

La orografía de lo plano

74 El cariz contradictorio que contiene el título del presente artículo nos lleva directamente a un recorrido visual entre la aproximación y el alejamiento, evocándonos las imágenes de los mapas topográficos, donde las montañas y los valles se encuentran aplanados en la superficie de representación. Lo que se percibe como llano desde un punto de vista alejado, se convierte en territorio de abruptos relieves cuando la mirada se acerca introduciéndose en el paisaje. Igualmente, los llamados procedimientos planográficos de la estampación artística requieren un acercamiento perceptivo para descubrir la riqueza plástica que contienen.

En las matrices litográficas y serigráficas la imagen se configura mediante una sutil diferenciación entre el relieve superficial de las áreas de imagen o áreas de tinta y el de las áreas sin imagen. La transformación no es tan evidente como en las planchas xilográficas o calcográficas pero también se basa en la intervención orográfica tanto en la superficie de la piedra o plancha de litografía como en la pantalla de serigrafía.

Como resultado de esa transformación morfológica de las matrices, a través del correspondiente proceso de estampación, obtenemos una imagen que, aunque aparentemente es plana, arrastra una valiosa plasticidad desde el accidentado terreno de su proveniencia. Sin embargo, será necesaria una mirada sensible para apreciar las cualidades de esa imagen analógica, distinguiéndola de las imágenes que proceden de los sistemas de impresión digital. Será preciso que el espectador se encuentre capacitado para apreciar la obra desde el conocimiento de las claves del paradigma en el que se inserta; pero este requisito se extiende a cualquier obra artística de nuestro tiempo y viene dado por la pluralidad de planteamientos que conviven en las diversas escenas de lo artístico.

La tendencia al aplanamiento de la imagen está relacionada con la pérdida del aura que Walter Benjamin atribuyera al carácter mecánico de los procesos de reproducción. La predominancia de las tecnologías digitales de la imagen ha provocado el apartamiento de la actividad plástica y la prevalencia de lo racional en los discursos del arte de nuestro tiempo. Ante un empobrecedor enfrentamiento entre los intereses de la razón y los de la plástica, Juan Martínez Moro, en su *Crítica de la razón plástica* (Martínez Moro, 2011), propone con acierto una conciliación

necesaria, haciendo hincapié en la importancia del desarrollo fáctico y formal de la obra artística.

Tras la predominancia del *arte del concepto* sobre el *arte del objeto* y la posterior exaltación de los nuevos medios se está produciendo una tendencia a la revalorización de la materia como sustancia medular en la conformación de la idea artística. Los procesos artesanales cobran un especial interés en la medida en que permiten modular de una forma directa el tono y las calidades del cuerpo significante de la obra.

No se trata de renunciar a los nuevos medios tecnológicos, ni mucho menos de prescindir del valor principal de la idea como sustento indispensable de la obra artística; la cuestión es considerar al medio o procedimiento como elemento configurador en relación a la posición en la que se quiera situar al espectador. W. Benjamin lo ejemplificó muy bien comparando el teatro y el cine: “*Porque el aura está ligada a su aquí y ahora.*” (Benjamin, 1982: 36). La presencia real del actor en el teatro sería equivalente a la cercanía física que requiere la apreciación de la estampa original; el teatro no es mejor ni peor que el cine, pero ciertamente contiene un valor de aproximación que resulta irrenunciable. Coincidimos al respecto con Juan Antonio Ramírez en su siguiente conclusión:

Creíamos, pues, que la pérdida del aura era una consecuencia inevitable de esa democratización de las obras de arte que imponen los modernos medios de reproducción, y que eso era “progresista” desde la óptica del materialismo histórico, pero ahora vemos mejor la ambivalencia del filósofo frente a esta cuestión. La suposición de que el aura había desaparecido del arte contemporáneo nos parece, pues, un espejismo muy sesgado. (Ramírez Domínguez, 2009: 178)

Sin embargo, lo aurático no ha de entenderse como lo alejado y único ni ha de contener un sentido exclusivista. El arte actual se fundamenta en la libertad y capacidad del artista para elegir el enfoque procedimental que mejor se adecua a sus propósitos en un contexto abierto a las diferentes visiones del mundo. Desde una óptica sincretista se abren nuevas perspectivas de interrelación entre la ciencia, el arte y la tecnología en las que la intuición no será menos importante que la razón, ni lo virtual tendrá más peso que lo matérico.

En respuesta a los avances acaecidos en el new media art durante el cambio de milenio, se acuñó el término moistmedia (medios húmedos) para designar la emergente confluencia dentro del media art de los procesos biológicos (húmedos) y los sistemas informáticos (secos). Diez años después, este término se ha quedado corto, a menos que se entienda que incluye además los medios bio-neuro-geo-químico-

cogno-nano-astro-farma- psico! Con el término media nos referimos a lo que cubre el espectro de húmedo a seco, de natural a artificial, de incorporado a distribuido, de tangible a efímero, de visible a oculto. (Ascott, 2010: 30)

76

En la práctica artística el grado de desarrollo plástico, matérico o “húmedo” dependerá de numerosos factores más allá del carácter único o múltiple de las obras. La intervención de las nuevas tecnologías informáticas podrá abordarse desde muy diferentes visiones; la imagen digital no ha de ser necesariamente “seca”, sino que adquiere una vertiente pictórica a través del ahondamiento en los diferentes medios de impresión, ofreciendo una orografía especialmente sugestiva en su interrelación con los procedimientos tradicionales de la creación plástica.

“Por lo demás, ¿cómo podríamos distinguir realmente entre materia y pintura? Tributarias de un mismo azar inicial, dependientes de los caprichos de una feliz o aciaga disposición de sus elementos, la materia en general y la pintura en particular no tienen en el fondo nada que las diferencie. Semejante al mundo como lo concebían los atomistas en la Antigüedad, la más bella de las pinturas jamás será otra cosa que un desorden organizado: un desorden que vive y se mantiene en virtud de una rara fortuna que transforma, de manera ocasional y excepcional, el azar en ley, el sinsentido en sentido” (Rosset, 2009: 61)

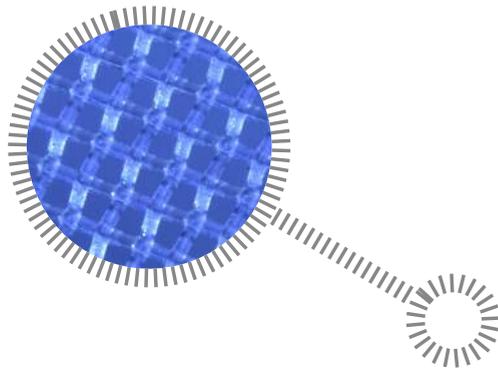
Dentro de ese universo entrópico son infinitos los paradigmas efectivos para la investigación artística; desde la renuncia a la materia hasta la más profunda aproximación científico-experimental en relación a cualquiera de los constituyentes de la realidad material objetiva, el artista ha de elegir un enfoque para crear un constructo cuyos elementos constituyentes tengan la posibilidad de llegar a cobrar sentido estético. A partir de aquí los formatos serán heterogéneos y requerirán diferentes ópticas, pero la finalidad será, en todo caso, la interacción entre el artista, la obra y el público; tanto en el caso del espectador internauta participante en la conocida obra de Marc Napier *Shredder 1.0* como en el de quien contempla una estampa original entre sus manos; tanto en el cine como en el teatro.

En el ámbito de lo artístico el aplanamiento no es una cuestión de aspecto físico sino de simpleza conceptual; lo plano puede contener una orografía de extraordinario interés igual que lo escarpado y fragoso puede resultar tediosamente banal o superficial. Como ejemplo de lo primero, las pinturas de gran formato del expresionismo abstracto renuncian a la profundidad ilusionista de la perspectiva y se sustentan en el plano, acercándose a la monocromía en sus grandes campos de color y logrando así provocar la intensidad en la experiencia de una espacialidad pura:

"La trayectoria de la mirada que media entre el espectador y el cuadro empieza a surcar las dimensiones del espacio y el tiempo reales. El espectador descubre que tiene un cuerpo que sirve de soporte para esa mirada,..." (Krauss, 1997: 114)

Del mismo modo, nos atrevemos a afirmar que el aura de la obra artística tampoco depende de la naturaleza del medio que interviene en su producción o re-producción, sino del hallazgo estético que la genera provocando la alquimia de la conexión con el espectador. No existe ningún ámbito de exploración que garantice el encuentro; el artista, como el científico, tendrá que procurar el conocimiento a través de la inmersión, alejándose de la superficie por cualquiera de los caminos posibles.

77



BIBLIOGRAFÍA:

- ASCOTT, Roy (2010): "Estética aumentada: arte en una realidad variable". En *Lúmen_Ex 2010, Premios de Arte Digital*. Catálogo. Universidad de Extremadura, Cáceres, (26-36).
- Benjamin, Walter (1982): "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos*. Taurus Ediciones, Madrid.
- KRAUSS, Rosalind E. (1997): *El inconsciente óptico*. Tecnos, Colección Metrópolis, Madrid.
- Martínez Moro, Juan (2011): *Crítica de la razón plástica. Método y materialidad en el arte moderno y contemporáneo*. Ediciones Trea, Gijón.
- RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio (2009): *El objeto y el aura. (Des) orden visual del arte moderno*. AKAL Arte contemporáneo, Madrid.
- ROSSET, Clemént (2009): *Materia de Arte*. Homenajes. Pre-textos, Valencia.