

**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE ARTES VISUALES**

LA MANCHA COMO EXPRESIÓN EN LAS ARTES VISUALES

**Por:
Jasmine E. Peña S.
CED: 8-848-1456**

**Trabajo de Graduación para optar por el Título en Licenciatura en Bellas Artes
con Especialización en Artes Visuales con Énfasis en Impresión.**

Panamá, diciembre 2020

DEDICATORIA

En memoria del profesor, Rodrigo Jaén,
por su ejemplo en vida y amor al arte.

AGRADECIMIENTO

A los que formaron parte a lo largo de estos 4 años, gracias totales.

Introducción

Al tener la necesidad de profundizar sobre el tema se llevó a la integración de la mancha como elemento y concepto principal de desarrollo. No como la mancha realista de Velázquez o naturalista de Cezanne, sino la mancha por sí misma, lejos de la búsqueda representacional o figurativa. Es precisamente en este proceso de abandono de un modelo tridimensional al trabajo directo sobre la superficie de un papel, donde se encuentran las motivaciones para esta investigación.

La investigación teórica sugiere que la mancha ha sido un elemento central en la historia no solo en occidente, sino también en oriente. Mucho se ha dicho de su pertinencia como elemento estructural en la pintura; la cual ha tratado de disimular y esconder mediante un trazo parejo, liso y uniforme; la aparición de la mancha en el cuadro ha sido criticada como carencia de técnica o bien se la ha agrupado dentro de un tipo de obra “no acabada”; por otro lado las pinturas chinas son un claro ejemplo de la valoración cultural que se le dio a los trazos certeros y evidentes en esas obras; pese a todo, la mancha no ha perdido territorio para el sistema del arte, y se vuelve a ella constantemente para retomar un viejo tema que es a su vez tan actual como la percepción visual. Uno de los cuestionamientos que surgen al retomar la mancha como problema de obra es de qué manera abordarla sin insistir en fórmulas ya conocidas. Pero para llegar a un estado avanzado de obra es fundamental experimentar, para observar empíricamente cómo se comportan los materiales con los cuales se trabajará.

Capítulo I: Marco Referencial Histórico

1. Concepto Etimológico

El origen etimológico de la palabra mancha lo encontramos en el latín “macula” en el sentido de impureza material o moral.

1.1 La mancha de tinta como método de estudio

Para algunos profesionales: pintores, literatos, médicos, psicólogos, psiquiatras, las manchas de tinta constituyen un mundo de investigación fascinante, e incluso las personas consideran las manchas de tinta como un mundo a lo desconocido. Este trabajo abordará la historia del uso de las manchas, así como a quienes estudian la ambigüedad al doblar papel con unas gotas de tinta.

Refiriéndonos a su uso en el campo psicológico, diversas pruebas psicológicas utilizan manchas como estímulo, no se limita únicamente al test de Rorschach y los principios básicos que comparten todas estas pruebas. Con esto, revelamos la efectividad de este tipo de prueba y el alcance de la investigación. Esta revisión tiene como objetivo proporcionar información y orientación para todas las personas que utilizan técnicas de tinción de tinta e inspirar a todos aquellos que estén interesados a seguir aprendiendo el tema.

Muchos pensarán en las famosas láminas de diagnóstico psicológico de Rorschach, recordemos que, si bien estos son los más populares y originales, no son la única forma de utilizar las manchas de tinta. Hasta donde sabemos, el uso de manchas como método de investigación se remonta a Botticelli desde 1445. Leonardo Da Vinci expuso las ideas señaladas al artista en el "Libro de Pintura" publicado en 1882, considerando "Las manchas accidentales (como manchas en paredes y otros lugares) son de inspiración porque estimulan la generación de diversas ideas, que enriquecen la creatividad artística".

Considerando la importancia de las asociaciones que se pueden establecer de forma ambigua, es también la fuente de inspiración de Shakespeare (1601). Cuando puso en boca de Hamlet y fingió ser un lunático, observa la formación de nubes, a través de este recuerdo manifiesta aspectos importantes del carácter del personaje.

La primera obra de manchas de tinta con características psicológicas, fue el realizado por el médico y poeta alemán Justinus Kerner (1857). Kerner, que sufrió de depresión endógena, escribió 39 versos en tinta aleatoria, expresando una fantasía oscura. Kerner desconoció el valor de estas figuras ambiguas, y su creación poética quedó registrada en las investigaciones de la personalidad mediante el uso de manchas de tinta.

En 1895, Alfred Binet, psicólogo francés, empleó por primera vez las manchas de tinta como test psicológico, utilizándolas como un estudio de la imaginación.

En 1910, se introduce el color en el método de las manchas de tinta, de la mano del psicólogo inglés F.G. Bartlett, para la misma fecha en América del Norte, Whipple, estaría publicando una serie estandarizada de manchas, mientras todo esto ocurría, en el continente asiático, el ruso, Theodor Rybakoff publicó en Moscú el “Atlas para la investigación psicológico-experimental de la personalidad” que constaba de 8 manchas de tinta para explorar la fantasía.

Se puede observar que el interés por las manchas de tinta, entre psicólogos, iba en aumento y se integraban muchas más investigaciones.

A diferencia de los predecesores, Rorschach no intenta probar la fantasía, se enfoca en estudiar la percepción y la apercepción. Considera que al responder estas señalizaciones se pueden revelar aspectos básicos del carácter de un individuo.

Tengamos en cuenta que, en este tipo de experiencias, puede revelarse la imaginación de las personas, pero se logra el objetivo de imaginar a una persona más grande, dando como resultados, que son comparables, a personas de muy poca imaginación. Gracias al sistema de calificación de respuestas elaborado por Rorschach es posible estas comparaciones.

En el otoño de 1921, Rorschach publicó los resultados experimentales en una monografía titulada "Diagnóstico psicológico" con el subtítulo "Pruebas basadas en la percepción". Sin embargo, como método de estudio de la personalidad, pasaron casi dos décadas después de la publicación de Rorschach para considerar la técnica de estímulos ambiguos como técnicas de proyección, por lo que se realizó la prueba.

Según Ellenberger, historiador de Rorschach, el concepto psicológico en el que se basa el diagnóstico psicológico deriva de la propia narrativa de Rorschach en su tesis doctoral. En él, explicó cómo de estudiante participó por primera vez en una autopsia, especialmente su interés por la anatomía cerebral.

Citando "...toda suerte de reflexiones acerca de la localización, división del alma y otras por el estilo". A la noche siguiente tuvo un sueño "...en el que sentí como mi propio cerebro iba separándose de la masa de los hemisferios, e iba cayendo hacia delante exactamente igual que durante la autopsia. Estas sensaciones corporales (no puedo designarlo de un modo más preciso) fueron muy claras, y la imagen que mi

memoria conserva de este sueño, es aún hoy bastante viva, ya que posee todavía, si bien debilitadas, aquel claro aspecto sensorial propia de las sensaciones vívidas”.

Se destaca el interés de Rorschach por el psicoanálisis de sus sueños. No intenta analizar el contenido subyacente o el contenido de la lista, sino aclarar su mecanismo. Entonces comenzó a preguntarse: "¿Cómo percibir los hechos fisiológicos en los sueños?", "¿Cómo convertir una serie de imágenes ópticas en imágenes cenestésicas y reproducirlas?"

Pero el origen de este método debe rastrearse más. Cuando era niño jugaba con los cuadros decorativos de su padre, le gustaba verter tinta sobre papel y doblarlo por la mitad para producir manchas más o menos simétricas, lo que le valió el título de Klex entre sus compañeros de clase. Klex usa el alemán para las manchas de tinta. De alguna manera, esto marcó la conciencia del joven Rorschach, y luego a través de un sueño, encontró el suplemento necesario para realizar su trabajo de investigación, en el que utilizó su juego favorito de la infancia. De esta forma, trató de responder a sus preguntas.

1.2 Leonardo Da Vinci, el tratado de la pintura.

Precepto del Pintor universal.

“Aquel que no guste igualmente de todas las cosas que en la Pintura se contienen, no será universal; porque si uno gusta solo de países, es señal de que solo quiere ser simple investigador, como dice Boticelli, el cual añadía que semejante estudio es vano; porque arrimando a una pared una esponja llena de varios colores, quedará impresa una mancha que parecerá un país. Es verdad que en ella se ven varias invenciones de aquellas cosas que pretende hacer el hombre, como cabezas, animales diversos, batallas, escollos, mares, nubes, bosques y otras cosas así: pero es casi como la música de las camparas, que dice lo que a ti te parece que dice. Y así, aunque tales manchas te den invención, nunca te podrán enseñar la conclusión y decisión de una cosa en particular, y los países del dicho Pintor eran bien mezquinos.”

1.3 Abstracción de las formas (manchas).

Los elementos visuales existentes en el recuerdo, sea consciente o no, forman parte del observar, son recuerdos que van dejando huellas en la mirada, y de esta forma se crea un velo de matices que nos define como sujetos de la experiencia. La producción visual en el desarrollo de obra es parte de este velo, a través de la mancha.

Recordemos a Plinio, en el mito del origen de la representación artística occidental, la mancha es lo que deja huella, es el amante que deja la ciudad, y que deseamos atesorar trazando el contorno de su sombra sobre un muro.

Esta historia no es casual, puesto que une memoria, huella y deseo. La pintura es todo eso a la vez. Esta ausencia de cuerpo sustituida por su proyección “en negativo” es abordada por Stoichita en comparación al mito de la caverna de Platón:

“(...) tanto el mito del inicio de la representación artística como el de los comienzos de la representación cognitiva se centran en el motivo de la proyección: la proyección originaria es una mancha en negativo, una sombra. El arte (verdadero) y el conocimiento (verdadero) consisten en la superación de la situación límite de su nacimiento.”

Una vez fijadas las formas de la mancha, el espectador se enfrenta a la obra y la observación de esta supone una búsqueda casi instintiva del ojo por reconocer lo antes visto o imaginado, la mancha se convierte en un ente evocador, a partir de la búsqueda incesante dentro del registro personal, como elemento relevante en la reflexión en torno a la forma.

La psicología cognitiva asociada a los procesos ópticos explica esta secuencia del proceso perceptivo de esta forma:

“Debido a que es tan difícil experimentar nuestras imágenes visuales, incluso un artista dotado debe partir de esquemas simplificados, es decir de una forma o un conjunto de señales que “representen” a un objeto del mundo real. Estos esquemas, que son equivalentes bidimensionales de ciertos objetos y sus relaciones en un mundo tridimensional, surgen de dos fuentes: los movimientos y acciones que ejecutamos naturalmente sobre un trozo de papel y las formas y fórmulas que otros individuos han elaborado en el pasado para transmitir ciertos aspectos del mundo.”

Gardner Howard, Arte, mente y cerebro: una aproximación cognitiva a la creatividad, PAIDÓS: Barcelona, 1997, p.91.

Se refiere a nuestra incapacidad para traducir imágenes reales en 3D al papel con exactitud y a la regulación que nuestra retina hace de ellas. Las dos formas en que este proceso de representación según Gardner se determina por dos acciones, una de forma natural que se vincula al movimiento libre de la mano sobre el papel, y otra que se da a través de fórmulas aprendidas que sintetizan los objetos. La primera de ellas es una importante fuente de investigación, ya que en ella se hace énfasis en la mancha y su impregnación en las superficies.

La mancha no presenta un modelo dado con antelación, lo que le permite ser construida desde cero, descubriendo en la producción misma diversos momentos de visualidad donde el soporte se libera de su carga tridimensional asociada a la tradición pictórica, siendo usado como pura superficie en el proceso de dejar fluir las tintas, que por su carácter expansivo sugiere la ampliación de su soporte. La producción y reflexión en torno a la mancha, la sitúan como un elemento emancipado, tanto de formatos como de referentes, y evocador de la figuración mediante la imaginación a partir de su visualidad, que junto a las acepciones más específicas del concepto

mancha permiten descubrir y percibir un estado inmanente de la materia, como sentido originario en la vida del ser humano, estableciendo cuatro diferenciaciones donde el cuerpo rememora, libera, se condiciona y se esconde a través de la mancha. Esta rememoración que suscitan las formas de la mancha, son descritas como íntimas a la vez que ominosas por Kay:

“Detrás de la mancha, verdadero embrión visual, llama la seducción de un posible ente querido, pero se agazapa también la amenaza de un objeto no identificado conformable en su monstruosidad.”

Kay Ronald, Del espacio de acá: señales para una mirada americana, Editores asociados: Santiago, 1980, p.21.

1.4 Psicodiagnóstico de Rorschach. Antecedentes científicos y artísticos

De acuerdo con las concepciones psicológicas contemporáneas, la conducta humana tiene dos motivaciones básicas: una superficial, que casi todo el mundo ve, y que en el caso que nos ocupa estaría mediatizada por el cumplimiento de un ineludible deber profesional; y otra profunda, que muy pocos perciben, y que es fiel reflejo de la esencia espiritual del hombre.

Desde que Hermann Rorschach comienza a estudiar Medicina, anhela ser psiquiatra. Al principio de su vida estudiantil universitaria, sueña que le cortaban el cerebro en tajadas, y que esas tajadas iban cayendo frente a él, y sentía el dolor como si estuviera sucediendo de verdad. Cuando se levanta -visiblemente impresionado- recuerda que, el día anterior, había presenciado una necropsia, y el profesor había realizado esa misma maniobra: había hecho cortes transversales del cerebro y aquellos cortes habían caído unos sobre otros. Ese sueño, con ribetes de "pesadilla", hace meditar mucho al joven estudiante, y se pregunta, entre otras cosas, cómo era posible que un recuerdo visual pudiera despertar sensaciones de tipo somático, sensaciones de dolor, sensaciones de tipo quinestésico, cuando el recuerdo no provenía de dicha esfera, o sea, se plantea el problema de la cinestesia, el cual analiza en su tesis doctoral "Sobre las alucinaciones reflejas y las manifestaciones similares", la interpretación dinámica de los sueños se estructura sobre la base de un código ético, que se debe respetar, pero que puede admitir hasta cierto punto otras lecturas que se apartan un poco del discurso freudiano clásico, el sueño que tanto preocupara e hiciera meditar a Rorschach, al extremo de dedicarle su tesis doctoral. Sigmund Freud, figura cimera de la ciencia universal, plantea el problema de que los sueños son expresión de deseos

no realizados o no satisfechos, que procedentes del componente instintivo del inconsciente, pugnan por llegar a la conciencia mediante la actividad onírica. Ahora bien, no necesariamente los sueños tienen su génesis en el componente instintivo del inconsciente freudiano. El sueño de Rorschach tuvo como base el componente espiritual, ya que fue el primer mensaje que le enviara su yo interno en relación con el futuro aporte suyo al desarrollo de las neurociencias contemporáneas, porque en el contenido del sueño se halla implícito el diagnóstico analítico de psicosis; cerebro dividido.

El Psicodiagnóstico de Rorschach no es una "prueba", que sólo sirve para explorar la imaginación, o el "vehículo idóneo", para que el investigador "proyecte" sus conflictos o frustraciones, sino un método de investigación de la personalidad, de tipo perceptual, empírico y proyectivo.

Dicho instrumento psicológico ofrece una visión global e integradora de la personalidad; aporta un diagnóstico y establece el pronóstico evolutivo del trastorno psíquico u orgánico-cerebral registrado mediante el Rorschach.

En el diseño y elaboración del Psicodiagnóstico, Rorschach recibe y asimila un conjunto de influencias, que luego integra armónicamente, y que constituyen los antecedentes científicos y artísticos de la obra, que coloca a su ilustre autor al lado de los grandes genios de la humanidad. Dichas influencias son las siguientes: El padre, pintor y maestro, despierta en su hijo la vocación artística que nunca abandonará, y el interés por los pintores clásicos. Por lo tanto, no es fortuito el hecho de que fuera Leonardo da Vinci, ese coloso de la cultura universal, el primero en utilizar las manchas accidentales que se producían en las paredes húmedas o que provocaba él mismo

mediante una esponja mojada que lanzaba a la pared. Con apoyo en lo que los sujetos decían o interpretaban, el maestro captaba la calidad humana de las personas, así como sus aptitudes artísticas y capacidad creadora. Hallazgos que sintetizara en la frase: "todo lo bueno o inferior en una persona, aparece en las partes correspondientes de las imágenes". Sigmund Freud, con su controversial teoría psicoanalítica ortodoxa, venerada por unos y repudiada por otros, dejó una huella indeleble en la formación teórico-práctica que como psiquiatra Rorschach recibiera, tanto en las universidades alemanas y suizas, como en las instituciones hospitalarias donde trabajara e investigara hasta el fin de sus días.

Tanto es así, que ocupa la Vicepresidencia de la Sociedad Psicoanalítica Suiza, donde presenta varios trabajos, que consolidan su orientación dinámica en el campo de la Psiquiatría. Sin embargo, jamás dio su consentimiento para que lo psicoanalizaran.

Antes de bosquejar una explicación de carácter especulativo al hecho de que Rorschach nunca permitió que lo psicoanalizaran, habría que decir que las láminas originales del Psicodiagnóstico no incluían el sombreado o claroscuro, y que un error de impresión fue lo que les dio esa característica. Según la teoría psicoanalítica, el sombreado o claroscuro está íntimamente relacionado con la introspección. ¿Será, acaso, que Rorschach temía incursionar en su mundo interior?

Simón Hens, estudiante polaco de la universidad de Zúrich, presenta -en 1917- una tesis de grado sobre "manchas de tinta". Por medio de 8 láminas con manchas negras sobre fondo blanco, Hens explora la fantasía de 1000 niños, 100 adultos "normales" y 100 enfermos mentales, y llega a conclusiones interesantes: la tendencia de algunos sujetos a dar respuestas de conjunto, o sea, respuestas que abarcaban toda la lámina,

mientras que otros daban respuestas que sólo incluían una parte de la lámina. Por último, el autor comentaba que tal vez el método sirviera para establecer el diagnóstico de psicosis, y que en un futuro próximo él esperaba que se desarrollara consecuentemente.

Tan pronto Rorschach conoce la tesis doctoral de Hens, se reactiva su interés por las "manchas de tinta", y retoma esa línea de investigación hasta que, después de cuatro años de intenso trabajo, ve la luz de la publicidad el Psicodiagnóstico, basado en los hallazgos que aportara el estudio a 405 personas. Obra que inmortaliza su nombre y lo eleva a la cumbre del pensamiento científico-humanista universal.

El Psicodiagnóstico de Rorschach es sin duda alguna expresión genuina de la relación armónica entre bondad y belleza humanas, ciencia y arte, ya que todos ellos comparten un sitio común en el componente espiritual del inconsciente del homo sapiens.

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO

2. Antecedente del Método de Rorschach

Hermann Rorschach no dejó nunca claro de dónde sacó la idea de elaborar este tipo de prueba. Sin embargo, como la mayoría de los niños de su época, a menudo jugaba el juego popular llamado Blotto (Klecksographie), que implicaba la creación de asociaciones de palabras jugando con manchas de tinta. Las manchas de tinta se podían comprar fácilmente en muchas tiendas en aquel entonces. También se cree que un gran amigo y



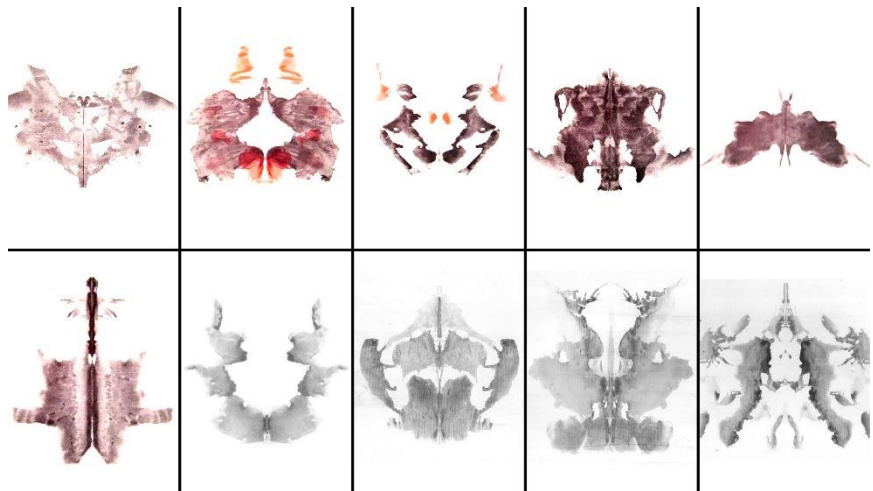
maestro personal, Konrad Gehring, podía haber sugerido el uso de manchas de tinta como una herramienta psicológica.

Cuando Eugen Bleuler acuñó el término esquizofrenia en 1911, Rorschach se interesó mucho por el tema y escribió su tesis doctoral sobre las alucinaciones. En su trabajo con los pacientes con esquizofrenia, Rorschach descubrió que respondían de manera muy diferente al juego Blotto que otros individuos no afectados por dicha enfermedad. Por este motivo realizó un breve informe sobre este hallazgo para la sociedad psiquiátrica local, aunque nada más salió en ese momento. No fue hasta que Rorschach se estableció como psiquiatra en el hospital Krombach de Rusia en Herisau en 1917 que se mostró verdaderamente interesado en estudiar sistemáticamente el juego Blotto.

Rorschach utilizaba alrededor de 40 manchas de tinta en sus estudios originales entre 1918 y 1921, pero administraría solamente cerca de 15 de ellos con regularidad para sus pacientes. Recogió datos de 405 sujetos (incluidas 117 personas sanas que utilizó

como grupo de control). Su método de puntuación minimiza la importancia del contenido, en lugar de centrarse en la forma de clasificar las respuestas por sus diferentes características. Lo hizo mediante un conjunto de códigos para determinar las respuestas que se referían al conjunto de manchas de tinta. (W) por ejemplo era un detalle importante, (D) a un detalle menor, (F) se utilizaba para marcar la forma de la mancha de tinta, y (C) se para anotar si la respuesta incluía el color.

Entre 1919 y 1920, trató de encontrar un editor para sus hallazgos y las 15 cartas de la mancha de tinta que utilizaba regularmente. Sin



embargo, todos ellos se resistieron a la publicación de las 15 manchas de tinta a causa de los costes de impresión. Finalmente, en 1921, se encontró una editorial (The House of Bircher) dispuesta a publicar sus manchas de tinta, pero solo 10 de ellas. Rorschach reelaboró su manuscrito para incluir solo 10 de las 15 manchas de tinta que utilizaba con mayor frecuencia.

La impresora, por desgracia, no era muy buena y no podría ser completamente fiel a las manchas de tinta originales. Por ejemplo, las manchas de tinta originales de Rorschach no tenían cambios en la tonalidad, se mostraban todas con colores sólidos. Fue la reproducción de la impresora original la que incluyó este característico sombreado. Por suerte, Rorschach se mostró bastante satisfecho con la introducción

de esta nueva adición a sus manchas de tinta. Poco después de la publicación de su monografía sobre las manchas de tinta, titulada Forma e Interpretación, murió en 1922 tras ser ingresado en un hospital por fuertes dolores abdominales. Rorschach murió a la edad de 37, de los cuales había estado trabajando formalmente en su prueba de mancha de tinta de tan solo unos cuatro.

2.1 Kleksografía

El médico y poeta alemán Justinus Kerner (1786-1862), uno de los principales exponentes del estilo romántico en medicina, inventó al final de su vida un género pictórico-literario muy personal: la kleksografía.

A partir de imágenes formadas sobre manchas de tinta, compuso poemas que las identificaban como emisarios del inframundo, que irrumpían en el nuestro gracias a la fuerza invisible del magnetismo animal.

Desde el punto de vista técnico, Kerner utilizó diversas sustancias para producir sus figuras: tinta común para escritura, desde luego, pero también, como él mismo advierte en algunos de los poemas que las acompañan, café y tinta de imprenta. En algunos casos retocó a plumilla las imágenes así creadas. Este último dato introduce, a juicio de algunos, una cierta contradicción respecto del carácter pretendidamente casual o espontáneo de tales producciones. Incluso el hecho de que su autor pase del borrón accidental a la mancha provocada restaría valor a su presunto valor como testimonio de la actividad psíquica inconsciente. Esto puede ser cierto desde el punto de vista de la prueba de Rorschach, en la que se muestran las mismas láminas a diferentes pacientes; pero no lo es para otras escuelas de psicología profunda, como la junguiana, en la que se concede un gran significado a la intervención del analizado en el desarrollo de la prueba. Como ya he señalado, el propio Kerner tenía por espontáneas y auténticas estas figuras, a través de las cuales se manifestaban a individuos especialmente sensibles algunos secretos del otro mundo ¿del inconsciente?, así como las protofiguras, o protomodelos del arte surgidos de la propia naturaleza.



Quién fuera antaño este trasgo
tan sólo yo lo he averiguado.
Decía uno: «Un actuario
glotón famoso y bebedor».
Otro, profundo pensador,
dijo: «era un cura mercenario;
se ve con toda claridad
por su negruzca ropa talar».
Dijo el tercero: «un boticario
que envenenó los excipientes
para matar a los pacientes».
Hablé y rompieron a reír:
«Me indica su barba de chivo
y sus dos varas de medir
que en vida hubo de ser muy vivo
robando sin sufrir desastres
y sólo pudo ser... un sastres».



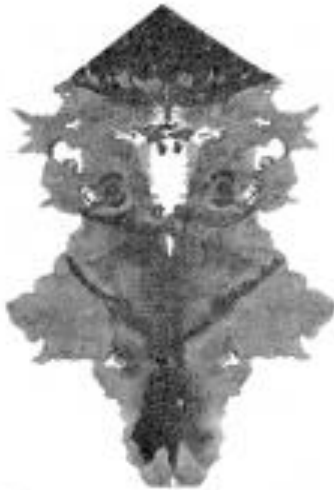
Kleksografiando con tinta de imprimir
—sólo el diablo me pudo a ello inducir—
tamaño escándalo se atrevió a surgir.
No sé quien es ni sé cuando vivió;
Fausto, tal vez, quien la imprenta inventó.
Un mal cristiano fue —de él sabemos bastante—
y en el infierno está por nigromante.
Que su destino fuese éste o no
nunca me resultó muy interesante
hasta que vi su imagen denigrante:
ésa es la tinta que crea las erratas;
por ella sufren las letras alteradas.
Textos salen de imprenta que son una irrisión
mientras que su autor muere de pura hu-
[millación
y grita a su familia en la noche serena:
«¡Mujer, hijos, mirad, mirad qué pena:
lo que de mi obra ha hecho esa maldita im-
[prenta!
En lodazal estoy sin remisión».



De la muerte los heraldos
desde la noche de tinta
traen del Hades los grabados.
(¡Corazón, nada sabías!)



Un tintero; una pluma silenciosa.
¡Volcadlo! Veréis extrañas cosas:
descubriréis que un tintero banal
se ha convertido en un demonio bestial.



Estas figuras del Hades,
negras, que me traen temores,
son espíritus menores;
por sus solas fuerzas nacen.
Para espantarme, sucintas,
brotan de manchas de tinta.
Así, siempre pienso en ellas
en la noche, en las tinieblas.



En el tintero trasgueda
esa fantasmal ralea.
A lo que escriba, ¡atención!
El kleksógrafo descubre
que un simple tintero encubre
a un venenoso demonio.

2.1.2 Apofenia

La **AOPHENIA** (del griego ἀποφαίνω, "parecer convertirse") se define como el reconocimiento de patrones o conexiones en datos aleatorios o sin sentido. El término fue acuñado en 1958 por Klaus Conrad, quien lo definió como una "visión desmotivada de conexiones" acompañada de un "significado anormal".

En estadística, la apofenia podría clasificarse como un error de tipo 1 (falso positivo, falsa alarma). A menudo se usa como una explicación de fenómenos paranormales y religiosos y también puede explicar cuántos creen en la pseudociencia.

2.1.3 Pareidolia

Es un caso especial de apofonía, que se refiere al reconocimiento de imágenes y sonidos en estimulaciones aleatorias, como escuchar el timbre del teléfono durante una ducha: el ruido producido por el agua corriente podría proporcionar un fondo aleatorio del que podría ser "produjo" la apariencia del sonido del teléfono.

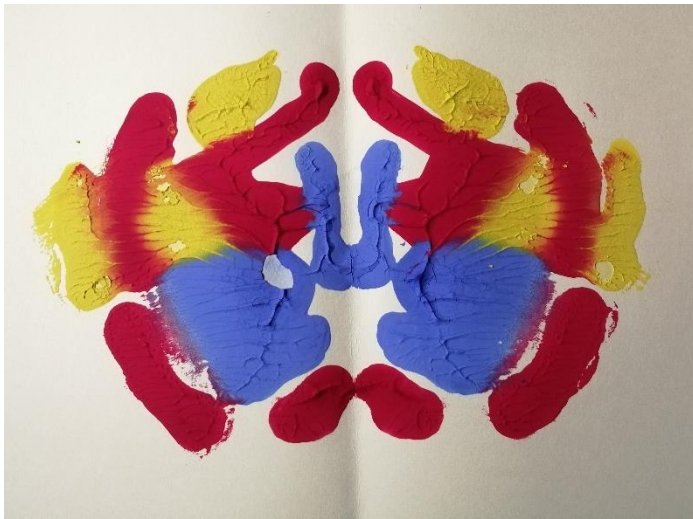
2.2 La mancha como evocación del imaginario

En la infancia observamos el techo antes de dormir, nos hacían imaginar siluetas, animales, personajes, y adaptar sus fisonomías para constituir un registro que fuese capaz de hacerlos interactuar entre ellos. Con el paso del tiempo observarlos desde la misma posición, se volvían monótonos y el emplazamiento del punto de vista comprendía un interesante ejercicio, entregándole versatilidad a cada personaje. Pronto los cambios se vuelven innecesarios, superficiales y la ubicación primera es imposible de cambiar, porque el ojo conoce y “reconoce”.

En este trabajo la mancha es concebida por medio de un “azar guiado” por una intencionalidad previa; la pintura es derramada en el papel y es expandida e inducida por movimientos ejercidos en el soporte, que permiten instalar los llenos y vacíos en la totalidad de la superficie del papel. Luego de la observación se establece un orden como signo arbitrario sobre un plano bidimensional como punto de inicio de las coordenadas visuales para una posterior observación del espectador.

La mancha y el acto de manchar, fuera de toda figuración o narración, supone la introspección como un modo de ver y hacer; de parte de quien la ejecuta, al no tener un modelo externo concreto. La presentación al espectador no está supeditada más que a su propio punto de vista sensitivo en cuanto a la pintura en sí misma, como a referentes propios. Antagónicamente a esta forma de ver, el test de Rorschach, utilizado en psicología como instrumento de interpretación, a través de la observación de manchas hechas en tinta se hace la interrogante: ¿qué ves? pregunta que apela a la búsqueda de imágenes figurativas cuyo análisis permite descifrar la personalidad del entrevistado teniendo en cuenta factores como: tiempo de latencia, posición,

localización, forma, movimiento, color y categoría. Las imágenes son formas simétricas producto de la repetición de la mancha que se convierte en patrón especular, tal como un papel pintado y doblado que genera su mimesis en el lado contiguo. La matriz que produce una copia, en este caso, la repetición de la imagen invertida. La diferencia entre observar una imagen, figurativa o no, reside en que la figuración revive un objeto reconocible en la memoria colectiva, se racionaliza la forma, mientras que la imagen abstracta nos evoca nuestra memoria personal. La obra no deja de movilizar el imaginario, para el autor primeramente en el estadio de la idea, luego durante su realización y sobre todo en la obra resuelta, puede recordar esta fuente de imágenes al observar la obra desde múltiples puntos de vista.



2.3 La mancha como exteriorización del cuerpo

La mancha en el contexto pictórico, supone una reflexión, traducida en síntesis de color o de formas, como exteriorización psíquica de visiones estéticas, filosóficas, sociales o emocionales del autor a través del lenguaje visual, tanto figurativo como abstracto. Consecuentemente se puede inferir que la mancha es exteriorización en todos sus estados tanto voluntarios como involuntarios, físicos o psíquicos.

“La mancha es la impronta húmeda, la letra primordial de dicha escritura corporal; es la huella inmediata que el organismo traza de su interior.”



La mancha producto de la proyección del cuerpo

genera una sombra y la mancha como exteriorización de los fluidos de éste son para Kay huellas de la ausencia del sujeto, son lo que queda de él, sin embargo, difieren en su materialidad: la sombra es pura visualidad mientras que la exteriorización de un fluido registrado como mancha es una huella concreta de exhibición de su interioridad física. La temporalidad de la huella nos permitiría vincular el tipo de mancha antes descrita con la finalidad del dibujo chino, en el cual se privilegia la ejecución y el tiempo implicado en el trazo, procurando una sugestión antes que una semejanza.

“Por su doble cualidad, la tinta a la vez una y múltiple, la tinta, al igual que el pincel, es considerada como una manifestación directa del universo originario. Desde este punto de vista, al usar tinta, el pintor no se propone tan sólo reproducir los efectos de la luz sino sobre todo captar la luz en la fuente donde mana. La mirada del pintor se vuelve hacia adentro, de modo que, tras una lenta asimilación de los fenómenos exteriores, los efectos de tinta que suscita no son más que la expresión matizada de su alma.”

La reflexión e interiorización de todo aquello que nos rodea es para los chinos la fuente de inspiración que permite concretar el proceso creativo, siendo esta una manera de exteriorizar el alma. La idea

AM



de una mirada sobre la materia, una mirada ensimismada que individualiza su comprensión de las formas, utiliza el trazado de unidades independientes, que no pretenden ser todas iguales, sino que intentan reproducir el momento presente de la luz; la cual cambia continuamente, así como cambia la percepción que tenemos de ella y su sombra. El pintor chino traduce las formas de las sombras sobre el papel (lleno) y la luz de tales formas es el blanco del papel (vacío).

2.4 La mancha como evasión

La mancha logra confundirnos, evadirnos de la definición de los contornos remitiéndonos al origen amorfo y homogéneo de nuestra visualidad, allí donde no tenemos recuerdos concretos, puesto que la distancia temporal con ese primer momento de la visión, es el primer indicio de las formas y colores, la mancha está presente desde el inicio de la actividad sensorial de nuestra vista, entregándonos las primeras pistas de qué podremos ver, qué sucederá al abrir nuestros ojos enfocar un punto y acercarse o alejarse de él, como relata el siguiente comentario sobre el camuflaje:

“La táctica del camuflaje puede instruir sobre algunas virtudes de la mancha (...) Por la mancha se cita una etapa arcaica y constituyente de la historia de la visualidad: aquellos primeros tanteos de la visión en sus esfuerzos por identificar los objetos que en ese estadio sólo logran organizarse a través de los enfoques más crasos como meras manchas, difusas nebulosas, en el cielo de la retina.”

La mancha como se citó anteriormente se utiliza para camuflar, como síntesis de la visión lejana con respecto a las formas y contra formas confundiendo sus contornos cuando no existen grandes contrastes entre ellos; la totalidad se funde en una sola superficie desprovista de límites. Lo desconocido de su significado y su figuración hacen de ella un lugar propicio para la evasión, nada se encuentra allí explícitamente dicho, citado o dibujado. Lo explícito, como decisión, se encuentra en la acción de manchar, pigmentar y dejar fluir la pintura en el papel. Todas sus formas azarosas o controladas experimentan un proceso de desarrollo que quizás la mente no llegue a comprender. Lo conocido se desprende solo cuando existe la voluntad de ver, permitiendo la identificación de las formas. Bryson aclara esta voluntad de encontrar

Kay Ronald, Del espacio de acá: señales para una mirada americana, Editores asociados: Santiago, 1980, p.21.

formas reconocibles en la mancha aludiendo a una comparación entre una pintura occidental y otra oriental, pintura a tinta, la primera encubre la mancha, la segunda la exhibe, pero ambas, cumplen su función en la voluntad de la forma.

“El pigmento debe igualmente obedecer a un segundo imperativo de encubrimiento, y hacer desaparecer sus propias huellas; mientras que en la pintura a tinta lo que se ha marcado en la superficie queda visible, excepto aquellos trazos preparatorios o errores que no se consideran parte de la imagen, en la pintura al óleo los blancos y los fondos son opacos: la pincelada esconde el lienzo, como la pincelada esconde la pincelada.”

La impregnación que la tinta tiene sobre el papel hace que cada parte del proceso de obra sea registrado en la superficie, a diferencia de lo descrito por Bryson, respecto a la pintura al óleo en la cual el proceso es disimulado.

2.5 Corriente que utilizó la mancha

Expresionismo abstracto

El expresionismo abstracto fue ese movimiento pictórico dentro de la abstracción posterior a la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto. Tras estos terribles acontecimientos siguió un periodo de lógica incertidumbre y de cuestionamiento de la moral humana.

Esto da como resultado la proliferación de obras de arte que incluían formas de creación desgarradas en las que quedaba a un lado el goce estético tal y como se entendía hasta entonces. Un desencanto por lo colectivo dio como resultado obras muy personales.

Se considera el primer movimiento genuinamente estadounidense y se dice por ello que incluso fue directamente financiado por la CIA en el contexto de la Guerra Fría. Estados Unidos (Nueva York en realidad) había sustituido a París como capital artística y los expresionistas abstractos cogieron el testigo de la vanguardia. El país, líder ahora del mundo libre, necesitaba un arte propio que liderara el arte occidental. Y qué mejor que un arte individual cuya principal característica es la libertad.

Los expresionistas abstractos fueron unos tipos (y tipas) fascinados por la soledad y el proceso. Individualistas, decidieron mostrar el carácter expresivo del arte investigando en búsquedas personales, más que colectivas. El artista desalentado por su contexto político y social se refugia ahora en su interior y abandona toda referencia externa. Se valora por tanto el gesto, una especie de huella dactilar del artista, porque es algo único de cada uno.

Se potencia también la materialidad del cuadro y convierten el proceso artístico casi en un rito religioso, siendo la pintura la prueba documental del mismo. La improvisación formaba parte de este trance casi místico, en el que el artista entraba en contacto directo con sí mismo. Este automatismo podría derivar del surrealismo, que aún estaba vivo en esos años.

2.5.2 Artista del Expresionismo abstracto

El artista moderno trabaja con el espacio y el tiempo, y expresa sus sentimientos en lugar de ilustrar.

-Jackson Pollock

Jackson Pollock

Empezó con obras figurativas, pero al final de los años 30 empezó a interesarse por la pintura abstracta, que le permitió desarrollar su arte a pesar de sus carencias artísticas, al menos para los legos en la materia. Pero en 1947 algo cambió. La leyenda habla de accidentes (bote de pintura derramado en el lienzo, salpicaduras...).



Sea como sea Pollock «creó» el llamado dripping: en lugar de utilizar caballete y pinceles como Dios manda, colocaba en el suelo el lienzo y sobre él dejaba gotear la pintura.

Los críticos americanos, deseosos de un arte puramente estadounidense empezaron a apoyar este nuevo estilo. Pero no sólo los críticos... Es llamativo que en plena Guerra Fría la CIA financió este movimiento.

Grandes lienzos abstractos de vivo colorido, sin composición de ningún tipo, donde los trazos se entrelazan hasta formar una maraña densa y compacta que se iba creando de forma automática (esto lo relacionó con el surrealismo).



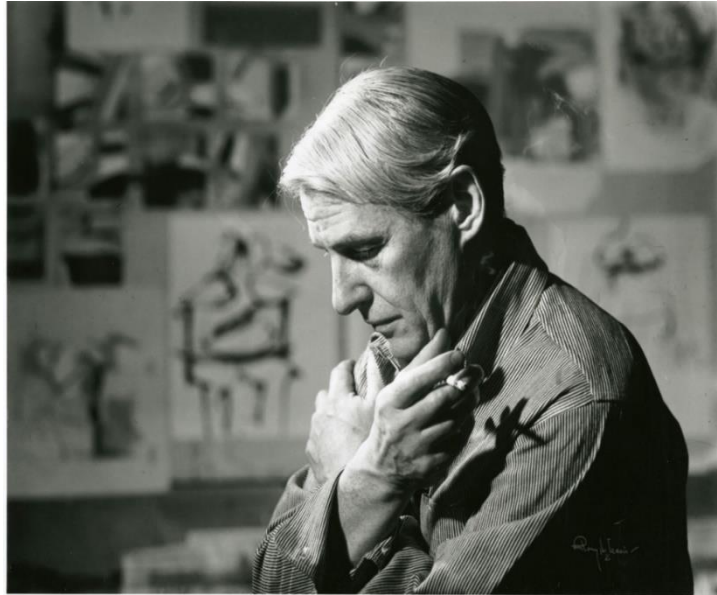
Obra: Numero 1 (1950)



Obra: Lo Profundo (1953)

Willem de Kooning

Uno de los mayores representantes del expresionismo abstracto norteamericano, pese a no haber nacido en Estados Unidos y no ser del todo abstracto. De Kooning mezcla la figuración y la abstracción con gestualidad y cromatismo lírico. Sus



detractores odian su arte, que no es del todo bonito. Sus fans lo consideran quizás más grande que Pollock.

De Kooning abandonó su Rotterdam natal en los años 20 dispuesto a triunfar en su idealizado Nueva York. Le costó décadas y sufrimiento, pero al final pudo exponer en Manhattan con 44 años. El crítico Clement Greenberg (principal promotor del expresionismo abstracto) acudió a la exposición y dijo de él que era «uno de los cuatro o cinco artistas más importantes de este país». Pese a todo, de Kooning no vendió nada.

Su estilo, tanto el abstracto como el figurativo (por el que fue muy criticado por sus colegas), fue construido mediante gestos pictóricos valientes, a veces directamente agresivos. Y pese a lo que pueda parecer, su obra no es para nada precipitada. De Kooning se pasaba meses con alguno de sus cuadros, muchos de los cuales quedaban inacabados.



Obra: Intercambio (1955)



Obra: Excavación (1950)

Mark Rothko

Fue junto a Pollock el máximo representante de la abstracción americana. Con su pintura quiso conseguir una ambiciosa utopía: expresar las más básicas emociones universales. Y para muchos lo consiguió.

Markus Rothkovitz nació en Rusia. De familia evidentemente judía, emigró a Oregón en 1910, probablemente huyendo del antisemitismo por el que tantos cerebros escaparon.

Estudió arte en los años 20, pero se consideraba un autodidacta. Cultivó antes de la Segunda Gran Guerra la figuración expresionista y se empapó del espíritu de las vanguardias que veía en las exposiciones organizadas por el MoMA.

Tras la guerra empezó a investigar el color field painting (pintura de campos de color) abandonando poco a poco toda referencia figurativa y en los 50, con el expresionismo abstracto ya establecido, inició la personal abstracción que definiría desde entonces su pintura.

Los cuadros de Mark Rothko, enormes, muestran amplios campos de color rectangulares con unos límites indefinidos entre ellos. Son colores borrosos, que flotan suspendidos en el lienzo, estimulando unas sensaciones místicas bastante interesantes.

A partir de ahí, Mark Rothko se convertiría en una institución del arte americano. Protegido de Peggy Guggenheim, sus éxitos serán notables. Pero a finales de los 60, en medio de una crisis depresiva, y tras pintar su serie de obras con acrílico negro, se acabaría suicidando.



Obra: No 1 (Royal red and blue) – 1954



Obra: No 61 - 1953

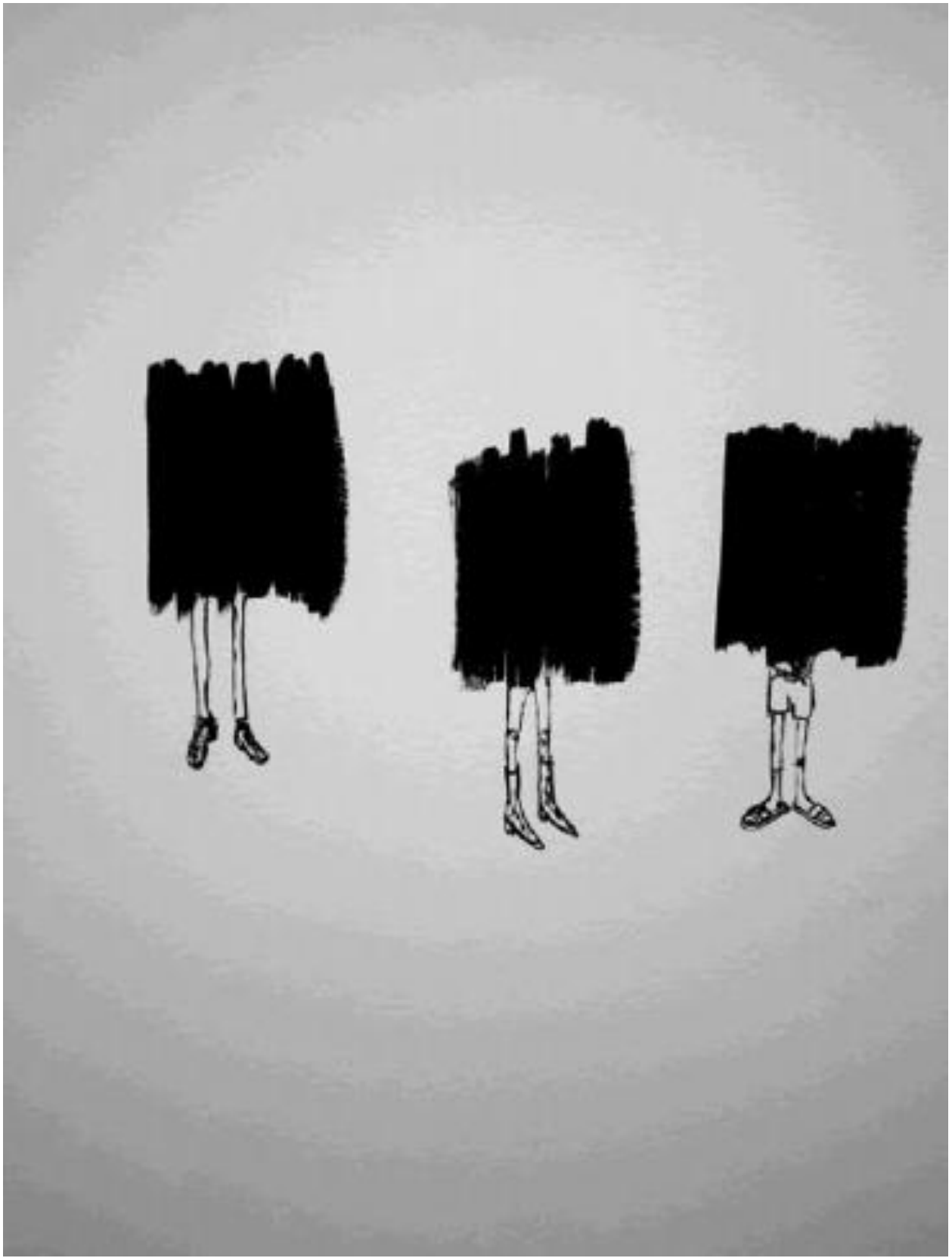
2.6 Artista que hicieron un estudio de la mancha

ESTUDIO DE MANCHA NEGRA PABLO BELLOT

Estudio de mancha negra. no sé qué pasa que lo veo todo negro. Pablo Bellot

La obra de Pablo Bellot (Alicante, 1976) se reduce a lo esencial, a la mínima expresión, a lo largo de la cual, lo prioritario para el artista es el color negro asociado al miedo y a lo desconocido. Un color negro que por otra parte es sinónimo de deconstrucción, de desmontar algo y con ello generar nuevas estructuras o conceptos con el minimalismo como protagonista y donde el color blanco ya no esté presente, siendo más minimal que su serie de Miniyo. El negro es la oscuridad, es lo antvisual 1, pero no deja por ello de ser un color expresivo, porque es a través de este color, elemento aglutinante del binomio fondo-figura, la manera a través de la cual Pablo Bellot integra su obra dentro de un espacio en el que las huellas de lo visible se desvanecen, apareciendo prácticamente la imposibilidad del reconocimiento de la imagen y desapareciendo el entusiasmo inicial ante lo representado. Pero, la intensidad con la que utiliza el color negro, sus aguadas y sus matices, otorgará a los espectadores y a las espectadoras, la posibilidad de reconocer todavía códigos autorreferenciales a través de los cuales se ha dejado vislumbrar un ápice de luz que genera formas reconocibles desde la Premancha negra hasta llegar a la mancha negra. Aquello que por tanto intuimos como si fuera real porque todavía podemos apreciar la presencia de un cuerpo. Un ejemplo de ello lo encontramos en su Estudio de mancha negra número 15, número 27, número 29 o número 30, donde unos grandes ojos y unas grandes manos encarnan el raro goce del drama, de la violencia. El negro disminuye la legibilidad, crea una tensión en el espacio por el que transitamos, por el que nos movemos. El minimalismo en la obra de Pablo Bellot conseguido a través del color negro y de los trazos gruesos, no es únicamente ejemplo de reducción sino también

es sinónimo de expresionismo abstracto, culminación postmoderna en la que se experimenta con el contexto, el cual nos sitúa en un ahora y en un tiempo determinados. Es por ello por lo que su trabajo rompe con el espacio trascendental para abocar a los espectadores a explorar las consecuencias perceptuales de una intervención particular en un lugar dado², mostrando otras formas de experimentación con el contexto que no nos dejan indiferentes. En la base de su trabajo reside el concepto de negación nihilista, cuya ceguera oscura imposibilita en un primer momento la imagen. La visión global de su estudio de mancha negra genera un itinerario a través del cual una línea, similar a la de la vida, es el vehículo expresivo por el que se representa el caos y con ello la complejidad. En esa línea de la vida están insertas formas escandalosas e inquietantes, plasmadas mediante trazos enérgicos y espontáneos donde la pintura y el dibujo se fusionan.







MIQUEL BARCELÓ
OBRA SOBRE PAPEL

Obra sobre papel. 1979-1999 reúne más de doscientos dibujos, cuadernos y diarios, que dan prueba del afán experimentador de Miquel Barceló (Felanitx, 1957) con materiales, técnicas y procesos. De este modo, el artista trabaja con elementos como cenizas volcánicas, algas marinas o mediante el aprovechamiento plástico y estético de los agujeros que causan las termitas en distintos papeles y cartones.

Las obras expuestas permiten también repasar sus temas habituales, desde el oficio del pintor en *Peintre brûlant ses tableaux* (1983), *Peintre sans tête* (1984) y *Peintre par terre* (1985), hasta los peces, burros y cráneos, cuya presencia se incrementa a partir de 1992. Por otro lado, sus paisajes remiten a las fuerzas primordiales y a los ciclos de la naturaleza, que vive y experimenta en distintas regiones del África Subsahariana, donde el artista pasa largas temporadas desde 1988.

Este recorrido cronológico por su obra en papel, realizada entre 1979 y 1999, pone de manifiesto que Barceló enlaza con la poética de lo humilde iniciada por Joan Miró, la búsqueda de lo telúrico en el concepto ilimitado de Jackson Pollock y el culto al potencial expresivo de la materia de Antoni Tàpies. A todo ello, se une la tradición realista española barroca de tipo ascético, que evidencian especialmente sus naturalezas muertas.

Enrique Juncosa, comisario de la exposición, sostiene que el tema principal de la obra de Barceló es “el paso inexorable del tiempo”. Relaciona esta idea con las imágenes de sedimentos y germinaciones, desiertos, glaciares, playas, océanos y ríos. También vincula el tiempo a los emblemas de la memoria, los museos, bibliotecas o cines presentes en *Le Louvre, grande galerie* (1985) y *Musée Guimet V* (1996) y a los

escenarios de lo cotidiano, el taller, las cocinas o restaurantes, que pueblan sus trabajos.

Por otro lado, Barceló busca la prolongación de una fenomenología natural en lo pictórico, al utilizar pigmentos y arenas. Las olas de mar o las referencias al crecimiento de flores e hierbas, se generan a partir de las manchas producidas en el papel por estos materiales. El artista insiste en su voluntad experimental, y desde 1988 utiliza barnices sobre papel, para que el medio se vuelva transparente. A partir de entonces, insiste en la idea de la transparencia y en la posibilidad de trabajar con las dos caras de la hoja, para intentar ampliar y revelar el significado oculto de la imagen.

CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO

3. Procedimiento plástico

Los diversos procesos artísticos o alcances teóricos descritos anteriormente permiten situar, en una primera etapa reflexiva a la mancha como una posibilidad en la construcción de obra. Articulando una presentación de ella desde sus características materiales y formales, las cuales son el resultado del desarrollo práctico en torno a la visualidad pictórica, para lo cual la tinta china, acuarela, papeles de tipo hilo y cartulina, fueron los materiales elegidos para trabajar en el proceso de dejar fluir las tintas sobre el soporte –papel-.

Estos procedimientos son usados reiteradamente con el objetivo de alcanzar diferentes tipos de manchas. Las formas que estas adoptan son reencuadradas y compuestas en formato de 8 ½ x 11. Cada uno de estos encuadres de mancha son parte de una serie que se amplía a medida que la práctica lo requiera.

Durante el desarrollo de obra la mancha se estructura como: creación visual, soporte y modelo. El primero de ellos y fundamental, surge a partir de la persistente interacción entre las reacciones matéricas y la acción pictórica junto con la reflexión en torno a la visualidad de la mancha expandida e impregnada a partir de pruebas de ensayo y error de los flujos de la tinta o pintura sobre el papel, la segunda etapa es impulsada a partir de la experiencia anterior, debido a que las manchas obtenidas de la primera experimentación, no satisfacían lo que se buscaba con el trabajo; la tercera fase constituye aquella estrategia donde la mancha es proyectada y modelada, es decir la mancha que en primera instancia se dejó fluir libremente sobre el papel, será el modelo a partir del cual se construirá detalle a detalle, la abstracción del resultado.

En este proceso de ordenamiento de las prácticas pictóricas algo de la acción física sobre el papel se va transformando, como cuando el cuerpo es el que guía los fluidos o bien cuando aplica los pigmentos, pero siempre se manifiesta en el tipo de huella que deja la mancha; algunas veces es un acto más controlado otras es azaroso, manifiesto de lo espontáneo e improvisado, que es posible vincular al trabajo que le da Pollock a la mancha por medio del “dripping” y la exclusión del dibujo preparatorio. Si recordamos el momento en que Plinio fue sugerido, sabremos que un tipo de mancha asociada a la presencia-ausencia de un objeto es reemplazado por su huella. El tipo de mancha que surge de la ejecución de un procedimiento mecánico, como es el escurrimiento de tinta sobre el papel, deja una huella caracterizada fundamentalmente por señalar al cuerpo del autor como aquello que se mueve al darle forma; el derrame de los fluidos sobre el papel, generan manchas que evidencian la presencia de un cuerpo que las contiene y pone límites, a la vez que éstas compiten por su desborde.

“El trabajo de ejecución es constantemente ostentado en el rastro de sus huellas; en esta tradición la actuación física del ejecutante está en constante exhibición, y se juzga como en Occidente se juzgaría una interpretación dramática o musical.”

Bryson Norman, Visión y pintura La lógica de la mirada, Alianza Editorial: Madrid, 1991, p.104.

La cita anterior es relevante para caracterizar y diferenciar los tipos de manchas y procesos que le dan forma, ambos objetos, tipo de mancha y proceso asociado implícitos en el objetivo de esta obra. Frente a lo anterior es importante destacar que es la ejecución lo que debe ser considerado en la valoración de los procedimientos. Los múltiples recorridos por las posibilidades de la mancha trazan caminos que surgen a partir de los movimientos del ejecutante. El pigmento de la pintura deja su marca en los bordes de la mancha, lugar en el que se detiene el ojo para verificar sus posibles vinculaciones con el trabajo que se intenta lograr. La ampliación de los soportes utilizados ha sido una intención permanente en el proceso de producción.

3.1 Primera etapa del proyecto

El proyecto nace ante el segundo intento de ver los resultados que traen consigo la representación de la locura en el arte, buscando la manera de poder ajustar el tema con el taller de impresión, preferí recrear las manchas en tintas utilizadas en el Test de Rorschach.

En este caso se hicieron 4 láminas utilizando acuarela sin diluir en cartulina dividida a la mitad, echándola de un lado de la misma sin un orden establecido y al cerrar ambas caras surgió una imagen simétrica de ambos lados.

Se utilizará la técnica de foto serigrafía para poder reproducir las manchas en un formato más grande, para lograr tener suficiente capaz de colores a la hora de hacer los positivos decidí utilizar los colores rojo, azul y amarillo para que a la hora de mezclarse nos dieran una gama más amplia que solo una imagen monocromática.



3.1.1 Metodología utilizada para la realización de los positivos

TÉCNICAS: *FOTO SERIGRAFÍA*

Procedimientos para generar los positivos (Photoshop)

1. Seleccionar una imagen tomando en cuenta sus características graficas en función del medio a utilizar. En este momento se debe planificar qué y cuántos colores se piensa imprimir.
2. Abrir la imagen en PhotoShop. Duplicarla (Imagen>duplicar), guardar el original y trabajar con el duplicado.
3. Ajustar el tamaño de imagen al tamaño de la ventana de impresión.
Resolución:300.
4. Duplicar capa y hacer los ajustes necesarios. Generalmente para fotoserigrafía es recomendable aumentar el contraste y brillo para tener una gama tonal completa (preferible usar niveles).
5. Transformar la imagen a blanco y negro.
6. Posterizar la imagen. Imagen>Ajustes>Posterizar. Especificar los niveles en el cuadro de diálogo. El blanco es un color en PhotoShop. Para imprimir dos colores se especifican 3 niveles, para 3 colores 4 niveles etc.
7. Duplicar la capa.
8. Se procede a separar los tonos y crear un archivo separado para cada uno en alto contraste blanco y negro:
9. Crear una capa blanca debajo de la capa duplicada.

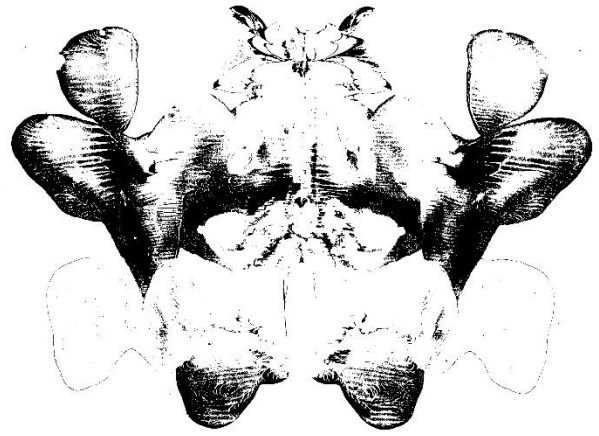
3.1.2 Materiales utilizados

- Poster base transparente (aceite)
- Oleo: azul, morado, amarillo, ocre, rojo
- Papel calco (para los moldes de la matriz)
- Papel para tiza (al tener una textura no tan porosa se daba una mejor absorción de la tinta)
- Thinner
- Cuchara (para revolver el poster base con la pintura)
- Trapos para la limpieza de la malla
- Jabón líquido
- Rasqueta

Tamaño de impresión:

11x14

3.1.3 Positivos - Mancha No 1.



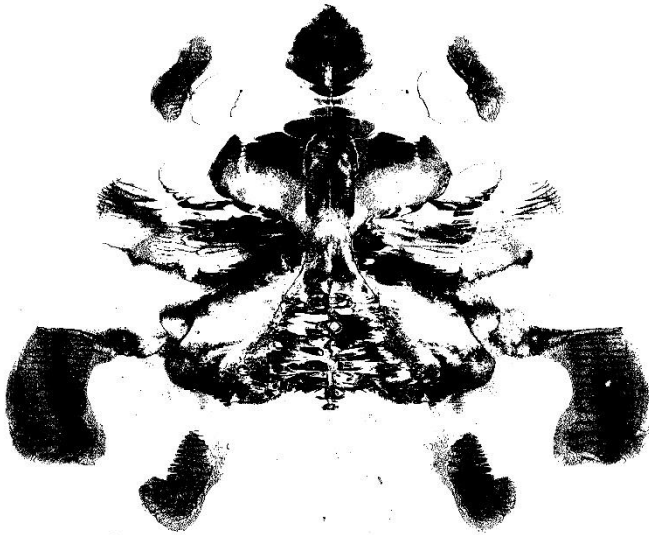
Mancha No. 2



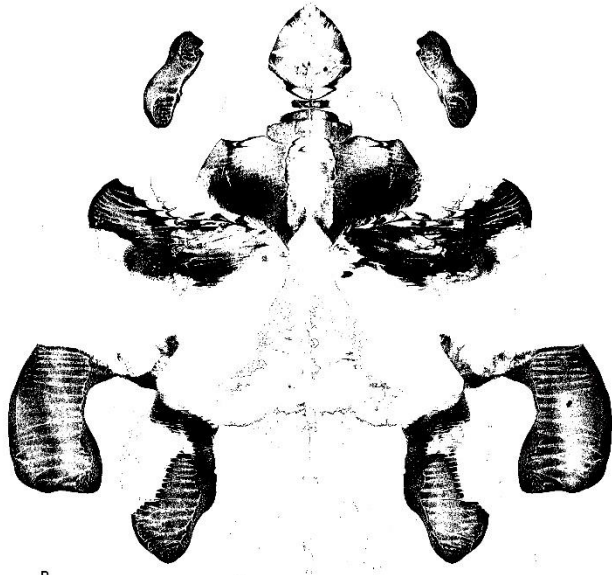
AM



AZ



R
O



R

3.2 Segunda etapa del proyecto

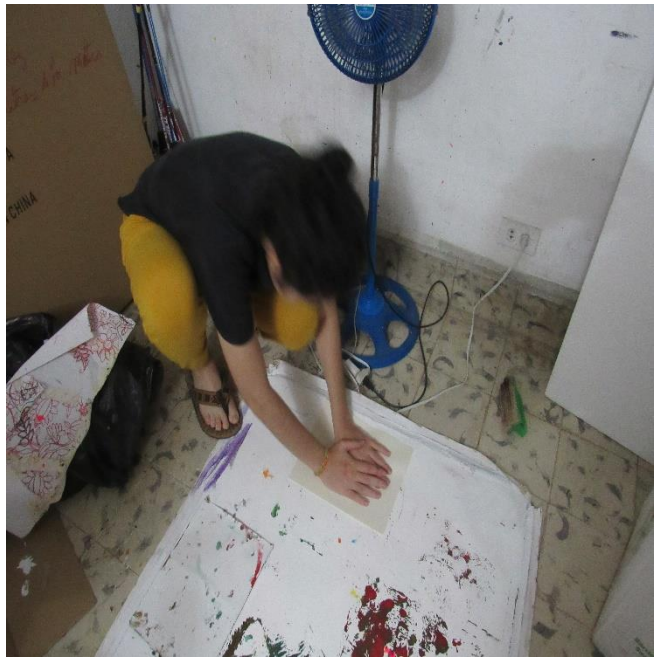
El desarrollo de esta etapa, y su posterior realización, se inicia con la selección del papel, y los elementos que se utilizarían para llevarlo a cabo, en esta búsqueda se utilizó papel de tipo cartulina, papel hilo, papel acuarela, siendo el tipo cartulina, tamaño 8 ½ x 11, la elegida.

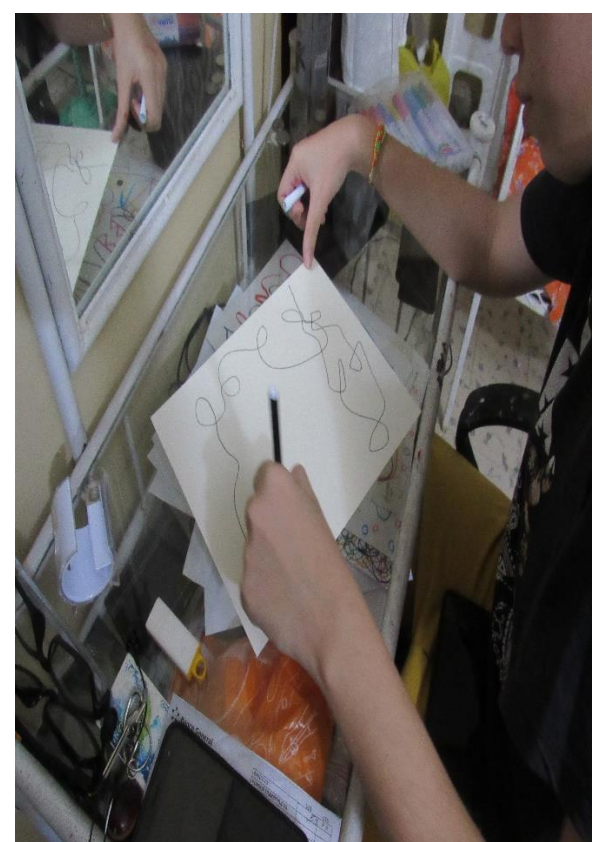
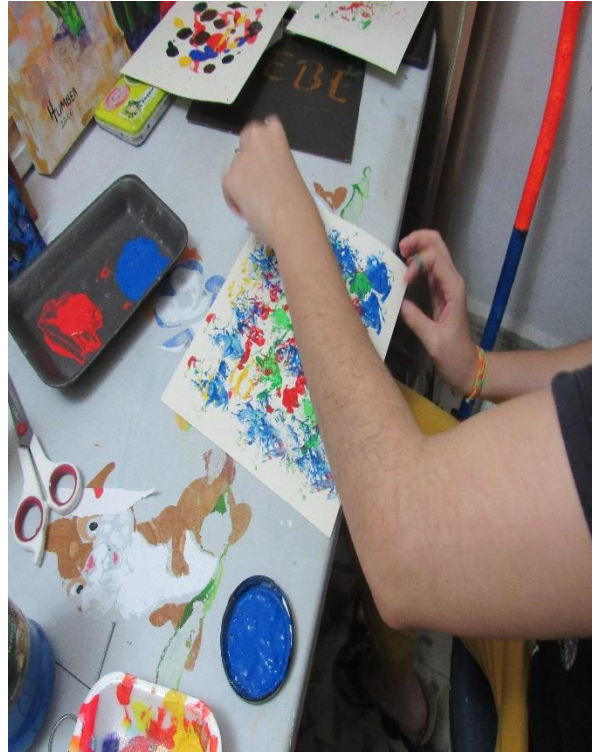
Se utilizaron distintos tipos de materiales como lo son, témpera y acrílico, tornillo, tuerca, lápiz y marcadores. Con el objetivo de obtener continuidad, y después de ejecutar diferentes procesos, se decidió hacer uso del papel cartulina por el soporte que brindaba a la hora de colocar la pintura y la acuarela como material pictórico por su densidad pastosa, doblando las hojas por la mitad se repitió el proceso las veces necesarias, sin un sistema definido al momento de aplicar la pintura.





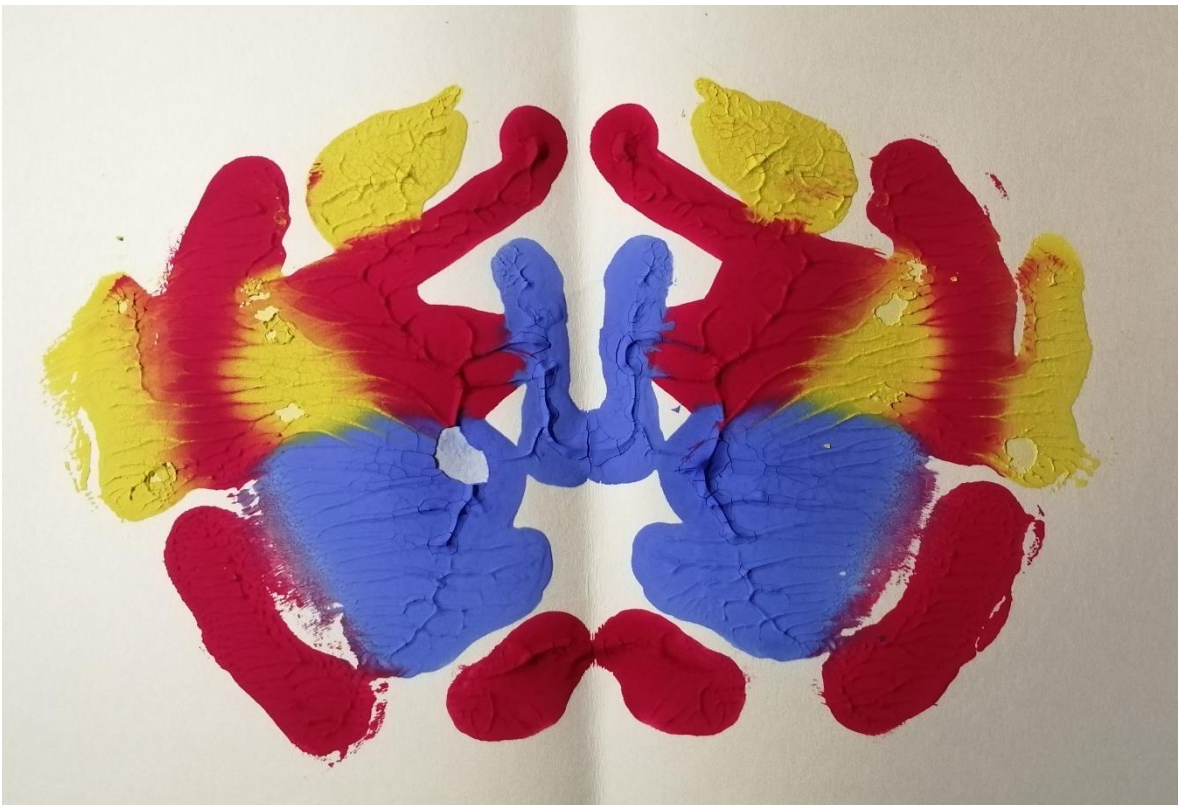


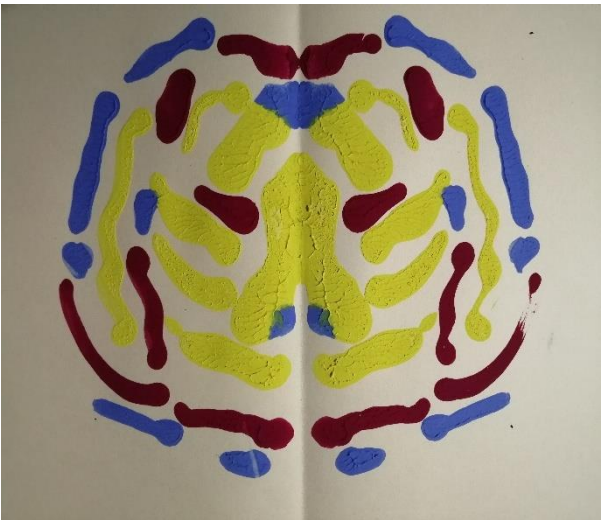
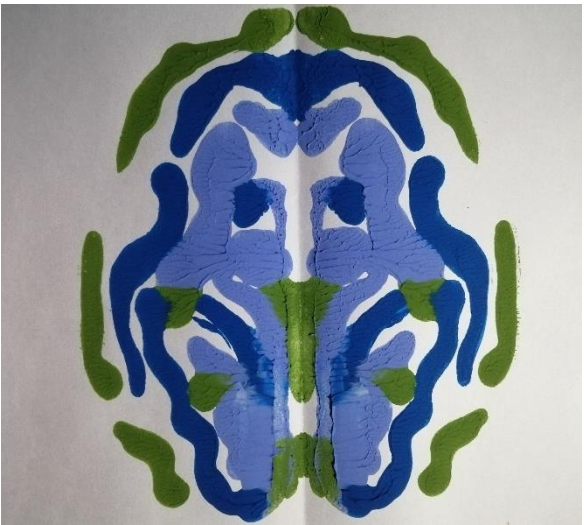
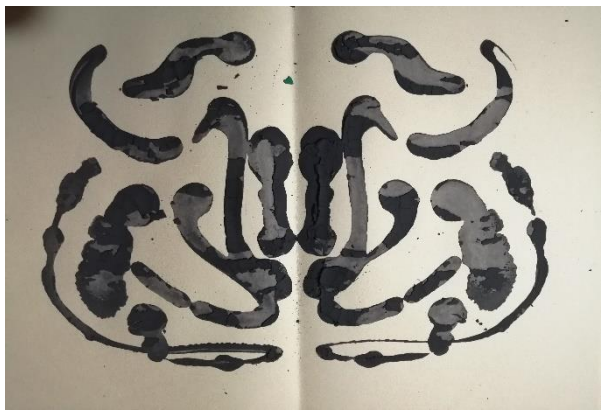
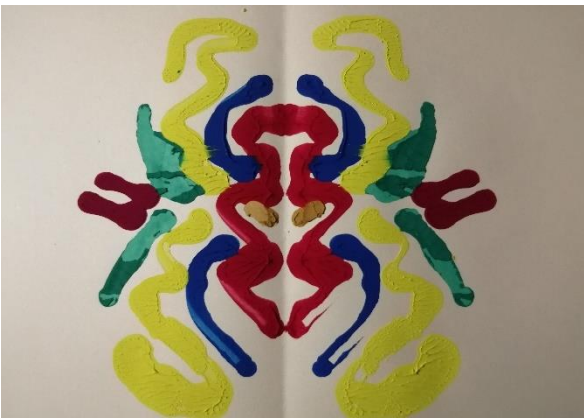
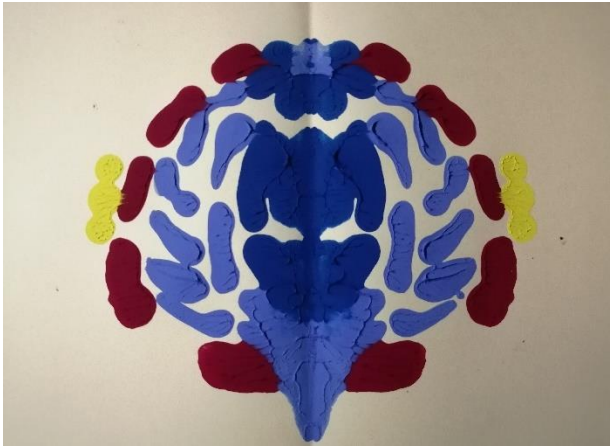




3.2.1 Resultados del método elegido







3.3 Tercera etapa del proyecto

Debido a la permanente e insistente inquietud de ampliar formatos, se trabaja con la tinta china de color negro y roja.



3.3.1 Resultados finales







Conclusión

Después de intentar reconocer algunas similitudes entre los resultados reales y los métodos semióticos, históricos y poéticos, y después de cubrir diferentes puntos de vista sobre la mancha, se pueden sacar algunas conclusiones generales. La mancha utilizada como marca es transferible, moldeable y generalmente desplazable. No solo el material actúa como una mancha, sino que, a través de este movimiento alternativo, podemos decir que la siquis se mancha, y nuestras impresiones se tiñen inevitablemente con nuestra experiencia. Como todo proceso en construcción, las pruebas son fundamentales, y cuando se ponen en práctica ideas que suelen estar incompletas en este momento, se descubrirán sus ventajas y desventajas.

Trabajar con papel se convierte en la alternativa al soporte tradicional, por este motivo se experimenta el uso del mismo, como soporte del azar guiado de tinta; procedimiento que luego de un tiempo es necesario replantear y explorar en otras materialidades con su debido proceso. La idea de complejizar los procesos de fijación de la mancha, pasando del escaso control a una mejor técnica, tuvo como resultados dos expresiones opuestas, pero cada una marcó en su procedimiento una metodología de trabajo que aún puede ser explorada. De esta forma el procedimiento que condujo a un resultado de obra pasa a ser lo más importante, junto con aquellas decisiones que configuran la obra que finalmente se decide presentar. La mancha es en sí un estado en permanente cambio, como una sustancia intermedia e inmediata de la materia que aún no toma forma y que induce a quién la contempla a otorgarle el significado que ésta carece, por lo tanto, la mancha es un procedimiento que filtra su contenido al exterior, es un síntoma de algo que ha quedado inconcluso.

BIBLIOGRAFÍA

Bryson Norman, Visión y pintura La lógica de la mirada, Alianza Editorial: Madrid, 1991.

Gardner Howard, Arte, mente y cerebro: una aproximación cognitiva a la creatividad, PAIDÓS: Barcelona, 1997.

Stoichita Víctor I., Breve historia de la sombra, Ediciones Ciruela: España, 1999.

Kay Ronald, Del espacio de acá: señales para una mirada americana, Editores asociados: Santiago, 1980.

Dubois Philippe, El acto fotográfico. De la representación a la recepción, Paidós Comunicación: España 1994.

Krauss Rosalind E, La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos, Alianza: Madrid, 1996.

Krauss Rosalind E., El inconciente óptico, Tecnos: Madrid, 1997.

González Crussí Francisco, Ver. Sobre las cosas vistas, no vistas y mal vistas, Fondo de cultura económica: Mexico, 2010.