

FELICIA PUERTA

pinturas



Abril 1999

MAC
Museo de Arte
Contemporáneo
Facultad de Artes
UNIVERSIDAD DE CHILE

M A C
Museo de Arte
Contemporáneo
Facultad de Artes
UNIVERSIDAD DE CHILE



FELICIA PUERTA GOMEZ

FELICIA PUERTA

pinturas

Abril 1999

Portada:
Sin Título
Técnica Mixta

M A C

Museo de Arte
Contemporáneo

Facultad de Artes
UNIVERSIDAD DE CHILE

Organiza:

M A C

Patrocinan:



6 al 27 de Abril de 1999

ISBN: 956-19-0228-5

Publicación del Museo de Arte Contemporáneo
Facultad de Artes - Universidad de Chile

Parque Forestal s/nº, Santiago de Chile.

Teléfonos: (56-2) 639 6488 - 633 1675/Fax: (56-2) 639 4945

www.uchile.cl/mac

Indice:

A modo de Presentación Rafael Garranzo	5-6
Felicia Puerta / Pintura - pintura Francisco Brugnoli	9-17
Apuntes de Felicia Puerta para un texto sobre su obra Felicia Puerta	20-34
Curriculum Felicia Puerta	36-38

A MODO DE PRESENTACIÓN

Un poco por azar, Felicia Puerta visitó por primera vez Chile hace ahora casi un año. Vino con sus pinturas bajo el brazo y ya entonces tuvimos ocasión de ver dos exposiciones suyas en esta capital.

De ese contacto con la artista y con su obra nació la feliz iniciativa del Director del Museo de Arte Contemporáneo de invitarla a exponer en este importante Museo.

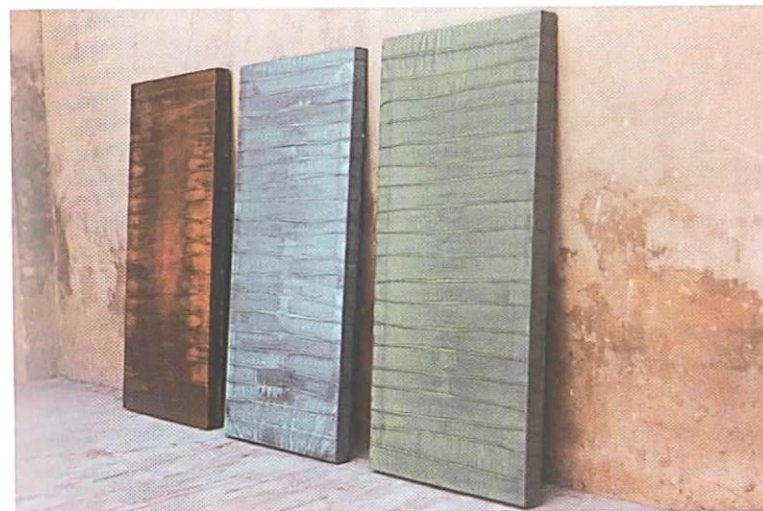
Como una Jano bifronte, la joven artista compagina en su quehacer tanto la estricta creación artística como la reflexión sobre la metodología de la creación, actividad que desarrolla como profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Hace ya unos veinte años, Lévi-Strauss en una de sus frecuentes reflexiones sobre el Arte, prevenía sobre los excesos de la pintura no figurativa. Para el gran maestro, que partía de la base de que la pintura es un tipo de lenguaje, la no figuración corría el riesgo de abandonar el significado, centrándose únicamente en la búsqueda sobre el significante. Es interesante constatar, veinte años después, que hoy el Arte quizás corre el riesgo de un exceso de significados. Parece haber una tendencia generalizada a ofrecer de manera rápida y directa a través de performances y de instalaciones una

serie de significados, de reflexiones sobre hechos como la violencia, la alteridad, la identidad, la muerte, etc., y en esas proposiciones se buscan nuevos soportes para el mensaje, soportes que en ocasiones se caracterizan por su fugacidad y poco tratamiento.

La pintura de Felicia Puerta es importante, porque siguiendo con la imagen del Arte como un lenguaje, ella nos recuerda que el arte de pintar no puede ignorar el trabajo y la creación sobre el significante y que en definitiva el significante estético existe y es lo que le da especificidad a la creación en la pintura frente a otras artes.

Estamos ante una artista con una proyección cada vez más fuerte. Tener sus pinturas hoy gracias a la iniciativa del Museo de Arte Contemporáneo es una oportunidad. Para el Centro Cultural de España es un placer colaborar con el Museo en esta nueva estancia –que no será la última– de Felicia Puerta en Chile.

Rafael Garranzo
Consejero Cultural y de Cooperación
Director Centro Cultural de España



Sin Título
Técnica Mixta



Sin Título
Lavado Sobre Papel

FELICIA PUERTA

PINTURA - PINTURA

Valencia

Valencia de pronto se nos presenta con una fuerza inesperada. Sabemos ya de su enorme empuje cultural en España y Europa, de su presencia creciente en este continente, lo saben ya muy bien en São Paulo y Buenos Aires, y ahora empezamos nosotros a sentir su presencia.

A lo mejor fue siempre así, esto parece revelarnos Vicente Huidobro en su notable «Mío Cid Campeador», al poner en la escritura del «Diario de Aben Ali», «*un célebre poeta árabe que habitaba a la sazón en Valencia*», pensamientos que nos resultan muy claros. Primero se lamenta por la amenaza que sufre su cultura «*que es la única cultura importante en el mundo*».

Lamentándose así del avance del Campeador, dice también: «*He escrito un poema sobre la raza que se muere, después de haber cumplido una noble misión entre los bárbaros y los infieles*».

Pero pronto no puede ocultar su fascinación por un enemigo tan especial: «*Ese Cid es un hombre fantástico y enigmático, huele los acontecimientos en el aire...*». Así, repentinamente aparece Valencia en nuestra escena, como depositaria de una gran cultura, con un empuje y sagacidad extraordinarios. Valencia, introducida así por Huidobro en nuestro imaginario, más allá de referen-

cias artesanales y culinarias, aparece ahora generando una focalidad ineludible a nuestras miradas. Pero también es preciso decir que toda la España actual, libre ya de su prendimiento, se nos ha revelado sorpresivamente.

Sin embargo, es preciso insistir en Valencia, esa ciudad que aceleradamente se muestra como otro lugar más, que se convierte en lugar de la arquitectura contemporánea, con obras de Norman Foster y Santiago Calatrava, entre otros, y cuya Universidad busca intercambios, que en nuestro caso resultan indispensables. Para nosotros un espacio fuera de esa fuerza centrípeta a que fuimos obligados por tantos años.

Felicia Puerta es parte de este impulso, su presencia es parte del acuerdo entre nuestra Facultad y la Facultat de Belles Arts de Sant Carlos, y nos permite conocer sobre las indagaciones de una joven generación sobre el arte, no sólo en España sino también en Europa.

La pintura española tiene ya una importante historia de la pintura, especialmente desde los años '60, cuando una importantísima exposición del informalismo español se abre en el MAC. Son los años de la hegemonía barcelonesa, que para nosotros se presentaron desde las obras extraordinarias de Tàpies, Cuixart, Viola, Feito, Canogar, etc., que resulta como una revitalización de un momento anterior, generado por la venida a Chile de Álvarez de Sotomayor, contratado en 1908 como profesor de composición y color, por la Escuela de Bellas Artes y que generó una influencia determinante en la generación siguiente. Pero el contacto con España en el arte debe reconocerse también por la importante presencia entre nosotros de Roser Bru y José Balmes, dos artistas que este país ganó, gracias a la tristeza de sus exilios. En Balmes el vínculo con España será para

fundamental con el paralelismo que su pintura desarrolla respecto a la escena barcelonesa, habríamos carecido del imaginario necesario que implicaba la comprensión de una experiencia de materialidades, como una experimentación sobre todo tipo de soportes mecánicos y la inclusión, en diálogo con el concepto 'collage', de una serie de objetos, que también serían comprendidos como pictóricos. Balmes cumplía en Chile el mismo que los desprendimiento pintores españoles abrían en su paisaje. Tal vez sería necesario para nosotros avistar nuevamente la escena española, hoy día ya no tan concentrada en Barcelona. Felicia Puerta juega con su exposición un rol relevante en la necesidad de recuperar un vínculo, que nos ha marcado tan significativamente. Su juventud nos exhibe, como dijimos de las indagaciones que realiza, una nueva generación, su traimiento desde la propia historia y su distraimiento que abre espacio a nuevas escenas posibles. Estamos pidiendo a Felicia Puerta que nos diga de las señales de otras historias del arte en su país, y Valencia es hoy un buen lugar donde indagar.

Las inversiones del viaje

El viaje es determinante de nuestra historia, es nuestro comienzo que se abre en un sinfín de dualidades. Desde una orilla, mirando el puente empiezo ya a construir un lugar en la otra (sin duda, rememoro el célebre texto de Heidegger), desde esa manera cruzar el puente me permite de alguna manera estar ya en posesión de una preimagen, llegar así al lugar de lo previsto. Siempre he pensado que el verdadero viaje implica el riesgo de lo absolutamente imprevisto, así de alguna manera de

lo invisible para quien lo experimenta. El viajar necesariamente implicaría así un riesgo, una tensión máxima sobre la capacidad de imaginar, una pérdida de relatar lo visto, porque eso visto se puede desencadenar como una deriva sin fin, transformarse en un permanente viendo.

El descubridor, experimentado cartógrafo, emprendió el viaje de lo previsible, pero sin embargo, abriendo inmediatamente la herencia de la dualidad, llegó a 'lo otro', a lo inesperado, a lo imprevisible, al lugar que el mundo en su unidad le costará tanto aceptar, porque ese otro es el desorden, es la crisis.

Nuestra historia del arte se marcará por ese viaje. Dependientes de una lengua que no nos nombra suficientemente, será necesario buscar con constancia la palabra faltante: en este caso, la imagen carencial de nuestro imaginario. El viajero será así el encargado de ilustrar desde la noticia que trae, el sesgo de su mirada será el sesgo que nuestras miradas reproducirán. Por esto también ese sesgo primero se identificará como maestría. La lejanía del origen será una especie de garantía para el éxito previsible. El viaje se hace así en la idea de la noticia a traer. Se invierte también la situación del puente, ya no se trata de imaginar la otra orilla, sino el efecto del retorno sobre la orilla de origen.

Esta situación se invertirá radicalmente con la llegada a Chile, durante los años '50, de dos relevantes exposiciones extranjeras, una de arte contemporáneo italiano, y la otra siempre citada, «De Manet a nuestros días» proveniente de Francia. La experiencia frente a los originales fue de una trascendencia fundamental. En gran medida, como resultado de estas exposiciones se ini-

cia en el país el surgimiento de movimientos que llegarán a polemizar sobre ellos, el sesgo del viajero anterior desaparece, cada actor local efectuará el propio, iniciándose lo que he llamado el «manoseo» de los signos, por su exigencia de un *plus*, que los fisura, dislocación en avistarnos una historia posible. Desde entonces las exposiciones visitantes empezaron a jugar un rol distinto, pero también vemos hoy día que el aislamiento frecuente de sus presentaciones impide la confrontación con los sesgos o «manoseos» mencionados. La condición de exposiciones-eventos, que nuestro momento cultural impone, priva a los museos de confrontar sus colecciones, o sea nuestras historias, con esas otras. Se vuelve a repetir la situación del viaje ilustrado-ilustrador. Quiero oponer todo este aspecto actual a la condición del viaje de Felicia Puerta, me refiero al primer viaje, al portador de las obras que ahora exhibimos principalmente. Ese primer viaje viene ya anticipado por convenios que permiten prever el escenario, sin embargo, por razones diversas esa expectativa no se cumple. Naturalmente se tiene que haber descubierto a su mirada una condición propia de nuestro paisaje, la de un desolado, pero lo importante es el gesto de apropiación emprendido por ella, su riesgo. Esperada por la Universidad, ella finalmente es recibida por «La Perrera»* en su marginalidad extrema. A lo mejor esto también crea una trágica analogía de marginalidades, la de la Universidad, en la condición a que se encuentra sometida actualmente, con ese centro de arte, cuyo atractivo consiste justamente en el existir siempre al borde de la caída.

La apropiación de Felicia, la conquista de una habitabilidad de su obra, nos dejó sorprendidos y admirados. Una obra tan económica, en su sistema signi-

*N. del E.
Centro de Arte
Experimental
«La Perrera»,
Santiago de Chile.

ficativo, exigió lo imposible, privar de sus ruidos a ese lugar, y convertirlo también en obra. Viaje admirable por el desamparo en que se cumple.

Me parece oponer radicalmente éste, en su gesto, al evento de la exposición internacional.

En este someterse a la condición del paisaje local, se establece una relación próxima a nuestro mirar sesgado. También se debe a la oposición al descubridor, que pese a su conciencia de pisar 'lo otro', insiste por diversas manipulaciones que es 'lo mismo', o sea su previsión. Entonces otro factor de interés en la obra de Felicia Puerta será esa apertura de sus bordes, que nos debería permitir reconocimientos mutuos. Un viaje que por cumplirse a medias logra cumplirse en cuanto al riesgo de su experiencia.

Pintura - pintura

Hemos aludido a la relevancia de la hegemonía barcelonesa en España, en su versión del informalismo, que particulariza por su especial sensibilidad material, abriendo una pregunta propia sobre el pintar, y desde ella, lo que primero nos aparece es la importancia del espacio que abre su negatividad respecto a los materiales tradicionales, y la capacidad por ellos portada, para la traducción. La materialidad ahora concurre en sí misma, eludiendo toda ficción imitativa esta elusión se da en el traer a la obra la misma experiencia concreta de las calidades con que se nos confrontan las diversas objetualidades. No se reproduce la experiencia, sino que se cumple.

En este cumplirse concurrirán todos los ensayos de su aproximación, de tal modo que asistimos a la experien-

cia completa del artista en su búsqueda, y en esta comparación el espectador repite, en su reconocimiento, el proceso de producción de la obra, logrando en esto su completitud, cerrándose la elipsis necesaria.

Sin embargo, no sólo España estará en esta reinención fundamental de la completa experiencia del pintar, se abrirán experiencias próximas entre otras en Italia, Francia y Estados Unidos. Experiencias que en su diversidad logran distancias notables, por ejemplo aquella realizada por Mark Rothko, que ahora nos resulta importante tener presente.

La obra de Felicia Puerta nos parece vinculada a toda esta herencia, hurgando en todas las posibilidades, en una acción que podríamos llamar reflexiva, en la medida en que vuelve sobre ella, interrogándola en su posibilidad de un lenguaje silencioso, en un propósito de economía máxima de sus gastos. Sus trabajos de pronto se nos presentan en tal precariedad material, que justamente nos permiten una experiencia extrema de su misma condición matérica.

En alguna oportunidad hemos hablado de la espacialidad de la pintura, esta se da en la medida en que comprendemos el concepto de profundidad de un plano de color, profundidad que se obtiene por el arduo trabajo de su logro. Nos admira reconocer en Giorgio Morandi que un blanco es el resultado de tantas operaciones en su logro, llegando a superar la anécdota de su factura y apareciéndonos sencillamente con una presencialidad absoluta. Pero no solamente eso, pintar no sólo es agregar, también es parte del proceso, el borrar, el quitar, yendo el trabajo en un avance y retroceso en pos de su logro final, que es equivalente a lo que vemos en Morandi. Esto introduce elementos nuevos, como el concepto de 'fragilidad' y de 'efímero'; el

trabajo logra instalarse en una transitoriedad tal, que asistimos de alguna manera al instante mismo de su hacerse, a ese *aquí y ahora* que nos pide Walter Benjamin.

Concurre a esto también la técnica del monotipo, proceso por el cual una pintura es transferida a otra superficie, actuando la primera como matriz, pero una matriz que paradójicamente no puede repetir más la operación, por desaparecer en ella. Asistimos así, por esto, a un acto único, pero que al mismo tiempo expresa una memoria de su origen. El monotipo también concurre entonces, como una alegoría a esa reflexividad sobre la herencia mencionada. Pero como fragmento de memoria, coherente con esos trazos de imaginario, que de pronto reconocemos prendidos en estas obras, esos rasgos de cotidianeidad, recogidos de algún muro, memorias de un caminar. Es interesante respecto de esto observar la administración del color, por parecer convocarnos en una función muy distinta. Sin embargo, en esto concurre también una máxima economía por su concentración en planos a veces muy definidos. Pero, por otra parte, si en él existe una luminosa riqueza, pronto reconocemos que éste también torna sobre sí mismo, instalando un silencio que de pronto el arte actual abandona, pareciendo dudar de la condición de pensamientos, propia de los procesos de significación de las artes visuales. Podríamos hablar de una inmanencia, pero debemos distanciarnos de aquella que provocan los aureáticos tímpanos dorados medievales, que nos inmovilizan en la experiencia de su expectación. Acá, el pensar se demuestra en su actividad, por el despliegue de una disponibilidad de elementos, que nos obliga a ir progresivamente recogiendo el proceso de elaboración hasta lograr alcanzar, como un trabajo

nuestro, el silencio que la obra exige. Ineludiblemente concluimos, entonces, que nos enfrentamos a una pintura de la pintura, en el ejercicio de pensarse a sí misma. Sólo nos resta preguntarnos por el alcance de ese gesto, en cuanto la posible aparición de una nueva escena de la pintura, si otras miradas se reflexionan en esa experiencia que transita por los italianos Fontana, Burri y Vedova, por el informalismo español, por la abstracción norteamericana, por el movimiento support-surface, hasta alcanzar a los «paters» Kandinsky y Malevitch. Interrogante que nos deriva a pensar en el posible traslado de esta escena al paisaje local, donde la mirada, aparte de recorrer la misma historia, necesariamente debería reconocerse en los propios «paters»: pienso en Torres-García.

Damos a la obra de Felicia Puerta la más acogedora de las bienvenidas y agradecemos por esto a ella misma, a la Facultat de Belles Arts de Sant Carlos, dependiente de la Universidad Politécnica de Valencia, y muy especialmente al Centro Cultural de España.

Francisco Brugnoli Bailoni
Director
Museo de Arte Contemporáneo



Fotografías: Patricio Gómez

APUNTES DE FELICIA PUERTA PARA UN TEXTO SOBRE SU OBRA

Hablar de abstracción es preguntarse acerca de su **naturaleza**, perteneciente al dominio de lo mental. Su *función*, sin duda exclusivamente estética, y su *alcance*, reducido. Hablar del proceso intelectual de idear lo abstracto, y analizar la resultante de todo ello, es decir, lo abstraído, una nueva realidad concreta.

La abstracción es una acción para ser aprehendida perceptualmente, con la interpretación que sólo el hombre es capaz de hacer racional y emocionalmente.

Abstracción es literalmente "poner aparte", "arrancar", desprender la esencia de lo real; es un modo de pensar, mediante el cual separamos conceptualmente 'algo' de algo. Normalmente se aparta lo que se considera universal y esencial, de lo casual. Lo abstracto se identifica con la ausencia de tema, del sujeto real. Los abstractos no representan ni seres, ni objetos, sino imágenes puras, a través de los mínimos recursos estéticos, formas, colores, espacio [...] creando una impresión sólo por su valores expresivos en sí mismos. Es un arte intelectual, al que coherentemente se ha denominado "no representativo" o "concreto".

La síntesis, o la economía de medios, constituye la norma general para todos los abstractos.

Así puede considerarse que lo abstraído es "menos" que la realidad, es una especie de "disminución" o reducción conceptual. Pero puede considerarse también

que lo abstraído es "más" que aquello de que se ha abstraído, es la generalidad, la universalidad, de ahí su esencialidad. Dentro de la abstracción conviven grados de referencia a la realidad: entre una abstracción total, y la abstracción parcial de la forma, se encuentran detalles superficiales de los objetos, o de carácter estructural.

Son aspectos fundamentales de la abstracción:

El aspecto *físico*: el objeto sensible es puramente material, no puede ser sino materia. El arte es la materialización de una idea, un sentimiento, etc. Por lejos que se avance en el proceso de síntesis, siempre hay un mínimo irreducible que es la materia, sin la cual el objeto artístico no puede darse. Es por ello inevitable hablar siempre de técnica asociada al arte, para transformar o manipular esa materia.

El aspecto *conceptual*: los objetos en cuestión no pueden existir sin materia, pero pueden ser concebidos sin ella; se pueden idear, proyectar en nuestro pensamiento y se pueden dimensionar. Su forma y color, son cualidades que pueden imaginarse.

El aspecto *sensitivo*: el objeto plástico se concibe por y para la sensibilidad, se capta mediante los sentidos, se comprende o se conoce mediante la percepción. Es el canal físico, e inmediato para la conexión del arte y el hombre. El medio es sensitivo, y la interpretación racional. El hombre es el único ser en la naturaleza que se detiene, y considera formas y colores, aún sin poseer una funcionalidad práctica, una utilidad. Se detiene en ellos, sin ser necesarios, justo por el placer de deleitarse.

El aspecto *metafísico*: el alma que evoca, lo que hay en una obra, pero que no se evidencia superficialmente. Es decir, las consideraciones internas que transmite

nes donde la inmediatez de la comunicación es de una evidencia aplastante.

Interpretaciones se han dado según épocas, y origen del enfoque: teorías sociológicas, psicoanalistas, semiológicas, estructuralistas, etc. Desde las teorías románticas del artista como genio, la obra de arte como sublimación de una subjetividad exacerbada, las corrientes artísticas de componente místico para las cuales el artista y la obra están recubiertos de un halo de misterio ante el cual sólo cabe la adoración. Desde el culto a la personalidad del artista, hasta las formulaciones del arte como idea, intuicionismo, psicología, teorías de la expresión, todo esto ha servido de envoltorio y justificación de una substancial falta de explicación objetiva.

Ante la pregunta: ¿se puede decir el significado de la obra de arte?, la salida consiste, no tanto en buscar una respuesta, sino en investigar y cuestionar la propia pregunta.

En principio, si el significado de la obra fuera decible, nadie se tomaría la molestia de pintarla. Por otra parte, un cuadro no es un transmisor de noticias. Sin extremar esta cuestión, aunque el artista sea quizás quien más tenga que decir. Acerca de su obra, ésta se crea para que cada uno diga lo que sienta.

Al menos, la propia pregunta considera una distinción entre lo que es el arte y lo que se dice del arte. Eso ya es mucho; para situarnos mejor ante la obra, primero la percibimos y luego intentamos hablar sobre ella. Así obras de arte y hablar de arte, aunque absolutamente diferentes, conforman un todo indelible.

Aquí mismo, en esta situación me encuentro, pinto abstracto, y lucubro acerca de la abstracción. Nada que

ver pintar en el taller (mancharme, moverme dentro de la tela, con el rodillo en mano, preparando un color, dibujando), que sentarme delante del ordenador a pensar sobre los cuadros ya pintados. Según Wittgenstein, no sólo es difícil describir en qué consiste una apreciación estética, sino imposible, por mucho que se ha intentado. Es precisamente en esta genuina inexplicabilidad del significado artístico donde radica su consideración como obra de arte. Es imposible descifrar, interpretar completamente una apreciación artística. No se trata de nada metafísico ni esotérico, es la intrínseca complejidad de su constitución y comprensión estética lo que la hace indescriptible. La percepción es individual, a lo más que se puede llegar es a una cierta coincidencia de las distintas percepciones, que nos dan cuenta de su posible veracidad.

Pero aunque la experiencia estética sea individual, e intransferible, nos podemos aproximar mediante palabras al hecho. Buscar en argumentos complementarios el análisis de todo lo objetivable del arte, es una manera de entenderlo. Hablar de las ideas, del proceso de elaboración, de la técnica, de los materiales, posiblemente nos lleve a la aprehensión de la expresión definitiva, más paralela a la proyección del autor.

En el caso de que se den los juicios estéticos no pueden ser sistemáticos, dogmáticos, definitivos o conclusivos. No se deben dar reglas fijas de comportamiento general, tienen que ser únicas para cada obra, y flexibles para cada espectador.

El arte abstracto, hecho sólo por el hombre, no puede ser algo separado de su condición de ser

sensible y pensante, ligado a su propia existencia y cultura. El alejamiento de la abstracción para la mayoría, debido a su presunto hermetismo, no es más que una manera de conservadurismo estético, falta de ejercicio y cultura visual, no hay ningún misterio detrás. La abstracción a lo largo del s. XX no es un fenómeno de unos pocos artistas raros y extremos; consolidada como poética, aunque no esté de moda como experiencia individual y trascendente de lo real, continuará bajo sus múltiples apariencias.

Hablar de abstracción es, ciertamente, una contrariedad; lo abstracto es indescriptible e indefinible en la mayoría de los casos. Las palabras, más que aclarar confunden o trasgreden su ser.

La abstracción es otra realidad distinta de la cotidiana. Es el lenguaje estético más puro, donde el artista proyecta su imaginación y fantasía, con la mayor libertad, pues no hay condicionamientos de parecido o mimesis, donde el uso de las técnicas y los materiales no están ajustados a otra función que no sea la de expresarse a sí mismos.

Es el "metaarte", el valor de la "autorreferencia" más extrema dentro de la estética. Se diría que no se puede llegar más lejos. Después de algunas obras, o actuaciones 'minimals', como el "cuadrado blanco sobre blanco" de Malevitch, las reducciones cromáticas y formales de Mondrian o "el vacío" de Yves Klein. Parece imposible un grado más allá en la abstracción o en la universalización de las ideas abstractas, imposible sintetizar más, sólo cabe preguntarse, ¿ahora qué?. La vuelta al mensaje parece que ha tomado de nuevo la dirección de las propuestas actuales. Del hiperrealismo a la abstracción, o de lo universal a lo particular, "el eterno retorno", pero como siempre media lo concep-

tual. Coincidiendo con momentos o espacios materialistas el arte suele ser la evasión como necesidad interior, la que "predicaba" Kandinsky, en su conocido "De lo Espiritual en el Arte".

Lo peor ha sido el error de la mayoría de los abstractos: la necesidad de tener que justificarla. No es necesario realizar más manifiestos conceptuales defendiendo experiencias estéticas ya dadas: su sola presencia y coherencia interna las califica como arte. Así, la gran objeción al hablar de abstracción es que toda justificación invalida en parte la propia abstracción, pues a medida que se concreta su concepto estético, o se dota de sentido particular, aunque sea sólo desde la teoría, lo que era puramente abstracto deja de serlo.

Pretender explicar la abstracción es un verdadero atrevimiento: los más puristas lo entendieron sólo como el mero juego de categorías estéticas, el uso de formas y colores organizando un espacio. Por consiguiente, la explicación de la abstracción atendía a la sola descripción de éstas, como si ello aportara algún significado "concreto", de ahí su denominación.

Por otro lado, están los que sólo consideran arte, si es inteligible, es necesario entender "la intuición estética" del autor, la única condición para que exista el arte: la Intención.

Otra razón, y la más común, es la identificación con una idea más profunda: el principio de "la necesidad interior" de Kandinsky, convirtiéndose en una razón teológica, metafísica y hasta esotérica. O la versión surrealista de la abstracción como el resultado sublime de la exteriorización del inconsciente, o de los sentimientos más profundos.

Para algunos la abstracción era un mero juego frío, racional e inexpressivo de formas y colores. Pero hay otras interpretaciones aún más banales o simplistas: considerarla como una versión lúdica, 'divertimento' del artista, que todos pueden hacer, desde un niño, hasta cualquier persona no "preinformada" artísticamente. Tenemos que escuchar lo mismo en cada exposición: ¿qué es esto?, esto lo hace cualquiera, no hay técnica, no hay habilidad... Lo que indica que sólo se ha valorado el arte en función del mensaje y el uso de los materiales, como si el significado o la técnica fueran la única condición artística. Para los abstractos la realidad es sólo una referencia, una excusa para crear, y la técnica es como debe ser, sólo un medio. La demostración del arte como comunicación es de perogrullo, hay emisor, mensaje, código y receptor. Pero no todas las actividades que cumplen estas partes son artísticas, pueden ser expresivas, pero no toda expresión es estética. Hay algo más que trasciende esta mecánica, y sólo es la *intención-intuición* estética, el valor de la *autenticidad* y la *vida*, que le pone el autor, no sólo la idea, el concepto, o el mensaje, sino el *sentimiento*; la experiencia estética es un Todo, que no puede ser entendido sólo a través del análisis de las partes. Es un conjunto entre ideas y sensaciones mediatizadas, materializadas a través y por la *percepción*, tanto del artista como del espectador. El arte entre otras muchas cosas está concebido desde la sensación, y está dirigido a la sensibilidad. El entendimiento del arte, y más aún del arte abstracto, tiene como único medio la percepción, el conocimiento y la aprehensión a través de los

sentidos. Hay otros lenguajes, con otros códigos y con otros significados, y a cada uno lo atendemos de manera diferente, la música, la literatura. Pero ¿por qué cuesta tanto aceptar la abstracción? ¿Es tan difícil otorgar categoría estética a algo que no se reconozca sólo según el mundo de las apariencias?. Estamos habituados a leer un cuadro, a intelectualizarlo, con las infinitas razones de contenido, de relación de las partes, de técnica, de simbologías, ¿acaso si simboliza algo es más artístico? La representación de un concepto abre sugerencias concretas, pero no por ello más artísticas —el amor, la libertad, un desnudo, una naturaleza muerta, un retrato, un paisaje—, pensamos que es más artístico en función de la originalidad del mensaje, y sólo valoramos el nivel técnico en comparación a su similitud con la realidad.

Las sensaciones y emociones que produce una obra abstracta son indescriptibles mediante palabras, pero existen. Algunos espectadores tenderán a intentar asociarlas con referentes concretos, y otros, sólo a enfrentarse a un hecho sin querer inmediatamente descifrarla o clasificarla dentro de un estilo o aspecto concreto. Sencillamente deleitarse con ver, tocar, sentir una abstracción.

¿Es tan difícil asimilar el placer o la inquietud de crear mundos imaginarios?. En la apreciación de la Música —motivo inspirador para algunos abstractos—, nadie se ha preocupado por el nivel de referencia con la realidad o su mensaje. Sólo nos deleitamos escuchando, dejándonos llevar por su poder envolvente o vibrando con sus ritmos.

El arte abstracto deja perplejo, parece inconexo respecto del mundo de las apariencias. Plantea dificultades de comprensión y juicio. A diferencia del retrato o

del paisaje, considerados como la representación única de la realidad, la pintura abstracta se refiere sólo a invisibles estados interiores, o simplemente a sí misma, o incluso mejor aún, no se refiere a nada.

Desafía al espectador y plantea enigmáticas dudas, o preguntas: ¿es esto arte?, ¿de qué trata esta clase de arte?, ¿es arte o decoración?, ¿qué criterios se pueden usar para su apreciación?, ¿se puede valorar el uso de la técnica en la abstracción?

La larga historia de la representación no figurativa se justifica a sí misma. Hace un siglo que la función del arte y del artista cambió su destino de representación de un mundo aparentemente conocido por la creación de uno distinto, imaginario; propuestas visuales, táctiles, sonoras, etc., se acercan como sugerencias, para sorpresa del espectador, que sencillamente contempla libre de prejuicios, sin hacerse la eterna pregunta acerca de su significado. Sentir una "nueva realidad" creada a partir del conocimiento sensorial, para ser sentida con igual intención sin más. Se espera del espectador una predisposición y evaluación diferentes de los parámetros hacia arte realista.

Dentro de la abstracción conviven diferentes tendencias y objetivos, mayores o menores grados de referencias a la realidad. Una considerable parte del arte abstracto es una síntesis, o reducción esencial. El artista selecciona una forma, y luego la simplifica hasta que la imagen sólo conserva similitudes estilizadas con el original, o la cambia casi por completo de modo que resulta irreconocible. Esta tendencia ha sido evidente a

lo largo de la historia. Entre la imagen representada y la realidad, media el artista, transformando ésta y percibiéndola como arte, estableciendo una nueva relación. Desde los primeros años del s. XX surgía una abstracción sin relación aparente con el mundo exterior. Esta manera "no representativa" planteó un desafío total a la tradición. Regida desde el Renacimiento por la perspectiva, durante todo el siglo esta manera se ha refinado y desarrollado en una amplia gama de estilos abstractos.

La distancia que concede el paso del tiempo hace parecer lógica su aparición. No es necesario repetir los antecedentes: las conmociones sociales, intelectuales, y tecnológicas a final de siglo. Los nuevos conceptos de espacio, tiempo, energía, el movimiento, la máquina, la relatividad, la fisiología del color, o la fotografía, son la sola enumeración de algunos hechos que sirvieron para liberar a los artistas de las funciones históricamente más representativas. El cuestionamiento sobre el papel del arte dio lugar coherentemente a un alejamiento de la realidad como referente, y a un agudizamiento en la investigación puramente artística. Se abrió el paso a la libre interpretación de la realidad, así como a la representación de la realidad interna del autor, siendo más importante su visión de la realidad que la realidad misma.

La obra de arte se transforma de espejo de lo real, en objeto real con contenido propio y original. Las relaciones entre sujeto y objeto artístico de nuevo se modifican. Es obvia la legitimización de la abstracción a lo largo del siglo, tanto como la recuperación de la más exaltada figuración, y la necesidad de la incorporación del "recurrente" mensaje-contenido. Igualmente obvia resulta su oposición. Su distinción hoy no tiene casi

sentido. En cierta manera, todo el arte es abstracto, y al mismo tiempo representativo.

La abstracción, como todo arte, se apoya en teorías y conceptualizaciones, se basa en ciertas normas, incluso para distorsionarlas, o contradecirlas, aunque con comportamientos menos cotidianos, o menos codificados. Luz, color, forma, espacio, energía y movimiento son las categorías mínimas que maneja la pintura abstracta. Más tarde, el valor de la materia y el procedimiento técnico, *acción*, *gesto*, del expresionismo abstracto americano, desemboca lógicamente en la performance y el *happening*. La lista de las categorías se aumenta, incorporando el significado de la *textura* y los propios *materiales*, no sólo el color y sus formas, sino su contenido: como el arte povera, la abstracción matérica, etc.

Al inicio fue la inclusión del *collage*, después el *assemblage*, y en su lógica continuación en el tiempo se acaba incorporando el propio objeto: no una parte, sino en su totalidad, el "ready made", y "dadá". De nuevo el siguiente paso, es el *collage* de objetos: la *instalación*. Para qué molestarse en representar, si se puede presentar directamente el objeto, el movimiento, etc. ("Rueda de bicicleta", Marcel Duchamp, 1913).

La incorporación de todo, con la consiguiente repulsa de todo, acciones en negativo, desde el tachismo, a la protesta de las obras kitsch, la estética de la provocación, de los elementos, no bellos y grotescos de la realidad. La nada como propuesta, el vacío, o la presentación de la realidad sin la más mínima intervención del autor, son obras-acciones que responden más a idearios conceptuales que a experiencias estéticas. Como la exposición de Yves Klein, vaciando la galería, y pintándola de blanco.

Según Motherwell: "La estética es el *sine qua non* del arte: si una obra no es estética, no es arte por definición... sentimos a través de los sentidos y todos sabemos que el contenido del arte es sentimiento. La misión del artista es la creación de un objeto para sentirlo, y son las cualidades de este objeto las que constituyen la sensibilidad de su contenido..."¹

En pintura, no hay ni más ni menos que pintar pintura, son las mismas sensaciones que nos mueven, no tanto las formas o los contenidos, los materiales o la técnica. No lucubremos acerca de nuestros significados plásticos, que sólo se justificarían, si es que acaso fuera necesario, desde la exclusiva mirada estética, no desde el discurso literario.

La experiencia estética y la innovación no dependen sólo de una distinta manera de hacer, una nueva tecnología, un nuevo material, una mágica herramienta, que produzca y reproduzca efectos diferentes a los tradicionales. Actualísimos mensajes dependen como siempre del uso estético, que el artista hace de ellos de la autenticidad y vida que les pone, del conocimiento y emoción que los construye.

El pintor, pinta y pinta, hace y deshace, no se fatiga nunca, es como si tuviera prisa por llegar a ninguna parte, porque no hay un único y último objetivo estético. Hay múltiples maneras de hacer, sólo existe la intuición de la expresión, la imaginación, fantasía, reflejo de la imagen acabada, pero nunca se sabe el resultado, hasta el final. No se trabaja en una unívoca dirección sino que se avanza transformando, manipulando, e interviniendo en la materia, avanzando como persona, es el único motivo que invita a seguir adelante o hacia atrás, porque en arte no hay involución, no hay

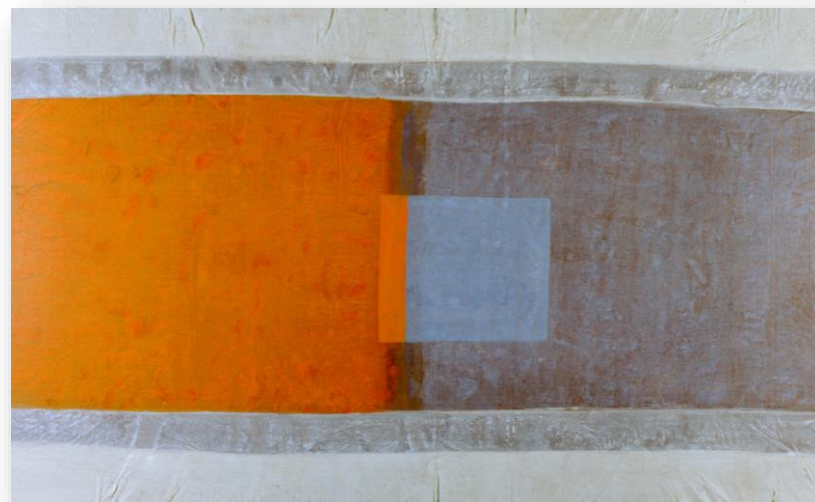
mejor, ni peor. Hay el hecho, la obra, bajo cualquiera de sus múltiples máscaras.

La reivindicación del arte por el arte, la búsqueda purista de los valores plásticos, eliminar las mil excusas, que entrañan los procesos creativos, en la persecución de la síntesis más expresiva.

Para resituarnos de nuevo ante la abstracción pura nada más idóneo que una limpieza mental con Rilke: *"Nada puede afectar tan poco a una obra de arte como unas palabras: siempre acaban por ser más o menos felices malentendidos"*.²

Felicia Puerta

En Valencia a 12 de Marzo de 1999



Sin Título
Técnica Mixta

¹Robert Motherwell: Obra gráfica. (1975-1991) Fundación Juan March. Cuenca, 1995. Museo de Arte Abstracto Español.

²Rainer Maria Rilke. Cita de R. Motherwell. Beyond the Aesthetic. Design, Vol. 47. Nº 8, 1946.

Curriculum

TITULOS ACADEMICOS:

1988. «Erasmus», «L'Ecole National des Arts Visuels de la Cambre». Bruselas.

1989. Licenciada en Bellas Artes. Facultad de BBAA. de San Carlos. U.P.V

1995. Doctorado «Cum Laude». Facultad de BBAA de San Carlos. U.P.V

Desde 1991, Profesora Departamento de Dibujo. Facultad de BBAA. de San Carlos. U.P.V

Desde 1991, Profesora Escuela de Formación de Lladró S.A. Valencia.

BECAS Y AYUDAS:

1987, Beca M.E.C, Colaboración. Dpto. de IP del Arte y Escultura. Facultad de BBAA. U.P.V.

1988, Beca ERASMUS, «L'Ecole National des Arts Visuels de la Cambre». Bruselas.

1998, Beca APICID, Universidad de Chile. Santiago.

CURSOS, SEMINARIOS, CONFERENCIAS:

Recibidos:

1987, «Seminario Copy - Art», Depto. Estética. Facultad de Filosofía.

1990, «Stage» de serigrafía, «E.N.S.A.V.» De la Cambre. Bélgica.

1992, «Seminario Copy - Art», Taller de procedimientos gráficos de expresión. Depto. de Dibujo, Facultad de BBAA.

Impartidos:

1998, «Plástica Contemporánea». Dpto. Dibujo, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago.

1998, Conferencia. «Reflejo y Refracción en la Plástica Contemporánea», Centro Cultural de España, Santiago de Chile.

ACTIVIDAD PROFESIONAL: EXPOSICIONES

1985, «Colectiva de Pinturas», Facultad de Bellas Artes de Valencia.

1987, «Pintura y Escultura», Casa de Cultura Cehegín, Murcia.

1987, «Pintura y Escultura», Aula de Cultura de CAAM, Caravaca, Murcia.

1988, «Colectiva Monotipos», Rectorado de la U.P.V.

1988, «Colectiva Monotipos», Galería Viciana, Valencia.

1989, «Colectiva de Dibujos», Casa de Cultura de Castellón.

1989, «Colectiva de pinturas», Sala de exposiciones de la U.P.V.

1989, «Pinturas», Galería Tráfart, Las Palmas de Gran Canarias.

1989, Premio Pintura «Bufiol», Valencia.

1990, II Bienal de «Jóvenes Creadores», Museo de Bellas Artes, Chaleroi, Bélgica.

1990, «Pinturas», Comisariado General de Relaciones Internacionales de la Comunidad Francesa, Walonia, Bruselas, Bélgica.

1990, «Pinturas», Galería de Arte, «Atelier 340», Bruselas, Bélgica.

1990/91, Comisaría, «Dérision», Peintres Belges en España, «Calduch & Alemany» Bruselas y Lieja. Hôtel de Ville de Saint Gilles. Musée d'art Contemporaine, la «Châtagneraie». U.P.V. el Ministerio de Cultura, y la Comunidad de Relaciones Internacionales de Bélgica.

1991, XVI Premio Nacional de Pintura «Ciudad de Denia», 1991. Alicante.

1991, Premio Local de Pintura «Quart de Poblet», Valencia.

1991, Premio Local de Pintura, «Ciudad de Vinarós», Castellón.

1992, II Premio Europeo Arte Vivo '92, 5ª Edizione «La Pittura», Senigalia, Italia.

1992, Premio Manuel Broseta, Fundación «Cañada en Blanch», Valencia.

1992, «Pinturas», Aula de Cultura, Caja Murcia, Cehegín.

1993, «Vill'Art: Arte Contemporáneo Español», Villar, Valencia.

1993, Premio Comunidad Autónoma de Valencia, Burjasot.

1993/94, Galerías del Este, Valencia.

1993/94, «Ambiente Cero». Val í, 30, Valencia.

1995, Primer Premio Cartel Carnaval de Villar, Valencia.

1995, Premio de Pintura Ciudad de Buñol, Valencia.

1995, IVAM, Fondos de Arte Contemporáneo, UPV.

1996, Pinturas, Generalitat Valenciana, Dirección General de la Mujer.

1996, Vídeo/Acción, C. Andreu en Movimiento. Generalitat Valenciana, Dirección General de la Mujer.

1996, Comisaria, «Periferia de lo humano», U.P.V. Ministerio de Cultura, y la Cominidad de Relaciones Internacionales de Bélgica, Lieja, Musée d'art contemporaine, la «Châtagnéraine».

1997, X Festival de Arte del Mediterráneo. Bari, Italia.

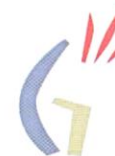
1997, Escenografía de «Humano», Compañía Danza Contemporánea, «La Sonrisa de Caín».

1998, Solidaris, Ayuda a Sierra Leone, Viciiana, Valencia.

1998, Pinturas, Dpto. Cultura Universidad de Santiago de Chile.

1998, Pinturas, Centro de Arte Experimental, «La Perre-ra», Santiago de Chile.

Auspicia:



Viña Gracia, de Chile

Info designer Ltda. / (56-2) 273 1509

Impreso en Andros

UNIVERSIDAD DE CHILE

Rector

Luis Riveros Cornejo

Prorrector

Hugo Zunino Venegas

Vicerrector Académico y Estudiantil

Mario Sapag Hagar

Vicerrector Económico y Administrativo

Carlos Cáceres Sandoval

AUTORIDADES FACULTAD DE ARTES

Decano

Luis Merino Montero

Vicedecano

Francisco Brugnoli Bailoni

Directora Escuela de Pregrado

Luz María Oses Soto

Director Académico y Estudiantil

Cirilo Vila Castro

Director Económico y Administrativo

Luis Núñez Mercado

MUSEO ARTE CONTEMPORANEO

Director

Francisco Brugnoli Bailoni

Producción General Exposición

Jaime Ramos Silva

Editor Catálogo

Sergio González Valenzuela

Diseño y Diagramación

Info Designer Ltda.