y su relación con el espectador, lo que lleva a establecer cómo evoluciona la figuración, la representación, hasta llegar a la abstracción en la historia del arte.

La evolución iconoclasta ha sido marcada por rupturas radicales más que por un proceso continuo y progresivo. Estas rupturas han acarreado cambios en la actitud del sujeto que contempla las obras: se pasó sucesivamente del sujeto *frontal* al sujeto *focal* y luego al sujeto *operativo*.

La primera ruptura (del frontal al focal) está marcada por la aparición de la perspectiva, y la segunda (del focal al operativo) por la del arte abstracto (p. 20).

Estas rupturas permitieron el análisis de aquellos antecedentes de interés particular y que influenciaron en el desarrollo de las ideas relacionadas con la abstracción y la historia del arte. En tal sentido, la atención estará focalizada en aquellos antecedentes que se refieran a las funciones de la imagen dentro de un contexto político-social determinado y en el modo en que se constituye el corpus de obra de algunos artistas vinculados con las problemáticas tratadas en esta memoria.

De esta manera, en una primera parte profundizaremos en las dos primeras rupturas –frontal y focal- para así establecer algunos ejes fundamentales y composicionales que antecedieron a aquel sujeto operativo relacionado con la abstracción. Ya en este punto, ahondaremos en algunos aspectos característicos de dicha operatividad por sobre la obra, la cual expandió la funcionalidad de la imagen, siendo el artista, y su propuesta, el eje articulador de los contenidos y de sus posibles significaciones. Aquí ciertamente la forma y el modo en que se presenta una obra, en un espacio, tiempo y contexto determinado, amplía las posibilidades de vinculación

con el espectador haciéndolo participe en la medida en que este tiene la libertad de interpretar y de completar lo visto de acuerdo con su propia experiencia.

### 1.1 Sujeto frontal - sujeto focal

Las rupturas planteadas por Goux (1978) tienen que ver con el modo en que el sujeto se ha visto enfrentado a una “obra” en un tiempo y contexto específicos, donde la imagen cumplió una función político-social determinada.

En principio, el sujeto frontal podría circunscribirse a un contexto y periodo en que las imágenes tenían como función el transmitir una idea o mensaje concreto, haciendo de la iconografía una herramienta persuasiva de carácter cultural, usualmente en función de lo religioso.

La imagen se define en este periodo a partir de su utilización como herramienta de disuasión, lo que le otorga una funcionalidad “concreta y sistematizada” a favor de ciertos preceptos que permitieran conducir y homogeneizar las creencias y modos de ver de la sociedad. Es así como la imagen pasa por un proceso que se inicia con el “fetichismo difuso y mágico, (...) [y] refluye hacia un simbolismo no difuso fundado sobre signos superinvestidos” (Groupe U, 2010, p. 19).

Esta frontalidad, condicionada por el simbolismo de sus formas, es consecuente con la proporción y geometrización de los elementos compositivos de una obra, la cual no es proyectada como una representación abstracta o de reflexión sobre la realidad, sino que tiene más bien la intención de que el espectador se enfrente a una imagen racionalizada y objetiva, vista como una verdad absoluta.

Un aspecto importante que se desprende del sujeto frontal es que aparece la idea de “cuadro”, que es visto como un objeto cuya función es cuadrar y contener una imagen, y que es montado sobre el muro para ser observado. Asimismo, el “cuadro” aparece como soporte –objeto- ubicado sobre el muro pero separado de este a partir de su límite físico y de los límites geométricos dados por la composición de la imagen. Esta última se presenta como lo más importante, a tal punto de que es vista sobre y fuera del “cuadro”, de modo que le resta importancia a este como objeto, y al

muro como soporte, mas no al espacio, ya que este se encuentra en estrecha relación con las funciones y objetivos de lo allí representado.

Umberto Eco (2012) agrega en relación al espacio que el “cuadro”, en la Edad Media, “[es una] ley de orden (...) [ya que] la figura debe adaptarse al espacio” (p. 71). Es así como la imagen que constituye la composición, al ser lo más importante, está condicionada por la forma, el ángulo y el límite físico del objeto mismo que la contiene; esto como estrategia indicadora donde, además, la imagen estaría investida por el espacio (contexto) en donde es presentada.

Si bien es cierto que este sujeto frontal resulta, durante un largo periodo de la historia del arte, un tema muy extenso y complejo como para ser abordado dentro de esta memoria, queda claro que las formas geométricas relacionadas con el primitivismo permitieron remarcar la simetría de la composición.

Por otro lado, esta geometría contribuyó a marcar jerarquías entre las imágenes a fin de que el “cuadro”, desde su frontalidad y objetualidad, cumpla su función político-social utilitaria, la cual es reforzada por la claridad y sencillez de lo que se quiere transmitir.

Luego del sujeto frontal, Goux (1978) establece que la siguiente ruptura propicia la aparición de un nuevo sujeto denominado focal. Este se determina por medio de aquella imagen que se constituye a partir de la inclusión de los distintos tipos de perspectivas, cuyo proceso es definido como la “desemantización del objeto, acompañada de una interiorización del sentido (la obra se vuelve egocentrada)” (Groupe U, 2010, p. 19). Es decir, el “cuadro” adquiere un nuevo significado como unidad, como objeto contenedor de una imagen que representa un espacio para ser recorrido y, al mismo tiempo, el “cuadro” se convierte en un bien que puede ser adquirido, ya que es valorado por su unicidad irrepetible, lo que significa que puede estar dispuesto en un espacio cualquiera indistintamente.

En esta etapa, la imagen se dispone en el espacio compositivo a partir del uso de la perspectiva, con la intención de crear un vínculo entre el espacio del cuadro y el punto de vista del espectador. Este vínculo se produce a partir de la anamorfosis que

se presenta cuando quien observa se enfrenta al “cuadro”, el cual deja de ser visto como “cuadro” –objeto- y se visualiza más bien como espacio ilusionista.

El espacio ilusionista aparece como una ventana que reproduce un mundo ordenado y que sigue el método científico de la perspectiva. Es decir, el “cuadro” enmarca su interioridad sobre la superficie del muro, lo que genera una espacialidad a partir de la línea del horizonte, donde la óptima visualización estaría determinada por la distancia y por el ángulo de observación del sujeto.

En cuanto al muro -soporte del “cuadro” con su contenido-, este se suma a una dimensión relacional donde todo está compuesto para ser percibido e interpretado como una realidad que aspira a estrechar relaciones entre lo representado y lo real.

Por su parte, la imagen focal, en su organización óptica a través de las perspectivas estructuradas por el artista, invita al espectador a ser activo en vez de pasivo. En tal sentido, la imagen, además de transmitir una idea concreta relacionada ahora con lo religioso, cumple la función de representar al individuo y su contexto.

Es el ojo del individuo (espectador y artista) el que es capaz de construir una realidad circundante desde su posición física en el mundo. El ser humano, además de Dios, se convierte en el eje central de la mirada, lo que refleja la lógica de un pensamiento cuyo objetivo es obtener el conocimiento y dominio del mundo físico.

La perspectiva lograda posibilita que el sujeto tenga una doble visión: aquella que es enfrentada con el “cuadro” – objeto, y aquella que permite percibir lo que se representa detrás de la superficie del “cuadro” – objeto. De este modo, el sujeto traspasa su límite físico y se adentra visualmente en el espacio representado.

En definitiva, con el sujeto focal se abre otra forma de visualización del soporte - “cuadro”-, debido a que, si bien está sobre el muro, dicho soporte, a través de la perspectiva, se ve como si fuese una ventana que traspasa el muro. En tal sentido, los límites del “cuadro”, en sus verticales y horizontales, bordean la composición, de modo que indican un espacio ilusionista y resaltan su composición y contenido.

No hay que olvidar que, en este intento por establecer una mimesis con lo real, el sujeto tiene una visión desde fuera, en la cual relaciona e identifica los elementos allí presentados. Dichos elementos son observados y comparados desde los lineamientos

dados por la perspectiva. Sin embargo, el sujeto focal irá modificando, paulatinamente, esta forma puntual de ver una representación ordenada a través de esta línea de horizonte, pues esta se va fracturando.

Esto último lo podemos observar en las primeras operaciones que hace Paul Cezanne en su obra. Este artista es uno de los primeros en romper con esta idea de la perspectiva única, proponiendo una nueva forma de modulación -múltiple, espacial y pictórica- que ofrece una mirada más crítica y analítica sobre la representación tradicional en el espacio compositivo del “cuadro”.

En su obra, Cezanne intenta problematizar aquella idea clásica de espacio construyendo una pintura que modula sus múltiples relaciones espaciales, formales y proporcionales dentro de los límites del cuadro, sin restarle el sentido de unidad a la composición.

Con este tipo de trabajos se crea un nuevo espacio pictórico y un nuevo lenguaje que definen las nuevas posibilidades que tiene la pintura de ser constituida por formas abiertas de construcción de espacios representados; permiten, asimismo, generar libres asociaciones formales con los elementos de la realidad espacial.

Un ejemplo de esto último lo podemos apreciar en la obra de Cézanne, “*Le Monte Sainte-Victoire*” (ver imagen 1, p. 9), donde lo “observado” (desde lo perceptual) es sustituido por lo “pensado”. Es decir, la composición y la organización del paisaje están configuradas por ejes y tensiones de planos espaciales desde la superficie bidimensional del soporte; de esta manera, se configura un paisaje que se relaciona y se reconstruye en el cuadro.



1. Paul Cézanne. *“Le Monte Sainte-Victoire”* (1902-1904).  
Óleo sobre tela, medidas 69,8 x 89,5 cm. Museo de Arte de Philadelphia

El valor que Cézanne le da al proceso constructivo de la obra es bastante significativo, ya que compone a partir de la modulación de planos geométricos, cuyas formas irregulares no “coinciden” con la realidad, o son de orígenes perspectivos disímiles.

Por otra parte, el color de los planos es el dispositivo fundamental que establece las relaciones espaciales, lo que permite entrever aquel proceso compositivo donde cada forma se establece en un lugar determinado de la superficie del cuadro, en función de su armonía y equilibrio.

Así es como Cézanne compone sus obras, como si fuesen una forma de pensamiento paralelo a la “naturaleza”, sin que ello signifique la representación o la equivalencia mimética de esta. También, su obra se rige por leyes compositivas propias, donde el único punto de encuentro está en los valores configuracionales que

la constituyen y que provienen de los recursos heredados de la propia historia de la pintura.

La arquitectura pictórica de (...) [Cézanne] dio la base del arte abstracto, desde la geometría platónica de los cubistas a los pintores monocromos de la actualidad, que, como este, no componen un cuadro, sino que lo van tejiendo con finas texturas, como un tapiz (Ruhrberg, 2005, p. 21).

Es así como Cézanne trabaja a partir de planos geométricos que poseen una regularidad única, pero que, al relacionarse entre sí, conforman una serie de figuras portadoras de un volumen, una simetría y unas características texturales propias.

Otro quiebre importante para la noción de la perspectiva fue dado con el cubismo, ya que transforma y construye los elementos compositivos desde diversos puntos de vista. Es el sujeto quien recorre física y mentalmente el objeto de estudio, teniendo a su vez referencias y analogías que hacen posible que la abstracción sea vista desde la reversibilidad de los significados, los cuales no se anulan unos a otros.

Con esta operación de transformación se construye un espacio geométrico en el que las estructuras se calzan y se descalzan en un sinnúmero de variedades posibles. Esto se logra a través de diferentes códigos e instrumentos completamente ajenos a lo perceptivo y a la idea de la perspectiva central.

Por otro lado, se profundiza en el espacio compositivo como contenedor y soporte de múltiples planos cuyas visualidades varían de acuerdo con la disposición, relación y dirección de los mismos. Bajo esta idea se utiliza la imagen “representada” como una herramienta para tratar problemáticas de orden compositivo en relación con lo constructivo y la conjugación de los múltiples y posibles puntos perceptivos.

El cubismo se encargó de corroborar que el espacio solamente es aprehensible y analizable en la variedad de sus apareceres, en sus cambiantes orientaciones (...) la primera gran lección que extraerían los cubistas, aun cuando inicialmente solo fuera de un modo intuitivo, era que el espacio pictórico o plástico no es el medio en el cual se disponen las cosas, sino el medio por el cual la disposición de las cosas deviene posible y goza, por tanto, de una

autonomía específica tan solo detectable a medida que los artistas la desarrollan (Marchan Fiz, 2008, p. 39).

Daniel-Henry Kahnweiler (2012), en su libro titulado *El camino hacia el cubismo*, señala que este estaría más bien cerca de una forma de dar conciencia plástica a nuestros instintos y que, “gracias a la invención de signos que figuran el mundo exterior, ha dotado a las artes plásticas de la posibilidad de transmitir al espectador experiencias visuales sin la imitación ilusionista” (p. 88). En tal sentido, ubica a los elementos plásticos como signos independientes de toda imitación de la naturaleza.

Los cubistas buscaron la transformación del objeto rompiendo su unicidad, fragmentándolo en planos geométricos hasta lograr un cierto grado de abstracción, una metamorfosis de lo representado, que permite alcanzar una nueva unidad en el espacio pictórico.

Finalmente, se podría decir que el cubismo no llegó a profundizar en la abstracción propiamente como tal, debido a que permaneció enfocado en el estudio del objeto representado, es decir, no abandonó nunca sus cualidades de significación. Ello se explica porque el objetivo de este movimiento fue transformar y fragmentar el referente –objeto- sin excluirlo.

Todo lo mencionado nos conduce a una doble ruptura: aquella donde aparece el sujeto operativo al que Goux (1978) relaciona directamente con el arte abstracto, y aquella donde la imagen “[se desprende] completamente del objeto reputado como <sensible> para producir <signos desprovistos de todo valor y de toda significación intrínseca>” (Group U, 2010, p. 20).

Estas rupturas expuestas por Goux (1978) son tomadas como una propuesta de estructura teórica que permite ordenar el modo en que se presenta y se percibe una obra. Ciertamente, dichas rupturas, no son absolutas, pues el paso de una a otra sigue existiendo.

Partiendo de esta forma de estructuración de la evolución -función y modo de percepción- de la imagen, a partir del sujeto circunscrito como frontal, focal y

operativo, procederemos ahora a considerar algunas de las problemáticas tratadas dentro de lo que se podría llamar arte abstracto.

## 1.2 Sujeto operativo y la abstracción

*De pronto, me fue indiferente no ser moderno.  
(... y como un ciego cuyo dedo, tanteando el texto de la vida,  
va reconociendo aquí y allá <lo que ya ha sido dicho>.)<sup>2</sup>*

Roland Barthes

Los primeros pasos en torno a la abstracción marcan aquella pauta en la cual el arte se empieza a constituir a partir de la intelectualización de sus propias ideas en torno a lo que se considera como “real”.

El cuadro se libera de aquella representación sesgada y vista como “realidad” para presentarse como superficie activa que contiene y sostiene su propia existencia. En tal sentido, y ante la interrogante sobre la definición de lo abstracto, se centró la problemática sobre la abstracción en el punto de vista de los mecanismos compositivos utilizados para abordar esta misma.

La definición que realiza Rampérez (2004) sobre la abstracción es interesante. Considera que ella es “el proceso por el cual se van reduciendo o simplificando o sistematizando en caracteres lógicos los elementos que componen el cuadro” (p. 169). Se enfatiza, así, en la importancia que tiene el método utilizado por el sujeto que compone para abordar la abstracción, donde este mismo, debe analizar y reflexionar sobre aquellos elementos que va a emplear para trabajar sobre una idea central y de interés particular.

Por otro lado, Joan Sureda y Anna María Guash, en su libro “*La trama de lo moderno*”, plantean otra definición. Para ellos el modo en que se aborda la abstracción en las artes donde, dicho proceso significaría, “eliminar, quitar, separar lo particular y lo individual de los objetos, dejando única y exclusivamente las

---

<sup>2</sup> Roland Barthes (1986), en su libro *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* (p. 374).

características universales” (2008a, p. 26). Se entiende, entonces, que el proceso de abstracción “elimina progresivamente de una obra aquello que no es fundamental para su entendimiento, aquello que es individual, lo que la concretiza demasiado; es decir, la abstracción abandona la *apariencia* de las cosas para llegar a ser su *esencia*” (2008b, p. 26). Es así que el proceso de abstracción presenta una metodología específica a favor del desarrollo de una idea y su planteamiento, donde “las características universales” estarían relacionadas con el signo y la “*esencia*” como cosa u objeto presentado o representado.

Por otro lado, el cambio en las intenciones y motivaciones de encarar el arte desde una nueva forma de reflexión e introspección representa un vuelco absoluto de la función del arte. Es decir, la obra –la imagen- pasa de estar vinculada a un mensaje icónico específico a ser, ahora, un manifiesto –experimental, particular y libre- cuyos recursos y mensajes, más bien formales y plásticos, pueden o no ser decodificados y relacionados.

Este gran quiebre en la historia del arte se ha manifestado a través de la coexistencia de dos grandes corrientes. Una es de carácter geométrico, cuya estructura persigue un orden que es legible a partir del uso y disposición de formas geométricas; la otra es de carácter irregular, donde la abstracción está caracterizada por ser más próxima a una expresión gestual de signos, un tanto alejada de un orden aparente dentro del espacio compositivo.

Es, justamente, dentro de la abstracción geométrica donde convergen la mayor parte de las problemáticas tratadas en la investigación teórico- práctica realizada durante los dos años de maestría. Por esta razón, centraremos nuestro interés en esta corriente y realizaremos un análisis a partir de una selección de obras de algunos referentes, en los que el tratamiento del cuadro y su relación con el espacio y los elementos compositivos de la superficie son el eje central, indistintamente al movimiento,<sup>3</sup> corriente,<sup>4</sup> escuela<sup>5</sup> y/o vanguardia<sup>6</sup> al que estén circunscritos.

---

<sup>3</sup> Movimiento artístico se refiere a un grupo de artistas que se mueven y experimentan en relación a un mismo objetivo. Ejemplo: cubismo, neoplasticismo, arte concreto, cinético, óptico, neoconcreto, conceptual, minimal, neo geo (CIFO, 2012, p. 349 y p. 353).

Las vanguardias artísticas ocurridas a principios del siglo XX simbolizan una ruptura con la representación, un salto hacia la simplificación, lo que significó, a su vez, que los artistas pudieran componer sus obras a partir de formas nuevas y se enfocaran “en su pura inmanencia, su construirse por referencia solo a sí mismo, (...), en autonomía plena, autosuficiencia y anarquía” (Rampérez, 2004, p. 172).

Esta “pura inmanencia” a la que se refiere Rampérez radica en la importancia que el artista le da a la propia idea, aquella que tiene por objetivo mostrar una visión particular frente al arte y su proceso. Por tanto, la función del “cuadro” como representación de una “realidad” que puede ser reconocible y significativa desaparece, para dar paso a la “presentación” de esta suerte de “*esencia*” (Sureda & Guash, 1988c), donde la visión del “ser” y el “cuadro” no se proyecta hacia el exterior. De acuerdo con esto, se refleja, en la obra y en el discurso de algunos artistas, un cambio significativo en relación a la realidad percibida. Lo que se propone ahora es una nueva forma de expresar una dimensión de la realidad particular. Un claro ejemplo de esto lo podemos apreciar en el trabajo de dos grandes artistas: Malevich y Mondrian.

La propuesta de Malevich<sup>7</sup> se orienta a la no-objetividad, donde la creación y la percepción individual están por encima de las normas convencionales del arte, que apuntan a imitar una porción de la “realidad”. En esa medida, la obra “debe considerarse [como] el resultado de la solución de un conflicto entre un sujeto y un objeto” (Malevich, 1927, p. 30). Este proceso de composición -como resultado- intenta reflejarse en la obra a partir de la simplificación de las formas geométricas y

---

<sup>4</sup> Corriente artística supone una tendencia en el modo de abordar una obra arte; es un concepto amplio que no implica una agrupación de personas. Por ejemplo: nueva abstracción, la abstracción sensible (CIFO, 2012a., p. 349 y p. 353).

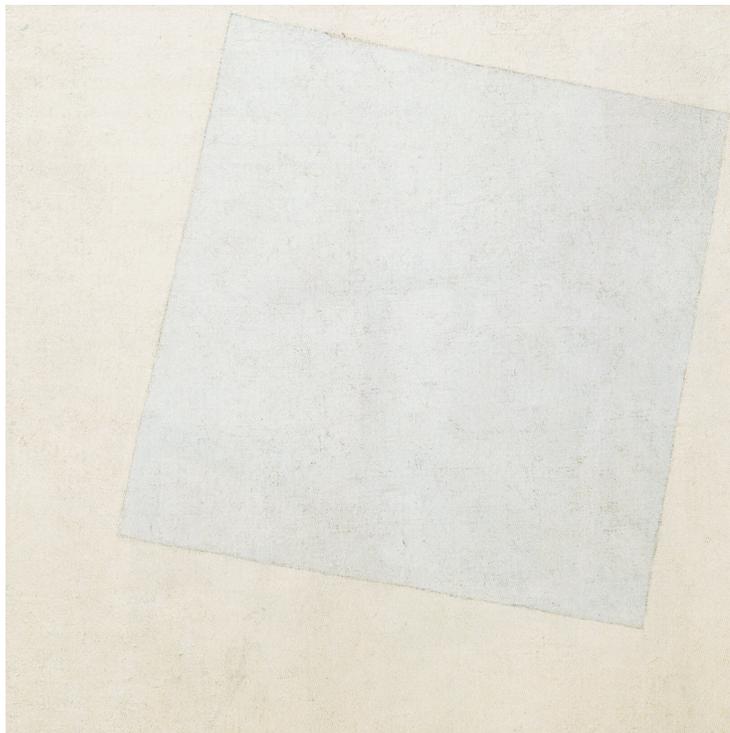
<sup>5</sup> Una escuela puede seguir una corriente y poseer un espacio (físico o no) determinado dentro de una o varias áreas del conocimiento relacionadas. Ejemplo: Bauhaus, Gestalt. (2012b., p. 349 y p. 353).

<sup>6</sup> La vanguardia está íntimamente relacionada con el concepto de movimiento (artístico e intelectual) y refiere a un grupo de artistas que genera un cambio radical en el modo de abordar ciertos temas. (2012c., p. 349 y p. 353).

<sup>7</sup> Kazimir Malevich (Rusia, 1878-1935) fue el creador del suprematismo: “vanguardia cuyo objetivo es mostrar, desde la abstracción, la supremacía de la nada y la representación de un mundo sin objetos” (2012d., p. 349).

el color, dos dispositivos que refuerzan la inmanencia<sup>8</sup> misma del proceso, desde la cual el artista concibe y formula su obra.

No obstante, la importancia del trabajo de Malevich, para efectos de esta memoria, es el modo en que utiliza los dispositivos –forma y color- dentro y fuera del espacio compositivo, donde las direcciones de las verticales-horizontales del soporte y las diagonales y ubicación de la forma geométrica remarcan, de manera equivalente, lo estático y lo dinámico de lo allí presentado. Un ejemplo de esto se evidencia en la obra *Blanco sobre blanco* (ver imagen 2).



2. Kazimir Malevich. “*Blanco sobre blanco*” (1917).  
Óleo sobre tela. 78,7 x 78,7 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York

---

<sup>8</sup> Cuando nos referimos a la inmanencia del proceso del artista, buscamos señalar que la obra representa su propia realidad, su momento, estando concentrada en lo que es o podría llegar a ser. Por ello, en la imagen 2, el título “*Blanco sobre blanco*” es más importante que las formas geométricas visualizadas. Los contrastes de blancos permanecen encerrados en sí mismos y en la imagen, la cual es percibida en un lapso muy corto; es decir, lo que vemos es lo que es.

Un elemento importante en esta obra en particular es el límite de la composición, ya que él se encuentra dado por la dimensión y la forma del soporte, por lo que el cuadrado es tensionado por la forma cuadrangular que se puede percibir en su interior.

El cuadrángulo es un recurso que permite conceptualizar y concretar visualmente el movimiento aparente y el estatismo imperante, la gravedad; el muro aparece como soporte que expulsa y contiene el cuadrado. Es así como el cuadrado pasa a ser la forma presentada, donde el cuadrángulo hace las veces de plano e indica el objeto (cuadro) que es cuadrado, y su límite. Además, el cuadrángulo interior se acerca a los bordes del soporte desde dos de sus vértices, de manera que señala el muro y anula, inclusive, la idea de figura y fondo. Todo ello hace que lo preponderante sea el título de la obra: “*Blanco sobre blanco*”.

De esta forma rescatamos, de la obra de este artista, la importancia del soporte y su forma como indicadores de problemáticas puntuales propuestas a partir de las formas geométricas. Estas activan la idea de objeto y la importancia del límite visual del mismo, el cual dinamiza el muro que es un soporte y, además, contiene e indica el significado del cuadro - objeto y el espacio del arte.

Por su parte, Mondrian<sup>9</sup> es otro referente importante para efectos de esta memoria, pues en él observamos el proceso de simplificación realizado a partir de la búsqueda y análisis de los elementos y formas puras, de modo que se abordan problemáticas complejas y específicas dentro del espacio compositivo en relación a las líneas rectas (verticales – horizontales).

Este artista trabaja las posibilidades de la cuadrícula para demarcar y definir planos de color, así como las líneas verticales y horizontales y la relación del límite del cuadro con el muro. En consecuencia, “los planos de color flotando, [que

---

<sup>9</sup> Piet Mondrian (Países Bajos, 1872 – 1944) es uno de los fundadores del neoplasticismo: “movimiento artístico geométrico y abstracto de origen holandés, cuyo objetivo es la eliminación de todo lo accesorio a través de un lenguaje universal y objetivo. Su purismo visual se concreta en el uso de líneas rectas y colores primarios” (CIFO, 2012., p. 349).

aparecían] como si fueran a deslizarse hacia un lado hasta salirse del cuadro, seguían presumiendo la neutralidad del fondo” (Foster, Kraus, Bois & Buchloh, 2006, p. 150).

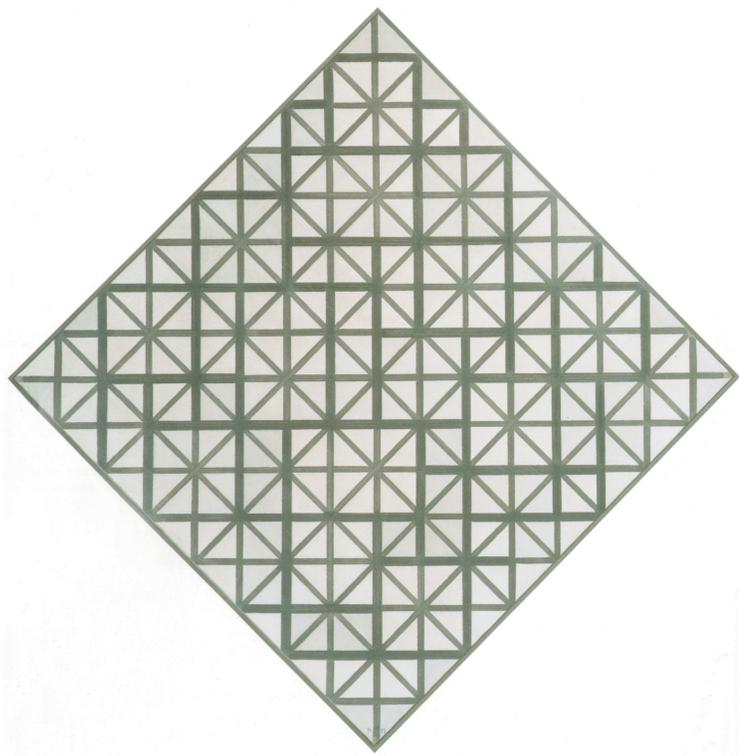
Así, Mondrian profundiza en las dimensiones variables de la cuadrícula, donde “cada unidad posee su propio centro, y [donde] los pesos de los cuadrados, cada uno de distinta forma y tamaño, están distribuidos de manera tan irregular (...) [ninguno domina] sobre los demás” (Arnheim, 2001, p. 117). Este mecanismo es considerado interesante, pues, al evitar la repetición, desplaza la composición por sobre y fuera de la superficie del cuadro; es decir, propone una mirada un tanto frontal y operativa al mismo tiempo (ver imagen 3).



3. Piet Mondrian. “*Composition avec grille 5*” (1919).  
Óleo sobre tela. 60 x 60 cm. Kröller-Müller Museum, Otterlo, Netherlands

Por otro lado, en la obra “*Composition with Grid 1 – Lozenge*” (1918) (ver imagen 4), se presenta una de las pocas veces en que Mondrian utiliza la cuadrícula regular. Si bien es cierto que es gracias a la cuadrícula irregular que se llega a delimitar planos absolutos y puros, “acotando” al mínimo las posibilidades de significación, es a través de la cuadrícula regular que se abren dichas posibilidades y el sujeto operativo puede relacionar la iconicidad allí presentada.

Cuando se trabaja con la cuadrícula regular, los espacios se repiten, lo que denota una trama continua que se enfatiza por la disposición del cuadrado dispuesto a manera de rombo. De esta manera, las diagonales juegan un papel fundamental en relación a los fragmentos rebordeados linealmente y a modo de una estructura modular, lo que sugiere una infinitud de pequeñas partes constituidas por un sistema que es regulado por la división del soporte en partes iguales.



4. Piet Mondrian. “*Composition with Grid 1*” (1918).  
Óleo sobre tela. 84.5 x 84.5 cm. Haags Gemeentemuseum, The Hague

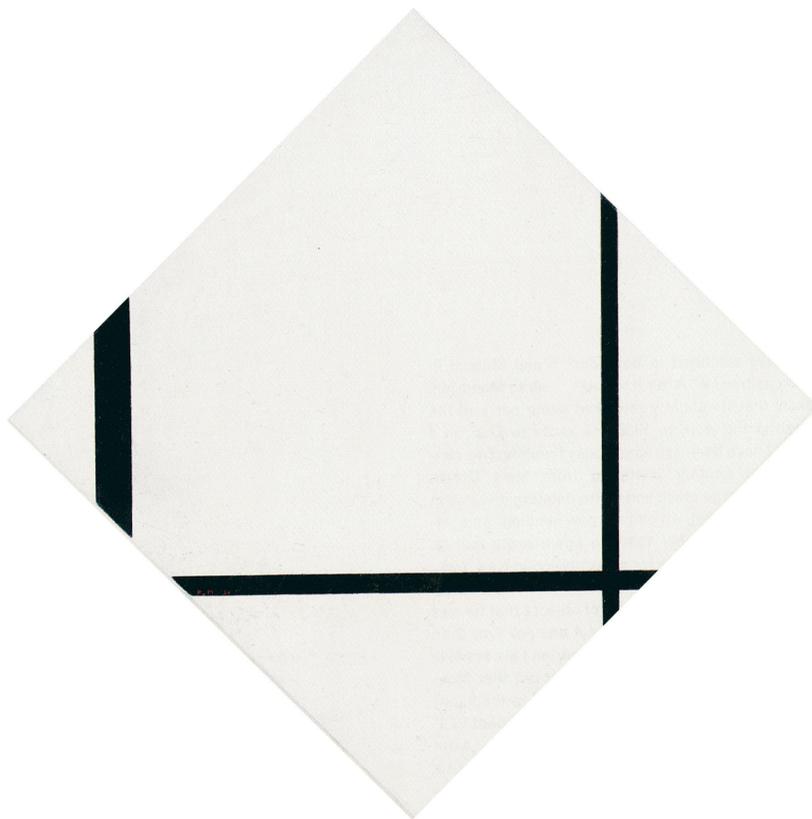
A partir del soporte, cuya forma geométrica es un cuadrado, Mondrian problematiza las dimensiones y la forma específica del cuadrado representado. En tal sentido, su verticalidad, horizontalidad y/o diagonal se relacionan con el límite visual. Es, precisamente, este límite el que tiene un papel preponderante en la percepción de la obra, pues parte del centro para luego desplazar la mirada hacia los bordes y los ángulos –vértices- del soporte.

Para finalizar, es conveniente recordar aquellas obras en las que este artista trabaja con líneas negras de diferentes espesores, las cuales bordean superficies análogas a las del soporte (ver imagen 5, p. 20). Se problematizan de esta manera la posición de la forma geométrica cuadrada del soporte, en posición de rombo, y el posible cuadrado<sup>10</sup> representado en la tela.

El cuadrado que contiene un posible cuadrado reviste una serie de cuestionamientos no solo en relación a la forma, sino también a la posición diagonal del cuadrado del soporte y al eje y/o centro de la forma misma. Esto ocurre al ubicar al posible cuadrado en una zona desplazada del centro del soporte, cuya forma es un cuadrado. De este modo, se indica el espacio fuera del cuadro -el muro-, el cual contiene y soporta ambas formas.

---

<sup>10</sup> Es posiblemente un cuadrado, ya que uno tiende, cuando se produce la percepción, a completar la forma geométrica como si fuese un cuadrado, pero puede no serlo. El único cuadrado, que está dispuesto en forma de diamante en esta composición, es el soporte.



5. Piet Mondrian. “Composition IV; Fox Trot A;  
*Lozenge Composition with Three Black Lines*” (1929).  
Óleo sobre tela. 78,2 x 78,2 cm. Yale University Art Gallery

Tanto Malevich como Mondrian provocan una inquietud particular por el uso de la forma geométrica cuadrada para problematizar desde el soporte, con sus direcciones y ángulos específicos; temas relacionados con el desplazamiento de la mirada por sobre y fuera del cuadro. Como diría Dunning (1991), en su libro *Changing images of pictorial space: a history of Spatial Illusion in Painting*, “the most interesting areas of investigation may now be the relationships among the reality of the canvas, the sign, and the reality of the sign” (p. 228).<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Traducción al castellano: (El cambio de imágenes del espacio pictórico: una historia de ilusión espacial en la pintura); (las zonas más interesantes de la investigación pueden ser ahora las relaciones entre la realidad del lienzo [soporte, bastidor entelado], el signo y la realidad del signo).

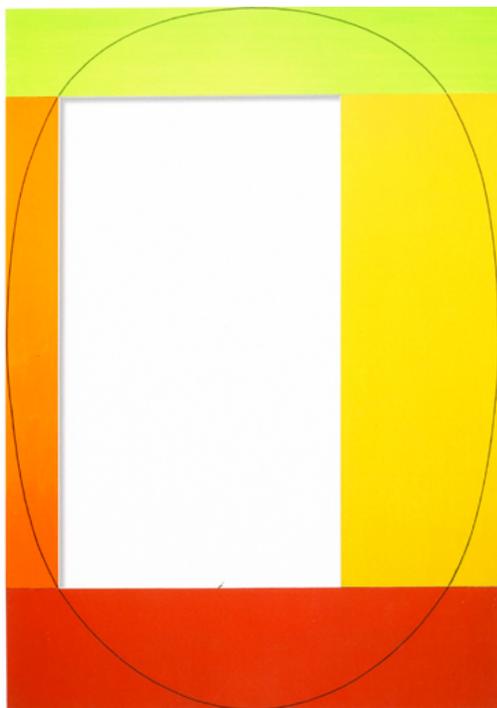
Robert Mangold, artista norteamericano vinculado al minimalismo <sup>12</sup>, problematiza sobre el soporte “cuadro” abordando el espacio pictórico desde la simplificación radical de las formas y del color, y reduciendo los elementos plásticos para dar cuenta de la objetualidad del marco y su función; de esta manera, anula dicha objetualidad a partir de planos verticales y horizontales, que son irregulares y de distintas proporciones.

Este artista hace un forzamiento del concepto “marco” y del “afuera” del mismo a partir de la línea (signo indicador) hecha en grafito. Con ello retoma la idea del centro, lo que no solo condiciona la visualidad de la obra, sino que le confiere un dinamismo nominal y una objetualidad que focalizan la mirada y reafirman la unidad estructural y constructiva del “cuadro”.

En la serie de pinturas titulada “Frame Paintings” (ver imagen 6, p. 22), se puede visualizar esto último. Allí se realiza una operación de concentración en relación con los límites de los planos, los cuales demarcan y reúnen, en un límite visual, un centro o una zona (con) céntrica. Así, por medio de esta figura (trazado) circular, se delinean una suerte de centros (des)centrados que, al mismo tiempo, ciñen los otros planos (marco) a sus propios límites, cuyas uniones y diferenciaciones se dan a partir de un desfase de longitudes y diferencias en sus proporciones, acentuados por las diferencias del color que cada uno posee.

---

<sup>12</sup> “Arte minimal: movimiento artístico cuyo objetivo es la pureza del lenguaje, la sencillez y la búsqueda de lo inmaterial. Al igual que los concretos, rechaza toda representación y las obras –principalmente escultóricas- toman formas simples, directas, no articuladas y, casi siempre, geométricas” (CIFO, 2012e, p. 357).



6. Robert Mangold. “*Four Color Frame Painting #2*” (1983).  
Acrylic and black pencil on canvas (four parts). 304.8 x 213.4 cm.

Hay un punto importante que quisiéramos resaltar en relación con el centro. En la serie de obras realizadas en los años 80, “X, Plus and Frame Paintings” (Schwarz & Ardalan, 2009, p. 13), se trabaja con la idea del centro como contenedor de la mirada que muestra el vacío del muro, pero, paradójicamente, se alude a un mecanismo donde el sujeto -en este caso, focal y operativo al mismo tiempo- se enfrenta al objeto-cuadro mientras que lo focal del espacio abierto es clausurado, además, con la presencia del muro.

Por cierto, esta clausura es reforzada con la circularidad de la línea vista en la serie “Frames Paintings”, ya que dicha línea hace las veces de marco que limita y, al mismo tiempo, indica lo que está allí contenido: un vacío de representación y un lleno de presentación (del muro) dado por la expansión del muro como parte de la obra; muro que, a su vez, está doblemente delimitado: primero, por la línea circular y,

segundo -ya fuera del marco-, por medio de los planos, verticales y horizontales, de color.

Lo que interesa en esta propuesta es el tratamiento del marco como indicador de lo que ocurre tanto dentro como fuera de este. Con relación a esto, Arnheim (2001), al concentrarse en la centricidad y entender la excentricidad como sistema compositivo, termina concluyendo que “ambos sistemas se hallan en una lucha permanente, que tienen que andar viéndoselas el uno con el otro, y que todo ello enriquece la sustancia visual y simbólica del conjunto” (p. 90).

Mangold, a diferencia de Mondrian, retoma esta idea del centro y lo excéntrico bajo un mecanismo de abstracción geométrica mínima. Para ello utiliza criterios y convenciones del sujeto focal, pero apelando a la percepción del sujeto operativo dentro y fuera de los límites de la línea circular. Esto, a pesar de que anula la representación, busca reducir la obra a su mínima expresión y acortar el tiempo de la mirada y del espacio contenido en el vacío del muro. De este modo, se parodia la ventana renacentista y se devela al mismo tiempo una realidad existente bajo el cuadro: el muro.

[En sus notas de estudios, Mangold puntualiza lo siguiente]. As a painter you can treat the work as a Window, as and Object, or as a Wall ... I was not interested in the idea of Painting as Object (...). All of my Works (...) are involved with something else, something I refer to as 'Painting as Wall'... (Sauer y Raussmüller, 1993, pp. 79-81).<sup>13</sup>

Es posible argumentar que, si denomina a su obra “Painting as a wall”, entonces Mangold trabaja la idea del límite del cuadro como una metáfora de contención del desplazamiento de la mirada por sobre el muro y, por ende, utiliza la regulación y la contención de esta a través de la cuadrícula. Esto porque, a partir de la delimitación dada por el color y el descalce de las formas del marco, se relativiza la objetualidad

---

<sup>13</sup> Traducción al castellano: (como pintor se puede tratar la obra como una ventana, como un objeto, o como una pared ... Yo no estaba interesado en la idea de la pintura como objeto (...). Todas mis obras (...) están involucradas con algo, algo que me refiero como "pintura como pared").

de este último, indicando al muro como soporte, que es delimitado por el marco y forma parte de un tejido estructural; es decir, por un “cuadrado” cuya estructura conforma un continuo en cada uno de sus cuatro fragmentos.

Mangold problematiza la abstracción desde los planos geométricos a partir de la simplicidad de la composición y su escala, desdeñando la representación para realzar en cambio las características físicas tanto del soporte como del muro y del espacio (ver imagen 7, p. 25). Es así como se prioriza aquella idea de reflexionar acerca del muro (la pintura) y el “marco” (la línea), donde este último funciona como un delimitador que indica lo que está dentro (el muro como “cuadro”) y lo que está fuera (el muro como “soporte”). Al respecto, en una entrevista, anota lo siguiente: “Whatever role geometry plays in my work I see as incidental. I have used circles, squares, ellipses and all manner of four- and many – sided forms and combine forms (...) the key is to express an idea” (Shift, Storr & Danto, 2000. p. 164).<sup>14</sup>

En suma, la problemática de la abstracción en su obra tiene un orden “funcional”, debido a que en la fragmentación, en su diferenciación y unión desde una cuadrícula independiente, se estructura la idea de un total por medio de la línea circular que limita y expone, al mismo tiempo, la objetualidad de los planos de la composición del marco.

Además, se puede concluir que su postura frente a los componentes fundamentales que debieran constituir una pintura, es contraria a la tradición del arte, ya que el muro, en su doble función de obra y soporte, así como los componentes del “marco”, no conforman un objeto capaz de ser intercambiable como objeto comercial. De esta forma, la obra se vuelve única cada vez, dependiendo del espacio en el cual se encuentre emplazada.

---

<sup>14</sup> Traducción al castellano: (sea cual fuere el rol que juegue la geometría en mi trabajo, lo veo como algo incidental. He utilizado círculos, cuadrados, elipses y todas las maneras y combinaciones de formas (...) la clave es expresar una idea).



7. Robert Mangold (2009). Instalation view, Parasol unit<sup>15</sup>

Si bien es cierto que estas rupturas planteadas por Goux (1978) permitieron concretar de manera acotada las funciones de la imagen y la forma utilizadas con el soporte, también se abrieron otras aristas en las cuales una obra abstracta deriva siempre de un referente que es percibido y, a su vez, transformado al separar lo particular e individual que este presenta. Por ello, como lo indica el Group U (2010), “el mensaje abstracto final deriva, en todos los casos, de una obra figurativa por un proceso de estilización muy evidente” (p. 21).

Los tres referentes citados nos llevan a reflexionar sobre aquellas problemáticas ya tratadas en torno a la abstracción geométrica, tomando en cuenta la utilización de dispositivos y estrategias de composición particulares -forma y textura- que hacen posible conjugar otra mirada sobre estas.

En definitiva, el interés radica en trabajar con la forma geométrica específica del soporte (cuadro-muro-espacio) estableciendo distintas posibilidades de percepción, ya sea desde lo focal o lo frontal como un tipo de mirada que puede ser conjugada. Así,

---

<sup>15</sup> Traducción al castellano: (Robert Mangold (2009). Vista de la instalación, Parasol Unit [fundación y galería ubicada en Londres, <http://parasol-unit.org/> ]).

el sujeto operativo realiza una operación que separa y reúne todo aquello que le hace sentido para su entendimiento.

Al efectuar esta breve revisión sobre las problemáticas desarrolladas por algunos artistas del siglo XX, hemos podido resituirlas y releerlas desde su propio contexto. A modo de resumen, podríamos señalar que la abstracción adquiere una forma particular de organizarse en los espacios a partir de una sistematización formal que es reformulada, pero que toma en cuenta que: “ninguna secuencia formal se ve nunca completada hasta agotar todas sus posibilidades en una serie consistente de soluciones. Siempre es posible una reevaluación de los problemas bajo nuevas condiciones, y a veces es de interés actual” (Klubler citado por Ruhnberg, 1999, p. 349).

## II. MEMORIA DE OBRA: ALREDEDOR DE LA ABSTRACCIÓN

Durante la maestría aparecieron variables por investigar acerca de la abstracción, específicamente aquellas que tienen que ver con las operaciones realizadas en el espacio compositivo, su visualidad y la percepción del sujeto operativo, de tal manera que este proceso analítico se ajusta a ciertos modelos relacionados directamente con el modo en que se compone sobre dicho espacio, donde cada parte cumple una función relacionada entre sí.

El presente capítulo estará dividido en dos partes. La primera tratará sobre lo concerniente al trabajo realizado en torno a la textura y sus posibilidades, analizando sus elementos constitutivos, que son su materialidad particular, su valor repetitivo y la posibilidad que tiene de estimular la formulación de múltiples significaciones. Y, en una segunda parte, se profundizará sobre la función del marco como objeto y como delimitador de espacios, desplazando su función dentro del espacio compositivo a partir del uso y análisis de las figuras de contorno y reborde, las cuales funcionan como indicadores de los signos y enunciados presentados dentro y fuera del espacio compositivo; en tal sentido, el marco cumple una función más bien abstracta y, por ende, operativa.

El análisis que se desarrolla a continuación intenta esbozar un cuerpo de obra que permita dar cuenta de las operaciones compositivas realizadas en función de dos dispositivos y sus problemáticas -la textura y el marco-, con la intención de generar una propuesta visual dentro del marco del arte geométrico, donde, además, se conjugará la propia mirada del artista con la de algunos referentes que resultaron interesantes para trabajar directa o indirectamente.

Finalmente, es importante mencionar que el cimiento de esta propuesta de obra, y su análisis, se apoyan en herramientas provenientes del campo de semiótica y de la retórica, con base en ciertas formulaciones planteadas dentro del desarrollo de la teoría de la imagen. Es así como la teoría y la práctica han sido procesos paralelos y

simultáneos presentes en esta memoria y en la obra, lo que significa que ambas son susceptibles de ser abordadas y desarrolladas dentro de una maestría en artes.

## 2.1 La textura

*Cada sistema ha sido destinado a expresar una cierta idea del mundo y de su representación, una cierta concepción de lo visible.*

Jacques Aumont

La textura, en tanto unidad visual, es un dispositivo interesante de analizar debido a que, como medio, tiene potencialidades que sobrepasan su tratamiento y apariencia, y, por ende, ofrece una serie de posibles significaciones a partir de su percepción e interpretación.

Crespi y Ferrario (1971), entre las varias definiciones que dan sobre la textura, anotan que ella “constituye un fenómeno visual, (...) [que] se halla fundamentado en la existencia de (...) elementos (...) que yuxtapuestos componen entidades (...) la yuxtaposición produce el estímulo retiniano necesario para la percepción de la textura” (p. 98). Hay que tener en cuenta, también, que la palabra *textura* proviene del latín *textūra*, “que significa literalmente tejido” (Group U, 2010, p. 61), lo que implica que posee una estructura cuyas partes están dispuestas bajo un orden específico siguiendo una operación determinada.

Los elementos utilizados para el desarrollo de la obra dentro de la maestría fueron tratados de acuerdo con las problemáticas de la textura a partir de la percepción. Por tanto, se han considerado los distintos puntos de visión posibles para así desprender probables significaciones según su significado de “tejido” y sus cualidades de repetición, ópticas y/o táctiles.

Jacques Aumont (1992), en su libro *La imagen*, cita a Pierre Francastel, quien asegura, de manera certera, lo siguiente: “Si el Renacimiento valora la geometría euclidiana, la pintura moderna tenderá a reproducir una concepción más <<topológica>> del espacio” (p. 231).

En la obra *Textura 1, negro y dorado sobre cuadrado de 100x100* (ver imagen 8), se trabajó con el significado literal de la textura como un tejido, es decir, se partió de un signifiante que da cuenta de dicha significación pero que, a su vez, abre otras posibles significaciones.



8. Michelle Piaggio. “*Textura 1, negro y dorado sobre cuadrado de 100 x100*” (2009). Acrílico sobre tela / 100x100 cm.

Por otro lado, se tomó en cuenta que “la textura de una imagen es su microtopografía, constituida por la repetición de elementos” (Group U, 2010, p. 178).

Por tanto, si la textura es vista como microtopografía<sup>16</sup>, entonces ella misma podría ser examinada desde los elementos que la constituyen -su naturaleza o su materialidad-, pasando por los accidentes -pertinentes o no-, hasta llegar al análisis de todos sus componentes, según la distancia en que se perciban. Es así como se podría interpretar y/o deducir variadas significaciones que, en buena medida, son factibles gracias a la cualidad repetitiva que la textura intrínsecamente posee.

El objetivo es resaltar las cualidades propias y compartidas de las unidades texturales en función de un todo; es decir, definir, por ejemplo, cómo funcionan las distintas formas en relación con la forma del bastidor, así como también la relación de las unidades con el espacio compositivo y el soporte muro. De igual manera, mediante este procedimiento se puede analizar el funcionamiento de dichos planos en el espacio compositivo a partir de su enfrentamiento para así identificar su funcionalidad y efecto a partir de sus diferencias.

En esta obra en particular, podemos reconocer unidades texturales, cada cual con una función y una característica determinadas, lo que hace que sea distintiva y se la perciba, a su vez, “como una cualidad [donde se considera la importancia que posee] tanto el significante como su significado” (Group U, 2010, p. 181),

La primera de estas unidades texturales (ver imagen 9, p. 31) es aquella que tiene cualidades directas relacionadas con el significado de la textura, es decir, con el “tejido”<sup>17</sup>. Es así como se indica explícitamente lo que significa a partir del dispositivo utilizado, el cual es un tejido conformado por un conjunto de mallas longitudinales, que dan cuenta de su estructura, sus formas geométricas, la repetición y su forma de disposición en el espacio compositivo.

Las cualidades del tejido son traspasadas al soporte por medio de la pintura, lo que permite rescatar visualmente la huella de su estructura y generar una microtopografía al momento de desprender la tela: un proceso único en cada traspaso. De esta manera,

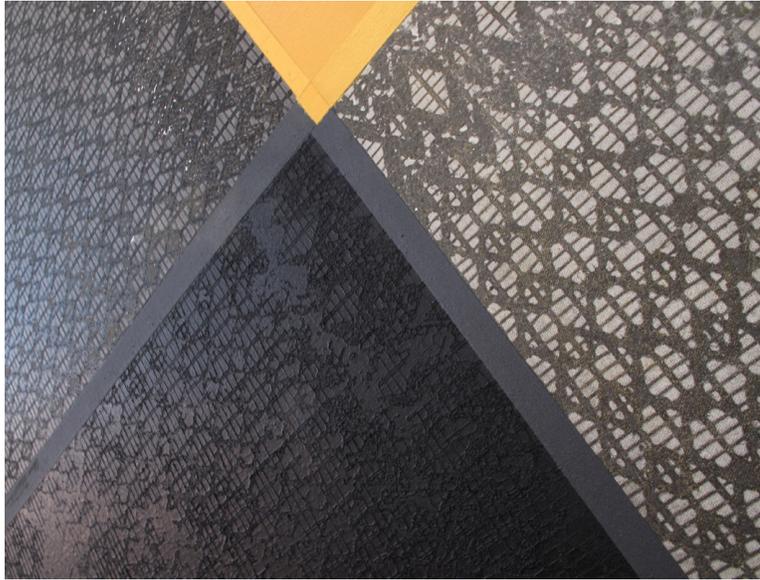
---

<sup>16</sup> Microtopografías “son pequeños accidentes del paisaje que solo son perceptibles en sus cercanías”. Universidad de Extremadura. Facultad de Ciencia. (2005). *Edafología: Ciencias Ambientales*.

Recuperado de <http://www.eweb.unex.es/eweb/edafo/ECAP/ECAL2DPDLFTMicrotop.htm>

<sup>17</sup> *Tejido* significa “fibras tejidas”. Moliner, M. (s.f). *Diccionario de uso del español*. Recuperado de: <http://www.diclib.com/cgi-bin/d1.cgi?l=es&base=moliner&page=showindex>

estas variables –estructura y microtopografías- permiten ofrecer, al sujeto que observa, diversas interpretaciones con significados diferenciales.<sup>18</sup>



#### 9. Detalle de la primera unidad textural

Michelle Piaggio (2009). “*Textura 1, negro y dorado sobre cuadrado de 100 x100*”.  
Acrílico sobre tela. 100x100 cm.

En esta obra, se trabajó con tres trasposos a partir de un mismo tejido, para generar tres planos distintos, los cuales fueron agrupados, para efectos de su análisis, como una primera unidad textural por poseer cualidades únicas. Conviene anotar, sin embargo, que cada plano es una unidad en sí misma, debido a sus características texturales particulares producto del proceso.

Esta primera unidad textural posee una secuencia repetitiva similar (tomando en cuenta las diferencias direccionales y accidentales), lo que hace posible rescatar sus cualidades tridimensionales, táctiles y expresivas. Dichas cualidades, según el Group U (2010), son consideradas como “rasgos (...) ligados entre sí” (p. 182) por lo que

---

<sup>18</sup> Significados que son diferentes entre sí o que se diferencian.

sus particularidades distintivas reafirman su trazado y constituyen el “significado global del signo textural” (p. 182).

La unidad textural que da cuenta del tejido puede tener como referencia el tejido mismo, ya sea como un textil o como un conjunto de significaciones diferenciales – relacionadas o no- referidas a signos concretos del entorno material. Por ejemplo, podría interpretarse que dicha textura hace las veces de rejilla o de red; o se la podría vincular con conceptos asociados, como son el de la diferencia y la repetición, el diagrama, la interconexión, los sistemas. También, al ser traspasado y llevado al ámbito de la pintura como obra y espacio de arte, este textil podría dar cuenta de la reproducción en serie, indicando un objeto de consumo masivo. En este caso, se estaría desprendiendo un mensaje y un análisis más bien de orden contextual (político-social).

Siguiendo con el estudio de esta obra; se presenta una segunda unidad textural (ver imagen 10, p. 33), que está conformada por unidades vistas como superficies más bien planas, con colores, densidades, brillos u opacidades particulares. Estas unidades poseen una microtopografía casi imperceptible, pero que se encuentra reforzada a partir del modo y el lugar en que están dispuestas sobre el espacio compositivo. Dado que contrastan con las otras unidades texturales, se pueden establecer diferencias y similitudes a favor de la función que cada una posee dentro y fuera del espacio compositivo; aspecto que será analizado especialmente en el siguiente subcapítulo.



10. Detalle de la segunda unidad textural  
Michelle Piaggio (2009). “*Textura 1, negro y dorado sobre cuadrado de 100 x100*”.  
Acrílico sobre tela. 100x100 cm.

Las posibles significaciones que se dan a partir de las características de estas unidades texturales, tanto individualmente como en su conjunto, son la resultante de la percepción, interpretación y vinculación con elementos referenciales<sup>19</sup> posibles; es decir, se asocian, mentalmente, las distintas unidades texturales con un signo (objeto, cosa, etc.). De esta manera, la percepción y asociación de los componentes de la obra con un signo constituyen, por un lado, un acto constructivo y, por otro, un acto de comunicación con el que percibe, donde las significaciones pueden ser diferentes de un sujeto a otro.

Un referente relacionado con alguno de los conceptos tratados en los párrafos anteriores –específicamente con las materialidades, posibles significaciones y relación con el contexto (urbano)- es la obra de Peter Halley (ver imagen 11, p. 34).

---

<sup>19</sup> “Los elementos referenciales entran en escena cuando se piensa en la relación entre las palabras y las cosas. Los elementos referenciales están, por lo tanto, en el centro de la filosofía del lenguaje”. Parintis, R. Y Colodrón. D. (2014). *El rol de los elementos referenciales en la indexicalidad social*.

Recuperado de:

[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112014000100012&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112014000100012&script=sci_arttext)

Este artista está circunscrito a la corriente denominada “neo-geo”<sup>20</sup>, debido a que utiliza, especialmente, materiales sintéticos propios del contexto industrial y doméstico.

Los colores que emplea, la textura particular que le imprime y el modo en que dispone los planos y las formas geométricas sobre el espacio compositivo hacen que su obra se vincule con la urbe y su organización sistemática.



11. Peter Halley (1997). *Twister*.  
Acrílico, acrílico metálico y Roll-a-Text<sup>21</sup> sobre tela. 185x175cm.

---

<sup>20</sup> “Es un movimiento artístico que surge en los años ochentas. Es la abreviatura de: *neo-geométrico*, que preconizaba la utilización de objetos domésticos como materiales esculturales. También, se le llama neo abstracción geométrica o pintura neo-geo”.

En Wikipedia. *Neo-geo*.

Extraído de <http://es.wikipedia.org/wiki/Neo-geo>

Peter Halley<sup>22</sup> reformula la propuesta del arte geométrico teniendo como antecedente el minimalismo (donde, como sabemos, la estrategia consiste en trabajar con elementos compositivos que revelan su propia constitución y materialidad, con la intención de representar la “frialdad” del contexto en donde se origina este movimiento). Por ello, utiliza de forma acotada, elementos compositivos que, al articularse, dan cuenta de su materialidad y forma, así como del contexto donde es desarrollada la obra, como es la arquitectura de la ciudad de Nueva York. A través de elementos estructurales repetitivos, que indican un sistema social organizado, y el uso de materiales –pinturas- cuyos componentes son particulares, logra connotar que la industria es capaz de ofrecer un artificio al alcance de todos.

Las cualidades de las unidades texturales utilizadas están marcadas por la materialidad de la pintura. En este sentido, el color es un dispositivo que se asocia más con la textura, ya que puede ser relacionado con los planos lisos de un muro o de una pared. Del mismo modo, la textura que sobresale –debido a la composición química de la pintura en sí- puede ser vista como un accidente microtopográfico que indica, por un lado, un volumen que sale por sobre y fuera del espacio compositivo, y señala, por otro, la cualidad tridimensional y táctil de dicha textura.

---

<sup>21</sup> “Roll-A-Tex is developed from a high-performance formula of additives and texturing materials, that when added to any paint, emulsifies and actually becomes part of the paint”. En: Rust-Oleum Corporation (s.f.). *Technical data bulletin: Roll-a-Tex additives for paint*.

Extraído de

<http://nordenpaint.se/pdf/accessories/lim-fog-spackel/strukturmedel/strukturmedel.pdf>

Traducción al castellano: (Roll-A-Tex se desarrolló a partir de una fórmula de alto rendimiento de aditivos y materiales para obtener texturas, que cuando se añade a la pintura, emulsiona y de hecho se convierte en parte de la pintura).

<sup>22</sup> “Peter Halley was born in New York City. He received his BA from Yale University and his MFA from the University of New Orleans in 1978, remaining in New Orleans until 1980. Since 1980, Halley has lived and worked in New York”. Recuperado de: <http://www.peterhalley.com/>

Traducción al castellano: (Peter Halley nació en la ciudad de Nueva York. Recibió su licenciatura de la Universidad de Yale y su MFA de la Universidad de Nueva Orleans en 1978 y permaneció en Nueva Orleans hasta 1980. Desde 1980, Halley ha vivido y trabajado en Nueva York).

El modo de composición de Peter Halley abre otras significaciones. Una de ellas es que sus composiciones están sujetas a la idea de sistema<sup>23</sup>, a partir del diagrama<sup>24</sup> y la materialidad de los planos dentro del espacio compositivo, el cual puede ser el soporte en sí mismo, así como el muro y el espacio expositivo. De igual manera, y como consecuencia, la composición en su totalidad se comporta como un flujo<sup>25</sup>, lo que sugiere un cierto desplazamiento por dentro y fuera del soporte y hace pensar, asimismo, en la importancia de los sistemas en las sociedades contemporáneas (donde el diagrama permite el flujo y funcionamiento del sistema bajo una lógica binaria). Es posible connotar, entonces, que la forma sistemática es la que nos constituye; es la manera en que habitamos, nos relacionamos y comunicamos; y nos ubica, en suma, como sociedad “civilizada” y “desarrollada”.

Finalmente, esta artista plantea, a través de su obra y sus escritos, que el arte, específicamente el geométrico, está sujeto a ser el reflejo de estos procesos cambiantes.

Where once geometry provided a sign of stability, order, and proportion, today it offers an array of shifting signifiers. (...) The formalist project in geometry is discredited. It no longer seems possible to explore form as form (in the shape of geometry), as it did to the Constructivists and Neo-Plasticists, nor to empty geometric form of its signifying function, as the Minimalists proposed. (...) The crisis of geometry is a crisis of the signified. It no longer seems possible to accept geometric form as either transcendental order, detached signifier, or as the basic Gestalt of visual perception. (...) We are launched instead into a

---

<sup>23</sup> Sistema significa “conjunto ordenado de normas y procedimientos con que funciona o se hace funcionar una cosa”. En Moliner, M. (s.f). *Diccionario de uso del español*.

Recuperado de [http://www.diclib.com/cgi-bin/d.cgi?p=sistema&page=search&l=es&base=&prefbase=&newinput=1&st=&diff\\_examples=1&category=cat4#.U\\_e2OLx5PLU](http://www.diclib.com/cgi-bin/d.cgi?p=sistema&page=search&l=es&base=&prefbase=&newinput=1&st=&diff_examples=1&category=cat4#.U_e2OLx5PLU)

<sup>24</sup> Diagrama significa “Representación mediante un \*dibujo geométrico de un fenómeno o una ley. Gráfico. Representación gráfica de las relaciones entre las diferentes partes de un conjunto o sistema”. *Ibíd.*

<sup>25</sup> Flujo significa “acción y efecto de fluir” (p. 1070). En RAE (2001). *Diccionario de la lengua española*. En este caso en particular se refiere a la forma en que se organizan actividades a partir de diagramas que contemplan distintos resultados posibles y sus soluciones. Es un concepto ambiguo que puede estar contemplado en distintas áreas del conocimiento.

structuralist search for the veiled signifieds that the geometric sign may yield. (Halley, 1984, p. s.n).<sup>26</sup>

Las cualidades de las unidades texturales son relevantes en la medida en que cada una tiene una vinculación directa con el sujeto operativo, donde el espectador se enfrenta no solo al significado en sí de lo que está observando, sino también a otras significaciones que puedan desprenderse. Es así como se considera que, más allá de lo que plantea Peter Halley sobre el arte geométrico –el cual es visto como una crisis del significado-, es este el que permite visualizar el tejido que constituye el arte abstracto en la actualidad.

Por otro lado, tanto el artista como el espectador tienen la posibilidad y la libertad de integrar distintos significados, ambiguos o no, vacíos o no, debido a que abren y constituyen, desde la propia interpretación y conocimiento, la idea de objeto, forma, plano, espacio y todo aquello que sea parte de la obra. Así, se considera, como señala Peter Halley (1987), que “the history of abstract art is the history of a real progression in the social. It is the history of the organization of the compartmentalized spaces and the formal systems that make up the abstract world”<sup>27</sup>(p. s.n.).

Es importante aclarar que la forma geométrica del soporte es un recurso que analizaremos en el siguiente subcapítulo, ya que es parte de las estrategias utilizadas para conducir la mirada del sujeto operativo por sobre y fuera de su límite. Pero,

---

<sup>26</sup> Traducción al castellano: (Donde alguna vez la geometría proporcionaba una señal de estabilidad, de orden y proporción, hoy en día ofrece una variedad de significantes (...). El proyecto formalista en la geometría está desacreditado. Ya no parece posible explorar la forma como forma (en la forma de la geometría), como lo hicieron los constructivistas y neoplasticistas; ni tampoco es posible vaciar la forma geométrica de su función signifiante, como lo propusieron los minimalistas.(...) La crisis de la geometría es una crisis del significado. Ya no parece posible aceptar la forma geométrica como cualquier orden trascendental, signifiante individual, o como la Gestalt básica de la percepción visual (...). Estamos en su lugar en una búsqueda estructuralista de los significados velados que el signo geométrico puede producir). Peter Halley (1984).

<sup>27</sup> Traducción al castellano: (la historia del arte abstracto es la historia de una progresión real en lo social. Es la historia de la organización de los espacios compartimentados y los sistemas formales que conforman el mundo abstracto).

independientemente de esto, el modo en que la textura aparece y su forma particular permiten reflexionar acerca de la figura, la forma y el objeto mismo: el cuadro.

“Toda forma es una figura pero no a la inversa” (Group U, 2010, p. 59). Esta afirmación puede ser ejemplificada en la siguiente obra (ver imagen 12, p. 38), donde la figura estaría remarcada por la textura como consecuencia de la cualidad que esta posee de ser tridimensional, manteniendo, al mismo tiempo, su condición de figura al no contar con una forma determinada.

Por otro lado, y como veremos en el subcapítulo posterior, la figura que se conforma desde la textura es percibida como una unidad caracterizada por su contorno, lo que le permite diferenciarse del fondo, el cual se encuentra definido como una “zona del campo de la percepción que recibe menor organización que la figura o que no recibe ninguna” (Crespy & Ferrario, 1971, p. 34).

En la siguiente obra, *Ejercicio sobre trapecio I* (ver imagen 12, p. 39), podemos observar tres unidades texturales. La primera es aquella que está en el lado derecho (ver imagen 13, p. 41) y que se caracteriza por tener una rugosidad y un volumen, lo que permite asociarla con algún elemento orgánico. También, se rescata la naturaleza del elemento que la constituye, el cual es una tela que, al absorber la pintura, señala la repetición del tejido, así como también la composición material de la pintura, lo cual genera un volumen que actúa como huella del proceso y como simulador de la naturaleza del tejido. De esta manera, la figura destaca en relación con el fondo y con las dos unidades texturales que, específicamente, refuerzan su carácter táctil en relación con lo pictórico.



12. Michelle Piaggio (2010). *“Ejercicio sobre trapecio I”*  
Técnica mixta sobre tela. 70 x100 x 120 cm.



13. Detalle de la primera y segunda unidad textural  
Michelle Piaggio (2010). *“Ejercicio sobre trapecio I”*  
Técnica mixta sobre tela. 70 x100 x 120 cm.

La segunda unidad textural (ver imagen 13) es la que está a la derecha del soporte y pasa por sobre la primera. Así, desde su opacidad y sus tonalidades amarillentas, se resaltan los contrastes y las materialidades del tejido, al mismo tiempo que se indican, desde su figura, el límite del soporte y su forma geométrica específica.

La tercera unidad textural (ver imagen 14, p. 41), ubicada al lado izquierdo, es una figura que tiene la misma forma geométrica que el soporte y que, por su naturaleza sintética, brillante y de color amarillento, refuerza doblemente la posibilidad de ver la anamorfosis de un rectángulo.

Esta cualidad de la forma trapezoidal de la obra desplaza la mirada del sujeto operativo, estableciendo un centro que está específicamente en el límite del soporte, lo que indica tanto un fondo dentro del soporte como fuera de este: el muro.



14. Detalle de la tercera unidad textural  
Michelle Piaggio (2010). *“Ejercicio sobre trapecio I”*  
Técnica mixta sobre tela. 70 x100 x 120 cm.

En relación al color, en lo sucesivo se decide trabajar con el blanco, con sus variaciones tonales y cercanas a otros matices, como un recurso para reforzar el interés por investigar sobre las unidades texturales –además del marco-. Este procedimiento provoca un grado de atención hacia la naturaleza misma de los elementos. De igual manera, su integración visual determina un cierto grado de percepción subliminal -debido a que aquello que se está viendo es estimulado por la textura y sus diferenciaciones- y eso logra activar al sujeto operativo.

Hay que recordar que la textura es uno de los elementos compositivos fundamentales de la pintura, pues se conforma como un cuerpo cuyo tejido presenta características y cualidades que le imprimen significaciones a la obra: por un lado, desde su naturaleza y sus rasgos tridimensionales, táctiles y expresivos y, por otro, desde su plasticidad y repetición. En este último caso, la obra se abre y sale del espacio del arte para vincularse con otro posible contexto.

De otra parte, es necesario mencionar que la textura es un tejido cuyos componentes se interrelacionan entre sí para conformar un cuerpo cuya estructura funciona como un sistema, donde el conjunto de las unidades texturales se relacionan entre ellas en concordancia y disonancia. Por tanto, la textura es el cimiento de la obra en sí; es el fundamento que sostiene toda la composición; es, en buena cuenta, el eje, la forma e inclusive, el elemento que constituye la obra como objeto - cuadro.

El objeto-cuadro en sí mismo está conformado por una sumatoria de elementos que se enlazan como un conjunto. Pero, más allá de su carácter material, posee la cualidad de ser percibido como signo, donde “la percepción es semiotizante y [la] noción de objeto no es objetiva” (Group U, 2010, p.70). Por ello, el sujeto puede explorar de forma particular más allá de la obra, profundizando y relacionando los signos a partir de su propia experiencia y contexto.

Es a partir de esta noción de objeto – cuadro / signo – que se tratarán, en el siguiente subcapítulo, las problemáticas y funciones que cumple el marco en una obra, así como las posibilidades que ofrece este dispositivo de ser incluido dentro del espacio compositivo para desplazar la mirada por y sobre la obra.

## 2.2 El marco

*La vista llega antes que las palabras.*  
John Berger

En la historia del arte, el marco ha tenido muchas significaciones, ya sea como objeto o como signo. Por ello, es importante establecer aquellas definiciones que fundamenten su análisis para efectos de esta memoria de obra.

En *El diccionario etimológico de la lengua española* (1988), el marco es una “estructura que rodea o soporta algo (...) viene del germánico *mark*, ‘límite’”(p. 438). Por otro lado, de acuerdo con el *Diccionario Akal de estética* (1990), es el “reborde, cerco que rodea, (...) a menudo es rectangular y puede incluso tomar cualquier forma, pues se admite perfectamente” (p. 764). Podemos afirmar, entonces, que el marco

abre interrogantes en torno a su función como objeto y como límite tanto fuera del espacio compositivo como dentro de él, especialmente cuando es parte de la composición.

El marco como objeto tendría como función clausurar la imagen, es decir, contenerla de tal manera que el espectador opere dentro y no fuera de la composición. Asimismo, es necesario tomar en cuenta que toda composición tiene un límite que es dado por los límites mismos del soporte y/o por la demarcación de este a través de una figura de reborde.

El marco como objeto y como límite ha ido evolucionado. En esa medida, nos referiremos a sus funciones de acuerdo con las ideas desarrolladas por Aumont en su libro *La imagen*. Este autor plantea que el marco presenta “*funciones visuales*” (1992a, p.154), ya que separa la obra del muro; es decir, es un dispositivo que contiene la imagen y que hace que la mirada del espectador perciba lo que está sucediendo dentro del espacio compositivo y no fuera. Asimismo, tiene “*funciones económicas*” (1992b, p. 155), pues “[significa] visiblemente el valor comercial del cuadro” (1992c, p.155). No olvidemos que la obra de arte es un objeto que puede ser intercambiado y constituye, por tanto, una mercancía.

Hay otras tres funciones relativas al marco interesantes de puntualizar para efectos de este subcapítulo. La primera se relaciona con las “*funciones simbólicas*”, donde “el marco vale también como una especie de índice, que <<dice>> al espectador que está mirando una imagen, la cual está enmarcada de cierta manera” (1992d, p.155). Esta función de índice es interesante, ya que puede ser utilizada dentro del espacio compositivo a favor de los enunciados. De igual manera, están las “*funciones representativas y narrativas*” (...) [como límite que comunica] el interior de la imagen, (...) con su prolongación imaginaria, [el fuera de marco]” (1992e, p.156). Estas funciones influyen en la percepción del espectador, quien puede operar desde los lados del soporte y, en caso de no existir marco, pasar por sobre encima del soporte y expandirse “imaginariamente” por sobre el muro. Finalmente, se hallan las “*funciones retóricas*”, [donde el marco puede comprenderse] como algo que <<profiere un discurso>> casi autónomo” (1992f, p. 156). Esto último, más allá de la

intervención del marco como objeto, busca integrarlo a la composición. Lo interesante aquí es que el marco, dentro del espacio compositivo, puede aislar planos y contenidos particulares significándolos en función de un todo.

Luego de analizar estos conceptos, consideramos necesario integrar al proceso de obra dos figuras desprendidas de la retórica del marco propuesta por el Group U: el contorno y el reborde.

Estas figuras sobrepasan el concepto de marco como objeto contenedor y ahondan en la idea de que este es un elemento que estimula al sujeto operativo a ver por sobre y fuera de la composición, indicándole lo allí representado: enunciados y signos. Por lo tanto, los mecanismos de la abstracción, a través de la figura y la forma de los planos, se presentan como generadores de tensiones visuales que articulan tanto el espacio compositivo como el dentro y fuera del marco.

Para entender mejor la función de estas figuras, es conveniente definir las, para lo cual recurrimos al libro del Groupe U *Tratado del signo visual*.

El *contorno* es el trazado no material que divide el espacio en dos regiones para crear el fondo y la figura (sin tomar esta palabra en el sentido retórico). El contorno se distingue del simple límite en que este último define topológicamente –es decir, de manera neutra- un interior y un exterior. (...) interviene en la delimitación de las unidades y de los conjuntos icónicos y/o plásticos (2010a, p. 340).

El *reborde* es el artificio que en un espacio dado designa (...) un enunciado de orden icónico o plástico. (...) el reborde no se define en ningún caso por su apariencia material, sino por su función semiótica. El reborde es un signo de la familia de los índices (2010b, p. 340).

A modo de ejemplo de estos conceptos, se ha elegido una obra de Sol Lewitt (ver imagen 15, p. 45), en la cual se puede observar que las figuras de contornos son aquellas formas geométricas de color blanco, amarillo y celeste que, en su unión, conforman un volumen centrado y establecen el fondo de la composición, el cual es de color rojo.

Por otro lado, el reborde es el color negro que bordea e indica el enunciado, es decir, lo que está sucediendo dentro de la composición. Al mismo tiempo, es una

figura que da cuenta del soporte de la composición, que es el muro, el cual tiene una dimensión y un emplazamiento específicos que indican el espacio que funciona como marco de la obra.



15. Sol Lewitt (1987). *Wall drawing*.<sup>28</sup>  
Tilted forms with color ink washes superimposed. 55<sup>2D</sup>

Como se puede observar, ambas figuras -el contorno y el reborde- se relacionan, pero al mismo tiempo cada una puede desprender diversas significaciones, dado que el contorno funciona como un trazado que marca diferencias y la otra -el reborde- es un indicador de espacios contenedores de enunciados propios y relacionados. Por lo mismo, y de acuerdo con cómo se configuren en el espacio compositivo, estas figuras

---

<sup>28</sup> Traducción al castellano: (Sol Lewitt (1987). *Dibujo sobre pared*. Formas inclinadas con aguadas de tintas de color superpuestas. 55<sup>2D</sup>).

condicionan la mirada de espectador de modo que este pueda operar tanto dentro como fuera de la obra.

En una primera etapa del proceso de maestría, se trabajó el contorno desde distintas texturas, tonalidades y figuras conjugadas dentro de un mismo espacio compositivo. Un ejemplo de esto lo podemos apreciar en la obra *Ejercicio contorno II*, (ver imagen 16), la cual posee cuatro figuras de contorno cuyos trazados establecen las funciones de cada uno, ya sea en relación con la representación o con el fondo de la composición.



16. Michelle Piaggio (2010). *Ejercicio contorno II*  
Técnica mixta sobre tela. 101.5 x 101.5 cm.

El primero y el segundo contorno (ver imagen 17) -ambos con una textura particular- se visualizan en un primer plano al lado izquierdo. El primero de ellos es una figura con cualidad textural lisa y opaca, ya que fue realizado con cera; el segundo, aquel que está debajo del primero, es una figura con cualidad textural rugosa, la cual se caracteriza por tener la forma de un tejido cuya repetición intercalada da cuenta tanto de su propio fondo como del fondo del primer contorno.

Por otro lado, ambos contornos son figuras que sobresalen por fuera y por sobre el soporte, lo que refuerza su forma trapezoidal a partir del límite de este y de su desplazamiento en relación con el muro.



17. Detalle contorno 1 y 2  
Michelle Piaggio (2010). *Ejercicio contorno II*  
Técnica mixta sobre tela. 101.5 x 101.5 cm.

De otra parte, estos primeros contornos que son preponderantes también refuerzan la problemática de los contornos, los cuales se visualizan como si fuese el fondo (ver imagen 18) de la composición. Esto se debe a que ambos se conforman como dos figuras cuyos trazados se enfrentan a partir de un mismo valor textural, el cual es casi nulo. La única diferencia está en las tonalidades grisácea y blanca. En este contexto, surge la pregunta de cuál de los contornos cumple la función de fondo de la composición; nosotros consideramos que, para este caso, ambos son figura y fondo al mismo tiempo.



18. Detalle contorno 3 y 4  
Michelle Piaggio (2010). *Ejercicio contorno II*  
Técnica mixta sobre tela. 101.5 x 101.5 cm.

El contorno se define entonces como una figura o forma determinada. Es un trazado que se articula con otros, por lo que genera problemáticas en torno a las posibles visualidades y significaciones de la obra. Asimismo, es importante puntualizar que “toda forma es una figura pero no a la inversa” (Group U, 2010, p.

59). Es decir, por poner un ejemplo, un cuadrado tiene forma y figura cuadrada, pero una mancha que parece un cuadrado es una figura, pero no una forma.

Hay que mencionar también, en relación al centro de la composición, que los contornos se establecen en ese lugar con la intención de compensar el desplazamiento de la mirada hacia la izquierda, enfatizando el trazado de las figuras, más que estas en sí mismas. En tal sentido, los contornos -vistos como fondos y/o figuras- van del centro hacia los límites del soporte y por fuera de este, para así otorgarle un cierto peso visual a la dirección de las diagonales del soporte.

Esta misma obra posee además, en el lado derecho, un reborde (ver imagen 19), el cual tiene una cualidad textural más bien lisa, que, sin embargo, se conforma como un volumen que sobresale desde la superficie del soporte. Esta operación tiene como objeto indicar lo que está sucediendo dentro y fuera del espacio compositivo, es decir, los espacios y soportes, los enunciados, la conjugación de las unidades texturales y las figuras que conforman la obra en su totalidad.



19. Detalle de figura de reborde  
Michelle Piaggio (2010). *Ejercicio contorno II*  
Técnica mixta sobre tela. 101.5 x 101.5 cm.

Dicho reborde, de igual manera, indica la dirección y la forma del soporte, los cuales, a pesar de no delimitarlo, hacen que la mirada no se desplace fuera del muro hacia la izquierda, sino que más bien, la conduce por sobre el soporte para que así pueda operar a partir de las problemáticas allí tratadas y desprender posibles significaciones.

El análisis de las figuras de contorno y reborde, en relación con la función que cumplen en el espacio compositivo, permite profundizar en el soporte -tanto como objeto como forma geométrica particular- a partir de los límites y dimensiones de sus ángulos. En este caso, la función del contorno y el reborde es provocar una tensión entre las diagonales y verticales en relación a la dirección dada por el paralelogramo, cuya orientación es hacia la derecha.

Otro aspecto interesante es que el contorno puede estar remarcado o no, lo que significa que es, desde ya, parte de la figura o de la forma. Un ejemplo de esto se puede ver en la obra de Jasper Johns, *Disappearance II* (ver imagen 20, p. 51), la cual está compuesta de tal manera que la materialidad de la encáustica y el color cubren tanto el fondo como la figura. De este modo, ambos elementos consolidan, por un lado, los contornos del *collage* a partir de sus pliegues y, por otro, hacen posible que estos adquieran una textura adicional a la del papel, que aumentan su volumen y su densidad.



20. Jasper Johns (1961). Disappearance II  
Encáustica y collage sobre tela. 101.6 x 101.6 cm  
Museo de Arte Moderno de Toyama

El contorno del *collage* define la forma cuadrada, dispuesta como rombo al centro, mientras que los cuatro pliegues triangulares remarcen el contorno interno y externo de la forma, haciendo que el sujeto que observa pueda diferenciar la forma del fondo.

Los pliegues de la forma cuadrada conducen la mirada hacia el centro de la composición, e indican también un espacio interior y/o fondo, lo que puede llevar al espectador a relacionar dicha operación con la materialidad del soporte que se deja ver en la parte inferior de la obra.

El soporte no está totalmente cubierto por la encáustica. Esto significa que es un contorno cuyo trazado y materialidad forman parte del enunciado, lo cual diferencia las unidades texturales, además de reforzar la visualidad y significación de las formas geométricas allí presentadas. De igual manera, el soporte -la tela-, al quedar

descubierta, se constituye en el fondo de la composición, al tiempo que funciona como reborde que indica los enunciados.

Por otro lado, se diferencian e indican, mediante los contornos y rebordes, la figura, la forma y el fondo tratados desde la encáustica, así como el *collage* y el color. Así, destacan los elementos que articulan el desplazamiento de la mirada del sujeto operativo, donde las significaciones podrían estar en el cuadrado, en los triángulos, en los cuadrángulos, en los vértices que sobresalen o en la dualidad funcional de la encáustica, que es un contorno que hace, supuestamente, las veces de fondo.

La relación entre el contorno y el reborde es compleja al momento de visualizar una obra, ya que ambas figuras se relacionan en el espacio compositivo; sin embargo, las funciones que cumplen son diferentes: “el contorno delimita signos aislados, y el reborde enunciados” (Group U, 2010, p. 341).

La figura del reborde es interesante en la medida en que uno la podría interpretar como si fuese un marco, pero este delimita<sup>29</sup>, más bien el reborde que indica el enunciado: un espacio. Un ejemplo de esto lo podemos observar en la obra de Jasper Johns titulada *Pyre 2* (ver imagen 21, p. 53).

El marco objeto delimita la obra en relación con el muro, es decir, la constituye como objeto cuadro,. No obstante, esta obra posee un reborde principal en el centro que sobresale, haciendo que puedan diferenciarse los espacios y enunciados que constituyen la composición.

Dicho reborde, además, indica la obra como una pintura y también como un objeto; por lo tanto, señala su bidimensionalidad y su tridimensionalidad al mismo tiempo. Igualmente, es a través de este reborde que se tensiona la función tradicional del marco en la pintura mediante la operación de sobrepasarlo, por sobre y fuera del soporte.

---

<sup>29</sup> Delimitar es determinar o fijar exactamente los límites de algo.



21. Jasper Johns (2003). *Pyre 2*  
Oleo sobre tela con listón de madera, cuerda y bisagra. 168.3 x 118.8 x 17.1 cm  
Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Al igual que con el contorno, decidimos profundizar en las posibilidades del reborde como figura indicadora que articula los enunciados a favor del modo en que se podrían visualizar los elementos compositivos de una obra.

Como se puede notar en la siguiente composición, *Ejercicio sobre reborde III* (ver imagen 22), las unidades texturales se aglutinan y se traslapan de tal manera que la problemática sobre cuál es el fondo o la diferenciación entre ambas pasa a un segundo plano, lo que permite trabajar simultáneamente con varios rebordes.



22. Michelle Piaggio (2011). *Ejercicio sobre reborde III*  
Técnica mixta sobre tela. 101.5 x 101.5 cm.

Los rebordes interiores son las líneas diagonales que siguen la orientación del paralelogramo. Cada uno de ellos funciona como un límite indicador de los elementos que conforman los enunciados, además de resaltar sus características materiales específicas.

Estos rebordes tensionan la estabilidad de la forma del soporte, ya sea por la sinuosidad de las líneas verticales, o por las significaciones que se podrían desprender

de las unidades texturales que aparecen, por un lado, a manera de tejido y, por otro, como fondo. En este último caso, se exageran inclusive la tridimensionalidad, la expresividad y lo táctil de estas unidades a partir de las huellas y rastros físicos del textil, los cuales quedaron pegados al soporte al momento de desprenderlo una vez seca la pintura.

En esta obra, la intención es desviar la mirada del espectador para que opere sobre los distintos elementos compositivos que la constituyen, utilizando el paralelogramo para dicha operación. En esa línea, decidimos trabajar sobre el límite del soporte mediante el uso de rebordes como indicadores de su forma y de sus posibilidades para realizar un abordaje visual desde los lados. Los rebordes, al mismo tiempo, señalan el enunciado, el cual tiene que ver con tensionar las direcciones de las diagonales tanto del soporte como de las diagonales vistas dentro del espacio compositivo.

Los rebordes que se encuentran en el límite del soporte activan la mirada operativa (ver imágenes 23 y 24, p. 56), de modo que el espectador se ve forzado a bordear la obra por sobre y los costados de esta.



23. Detalle de figura de reborde

24. Detalle de figura de reborde

Michelle Piaggio (2011). *Ejercicio sobre reborde III*  
Técnica mixta sobre tela. 101.5 x 101.5 cm.

Estos rebordes cumplen la función de indicar las problemáticas ocurridas dentro y fuera de la composición en relación con el muro que la sostiene. Así, se establecen parcialmente en el límite, tanto del espacio compositivo como del soporte por sobre los lados, con lo cual se destacan su volumen, su objetualidad e, inclusive, el espacio que media detrás del muro

Se podría decir que esta figura de reborde puede poner en cuestionamiento la función del marco como elemento que delimita y bordea, ya que el reborde también puede tener un valor material confundible con las funciones del marco.

En esta obra, *Ejercicio sobre reborde III*, el reborde cumple, desde sus características texturales, cumple la función de establecer un nexo entre el límite del soporte y lo que está bordeando, por lo que puede ser percibido, parcialmente, como un marco, sin llegar a serlo.

Otro trabajo realizado en relación al reborde y la forma del soporte es el que se puede observar en *Ejercicio sobre reborde VII* (ver imagen 25).



25. Michelle Piaggio (2011). *Ejercicio sobre reborde VII*  
Técnica mixta sobre tela. 190 x 100 cm.

En este caso en particular, se utilizaron dos soportes trapezoidales puestos el uno sobre el otro. Ello con la idea de trabajar con el límite de ambos y con el descalce y la

función del reborde en relación con el desplazamiento y la textura, la que, de por sí, expresa un supuesto movimiento sinuoso.

La diagonal que se aprecia en el encuentro de los límites del soporte es una figura de contorno, pero, al mismo tiempo, es una figura de reborde, ya que indica, por un lado, el desplazamiento de los soportes a partir del descalce de los mismos y, por otro, profundiza en la tensión ocurrida en relación con el límite superior e inferior de ambos soportes. Esto se debe a que dichos límites, al estar dispuestos horizontalmente, provocan una compensación en relación al supuesto desplazamiento, en contraposición a la inamovilidad inherente de la obra.

Por otro lado, se utilizan como recurso aquellos rebordes que bordean parcialmente el soporte. Estos son indicados desde los vértices –superior e inferior- de cada uno, con el propósito de puntualizar la diagonal –no vista- que compensa el encuentro y descalce de ambos soportes, lo cual le otorga cierta estabilidad a la obra.

Estos rebordes cumplen la función de indicar las posibilidades de que la obra pueda ser observada no solo desde su frontalidad, sino desde sus lados rodeándola. De este modo, la percepción puede ser distinta dependiendo de donde se ubique el espectador.

La unidad textural, en este caso, busca romper con la duplicidad de los soportes, ya que, si bien ambos son iguales en su forma, lo que ocurre en el interior de cada uno es independiente y distinto del otro. Esto puede verse, inclusive, al sugerirse una cierta continuidad de la textura de un soporte a otro a fin de simular un supuesto calce desde sus direcciones sinuosas y desde la semejanza de la materialidad de la textura, dado que el tejido se constituye bajo las mismas formas y repeticiones.

Finalmente, estas dos figuras -la del contorno y la del reborde- remiten a un enunciado que es identificable y puede tener diversas significaciones. Así, ambas operan sobre la visualidad del espacio compositivo “en el que el enunciado separa, que es contorno, y muestra el reborde mismo como lugar de mediación entre el espacio indicado interior y el espacio indicado exterior” (Group U, 20101, p. 356).

## CONCLUSIONES

Abordar la abstracción como tema de investigación, desde un punto de vista teórico y práctico, es un gran desafío debido a su complejidad para ser traducida y decodificada en términos relativamente objetivos y observables. No obstante, el análisis efectuado nos permite concluir que en ella es fundamental el proceso de reflexión y desarrollo sobre una idea determinada desprendida de un hacer, el cual se ve proyectado visualmente en la obra, y constituye el ámbito desde el cual se desprenden todas las interpretaciones y problemáticas posibles.

En tal sentido, la abstracción, luego del desarrollo de esta memoria, pasó a ser una metodología de trabajo y de investigación visual, en la cual todos los elementos utilizados para el desarrollo de una idea deben perseguir los potenciales y la problemáticas que esta implica.

El tiempo de atención sobre la visualidad de la obra constituye el fundamento por el cual esta se aprecia, se analiza y se formula como un lenguaje abierto a diversas significaciones. De allí que el uso de imágenes y de su valor sígnico e indicativo posea una función comunicativa (la de ser vista como una forma o una figura) y contribuya a que se amplíen sus posibilidades expresivas y retóricas en relación con el proceso y la percepción, tanto desde el punto de vista del artista como del espectador. Como resultado, autores y lectores de aquello visible conforman el recorrido que se constituye dentro del espacio experiencial.

Los elementos compositivos –textura y marco- desarrollados en esta memoria han hecho posible integrar lo material con lo intelectual, es decir, el proceso de trabajo empírico se ha visto complementado, y completado, con bases teóricas de recientes investigaciones acerca del signo visual.

A partir de esta investigación teórico-práctica, se profundizó en el interés de seguir explorando sobre la imagen como lenguaje, especialmente en la textura y el marco, con el objeto de causar otras posibles lecturas a partir de diversas características materiales dadas a partir de su procedencia. La intención fue seguir trabajando con

elementos del entorno de modo que la obra mantenga como eje contextual una vinculación con él.

Por otro lado, el habernos adentrado en las figuras de contorno y reborde nos abrió otra forma de mirar aspectos muchas veces invisibles. Se han valorado, así, las posibilidades que brindan la conjugación y la coexistencia de signos y enunciados en el espacio pictórico y extra pictórico. De manera específica, la incidencia en el uso de las figuras de contorno y reborde juega un papel fundamental en la percepción del “cuadro” - dentro y fuera de este-, pues ella influye en la comunicación establecida entre el objeto artístico y el espectador.

Asimismo, se despertó un interés por investigar acerca de los valores de las figuras y de las formas dentro de un espacio, donde el enunciado y sus posibles significaciones van a depender de los pesos particulares que se les otorguen a ambas (figuras y formas) dentro de la composición. Estas se transforman en elementos que pueden ser equiparados, en su valor e importancia, al momento de intentar comunicar una idea. Por tanto, las diferencias que se establecen entre ellas resultan interesantes y necesarias de ser reflexionadas con mayor profundidad desde la práctica y la teoría.

Finalmente, el haber transitado el proceso de la maestría y, sobre todo, el desarrollo reflexivo de esta memoria de obra amplió el camino exploratorio tanto en lo práctico como en lo teórico. En esa medida, la integración de las características de los sujetos frontales, focales y los operativos han sido importantes para sentar las bases teóricas e iniciar un proceso más extenso de reflexión y pensamiento en torno a la imagen que se desprende de la abstracción en el cuadro.

## BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía primaria

Arnheim, R. (2001). El poder del centro: estudio sobre la composición en las artes visuales. Madrid: Akal.

Aumont, J. (1992). La imagen. Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (1986). Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces. Barcelona: Paidós Comunicación.

Bois, Y., Joosten, J., Zander, A., Jassen, H. (1994). Piet Mondrian: 1872-1944. Boston: Bulfinch Press Book. Little, Brown and Company.

Cisneros Fontanals Art Foundation (2012). Pulsos de la abstracción en Latinoamérica. Colección Ella Fontanals-Cisneros. Europa: Turner.

Craft, C. (2009). Jasper Johns. New York: Parlstone Press International.

Cross, S. & Markonish, D. (2009). Sol Lewitt: 100 views. Massachusetts, MoCA.

Dunning, W. (1991). Changing images of pictorial space: a history of Spatial Illusion in Painting. New York: Syracuse University Press.

Eco, U. (2012). Arte y belleza en la estética medieval. Buenos Aires: Debolsillo.

Foster, H., Krauss, R., Bois, Y., Buchloh, B. (2006). Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad. Tres Cantos: Akal.

Groupe U (2010). Tratado del signo visual. Madrid: Cátedra.

Harrison, C., Frascina, F., Perry, G. (1988). Primitivismo, cubismo y abstracción. Madrid : Akal.

Kandel, S. (2000). Peter Halley: Maintain Speed. New York: Distributer Art Publishers Inc.

Kanhweiler, D. (2012). El camino hacia el cubismo. Barcelona: El Acanalado.

Malevich, K. (1927). El mundo no objetivo. Sevilla: Doble J.

Marchan Fiz, S. (2008). Meditaciones estéticas sobre las poéticas del cubismo. En: El cubismo. Santiago de Chile: Fundación Telefónica.

Rampérez, F. (2004). La quiebra de la representación: el arte de vanguardias y la estética moderna. Madrid: Dykinson.

Ruhrberg, K., Schneckenburger, M., Fricke, C., Honnef, K. (2005). Arte del siglo XX. Köln: Taschen.

Schwarz, D., Ardan, W. (2009). Robert Mangold: X, Plus and Frame Painting. London: Parasol Unit.

Sureda, J., Guash, A. (1988). La trama de lo moderno. Madrid: Akal.

### Material de referencia

American Psychological Association (2010). Manual de publicaciones. México: Manual Moderno.

Crespi, I., Ferrario, J. (1971). Léxico técnico de las artes plásticas. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Gómez de Silva, G. (1988). Breve diccionario etimológico de la lengua española. México: Fondo de Cultura Económica.

Real Academia Española (2001). Diccionario de la lengua española. Buenos Aires: Espasa Calpe S.A.

Souriau, E. (1990). Diccionario Akal de estética. Madrid: Akal.

### Recursos electrónicos

Halley, Peter (1984). *The Crisis in Geometry*. Published in Arts Magazine, New York. Vol. 58, No. 10.

Recuperado de: <http://www.peterhalley.com/>

Moliner, M. (s.f). *Diccionario de uso del español*. Recuperado de:

<http://www.diclib.com/cgi-bin/d1.cgi?l=es&base=moliner&page=showindex> .

Parintis, R. Y Colodrón. D. (2014). *El rol de los elementos referenciales en la indexicalidad social*.

Recuperado de:

[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112014000100012&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112014000100012&script=sci_arttext)

Rust-Oleum Corporation (s.f.). *Technical data bulletin: Roll-a-Tex additives for paint*.

Recuperado de:

<http://nordenpaint.se/pdf/accessories/lim-fog-spackel/strukturmedel/strukturmedel.pdf>

Wikipedia (s.f.). *Neo-Geo*. Recuperado de: <http://es.wikipedia.org/wiki/Neo-geo>

### Bibliografía complementaria

Arheim, Rudolf (1980). *Hacia una psicología del arte: arte y entropía, ensayo sobre el desorden y el orden*. Madrid: Alianza.

Batchelor, D. (1997). *Minimalismo*. Londres: Tate Gallery.

Battcock, Gregory (1995). *Minimal Art: A critical Anthology*. California: University of California Press.

Bois, Y. (1990). *Painting as a model*. London: An October Book.

Carrere, A., Saborit, J. (2000). *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra.

Fer, Briony (1997). *On Abstract art*. New Haven: Yale University Press.

Foster, H., Krauss, R., Bois, Y., Buchloh, B. (2006). *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Tres Cantos: Akal.

Jaffé, Hans (1967). *Pablo Picasso*. Barcelona: Labor.

MALBA & Fundación Constantini (2010). *Geometría en el siglo XX en la Daimler Art Collection*. Buenos Aires: MALBA.

Marchan Fiz, S. (1986). *Del arte objetual al arte del concepto (1960 – 1974)*. Madrid: Akal.

Micheli de, Mario. (1996). *Las vanguardias del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.