



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Línea y plano sin el punto.

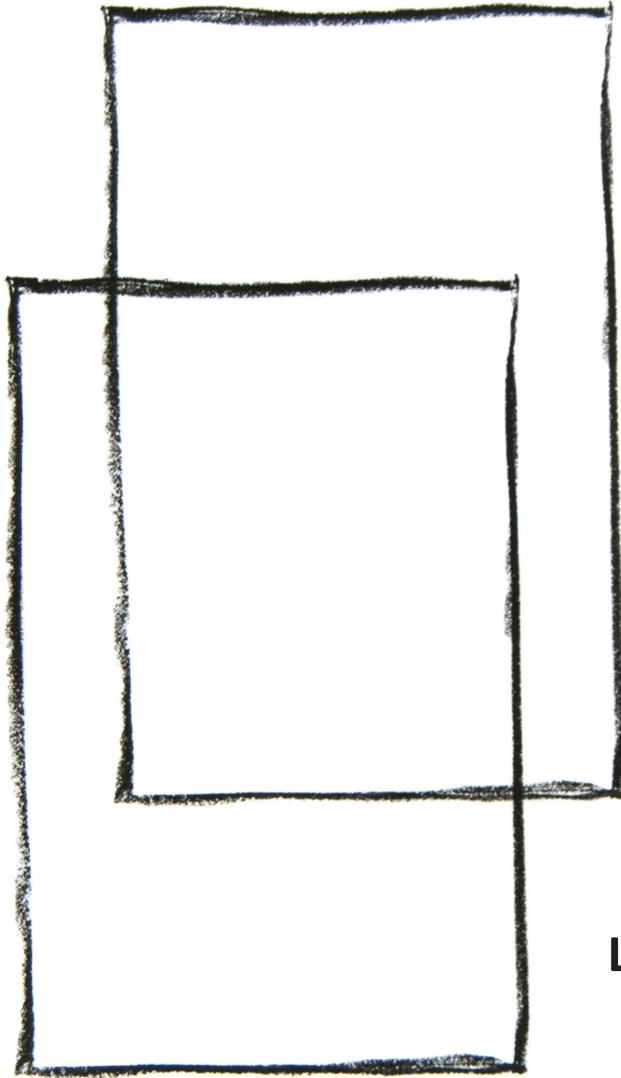
Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Serrano Soriano, Estefanía

Tutor/a: Peiró López, Juan Bautista

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024



LÍNEA Y PLANO SIN EL PUNTO

Presentado por Estefanía Serrano Soriano
Tutor: Juan Bautista Peiró

Tipología 4

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS

Valencia, julio 2024



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



RESUMEN

Línea y plano sin el punto es un proyecto de carácter teórico-práctico que surge de la reflexión sobre la obra artística propia y su relación con algunos de los movimientos artísticos que han abordado la geometría como son el Suprematismo y el Neoplasticismo. Esta investigación parte del planteamiento de Wassily Kandinsky en torno al concepto de la línea, con especial énfasis en la relación que se establece con el plano y la desaparición del punto.

Las composiciones pictóricas, enmarcadas por la búsqueda de la proporción áurea, se convierten en experimentos visuales que buscan entender la complejidad de la interacción entre línea y plano, guiadas por principios presentes en la proporción áurea en tanto que el número de oro (como también se le conce) o la serie de Fibonacci, rigen el crecimiento orgánico de la propia Naturaleza. La elección de materiales naturales, como la madera pretende amplificar la conexión con la naturaleza. Este proyecto se presenta como una exploración técnica y estética que busca reinterpretar los elementos fundamentales de la geometría, contribuyendo al diálogo contemporáneo de la abstracción en el arte.

PALABRAS CLAVE

Línea, plano, geometría, punto, proporción.

ABSTRACT

Line and plane without the point is a theoretical-practical project that arises from reflection on one's own artistic work and its relationship with some of the artistic movements that have addressed geometry such as Suprematism and Neoplasticism. This research is based on Wassily Kandinsky's approach to the concept of the line, with special emphasis on the relationship established with the plane and the disappearance of the point.

The pictorial compositions, framed by the search for the golden ratio, become visual experiments that seek to understand the complexity of the interaction between line and plane, guided by principles present in the golden ratio as the golden number (as also conce) or the Fibonacci series, govern the organic growth of Nature itself. The choice of natural materials, such as wood, aims to amplify the connection with nature. This project is presented as a technical and aesthetic exploration that seeks to reinterpret the fundamental elements of geometry, contributing to the contemporary dialogue of abstraction in art.

KEY WORDS

Line, plane, geometry, point, proportion.

I. INTRODUCCIÓN	p.4
II. CONCEPTO	p.6
1. LA LÍNEA COMO ORIGEN	p.6
1.1. <i>Superioridad matérica, el hilo.</i>	
1.2. <i>El dibujar, el trazo.</i>	
1.3. <i>Relación entre hilo y trazo, la superficie.</i>	
1.4. <i>La escritura como dibujo.</i>	
1.5. <i>La aparición del punto.</i>	
1.6. <i>La línea geométrica.</i>	
1.7. <i>Línea contra línea.</i>	
1.8. <i>El plano.</i>	
2. LA PROPORCIÓN ÁUREA	p.13
2.1. <i>La Secuencia de Fibonacci.</i>	
2.2. <i>Percepción estética y adaptación funcional.</i>	
2.3. <i>Naturaleza.</i>	
2.4. <i>Arte y arquitectura.</i>	
2.5. <i>Cultura mediterránea.</i>	
3. LA RETÍCULA	p.15
4. LA REPETICIÓN	p.17
III. REFERENTES	p.18
1. PABLO PALAZUELO	p.18
2. EUSEBIO SEMPERE	p.18
3. JESÚS SOTO	p.19
4. ELENA ASINS	p.20
5. PABLO GRISS	p.20
IV. PRÁCTICA ARTÍSTICA	p.21
1. SOPORTE Y TÉCNICA	p.22
2. COLOR: BLANCO Y NEGRO	p.23
3. OBRA PICTÓRICA	p.23
V. CONCLUSIONES	p.39
VI. BIBLIOGRAFÍA	p.41
VII. ÍNDICE DE IMÁGENES	p.42

I. INTRODUCCIÓN

Este proyecto presenta un estudio técnico y detallado sobre el concepto de “línea” mediante una reflexión teórico-práctica sobre la interrelación entre la obra artística propia y diversos movimientos artísticos que han explorado la geometría, como el Suprematismo y el Neoplasticismo. Basándose en las teorías de Wassily Kandinsky, este trabajo enfatiza la interacción entre la línea y el plano, y la consecuente desaparición del punto en la obra.

En este contexto, la línea se convierte en un elemento dinámico y versátil, capaz de transformar la superficie estática del cuadro en un espacio de movimiento y ritmo. La eliminación del punto en las composiciones surge como una respuesta a la reflexión sobre la precedencia de la línea sobre el punto en el proceso creativo. Este enfoque permite una exploración más profunda y matizada de la relación entre estos elementos fundamentales de la geometría.

Las composiciones pictóricas están enmarcadas en la búsqueda de la proporción áurea, proporcionando una exploración visual y técnica rigurosa de la relación entre línea y plano. La proporción áurea no solo aporta un marco matemático a las composiciones, sino que también establece una conexión intrínseca con la naturaleza, reflejando patrones y estructuras encontrados en el mundo natural. Este enfoque busca entender y aplicar los principios de equilibrio y armonía que rigen estas proporciones, integrándolos en la práctica artística.

El uso de materiales naturales, como la madera, amplifica esta conexión con la naturaleza, aportando un carácter orgánico que contrasta con la frialdad de la geometría empleada en las obras. La madera no solo actúa como un soporte físico, sino que también introduce sus propias líneas naturales que interactúan con las líneas geométricas trazadas, creando una simbiosis visual entre lo natural y lo construido.

El proceso de creación de estas obras incluye una serie de experimentaciones técnicas, como el uso de cinta adhesiva para la aplicación de pintura sobre madera cruda. Este método permite un control preciso sobre la aplicación de las líneas y los planos, garantizando la adherencia a los principios geométricos y estéticos planteados. El apartado de Práctica Artística documenta detalladamente estos procedimientos, proporcionando una visión integral del proceso creativo y las técnicas empleadas.

Una característica que puede llamar la atención de este proyecto es la nomenclatura de las obras, tituladas siempre con un número diferente de minutos y segundos. Este título se deriva del tiempo necesario para contar todas las líneas de cada cuadro. Este enfoque introduce una dimensión espaciotemporal relacionada con el concepto de la línea como trazo y movimiento. Al contar las líneas cronometrada, se establece una conexión directa entre el espacio visual del cuadro y la temporalidad del proceso de percepción y creación.

OBJETIVO PRINCIPAL:

Explorar la relación entre línea y plano en la producción artística, focalizándose en la ausencia del punto, e integrar principios geométricos y estéticos propuestos por Kandinsky, incorporando la proporción áurea y utilizando materiales naturales.

OBJETIVOS SECUNDARIOS:

Analizar Teorías de Kandinsky: profundizar en las teorías de Kandinsky sobre la línea y el plano para comprender su impacto en la creación artística, especialmente al prescindir del punto.

Experimentar con la Proporción Áurea: aplicar la proporción áurea en composiciones pictóricas, evaluando su influencia en la estética y composición de las obras.

Utilizar Materiales Naturales: explorar las características estéticas y técnicas de la madera y el lino en la producción artística, analizando su impacto visual.

Establecer Diálogo con Movimientos Artísticos: contextualizar el proyecto en relación con el Suprematismo y el Neoplasticismo, identificando conexiones y divergencias en el contexto de influencias artísticas.

METODOLOGÍA

El enfoque metodológico empleado en este proyecto abarca tanto aspectos teóricos como prácticos, estructurándose de manera que permita una comprensión profunda y contextualizada de la relación entre la línea y el plano en la geometría. Desde el inicio, la investigación se ha guiado por una metodología cualitativa y hermenéutica, seleccionada estratégicamente para alcanzar los objetivos propuestos.

Inicialmente, se ha realizado una introducción centrada en el análisis de los fundamentos básicos de la abstracción geométrica, incluyendo el estudio del uso del color, la aplicación de la tinta plana y la exploración de diversas formas geométricas. Para ello, se llevó a cabo una búsqueda exhaustiva y un análisis crítico de diversas fuentes bibliográficas, académicas y teóricas relacionadas con la geometría. Se consideraron las contribuciones teóricas de autores destacados como Wassily Kandinsky, con su obra *Punto y línea sobre el plano*; Matila Ghyka, quien ofrece una comprensión profunda de la geometría en el contexto estético y cultural; y Tim Ingold, con su obra *Líneas: Una breve historia*, que reflexiona sobre la importancia de las líneas en diversos campos, desde la antropología hasta el arte.

Una vez establecido un campo semántico relacionado con la pintura abstracta y geométrica, se procedió a un estudio detallado de los referentes destacados en este campo desde su surgimiento en la década de 1920 hasta la actualidad. Se seleccionaron aquellos artistas y movimientos que resonaron de manera más significativa con la sensibilidad personal del proyecto. A partir de esta investigación, se crearon mapas mentales para establecer conexiones entre conceptos, referentes y estilos.

En la parte práctica, después de establecer los referentes artísticos y considerar los objetivos del trabajo, se trabajó a partir de prueba y error, desarrollando las obras basándose en los resultados más satisfactorios. La evaluación y retroalimentación fueron fundamentales para el desarrollo del proyecto, analizando críticamente el trabajo en progreso y realizando ajustes y modificaciones necesarios para mejorar la cohesión y la calidad estética del proyecto. Se experimentó con diferentes composiciones, distribuciones y organizaciones de la línea a partir del sistema de proporción áurea, realizando pruebas con diversas técnicas de aplicación de cintas y de la pintura para crear la textura adecuada, los acabados limpios y los ritmos deseados.

Además, la modificación y búsqueda de mejores materiales se integraron en esta metodología. Tras la evaluación, se investigaron y seleccionaron cuidadosamente los materiales adecuados, incluyendo el soporte y las pinturas, considerando factores como la textura y la calidad de la madera. Se experimentó con diferentes técnicas de aplicación de la pintura para lograr bordes de formas perfectos y se utilizaron reservas precisas con diferentes cintas de enmascarar para crear formas geométricas limpias y definidas.

Finalmente, la hermenéutica se aplicó para interpretar el significado detrás de las teorías geométricas y explorar cómo la relación entre la línea y el plano puede tener diferentes significados en distintos contextos. Este enfoque interpretativo permitió comprender mejor estos conceptos, proporcionando una visión más completa sobre la línea. Esta metodología ha guiado el desarrollo del proyecto, contextualizando, analizando y sintetizando la información recopilada para avanzar hacia una base teórica sólida y unos resultados concluyentes en la obra plástica que aborden de manera integral la relación entre la línea y el plano en el ámbito de la geometría.

II. CONCEPTO

1. LA LÍNEA COMO ORIGEN

Vivimos rodeados de líneas y generamos continuamente líneas. Podemos visualizarlas como hilos o como trazos quizá pero siempre las percibiremos como un movimiento y un desarrollo. Si la línea es en su origen movimiento, como se explica a continuación, sería conveniente preguntarse qué fue antes, ¿el punto o la línea?

Agustín de Hipona en el siglo V escribió, “cuando se escribe una palabra genera un signo para los ojos por el cual aquello que pertenece a los oídos penetra en la mente”. (Citado en Parkes, 1992, p.9).

Son los ojos los que siguen el recorrido de un signo escrito con una línea, el cual genera otra línea en nuestra mente que procesaremos para entender dicha palabra. La línea que generan nuestros ojos en la lectura, a su vez, responde al movimiento de la mano que ha generado el trazo visible, la palabra. La lectura actúa como conector entre el ojo del espectador y la mano escritora; la línea, como forma del mensaje.

1.1. Superioridad matérica, el hilo.

Según Tim Ingold (2015) podemos diferenciar dos grandes clases de líneas. Las primeras las consideraremos de un valor matérico mayor, son los hilos. La otra clase la componen los trazos.

Estas líneas, matéricamente superiores, son superficies desde un punto de vista microscópico, sin embargo, el hilo no se inscribe sobre una superficie. El hilo es un filamento libre, flotante, con su propia corporeidad, para existir no necesita del plano. Multitud de estos filamentos los podemos observar en la propia naturaleza, son las raíces, los tallos, las venas de las hojas; todos estos ejemplos, en definitiva, son hilos. También en los animales está presente este tipo de líneas. El pelo, las plumas, las antenas y bigotes, pero lo más interesante resultan ser los sistemas internos como el vascular y el nervioso. Pero ¿de dónde emerge el hilo? Este tipo de línea no nace del movimiento del que nace la línea escrita o trazo. ¿O sí?

Algunos animales incluso fabrican hilos, la materia con la que se forman emana del cuerpo y, por otra parte, la elaboración de hilos es una antigua especialidad humana basada en delicados movimientos de la mano. Aquí comienza uno de los debates relacionados con la línea artística.

Gottfried Semper (1989) sostiene que hilar, trenzar y tejer está entre las artes más humanas, más arcaicas y que de ellas se derivan el resto, incluidas las constructivas y textiles. Sin embargo, Alois Riegl (1893), rechazaba completamente la idea de que la línea artística se originase en el hilo. Las gentes prehistóricas dibujaban líneas mucho antes de familiarizarse con tejer. Insiste en que la línea surgió en el curso natural de un proceso esencialmente artístico y no apoyada en materiales y técnicas.

Para acercarnos a la idea de una conclusión entre los diferentes puntos de vista de los dos historiadores analizaremos el trazo.

1.2. El dibujar, el trazo.

El trazo, a diferencia del hilo, es una marca que se construye en la superficie, por tanto, necesita de esta para existir. Dentro de esta clase de líneas Ingold (2015) diferencia dos tipos de trazos, aditivos y reductivos.

Los aditivos son los trazos creados por una nueva capa que se superpone a la superficie. Además, en algunas ocasiones el material del trazo y el utensilio con el que se aplica son el mismo, como podría ser la línea de carboncillo sobre el papel o de tiza sobre pizarra.

Los trazos reductivos son las líneas que se rayan, perforan o graban y de esta forma eliminan material de la superficie. Volviendo a la naturaleza, las huellas de los animales son trazos reductivos y provienen del movimiento de los animales. Cuando hablamos de cortar, estamos hablando de trazos reductivos, el corte de un pliego de materia no crea una superficie, sino que divide la propia materia. Las grietas nacen de la fractura de superficies con cierta fragilidad originada por presión, colisión o desgaste como pueden ser las que aparecen en el hielo quebrado, el barro secado al sol o los troncos secos.

Las grietas interrumpen los trazos como una escarpada garganta interrumpe una ruta de viajes en una meseta plana. Para cruzar es necesario construir un puente, tras lo cual el trazo se convierte en hilo. El caso más extremo sería caminar sobre una cuerda floja. (Tim Ingold, 2015, p.73).

Sin embargo, si se trata de una superficie flexible, esta se puede doblar sin llegar a romperse creando pliegues. Los vemos en un papel doblado o en la piel.

Haciendo referencia al título del apartado, dibujar es un verbo que queda estrechamente ligado al uso de la línea, pues lo utilizamos para referirnos tanto al trabajo de la mano manipuladora de hilos como a la que inscribe los trazos.

1.3. Relación entre hilo y trazo, la superficie.

“Y si la línea comienza como hilo y no como trazo, el texto comienza pues como una malla de hilos entretelados más que como la inscripción de unos trazos”. (Ibid, p.93).

La escritura, al ser una forma de dejar trazos, contrasta tanto con el bordado como con el tejido, ambos vinculados a la manipulación de hilos. Mientras que el tejido fusiona líneas para crear una superficie donde los hilos originales se transforman en trazos, el bordado comienza con trazos en una superficie, los cuales se traducen a hilos mediante una aguja, eliminando así la superficie original.

A pesar de la inicial distinción entre hilos y trazos, las labores de costura y bordado sugieren una transformación mutua entre ambos elementos. Los hilos pueden convertirse en trazos y, a su vez, los trazos pueden transformarse en hilos. Esta dualidad conduce a la creación de superficies mediante la transformación de hilos en trazos, mientras que la conversión de trazos en hilos disuelve las superficies previas.

En el tejido, el proceso implica el uso de una urdimbre de líneas paralelas ensartadas longitudinalmente. La trama se entrelaza en sentido transversal, y la introducción de tramas de diferentes colores genera rayas transversales, creando la ilusión de líneas dibujadas en el material. La creación de diagonales se logra desplazando la trama de color base, ya sea en cada fila o cada dos filas, permitiendo que el color de contraste pierda una urdimbre correspondiente.

1.4. La escritura como dibujo.

¿Dibujamos o escribimos líneas? En ambos casos las líneas son, como se ha explicado antes, la estela del gesto manual.

Los niños, observó Vygotsky, “no dibujan, indican, y el lápiz no hace más que fijar el gesto indicador”. (1978, p.108).

Cuando comenzamos a aprender a escribir nos dedicamos a copiar un dibujo formado por líneas trazadas. Más tarde nos damos cuenta de que esos

trazos tienen formas específicas con nombre de letras, lo que estamos haciendo ahora es dibujar la letra E, seguimos dibujando lo que vemos. Cuando entendemos que las letras dibujadas pueden combinarse para formar palabras con diferentes significados, el dibujo queda olvidado y la acción que llevamos a cabo es la de escribir.

Klee dice de la línea que “en los albores de la civilización, cuando la escritura y el dibujo eran lo mismo, era el elemento básico”. (1961, p.103).

De aquí nace el título de este apartado, la línea como origen. El artista Andy Goldsworthy, lo explica de esta manera:

Independientemente del medio, el dibujo está más relacionado con la vida, como tomar aliento o como el árbol que extrae su alimento a través de sus raíces para dibujar con sus ramas el espacio en el que crece. Un río dibuja el valle y el salmón el río. (1994, p.82).

1.5. La aparición del punto.

Según Klee, “el movimiento surge de un punto que es libre de ir donde quiera por mor del movimiento mismo. La línea que se desarrolla libremente, y a su propio ritmo, sale a dar un paseo” (1961, p.105). Sin embargo, la línea apresurada, “parece mmás bien comprometida por una concatenación de citas que de paseo”. (Ibid, p.105). Mientras que la primera es dinámica y no tiene principio ni fin, la que conecta puntos adyacentes es, según el autor “la quinta esencia de lo estético”. (Ibid, p.109). La línea originada por el movimiento, por el gesto, ha quedado con el paso del tiempo reducida a una sucesión de puntos interconectados.

“Tal fragmentación tuvo lugar en los terrenos del viaje, donde el deambular fue reemplazado por el transporte con destino fijado, la ruta planeada, y de lo textual, donde el cuentacuentos se reemplaza por el guión escrito.” (Ingold p.111). Esta línea de hoy, ya no es un trazo en toda su esencia, se trata de conectores.

Desde el sentido puramente geométrico, la línea tiene longitud, pero no tiene anchura. La línea liberalizada de la mano deja de ser el rastro de un gesto y pasa a formar una cadena de conexiones punto a punto. “la liberalización no señala el nacimiento, sino la muerte de la línea”. (Ibid, p.209).

Sin embargo, Kandinsky describe el punto geométrico como el “primer elemento básico” (1926, p.16). Simbólicamente, el punto representa silencio e interrupción en el lenguaje, actuando como un puente entre unidades separadas. Esta dualidad entre el silencio y la conexión resalta la complejidad del punto más allá de su apariencia física.

En la pintura, el punto toma una forma material a través del contacto del instrumento con la superficie. Este contacto puede variar en tamaño y forma, afectando el valor y la expresión del punto. Y, a pesar de que, es definido por el autor como “la más pequeña forma elemental” (Ibid, p.25), puede desarrollarse hasta convertirse en una superficie, desafiando así los límites entre

el punto y el plano. Esta frontera dependerá de la relación de tamaño entre ellos y entre el punto y los demás elementos sobre el plano.

El punto posee un borde exterior que determina su aspecto visual. Aunque idealmente redondo y pequeño en su forma geométrica, una vez materializado, puede adoptar infinitas variaciones, desde círculos imperfectos hasta formas más complejas como triángulos o cuadrados. Esta diversidad muestra las posibilidades ilimitadas del punto en términos artísticos.

La posición del punto en el plano es inmóvil, no muestra tendencia a desplazarse en ninguna dirección a diferencia de la línea. Este elemento únicamente se instala en la superficie y se afirma a sí mismo presentando una tensión interna. Por otra parte, el tiempo de percepción del punto es mínimo, similar a la percusión en la música, lo que puede ser esencial en ciertas composiciones. Es por ello que se le podría considerar como el elemento primario de la pintura y de la obra gráfica.

Si a este elemento primario se le aplica una fuerza externa, este podría ser desplazado en otra dirección eliminando su tensión concéntrica y por consiguiente, dejando de existir. Esta fuerza daría paso a la línea geométrica.

1.6. La línea geométrica.

La línea geométrica se presenta como un elemento esencial en la teoría artística contemporánea, caracterizándose por su capacidad para transmitir tanto tensión como dirección en el espacio pictórico. Cuando la dirección de la línea es invariable e infinita estamos hablando de una recta. Las líneas geométricas se clasifican en varios tipos distintivos según la dirección y la cualidad de tensión que cada una representa.

La recta horizontal se extiende de manera uniforme a través del plano pictórico, sugiriendo estabilidad, calma y orden. En términos visuales, su efecto es enfriador y aplanador, proporcionando una base sólida y serena para la composición artística. Es un símbolo de equilibrio y tranquilidad en contraste con otras direcciones. La recta vertical, en contraposición a la horizontalidad, la línea vertical se eleva desde el plano, transmitiendo una sensación de verticalidad, vigor y ascensión. Es asociada con cualidades de calidez y dinamismo, sugiriendo fuerza y crecimiento. Visualmente, la línea vertical introduce una dirección ascendente que puede evocar sensaciones de grandeza y estabilidad. La diagonal se forma al desviarse del movimiento horizontal o vertical en ángulos equidistantes. Combina elementos de frío y calor, generando un movimiento dinámico y moderado en la composición artística. Introduce una tensión visual que sugiere movimiento o cambio dentro de la obra, ofreciendo un contraste efectivo con las líneas más estáticas y verticales.

Mientras la recta es una completa negación del plano, la curva contiene en sí un germen del plano. La recta esconde entre sus otras propiedades, y en última instancia, el deseo de engendrar un plano, convirtiéndose así en un ente más denso, más cerrado en sí mismo. La recta puede engendrar un plano, pero, distintamente de la curva, que puede hacerlo a partir de dos impulsos, necesita tres. (Kandinsky, 1926, p. 86)

Originada por la presión de dos fuerzas externas sobre el punto inicial, la línea curva se caracteriza por su fluidez y naturalidad. Esta línea no solo sugiere movimiento continuo y transiciones suaves entre formas, sino que también introduce una sensación de dinamismo y cambio constante en el arte visual.

En términos de blanco y negro, estos colores son utilizados para examinar las propiedades de las líneas esquemáticas. Al igual que los colores silenciosos, las líneas horizontales y verticales reducen el sonido visual a un mínimo, enfocándose en la estructura y la composición pura. El blanco se percibe como cálido, mientras que el negro es frío y profundo, reflejando una escala cromática que va de la luminosidad a la oscuridad.

El interés por la expresión cuantitativa se manifiesta en la aplicación de múltiples líneas a una composición. La repetición exacta o progresiva de líneas a distancias variables crea ritmos visuales que afectan la armonía general de la obra como veremos más adelante en el apartado sobre la repetición. Además, la longitud de una línea y el curso de una curva reflejan diferencias temporales en la percepción visual, destacando cómo la variación de longitudes y curvaturas influye en la experiencia temporal del espectador.

Al igual que ocurre con el punto, el límite entre línea y plano se ve definido por la proporción. Más adelante se presenta el plano básico.

1.7. Línea contra línea.

“El hombre de razón camina en línea recta porque tiene una meta y sabe a dónde va, ha tomado la decisión de llegar a un lugar determinado y va directo a él” (Le Corbusier, 1924, p.274).

En la sociedad occidental las líneas rectas están, o no, en todas partes, pero siempre las vemos. Esta línea recta es ahora el símbolo de la modernidad, de la razón y del diseño dejando a un lado el mundo natural. Siguiendo la dialéctica dualista asociamos la rectitud con la mente en oposición al saber tradicional, con la civilización en oposición lo primitivo y con la cultura en oposición a la naturaleza.

La línea presente en la naturaleza y nacida de lo natural se ve transformada en una línea recta que se opone al origen de la línea misma.

La naturaleza salvaje visible es un revoltijo de curvas aleatorias; no contiene ninguna línea recta y apenas unas pocas formas geométricas regulares de cualquier tipo. Pero el mundo domesticado de la cultura, creado por el hombre, está lleno de líneas rectas, rectángulos, triángulos, círculos y demás. (Leach, 1976, p.51).

La diferenciación que mantenemos ahora entre tipos de líneas es; las líneas rectas, asociadas con humanidad y cultura; y las que no lo son, representativas de la animalidad y naturaleza. William Kent en el siglo XVIII acuñó el mantra del romanticismo: la naturaleza aborrece la línea recta. La rectitud es una cualidad de las cosas que se hacen y no tanto de las cosas que crecen o nacen.

“Un gran dibujante puede trazar cualquier línea menos una recta”. (John Rudking, 1904, p.38). Retomando la oposición a lo natural, será necesario el uso de una herramienta denominada regla para poder trazar una línea completamente recta. El trazo a mano alzada se dibuja con un movimiento que proviene del interior del humano, de lo salvaje. Es algo expresivo y por mucho que se pretenda desanimalizar, no se pudo conseguir plenamente, ese movimiento es algo primigenio.

1.8. El plano.

La línea recta realiza dos funciones, la constitución de la propia superficie y también la construcción de lo que está en la superficie. La primera es la línea que se va desplazando, “Al moverse, extiende o desenrolla la superficie de un plano” (Klee, 1961, p.112-13). Es una línea intrínseca al plano y elemento constitutivo del mismo, es una guía. Para su segundo trabajo la línea une puntos marcados en la superficie, se trata de un trazado, una línea extrínseca que, si la eliminásemos, el plano quedaría en perfecto estado.

El plano se define como la superficie material destinada a recibir y estructurar el contenido de la obra. Este concepto básico se manifiesta mediante la delimitación por dos líneas horizontales y dos verticales, otorgándole una entidad independiente que interactúa activamente con el entorno que lo rodea. Se caracteriza por la presencia de dos componentes fríos que son las horizontales y dos cálidos verticales. La preponderancia de uno u otro de estos aspectos ya sea en términos de anchura o altura, influye en la sensación predominante de frío o calor en la obra.

En su forma más esquemática y objetiva, el plano se presenta como un cuadrado, donde los elementos fríos y cálidos están relativamente neutralizados, creando así una base neutra para albergar los demás elementos primarios.

El análisis del plano revela una dinámica interna marcada por sus cuatro secciones principales: arriba, abajo, izquierda y derecha. Cada una de estas áreas evoca sensaciones distintas. Arriba presenta la idea de mayor soltura, ligereza y libertad, con una densidad menos marcada en comparación con

la izquierda también asociada con la ligereza, pero con una mayor densidad que arriba. Abajo se caracteriza por una condensación y pesadez crecientes, sugiere un movimiento hacia el reposo y la estabilidad. Derecha es la continuación del abajo, pero con una mayor oposición y densidad, marcando un retorno hacia la estabilidad y el reposo.

Al trazar una diagonal en el plano cuadrado, se genera un ángulo de cuarenta y cinco grados con la horizontal, indicando una tendencia hacia la vertical o la horizontal dependiendo de la forma rectangular resultante. Esta diagonal no solo divide el espacio físico, sino que también sirve como un indicador visual de tensiones y direccionalidades dentro de la composición.

Las relaciones de la forma con los bordes del plano juegan un papel crucial en la percepción visual y emocional. El acercamiento de una forma al borde incrementa la sensación de tensión hasta que la forma entra en contacto directo con el límite del plano, momento en el cual la tensión desaparece.

2. LA PROPORCIÓN ÁUREA

La proporción áurea, también conocida como la sección áurea o el número de oro, ha sido una constante en la búsqueda de la belleza y la armonía tanto en la naturaleza como en las artes. Esta proporción se define matemáticamente al dividir una línea en dos segmentos desiguales de tal manera que la relación entre la longitud total y el segmento mayor sea igual a la relación entre el segmento mayor y el menor. Este valor, representado por la letra griega Phi (ϕ), es aproximadamente igual a 1.618.

2.1. La Secuencia de Fibonacci.

La secuencia de Fibonacci es una sucesión numérica en la que cada número es la suma de los dos anteriores (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, ...). Esta secuencia se relaciona estrechamente con la proporción áurea. A medida que los números de la secuencia aumentan, la relación entre cada par consecutivo de números se aproxima a Phi (1.618). Esta relación se observa en numerosos fenómenos naturales y en la disposición de elementos estructurales en plantas y animales.

En botánica, por ejemplo, la disposición de las hojas en una planta o las semillas en un girasol sigue patrones que reflejan la secuencia de Fibonacci, optimizando la exposición a la luz y el espacio disponible. En zoología, la estructura de ciertos órganos y extremidades sigue proporciones que se ajustan a la secuencia de Fibonacci, lo que refleja un diseño eficiente y armonioso.

La presencia de la secuencia de Fibonacci y la proporción áurea en la naturaleza sugiere una conexión fundamental entre la matemática y la estética. Los patrones y proporciones derivados de estas relaciones numéricas no solo son visualmente agradables, sino que también representan soluciones óptimas en términos de funcionalidad y adaptación evolutiva.

2.2. Percepción estética y adaptación funcional.

El placer estético que sentimos al contemplar ciertos objetos o seres vivos surge del reconocimiento subconsciente de su adaptación perfecta a su función o entorno. Esto se observa en objetos estáticos como puentes y edificios, así como en objetos dinámicos como vehículos y seres vivos. Los animales, por ejemplo, están perfectamente adaptados a sus entornos, lo que genera una sensación de armonía. Un cisne nadando, por ejemplo, parece perfectamente armonioso, mientras que su caminar en tierra puede parecer torpe debido a la misma adaptación.

La relación entre el éxito estético y el equilibrio ya sea estático o dinámico, es crucial incluso en las representaciones artísticas y decorativas. Este paralelismo es natural en el arte decorativo aplicado. La integración del arte con aspectos mecánicos y científicos subraya la importancia de la armonía entre estos elementos:

Nuestra equivocación en todas las artes aplicadas ha sido asumir que existía un conflicto inevitable entre las facultades artísticas y las mecánicas, científicas o comerciales, porque se consideraba que el arte y el sentido común no tenían ningún punto de contacto. Pero en el arte aplicado, no se puede tener arte sin sentido común, ni sentido común sin arte. (Times, 17 de mayo de 1915).

2.3. Naturaleza.

La proporción áurea se manifiesta de diversas maneras en la naturaleza. En el mundo vegetal, por ejemplo, las hojas y ramas de las plantas están dispuestas en ángulos específicos que maximizan la exposición a la luz solar. Este ángulo ideal, aproximadamente $137^{\circ} 30' 27'' 95''$, es derivado matemáticamente y conocido como el ángulo de la sección áurea.

En el reino animal, esta proporción se refleja en las estructuras corporales de muchas especies. Por ejemplo, la ubicación del ombligo en el cuerpo humano divide la altura total según la sección áurea. Esta proporción también se encuentra en las patas delanteras de los caballos y en los dedos humanos, donde las longitudes de las falanges siguen la secuencia de Phi.

2.4. Arte y arquitectura.

A lo largo de la historia, artistas y arquitectos han utilizado conscientemente la proporción áurea para crear obras que evocan equilibrio y armonía. Leonardo da Vinci y otros artistas del Renacimiento consideraban esta proporción esencial para lograr la belleza en sus obras. Zeysing (1855) redescubrió la proporción áurea, destacando su presencia en botánica, en las proporciones del cuerpo humano y animal, y en la música afirmando que para que un todo, dividido en partes desiguales, parezca hermoso desde el punto de vista de la forma, debe haber entre la parte menor y la mayor la misma razón que entre la mayor y el todo.

La arquitectura, especialmente durante los periodos gótico y barroco, también integró esta proporción en sus diseños. Viollet-le-Duc (1858), por ejemplo, identificó triángulos isósceles y rectángulos basados en la proporción áurea en las estructuras de catedrales góticas como Notre-Dame en París. Esta integración de la proporción áurea en la arquitectura no solo buscaba la belleza estética, sino también la estabilidad y funcionalidad estructural.

2.5. Cultura mediterránea.

Novalis (1802) afirma que todo método es ritmo y que si se suprime el ritmo del Universo se suprimiría el Universo ya que cada hombre tiene su ritmo individual, también compara el Álgebra con la poesía y el sentido del ritmo con el genio.

La filosofía pitagórica y la cultura mediterránea han vinculado la proporción numérica con la armonía y la belleza del universo. Pitágoras observó que todas las armonías, incluidas las musicales, dependían de proporciones numéricas. Esta idea se reflejó en la arquitectura mediterránea, donde la proporción y el ritmo eran fundamentales para la creación de belleza estética.

El ritmo es la propiedad de una sucesión de acontecimientos en el tiempo que produce sobre el espíritu del observador la impresión de una proporción entre las duraciones de los diferentes acontecimientos o grupos de acontecimientos de que se compone la sucesión. (Sonnenshein, 1925)

3. LA RETÍCULA

“Uno de los caracteres más modernos de la retícula es su capacidad para servir como paradigma o modelo de lo antievolutivo, lo antinarrativo y lo antihistórico.” (Krauss, 1985, p.37)

La retícula ha revolucionado la interacción entre las artes visuales y el lenguaje, erigiéndose como una barrera que ha confinado las artes visuales a un dominio de pura visualidad. Esta estructura geométrica se ha convertido en un símbolo de resistencia al cambio, manteniéndose constante a lo largo del tiempo a pesar de la evolución continua en la práctica artística moderna.

En términos de espacio, la retícula representa la autonomía del arte. Su organización plana, geométrica y ordenada la distingue como una forma esencialmente artificial, completamente desvinculada de la naturaleza y la realidad tangible. En lugar de imitar el mundo natural, la retícula simplifica las múltiples dimensiones de la realidad en una sola superficie bidimensional. Este enfoque estético elimina la necesidad de representación realista, estableciendo una separación clara entre el arte y la naturaleza.

La retícula también enfatiza la independencia y la autorreferencialidad del espacio artístico. La retícula no es un lugar de imitación si no de creación. Al estructurar las relaciones dentro del campo estético en un sistema cerrado y autónomo, la retícula sugiere que el arte no depende de la imitación de la

realidad externa. En su lugar, crea un mundo propio donde la estética es determinada por principios internos y no por la necesidad de reflejar el mundo natural.

A diferencia de la perspectiva, que buscaba una relación entre la realidad y su representación, la retícula descarta esta conexión desde el principio. La perspectiva integraba la realidad y su representación en un mismo plano, funcionando como un puente de conocimiento entre ambos. En contraste, la retícula transfiere las cualidades físicas de la superficie directamente a sus dimensiones estéticas. En el espacio cultural del arte moderno, la retícula también actúa como un mito, envolviendo paradojas y contradicciones para crear la ilusión de su desaparición. Esta estructura visual rechaza cualquier forma de lectura narrativa o secuencial, consolidándose como una entidad autónoma que desafía las convenciones tradicionales del arte representativo.

En el arte moderno equilibra los valores de la ciencia y lo espiritual. Aunque no existía en el arte del siglo XIX, sus raíces se encuentran en los estudios ópticos de esa época, los cuales se centraron tanto en el análisis de la luz como en la psicología de la percepción.

“Detrás de cada retícula del siglo XX se encuentra una ventana simbolista expuesta a la manera de un tratado de óptica” (Ibid, p.32).

En el simbolismo, la retícula aparecía en forma de ventanas, combinando transparencia y opacidad, reflejando tanto el mundo exterior como el interior del observador. Esta dualidad subrayaba la complejidad de la percepción y el conocimiento.

La retícula se extiende infinitamente, desafiando cualquier límite impuesto por una obra. Existen dos formas de interpretar la retícula: centrífuga, donde la obra es vista como un fragmento de un todo mayor, y centrípeta, donde la retícula aísla la obra del mundo exterior. El argumento centrífugo sugiere una continuidad teórica entre la obra de arte y el mundo exterior, lo que posibilita que la retícula sea utilizada en manifestaciones abstractas que exploran esta conexión, así como en proyectos que organizan aspectos de la realidad de manera más o menos abstracta. Este enfoque convierte a la retícula en un vehículo para reflexionar profundamente sobre la relación entre la creación artística y su entorno. Por otro lado, la práctica centrípeta de la retícula se enfoca en la superficie de la obra como una entidad completa y organizada interiormente. En este contexto, la retícula no busca desmaterializar dicha superficie, sino que la convierte en el foco principal de la percepción visual. Este enfoque resalta la estructura geométrica y la composición visual de la obra, subrayando su autorreferencialidad y su conexión con tradiciones simbólicas, cosmológicas y espirituales.

Sabemos que las retículas en el interior del marco suelen tener un carácter mucho más materialista mientras que las retículas más allá del marco a menudo suponen la desmaterialización de la superficie, la dispersión de lo material en un parpadeo o movimiento tácito”. (Ibid, p.36)

La paradoja inherente al uso de la retícula radica en su capacidad para albergar interpretaciones tanto materialistas como simbólicas. Esta dualidad subraya cómo la retícula puede ser empleada tanto para desmaterializar la superficie del arte como para afirmar su materialidad a través de la estructura y la forma.

4. LA REPETICIÓN

“Repetir es comportarse, pero con respecto a algo único o singular, que no tiene algo semejante o equivalente.” (Deleuze, 2002, p.21)

La repetición y la generalidad son conceptos que, aunque pueden parecer similares, tienen diferencias fundamentales. La generalidad se refiere a la capacidad de intercambiar un término por otro, mientras que la repetición implica tratar con algo único e irremplazable. Repetir es actuar en relación con algo singular, que no tiene equivalente, en contraste con la generalidad que opera con elementos sustituibles. Por lo tanto, la repetición destaca lo singular frente a lo general y lo universal frente a lo particular.

Según el filósofo David Hume, la repetición no altera el objeto que se repite, pero sí cambia la mente del observador. Esta repetición crea una impresión interna en la mente, fusionando los elementos y formando una continuidad mental, mientras que la simple sucesión de eventos no genera un sentido del tiempo. La repetición implica un movimiento continuo entre lo similar y lo diferente, donde la semejanza y la diferencia se influyen mutuamente. Así, la repetición y la diferencia están interconectadas, donde cada elemento que se parece también difiere y viceversa.

La repetición y la diferencia son claves para entender el inicio de las cosas. Cada cosa comienza con una pregunta, y la repetición juega un papel crucial en esta dinámica. En lugar de simplemente extender el tiempo, la repetición crea una resonancia entre singularidades, formando un eco que redefine cada configuración. Este proceso implica una repetición más profunda y significativa que una repetición superficial. La repetición auténtica se presenta como una condición inherente al ser, revelando la ambigüedad del origen y desafiando la distinción entre original y copia. Así, la repetición no se basa en elementos idénticos sucesivos, sino en totalidades coexistentes a distintos niveles, donde la diferencia se desplaza y se transforma continuamente.

La repetición simple y superficial es vista como lo mismo en la representación, explicada por lo negativo. Sin embargo, esta repetición está sujeta a la discontinuidad, ya que un elemento aparece solo cuando el otro ha desaparecido. La verdadera repetición no se realiza en la representación, sino en una forma contemplativa. La diferencia en la repetición es una contracción que coexiste en distintos niveles de intensidad. Así, la repetición no es de elementos sucesivos, sino de totalidades coexistentes que comprenden singularidades propias. Lo que revela que la diferencia no surge de una repetición elemental, sino entre los grados y niveles de una repetición compleja.

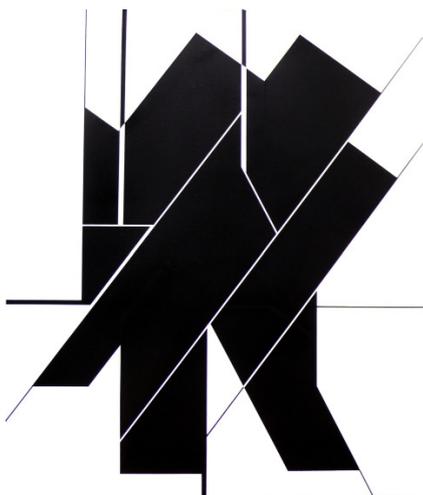


fig. 1. Pablo Palazuelo. Angular, 2002 / Óleo sobre lienzo. 165 x 137,5 cm.

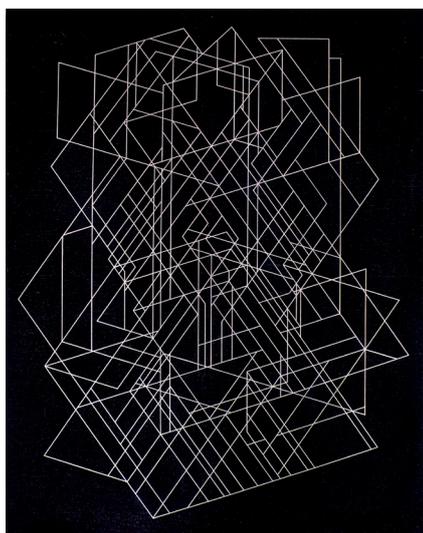


fig. 2. Pablo Palazuelo. Red III, 1993-1994 / Óleo sobre lienzo. 222 x 174 cm.

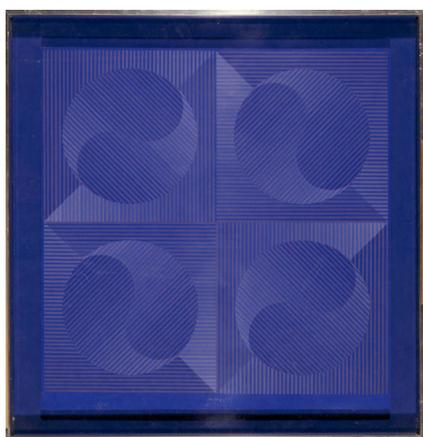


fig. 3. Eusebio Sempere. Yan-Yin azul, 1971 / Pintura. 63,5 x 61,5 cm.

III. REFERENTES

1. PABLO PALAZUELO

“Palazuelo es un artista reflexivo hasta la angustia, meticuloso en sus esquemas hasta la obsesión, filosófico en sus pensamientos hasta lo teosófico” (Gállego, 1983, p.23)

La trayectoria artística de Pablo Palazuelo se destaca por su profunda exploración de las formas geométricas y el espacio abstracto. Nacido en Madrid en 1916, Palazuelo se formó en arquitectura y pintura, influenciado por las corrientes artísticas de su época y desarrollando un estilo distintivo que fusionaba la precisión matemática con una expresividad espiritual.

Desde sus inicios, Palazuelo mostró un interés por la geometría y las estructuras abstractas, reflejando tanto las tradiciones artísticas españolas como las influencias internacionales de la época. Su formación académica y su participación en los círculos artísticos de París y Madrid enriquecieron su visión creativa, llevándolo a explorar nuevas fronteras en el arte abstracto.

El negro desempeña un papel crucial en la obra de Palazuelo, no solo como un contraste estético, sino como un elemento que define y delimita las formas geométricas en sus composiciones. Esta elección cromática permite que las estructuras geométricas emerjan del fondo oscuro, creando un diálogo visual entre la luz y la sombra.

Una característica distintiva de las obras de Palazuelo es su capacidad para sugerir movimiento y dinamismo a través de la disposición cuidadosa de líneas y formas. Sus composiciones se caracterizan por una interacción vibrante entre elementos que parecen fluctuar y estar dispuestos a expandirse en cualquier momento, como la tensión interna del punto.

Palazuelo se vio influenciado por el arte abstracto europeo y las corrientes de vanguardia de su tiempo, encontrando afinidades con figuras como Vasili Kandinski y Piet Mondrian. Sin embargo, desarrolló un estilo propio que integraba la precisión geométrica con una sensibilidad poética única, estableciendo un puente entre la tradición modernista y las exploraciones contemporáneas del arte abstracto.

2. EUSEBIO SEMPERE

Eusebio Sempere, uno de los artistas más destacados del siglo XX en España, es reconocido por su dominio técnico en el uso de líneas y efectos de luz para crear ilusiones ópticas en sus obras.

“Sempere utiliza el juego de líneas paralelas que se cortan con otras paralelas, formando aguas o moaré, creando una impresión fluctuante y dinámica”. (Gómez, 2015, p. 45).

En su pintura, Sempere logra un efecto de movilidad visual a través de la intersección precisa de líneas paralelas. Aunque estas imágenes son estáticas, la disposición de las líneas crea zonas delicadamente cebradas que

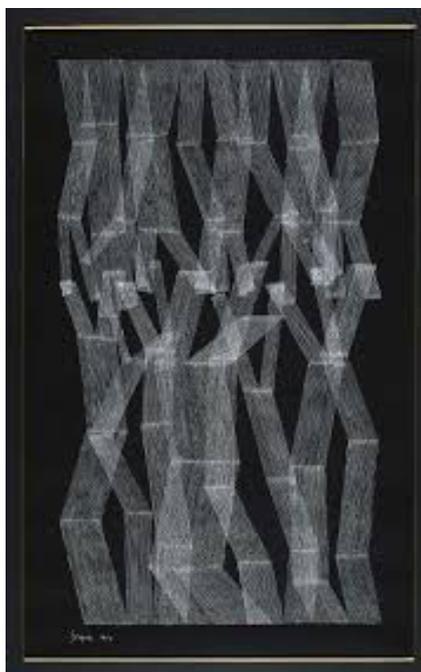


fig. 4. Eusebio Sempere. Sin título, 1960 / Gouache y grafito sobre cartulina. 65 x 44,2 cm.



fig. 5. Jesús Soto. Sin título, 1983. 250 x 506 x 30 cm.



fig. 6. Jesús Soto. Violeta sobre violeta, 2000. 102 x 102 x 15 cm.

provocan una impresión fluctuante en el espectador. Esta técnica demuestra un estudio minucioso de la luz y su interacción con las formas, siendo más detallado en sus pinturas que en sus esculturas.

Sempere creció en un entorno manufacturero, familiarizado con el entramado de horizontales sobre una cuerda o barra vertical. Este trasfondo influyó su obra, aunque inicialmente no fue evidente durante sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Su carrera experimentó un cambio significativo en 1955 cuando, con una beca del Estado francés, se trasladó a París y se unió al grupo de artistas de la galería Denise René, bajo la dirección de Víctor Vasarely. En París, Sempere se involucró con las experiencias ópticas del Groupe de Recherche Visuelle. Este grupo influyó en su interés por los efectos visuales y la luz, reforzando su técnica y estilo. Sus observaciones de la luz natural, como la filtración a través de persianas o los reflejos en campos inundados, se integraron en su obra, traduciéndose en un realismo abstracto influenciado por su entorno y experiencias personales.

Las esculturas de Sempere, hechas de barras paralelas, y sus pinturas, basadas en el paralelismo de las líneas, evocan una memoria óptica en el espectador, conectando sus experiencias visuales con las obras abstractas del artista. Su enfoque abstracto no busca reproducir literalmente la realidad, sino traducir las vivencias figurativas a través de un sistema de signos visuales abstractos.

3. JESÚS RAFAEL SOTO

Jesús Rafael Soto, fue un destacado artista venezolano cuya obra se inscribe en el ámbito del arte cinético. Soto nació en Ciudad Bolívar, Venezuela, en 1923. Su trabajo se caracteriza por la exploración de la percepción visual y el movimiento, tanto real como ilusorio, a través de la utilización de elementos geométricos y cromáticos.

Soto se formó en la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas, donde desarrolló una sólida base en las artes visuales. En 1950, se trasladó a París, un centro neurálgico del arte moderno, donde entró en contacto con figuras clave del arte abstracto y cinético como Victor Vasarely y Jean Tinguely. Este período en París fue crucial para su evolución artística, permitiéndole desarrollar su estilo distintivo basado en el cinetismo y la abstracción geométrica.

“La obra no existe sin el espectador, es el espectador el que hace la obra” (Soto, 2002, p. 15).

La técnica de Rafael Soto se fundamenta en la creación de obras que interactúan con el espectador, provocando efectos ópticos y la ilusión de movimiento. Utiliza líneas paralelas, estructuras geométricas y elementos en suspensión que, al ser observados desde distintos ángulos o al moverse el espectador, generan un dinamismo visual.

Su contribución al arte cinético ha sido fundamental para el desarrollo de nuevas formas de interacción entre el arte y el espectador. Su capacidad para

transformar la percepción visual y su innovación técnica lo han consolidado como uno de los artistas más importantes del siglo XX.

4. ELENA ASINS

Elena Asins describió su enfoque artístico como una búsqueda de “una nueva dimensión, una nueva realidad que emergía del cálculo y la estructura”. (Asins, 1990, p. 43)

Fue una artista española reconocida por su contribución al arte conceptual y su enfoque en el uso de la geometría y la tecnología en la creación artística. Su obra es un ejemplo de la integración de las matemáticas y la informática en el arte, creando piezas que combinan rigor técnico y belleza estética.

Nacida en Madrid en 1940, Asins estudió en la Facultad de Bellas Artes de San Fernando y en la Universidad Complutense de Madrid. Posteriormente, amplió su formación en París y Nueva York, donde se expuso a las tendencias más vanguardistas del arte contemporáneo. Asins está considerada una de las pioneras del arte cibernético en España. Su carrera se caracteriza por una constante experimentación con la forma y la estructura, explorando las posibilidades de la computación en la creación artística desde los años 60. La artista creó sus propios sistemas gráficos para producir formas basadas en series numéricas, estructuras gramaticales y desarrollos musicales.

La obra de Elena Asins se distingue por su uso sistemático de la geometría y la abstracción. Desde sus comienzos, su trabajo fue influenciado especialmente por el arte óptico, la pintura monocroma y el Suprematismo de Malé- vich. Sus piezas a menudo presentan patrones repetitivos y estructuras modulares, creando una sensación de orden y equilibrio. Utilizando algoritmos y programas informáticos, Asins generaba composiciones que exploran las relaciones entre forma, espacio y ritmo. Este enfoque le permitió desarrollar un lenguaje visual propio, basado en principios matemáticos y geométricos.

Uno de los aspectos más notables de su obra es la utilización del blanco y negro. Esta elección cromática no solo subraya el rigor de sus composiciones, sino que también enfatiza la pureza de las formas y la claridad de las estructuras. Sus trabajos buscan eliminar cualquier traza de lo anecdótico o decorativo, centrándose exclusivamente en la interacción de líneas y formas. Además, Asins incorporó progresivamente soportes poco convencionales como el hilo de nylon o el papel plegado.

5. PABLO GRISS

Pablo Griss, nacido en Caracas en 1971, es un artista que ha desarrollado una obra distintiva en el ámbito de la pintura geométrica abstracta. Su formación comenzó en la Universidad de Columbia en Nueva York, donde inicialmente estudió ingeniería antes de cambiar a la Escuela de Artes Visuales de la misma universidad. Su evolución artística lo llevó a trasladarse a Panamá en 2008 y, posteriormente, a Berlín en 2014, donde reside y trabaja

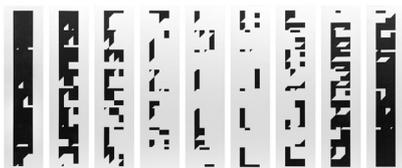


fig. 7. Elena Asins. Canons 22, Ephpatha, 1990 / Tinta sobre cartulina. 68 x 16 cm/u.



fig. 8. Elena Asins. Scale. Proyecto para una ciudad, 2005 / Fundición, chapa de hierro esmaltada en negro. 4 x 160 x 40 cm.

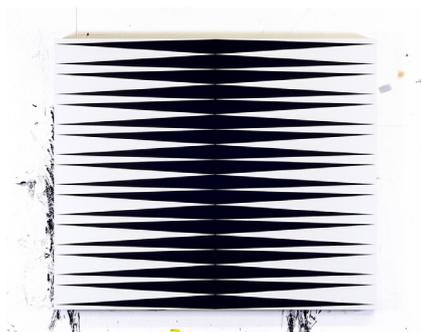


fig. 9. Pablo Griss. Kinetic deconstruction, 2017 / Acrílico sobre lino. 160 x 135 cm.

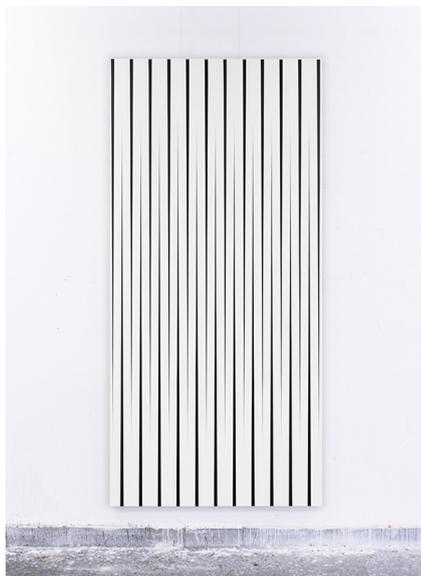


fig. 10. Pablo Griss. Sin título, 2020 / Óleo sobre lino. 400 x 140 cm.

actualmente.

Griss ha heredado la tradición del cinetismo venezolano representado por artistas como Jesús Soto y Carlos Cruz-Diez, así como diversas corrientes de la abstracción europea y americana. Esta diversidad de influencias ha nutrido su enfoque investigador y experimental, permitiéndole crear un cuerpo de trabajo que reflexiona sobre los terrenos fronterizos de la conciencia humana y las dimensiones menos comprensibles de la realidad.

La obra de Griss se caracteriza por la creación de espacios geométricos concretos que son a la vez ambiguos en su contenido. Sus pinturas presentan estructuras geométricas romboidales que generan un movimiento ascendente y vibratorio, provocando una expansión vertical que involucra al espectador en una experiencia visual dinámica. Griss utiliza el contraste como eje central de su obra, integrando una interacción viva de colores que se articula de manera intuitiva durante el proceso de creación.

El respeto por las proporciones del espacio físico del cuadro es fundamental en su trabajo. Griss presta especial atención a los márgenes y límites espaciales de la tela, asegurando que cada elemento forme parte de un todo coherente y autónomo.

Griss no se limita a generar ilusiones ópticas; su objetivo es explorar territorios más densos y complejos de la percepción visual. Inspirado por los pioneros de la abstracción geométrica constructiva y la pintura hard-edge, Griss reinventa y desarrolla técnicas que permiten una interacción tonal y cromática rica y sorprendente.

IV. PRÁCTICA ARTÍSTICA

En la práctica artística de este proyecto, se adopta un enfoque que enfatiza la simplicidad estructural y una organización formal predefinida. Los elementos clave estudiados previamente, la línea y el plano, son utilizados como herramientas para explorar las posibilidades dentro del campo de la abstracción geométrica. Cada creación, desde una perspectiva formal, es una búsqueda de composiciones que pueden ser más o menos dinámicas logrando diversas formas de expresión y ritmo a través de la combinación y disposición de líneas y planos.

El uso cromático se restringe intencionalmente a los colores blanco y negro, además del color natural del soporte. Esta decisión estética tiene la finalidad de destacar la pureza y la esencia de las formas geométricas. Al emplear únicamente tonalidades neutras y el color inherente del material, se refuerza la percepción de equilibrio y armonía en cada composición, invitando al espectador a una contemplación profunda de la estructura y la interacción entre sus elementos.

La proporción áurea sirve como una guía estructural en este proyecto. Este principio matemático proporciona un marco que facilita la creación de composiciones equilibradas y armónicas. La aplicación de la proporción áu-

rea permite una exploración rigurosa y visualmente coherente de la relación entre la línea y el plano.

En términos técnicos, el proceso creativo se desarrolla a través de una serie de experimentaciones con diferentes técnicas y materiales. La pintura se aplica utilizando cintas de enmascarar para asegurar bordes limpios y definidos, lo que permite crear formas geométricas precisas. La proporción áurea guía la disposición de los elementos en el plano, asegurando una distribución que refleja los principios de equilibrio y armonía que subyacen a esta proporción.

1. SOPORTE Y TÉCNICA

Tras un exhaustivo análisis de los referentes artísticos y de las técnicas más adecuadas para trabajar sobre madera, decidí utilizar agualátex mezclado con pigmento como medio principal. Esta elección se basa en las ventajas que ofrece esta mezcla en términos de control sobre la densidad y el tiempo de secado, así como en su acabado mate, que se adecúa perfectamente al soporte elegido.

La preparación de los soportes comienza con tableros de contrachapado de diversas dimensiones, montados sobre bastidores de madera fija. El primer paso en el proceso es el lijado de la superficie, utilizando lijas muy finas y lavables, para asegurar una superficie completamente lisa que permita la aplicación uniforme de las cintas adhesivas sin necesidad de imprimación.

Con la superficie lista, procedo a dibujar a lápiz diversas líneas rectas y curvas, guiándome por esquemas áureos para crear composiciones preliminares. Estas composiciones son susceptibles de ajustes y rectificaciones posteriores.

Una vez establecida la composición, aplico las primeras máscaras adhesivas para definir las áreas que quedarán del color natural del soporte. Estas máscaras se presionan con el borde de una espátula y se sellan con dos capas de apresto formulado a partir de una mezcla de látex vinílico y agua a partes iguales. Este sellado es crucial para prevenir filtraciones de pintura.

Con las máscaras adheridas y selladas, comienzo la aplicación de la pintura mediante rodillo. Se aplican de tres a cuatro capas de pintura, respetando los tiempos de secado entre cada capa, para lograr una superficie homogénea y uniforme. La retirada cuidadosa de las cintas revela los bordes de las formas geométricas; este es un momento crítico donde se verifica la precisión del procedimiento. Si es necesario, se realizan correcciones con pincel para asegurar unos bordes limpios y definidos.

Este proceso de aplicación de cintas y pintura se repite tantas veces como sea necesario para alcanzar la complejidad de líneas deseada. Al finalizar la aplicación de la pintura, se añade una capa de barniz mate sobre la cual se volverán a pegar las cintas y sellar con otra capa del mismo barniz. Tras unas cuatro horas de secado, la superficie está lista para recibir una capa final de barniz brillante en las áreas requeridas, completando así el proceso técnico.

2. COLOR: BLANCO Y NEGRO

El blanco y el negro han sido históricamente considerados colores que representan los extremos del espectro cromático. En la teoría del color, ambos son vistos como colores neutros que, sin embargo, poseen una carga simbólica y psicológica significativa. Según Kandinsky (1979), el blanco simboliza el nacimiento y la pureza, mientras que el negro representa la muerte y el silencio absoluto. Esta dualidad ofrece un campo de exploración rico para la abstracción geométrica, permitiendo al artista jugar con conceptos de presencia y ausencia, luz y oscuridad.

El blanco, en el contexto de este proyecto, es utilizado para evocar la pureza y la luz. Al emplear el blanco, las composiciones pueden centrarse en la claridad de la línea y la forma sin distracciones cromáticas. La elección del blanco permite que la luz interactúe de manera directa con la superficie de las obras, creando un efecto de expansión y apertura que puede ser asociado con la idea de infinitud.

El negro, por otro lado, aporta una profundidad y un contraste que resalta las formas y estructuras delineadas por la madera. Según Johannes Itten (1961), el negro es un color que absorbe la luz y crea un fondo que puede hacer que otros colores o elementos se destaquen de manera más prominente. En las obras de este proyecto, el negro sirve para definir espacios y contornos, creando una sensación de límite y estructura que complementa las obras de color blanco.

El uso exclusivo del blanco y negro tiene precedentes en movimientos artísticos como el Suprematismo y el Neoplasticismo. Artistas como Kazimir Malévich y Piet Mondrian utilizaron estos colores para enfatizar la pureza de la forma y la estructura geométrica. Malévich, en particular, consideraba que el blanco y el negro podían trascender las limitaciones de la representación y llevar al espectador a una experiencia más espiritual y abstracta.

3. OBRA PICTÓRICA

Una vez concluida la producción artística, seleccioné cuidadosamente las obras que integrarán el proyecto, conformado por un total de 18 cuadros de diversas dimensiones. Mediante estas obras busco desarrollar un lenguaje visual propio, centrado en el uso de la línea y la creación de composiciones complejas. Cada pieza ha sido creada siguiendo el meticuloso proceso previamente descrito, asegurando una coherencia formal y procedimental en toda la serie. Las composiciones de estas obras logran un equilibrio entre la simplicidad y la rigurosidad, aprovechando la versatilidad de la línea para generar diferentes ritmos visuales y dinamismo. La diversidad de tamaños y matices en las obras enriquece el conjunto, ofreciendo una variedad que mantiene la coherencia temática mientras explora diferentes dimensiones y relaciones dentro del sistema áureo.



fig. 11. Un minuto y veinticinco segundos, 2024.
 Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre tablero contrachapado con bastidor.
 30 x 48 cm.

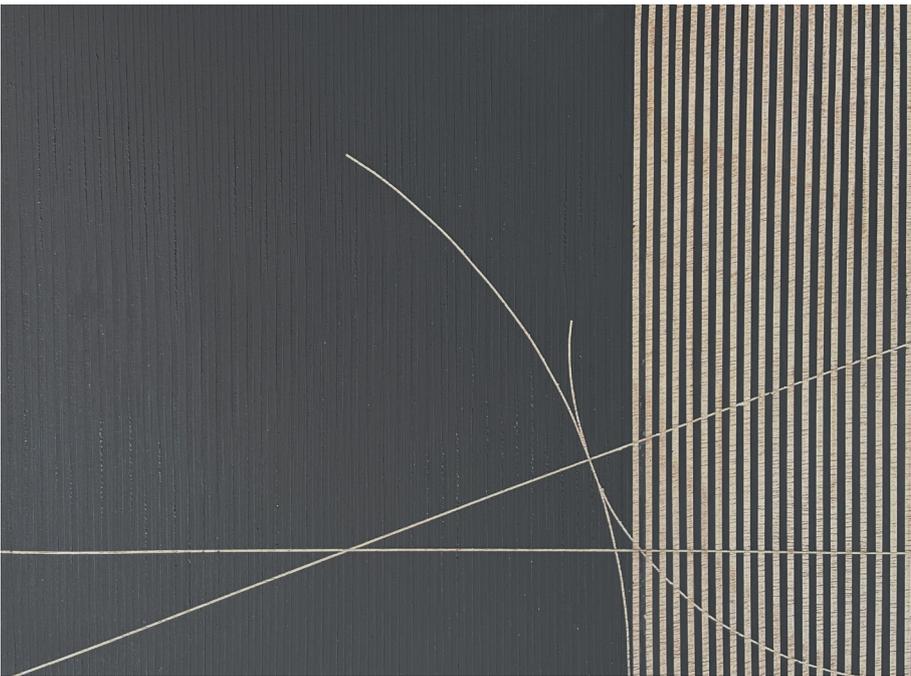


fig. 12. Un minuto y cinco segundos, 2024.
 Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre tablero contrachapado con bastidor.
 30 x 40 cm.

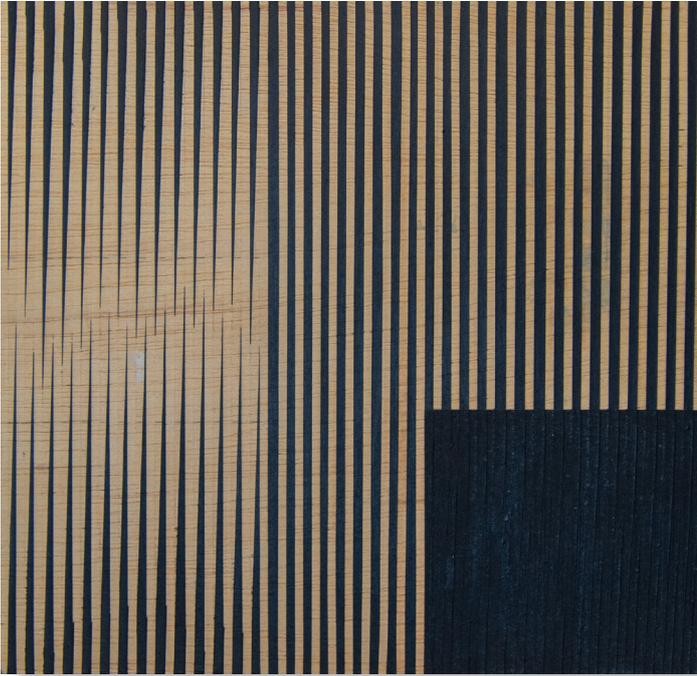


fig. 13. Cuarenta y dos segundos, 2024.
Aqualátex pigmentado y reservas sobre tablero contrachapado con bastidor.
25 x 25 cm.



fig. 14. Cincuenta y ocho segundos, 2024.
Aqualátex pigmentado y reservas sobre tablero contrachapado con bastidor.
25 x 25 cm.



fig. 15. Cinco minutos y veinte segundos, 2023.
Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre tablero contrachapado con bastidor.
100 x 100 cm.

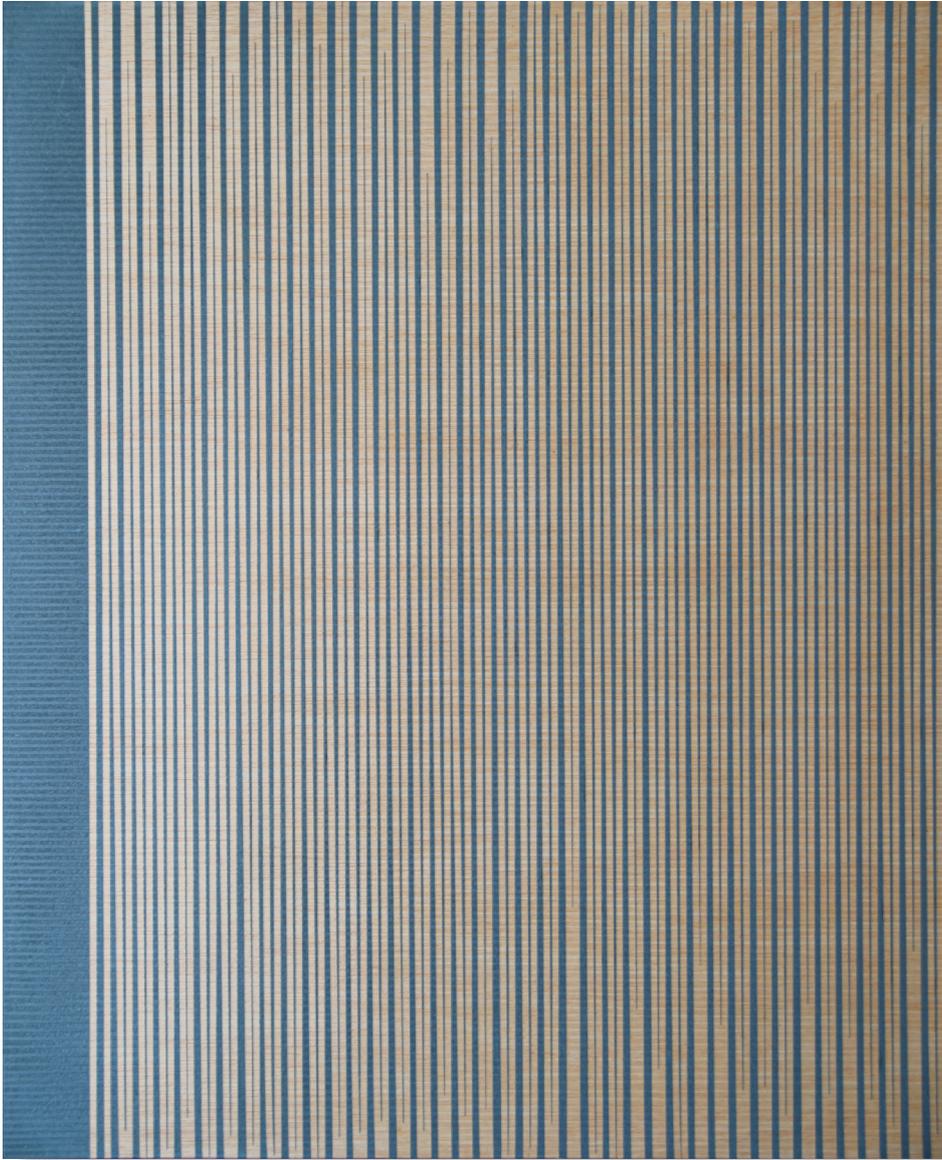


fig. 16. Siete minutos y cincuenta y seis segundos, 2023.
Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre tablero contrachapado con bastidor.
100 x 81 cm.

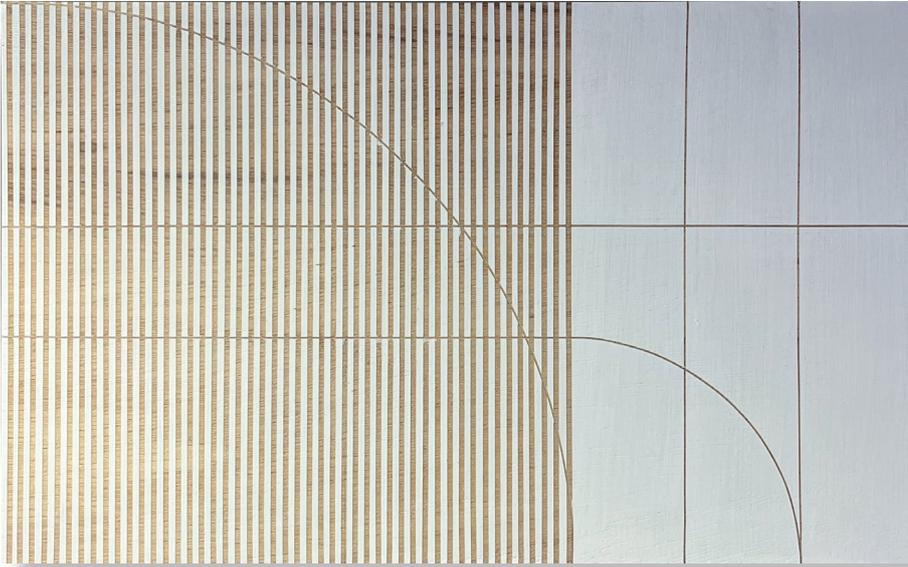


fig. 17. Treinta y dos segundos, 2024.
Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre tablero contrachapado con bastidor.
30 x 48 cm.



fig. 18. Un minuto y dos segundos, 2024.
Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre tablero contrachapado con bastidor.
30 x 48 cm.

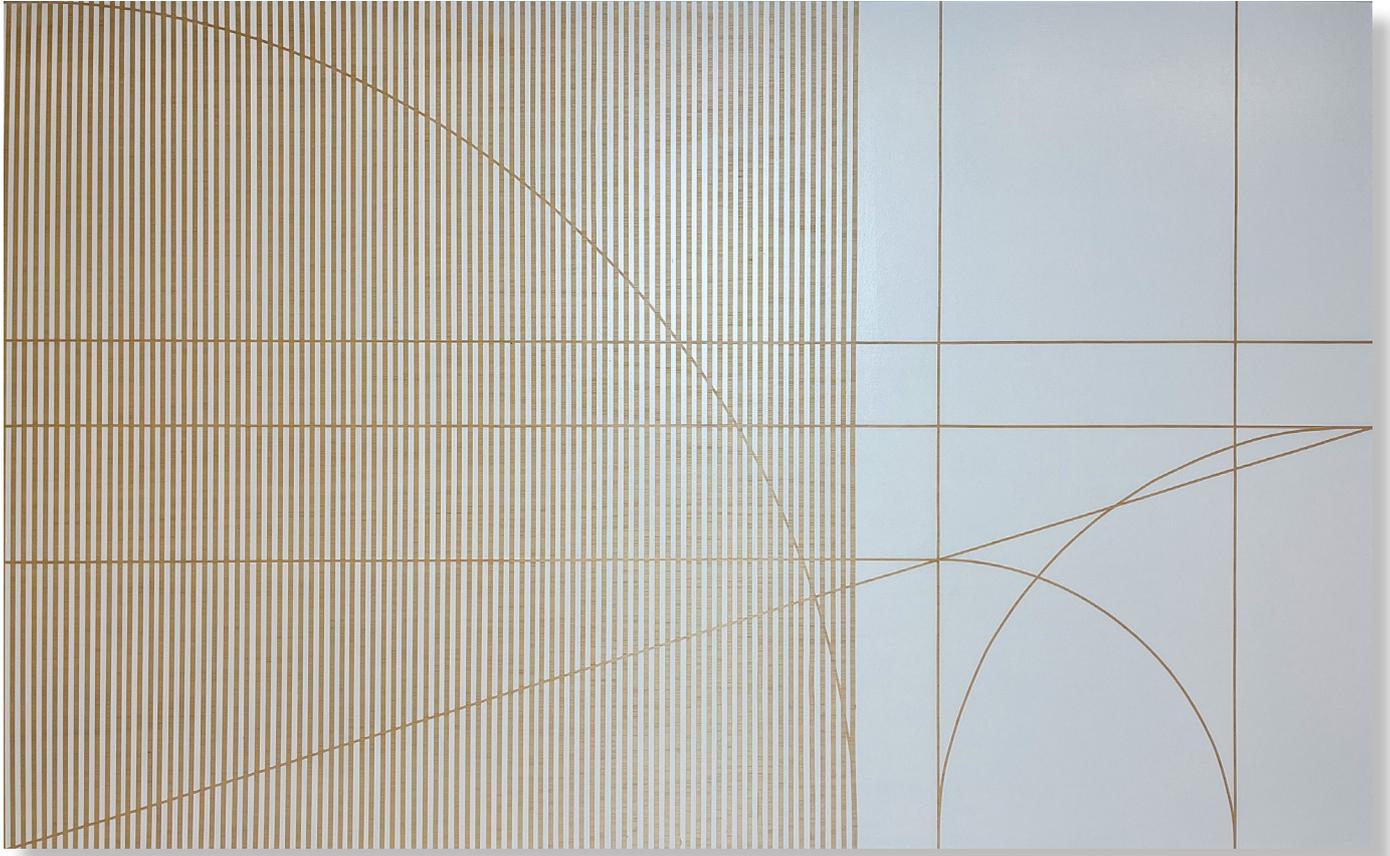


fig. 19. Cincuenta y nueve segundos, 2024.
Agualátex pigmentado y reservas sobre tablero contrachapado con bastidor.
100 x 160 cm.

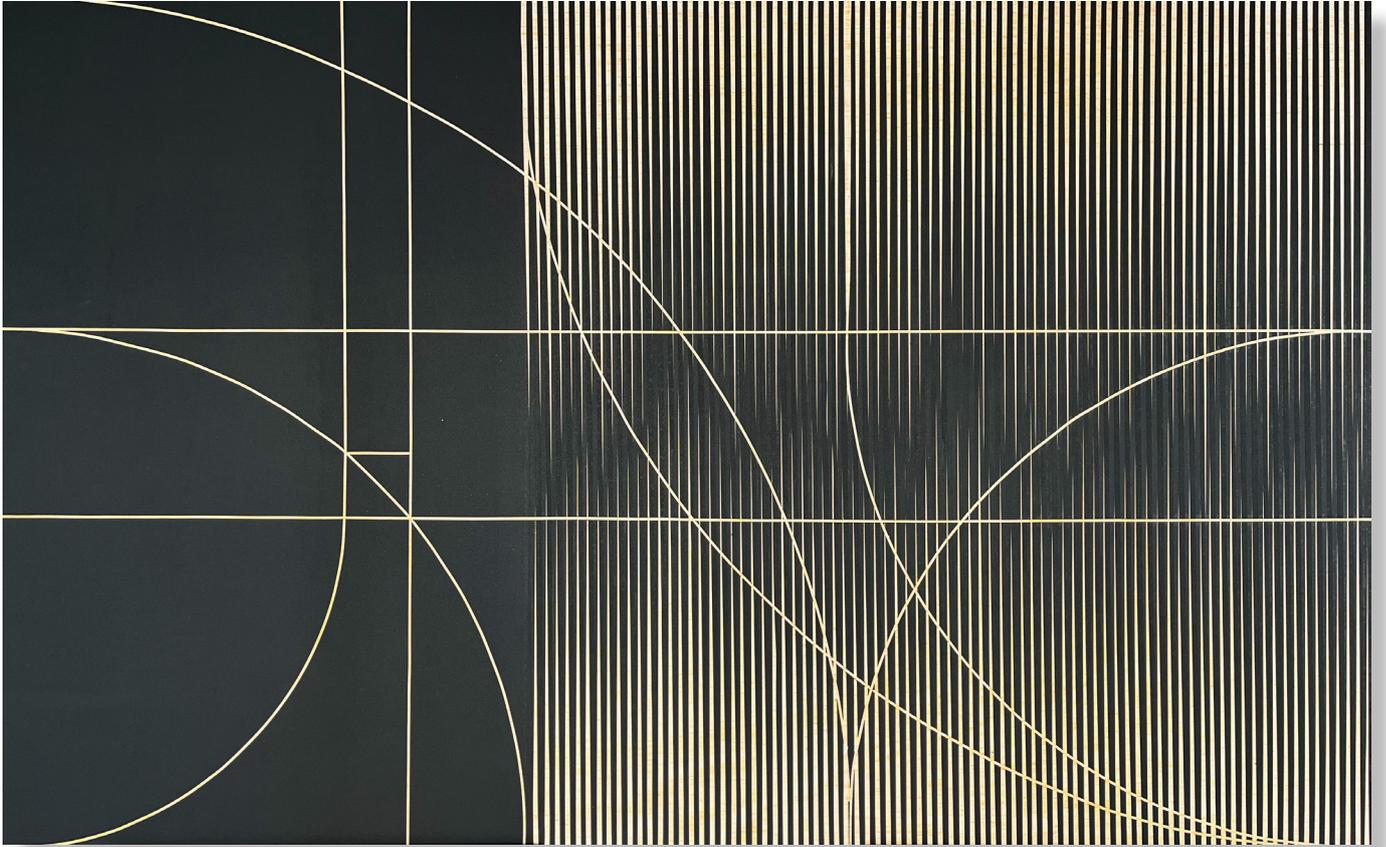


fig. 20. Dos minutos y diez segundos, 2024.
Agualátex pigmentado y reservas sobre tablero contrachapado con bastidor.
100 x 160 cm.

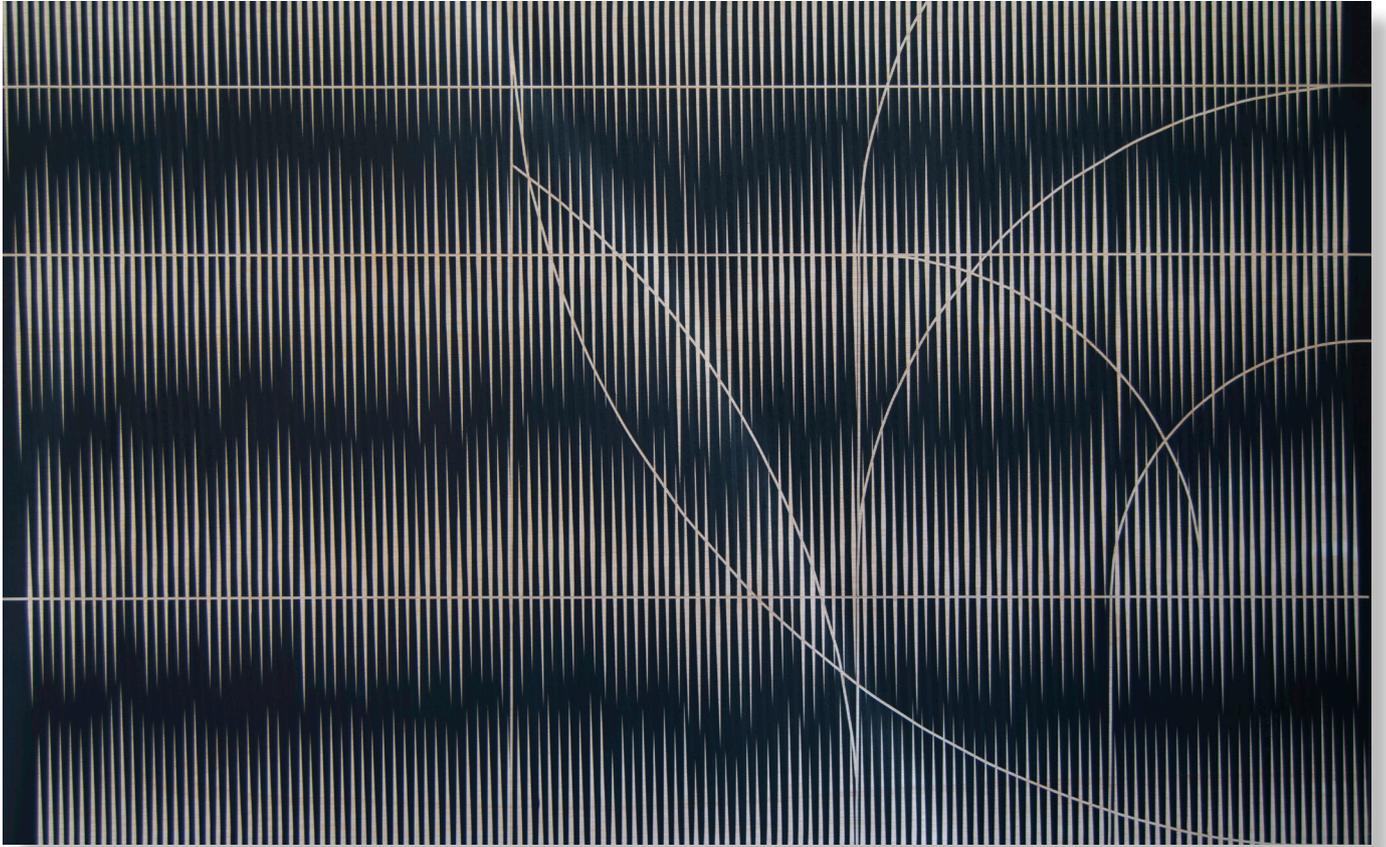


fig. 21. Dos minutos y dieciséis segundos, 2024.
Agualátex pigmentado y reservas sobre tablero contrachapado con bastidor.
100 x 160 cm.

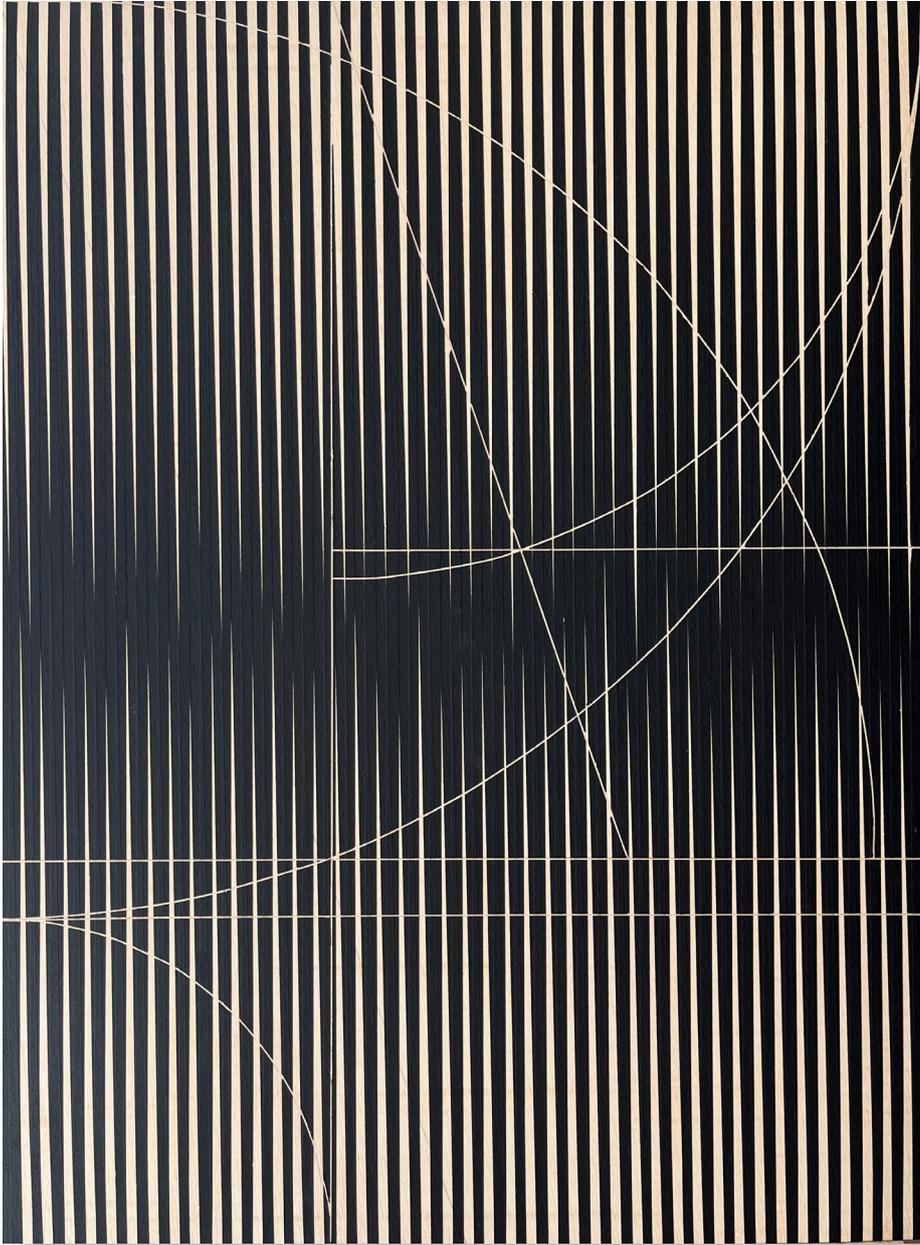


fig. 22. Cuarenta y cinco segundos, 2024.
Agualátex pigmentado y reservas sobre tablero contrachapado con bastidor.
73 x 54 cm.

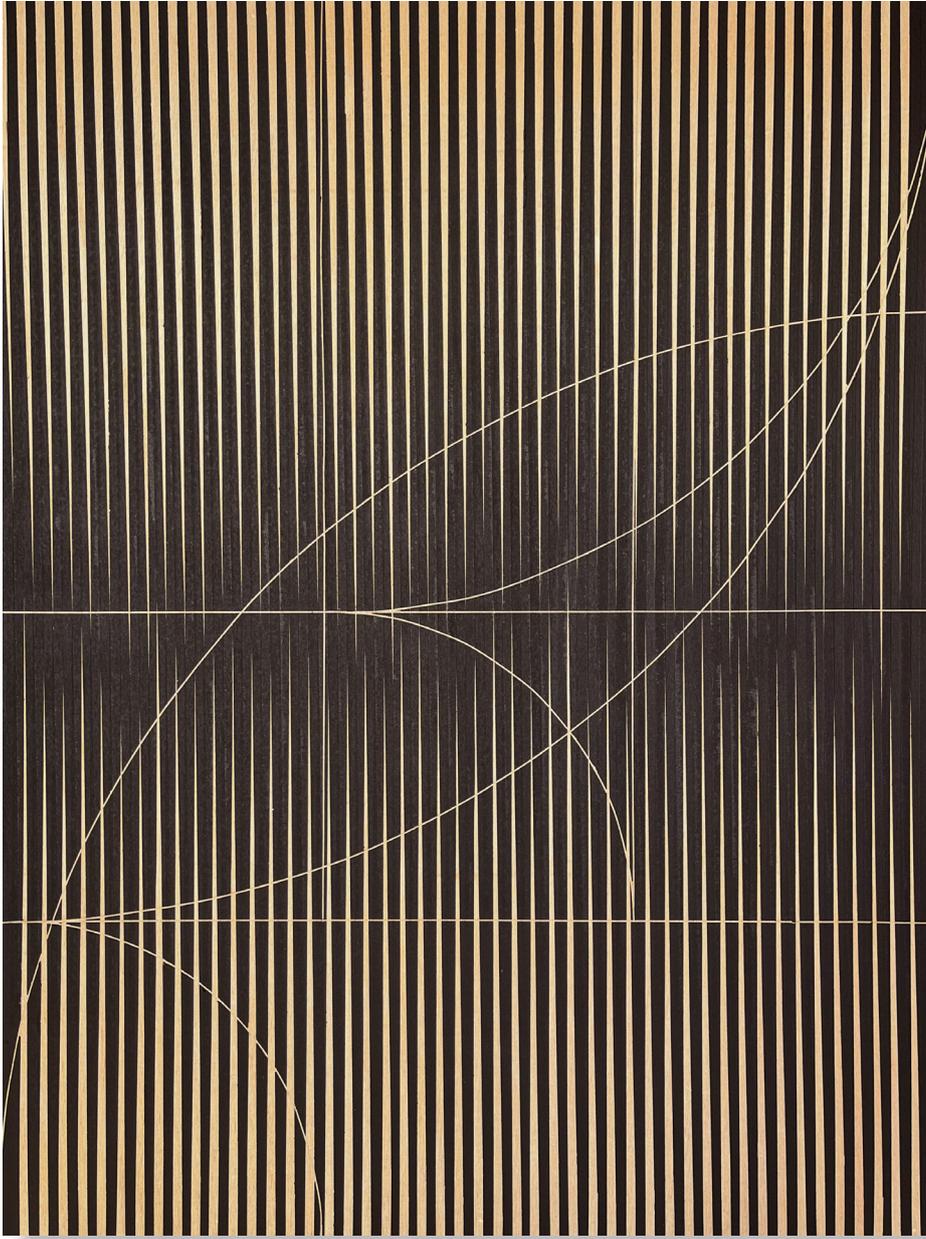


fig. 23. Un minuto y diez segundos, 2024.
Agualátex pigmentado y reservas sobre tablero contrachapado con bastidor.
80 x 60 cm.

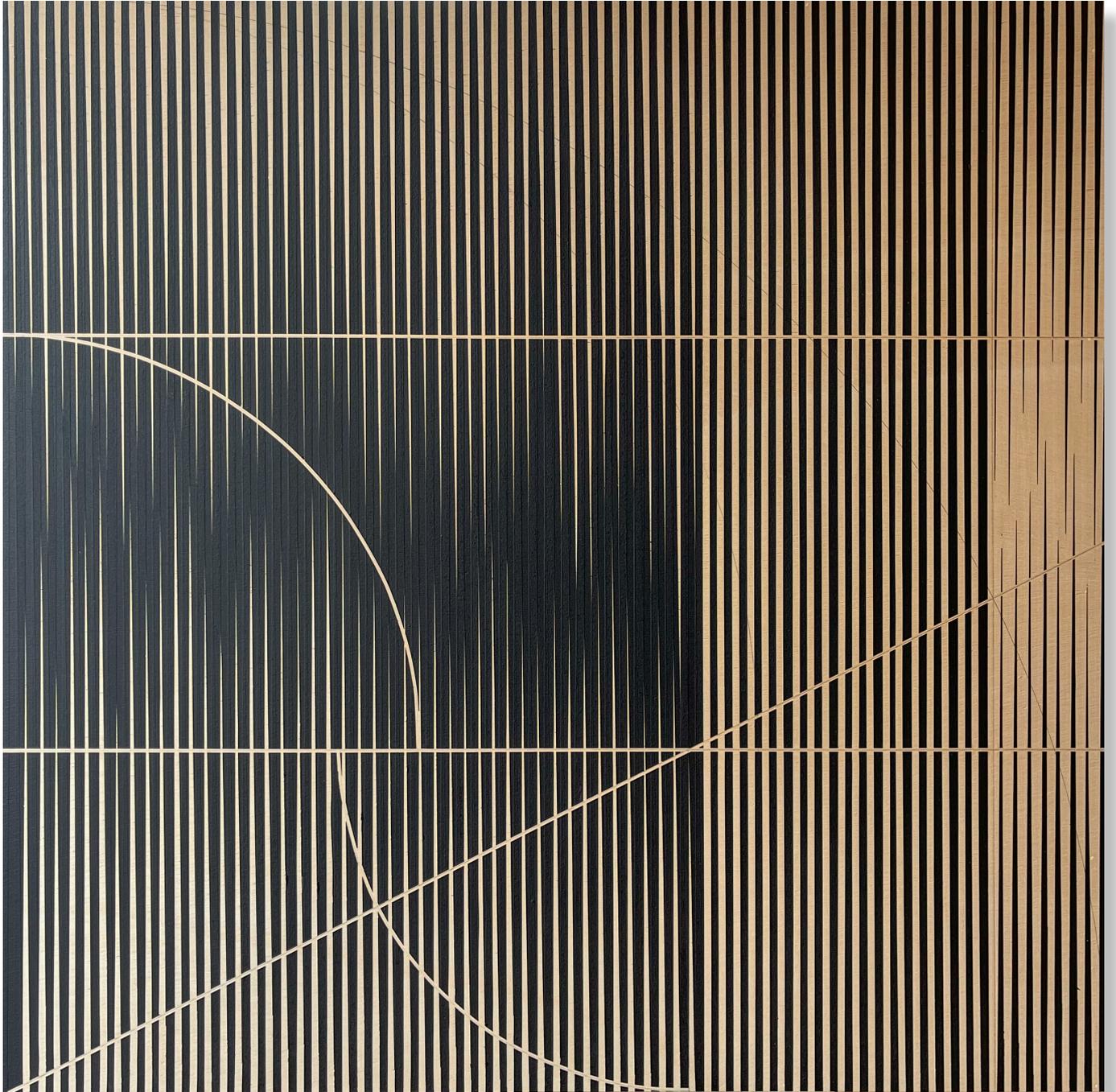


fig. 24. Un minuto y un segundo, 2024.
Agualátex pigmentado y reservas sobre tablero contrachapado con bastidor.
90 x 90 cm.

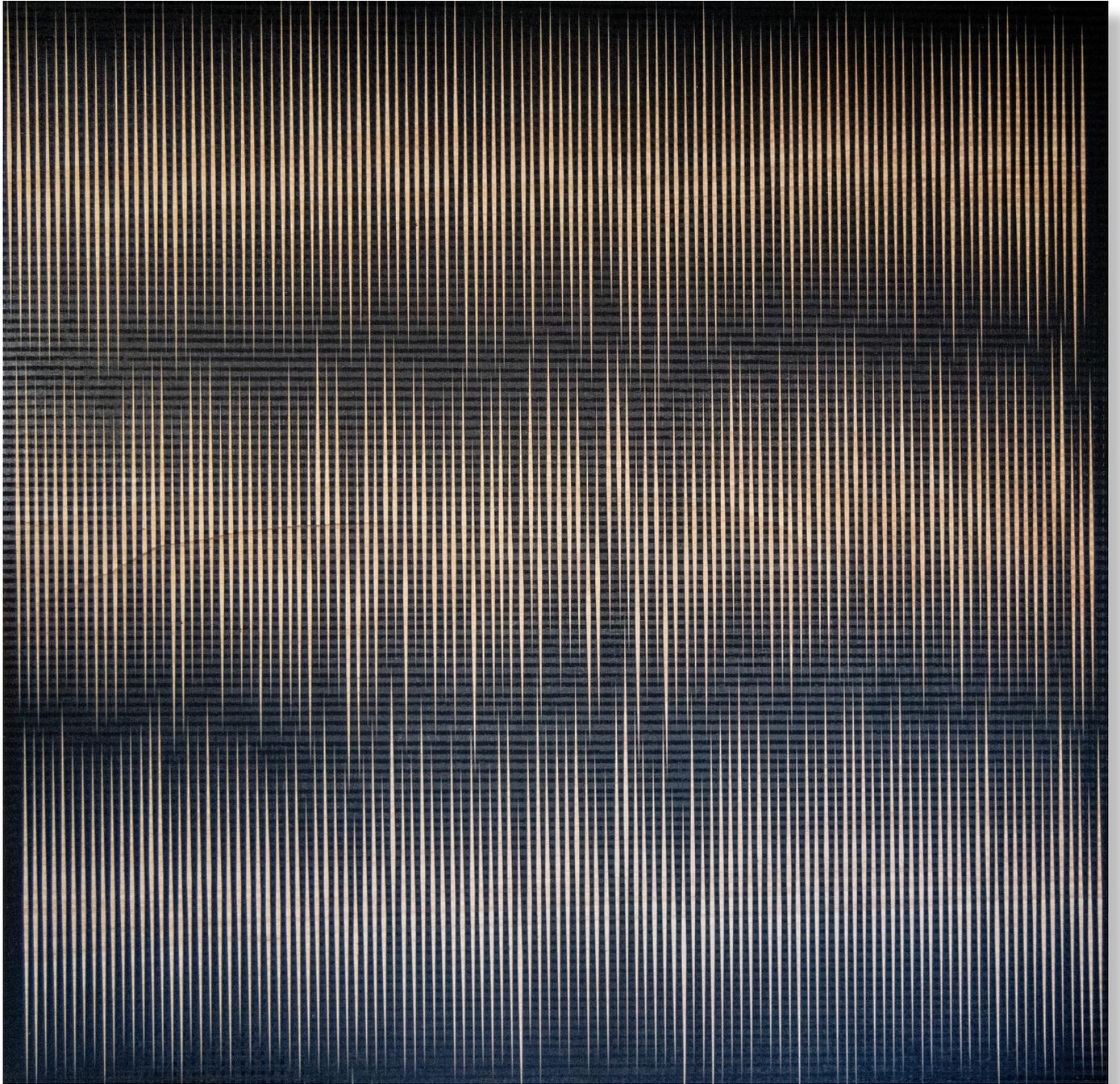


fig. 25. Tres minutos y cuarenta y un segundos, 2024.
Agulátex pigmentado, reservas y barniz sobre tablero contrachapado con bastidor.
140 x 140 cm.

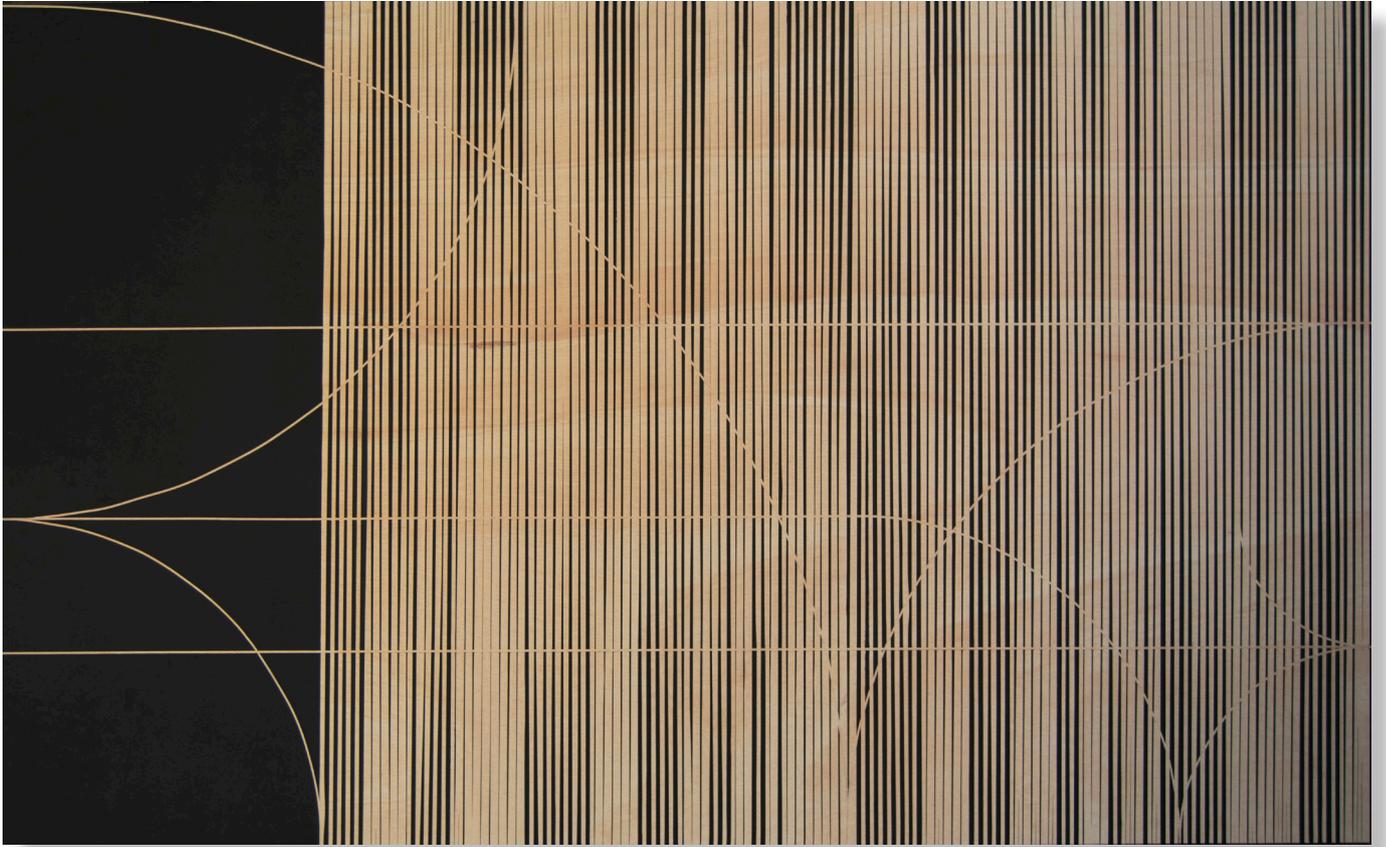


fig. 26. Dos minutos y tres segundos, 2024.
Agualátex pigmentado y reservas sobre tablero contrachapado con bastidor.
120 x 194 cm.



fig. 27. Un minuto y tres segundos, 2024.
Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre tablero contrachapado con bastidor.
100 x 100 cm.

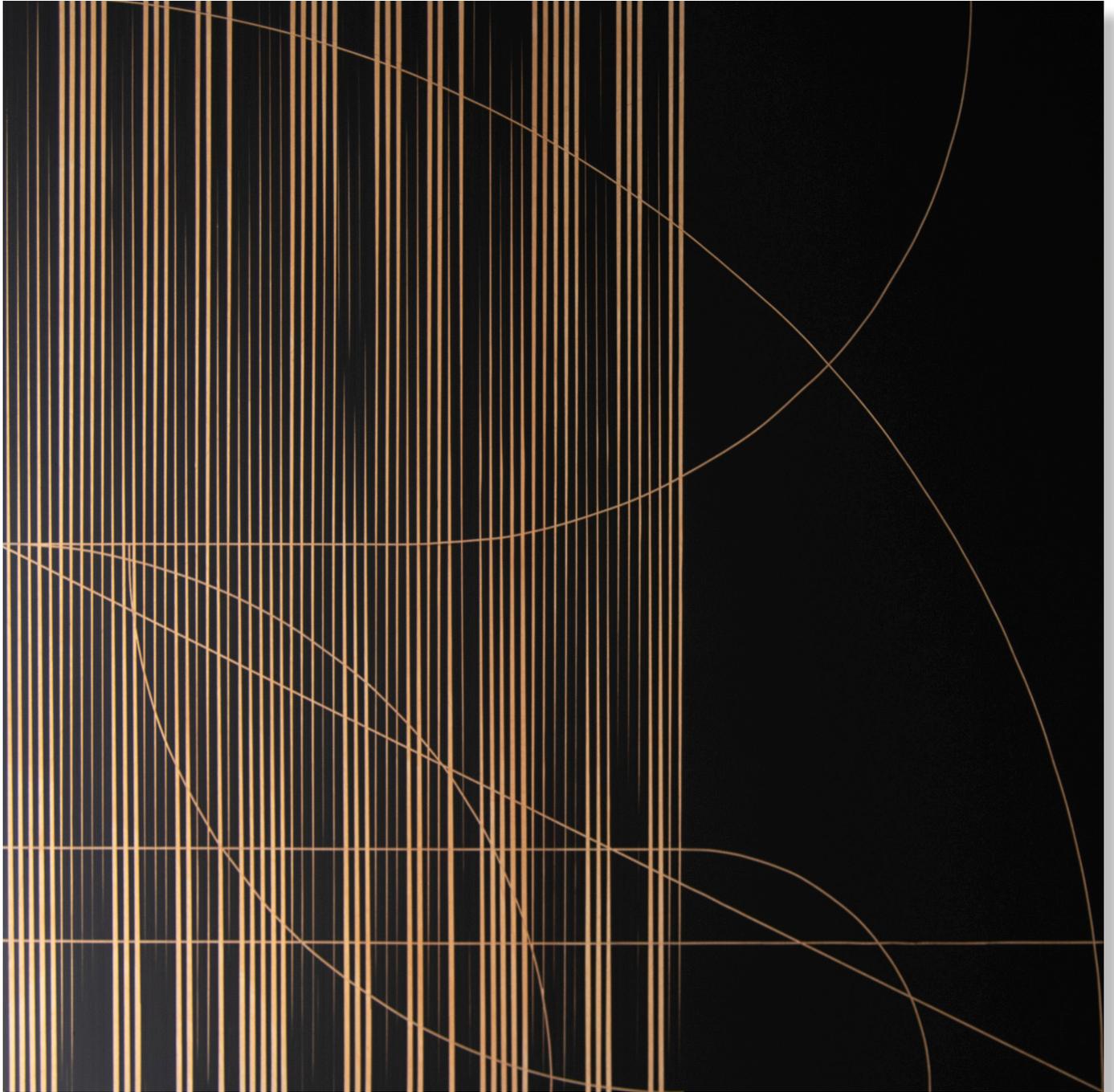


fig. 28. Un minuto y treinta segundos, 2024.
Agualátex pigmentado y reservas sobre tablero contrachapado con bastidor.
190 x 190 cm.

V. CONCLUSIONES

En este proyecto se ha logrado cumplir de manera efectiva con los objetivos planteados, consolidándose como una exploración exhaustiva y rigurosa de la relación entre la línea y el plano en la producción artística. La investigación teórica y la práctica artística se han desarrollado de manera coherente y articulada, permitiendo una comprensión integral de los principios geométricos y estéticos que fundamentan esta propuesta.

Las obras creadas demuestran una investigación meticulosa sobre cómo la línea y el plano pueden interactuar de manera significativa en el ámbito de la abstracción geométrica. Cada composición ha sido diseñada rigurosamente para explorar estas relaciones, siguiendo los principios de la proporción áurea, lo que ha resultado en obras equilibradas y armoniosas. La decisión de no trabajar con el punto ha permitido profundizar en la exploración de las líneas y los planos creados a partir de ellas, subrayando su dinamismo y capacidad de transformación en la superficie del cuadro.

La teoría de Wassily Kandinsky sobre la línea y el plano ha sido una guía esencial para este proyecto. El estudio sobre el concepto de punto ha permitido una comprensión más profunda de cómo las líneas y los planos pueden estructurarse y reorganizarse para crear movimiento y ritmo dentro de las obras. La aplicación de los conceptos de Kandinsky sobre la línea geométrica y sus variantes ha facilitado un entendimiento más detallado de este elemento fundamental de la geometría en el arte.

El proceso creativo ha sido meticuloso y detallado, comenzando con un lijado cuidadoso de los soportes y la aplicación de técnicas precisas para asegurar bordes limpios y formas geométricas definidas. La adherencia de máscaras y la aplicación de múltiples capas de pintura mediante rodillo han sido fundamentales para lograr las texturas y los acabados deseados. Este enfoque técnico ha garantizado la calidad y la cohesión formal de cada obra, permitiendo que cada pieza refleje un alto nivel de precisión y cuidado en su ejecución.

Las obras seleccionadas para el proyecto reflejan una evolución en la complejidad de las composiciones y en la expresión visual de la línea y el plano. La limitación del color a blanco y negro, junto con el color natural del soporte, ha permitido una concentración en los elementos esenciales de la geometría y la abstracción, eliminando distracciones cromáticas y resaltando la pureza de las formas. Esta elección estética ha reforzado la sensación de equilibrio y armonía en cada composición, permitiendo al espectador una mirada cargada de simetría y serenidad.

“Línea y plano sin el punto” ha logrado establecer un lenguaje visual propio, basado en principios geométricos sólidos y en una exploración técnica rigurosa. Este proyecto, a través de su enfoque innovador y su ejecución cuidadosa, ha ampliado los límites de la producción artística contemporánea, contribuyendo al campo del arte abstracto y geométrico.

La combinación de teoría y práctica en este proyecto ha permitido una comprensión más profunda de los elementos fundamentales de la abstracción geométrica. Al integrar principios como la proporción áurea y al utilizar materiales naturales, se ha logrado una conexión significativa con la naturaleza y una estética orgánica que complementa las formas geométricas puras. Este enfoque holístico ha resultado en obras que no solo son visualmente impactantes, sino que también invitan a una reflexión más profunda sobre la relación entre arte y naturaleza.

En cuanto a las posibles mejoras, se plantea una profundización en la investigación de los referentes teóricos y artísticos, ampliando el análisis de las obras y conceptos de los artistas citados, y un estudio más detallado de la teoría del color. Una evaluación más exhaustiva de los resultados sería beneficiosa, analizando críticamente la coherencia y la calidad estética de las composiciones, y explorando más a fondo las posibilidades cromáticas.

Además, la incorporación de nuevas técnicas y materiales en el proceso creativo podría enriquecer la práctica artística, dirigiéndola hacia la gráfica. Sería interesante investigar y experimentar con diversos enfoques de presentación y exhibición de las obras, teniendo en cuenta aspectos como el enmarcado, la iluminación y el contexto de exposición, para destacar aún más las características y detalles de las piezas.

VI. BIBLIOGRAFÍA

Asins, E. (1990). Arte y cibernética. Madrid: Ediciones del Umbral.

Deleuze, G. (2002). Diferencia y repetición (C. Solana, Trad.). Ediciones Paidós.

Goldsworthy, A. (1994). Una colaboración con la naturaleza. Harry N. Abrams.

Gómez, R. (2015). El arte cinético de Eusebio Sempere. Madrid: Ediciones de Arte.

Itten, J. (1961). El arte del color: La experiencia subjetiva y la racionalidad objetiva del color. John Wiley & Sons.

Ingold, T. (2015). La vida de las líneas. Routledge.

Kandinsky, W. (1911). De lo espiritual en el arte. Dover Publications.

Kandinsky, W. (1926). Punto y línea sobre el plano. Dover Publications.

Klee, P. (1961). Cuaderno pedagógico de bocetos. Faber and Faber.

Krauss, R. E. (1985). La retícula. En La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos (pp. 58-65). Alianza Editorial.

Le Corbusier. (1924). Hacia una nueva arquitectura. Dover Publications.

Leach, E. (1976). Cultura y comunicación: La lógica por la cual los símbolos están conectados. Cambridge University Press.

Novalis. (1802). Polen y fragmentos: Poesía y prosa seleccionadas de Novalis. Archipelago Books.

Parkes, M. B. (1992). Pausa y efecto: Una introducción a la historia de la puntuación en Occidente. University of California Press.

Riegl, A. (1893). Cuestiones de estilo: Fundamentos para una historia de la ornamentación. Verlag von G. Siemens.

Ruskin, J. (1904). Los elementos del dibujo. Dover Publications.

Semper, G. (1989). Los cuatro elementos de la arquitectura y otros escritos.

Cambridge University Press.

Soto, J. R. (2002). El arte del movimiento y la percepción. Caracas: Fundación Soto.

Times. (1915, 17 de mayo). Times.

Viollet-le-Duc, E. (1858). Conversaciones sobre la arquitectura. B. Bance.

Vygotsky, L. S. (1978). El desarrollo de los procesos psicológicos superiores en la mente de la sociedad. Harvard University Press.

Zeising, A. (1855). Investigaciones estéticas. Verlag von F. A. Brockhaus.

VII. ÍNDICE DE IMÁGENES

fig. 1. Pablo Palazuelo. Angular, 2002 / Óleo sobre lienzo. 165 x 137,5 cm. <https://www.fundacionpablopalazuelo.es/fondo-coleccion/pintura/angular/>

fig. 2. Pablo Palazuelo. Red III, 1993-1994 / Óleo sobre lienzo. 222 x 174 cm. <https://www.fundacionpablopalazuelo.es/fondo-coleccion/pintura/red-iii/>

fig. 3. Eusebio Sempere. Sin título, 1960 / Gouache y grafito sobre cartulina. 65 x 44,2 cm. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/sin-titulo-243>

fig. 4. Eusebio Sempere. Yan-Yin azul, 1971 / Pintura. 63,5 x 61,5 cm. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/yan-yin-azul>.

fig. 5. Jesús Soto. Sin título, 1983. 250 x 506 x 30 cm. <https://jesus-soto.com/es/obras/>

fig. 6. Jesús Soto. Violeta sobre violeta, 2000. 102 x 102 x 15 cm. <https://jesus-soto.com/es/obras/>

fig. 7. Elena Asins. Canons 22, Ephpatha, 1990 / Tinta sobre cartulina. 68 x 16 cm/u. <https://elviragonzalez.es/artista/elena-asins/>

fig. 8. Elena Asins. Scale. Proyecto para una ciudad, 2005 / Fundición, chapa de hierro esmaltada en negro. 4 x 160 x 40 cm. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/scale-proyecto-ciudad>

fig. 9. Pablo Griss. Kinetic deconstruction, 2017 / Acrílico sobre lino. 160 x 135 cm. <https://www.pablogriss.com/work/untitled/>

fig. 10. Pablo Griss. Sin título, 2020 / Óleo sobre lino. 400 x 140 cm. <https://www.pablogriss.com/work/kinetic-deconstruction/>

fig. 11. Un minuto y veinticinco segundos, 2024. Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre tablero contrachapado con bastidor. 30 x 48 cm. Archivo propio.

fig. 12. Un minuto y cinco segundos, 2024. Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre tablero contrachapado con bastidor. 30 x 40 cm. Archivo propio.

fig. 13. Cuarenta y dos segundos, 2024. Agualátex pigmentado y reservas sobre tablero contrachapado con bastidor. 25 x 25 cm. Archivo propio.

fig. 14. Cincuenta y ocho segundos, 2024. Agualátex pigmentado y reservas sobre tablero contrachapado con bastidor. 25 x 25 cm. Archivo propio.

fig. 15. Cinco minutos y veinte segundos, 2023. Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre tablero contrachapado con bastidor. 100 x 100 cm. Archivo propio.

fig. 16. Siete minutos y cincuenta y seis segundos, 2023. Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre tablero contrachapado con bastidor. 100 x 81 cm. Archivo propio.

fig. 17. Treinta y dos segundos, 2024. Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre tablero contrachapado con bastidor. 30 x 48 cm. Archivo propio.

fig. 18. Un minuto y dos segundos, 2024. Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre tablero contrachapado con bastidor. 30 x 48 cm. Archivo propio.

fig. 19. Cincuenta y nueve segundos, 2024. Agualátex pigmentado y reservas sobre tablero contrachapado con bastidor. 100 x 160 cm. Archivo propio.

fig. 20. Dos minutos y diez segundos, 2024. Agualátex pigmentado y reservas sobre tablero contrachapado con bastidor. 100 x 160 cm. Archivo propio.

fig. 21. Dos minutos y dieciséis segundos, 2024. Agualátex pigmentado y reservas sobre tablero contrachapado con bastidor. 100 x 160 cm. Archivo propio.

fig. 22. Cuarenta y cinco segundos, 2024. Agualátex pigmentado y reservas sobre tablero contrachapado con bastidor. 73 x 54 cm. Archivo propio.

fig. 23. Un minuto y diez segundos, 2024. Agualátex pigmentado y reservas sobre tablero contrachapado con bastidor. Archivo propio.

fig. 24. Un minuto y un segundo, 2024. Agualátex pigmentado y reservas sobre tablero contrachapado con bastidor. 90 x 90 cm. Archivo propio.

fig. 25. Tres minutos y cuarenta y un segundos, 2024. Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre tablero contrachapado con bastidor. 140 x 140 cm. Archivo propio.

fig. 26. Dos minutos y tres segundos, 2024. Agualátex pigmentado y reservas sobre tablero contrachapado con bastidor. 120 x 194 cm. Archivo propio.

fig. 27. Un minuto y tres segundos, 2024. Agualátex pigmentado, reservas y barniz sobre tablero contrachapado con bastidor. 100 x 100 cm. Archivo propio.

fig. 28. Un minuto y treinta segundos, 2024. Agualátex pigmentado y reservas sobre tablero contrachapado con bastidor. 190 x 190 cm. Archivo propio.