



# Kunsthistorische Texte über Aurora CID *in Spanish*



---

# Iván de la Torre Amerighi - Fractales

La finalidad pictórica, la intermediación dibujística y la conciencia escultórica convergen en la obra de Aurora Cid en la búsqueda de un lenguaje tangente con los modos fractales que bascula entre la geometría de lo arquitectónico y la geometría de la naturaleza. Mediante el uso de la repetición adimensional, las antítesis cromáticas, la yuxtaposición formal o el uso del soporte como elemento activo, plantea una coherente reflexión sobre las cualidades espacio-temporales presentes en toda creación. Los juegos entre igualdad y diferencia, cálculo y azar, continuidad y variación, dinamismo y quietud, crean tensiones perceptivas ante las que ningún espectador queda indiferente.

*Iván de la Torre Amerighi, Universität Malaga | UMA - Department Kunstgeschichte*

---

# Iván de la Torre Amerighi - Geometría de la naturaleza, naturaleza de la geometría

## Una introducción fractal

Fue Benoît B. Mandelbrot quien, en fecha relativamente reciente, 1977, en su ensayo *geometría fractal de la naturaleza*, utilizó de modo orientado y consciente por primera vez el término fractal, derivado del latín *fractus, fracta, fractum* (fracturado, irregular), para designar la posibilidad de establecer unos principios geométricos de explicación de una naturaleza que escapaba a los corsés que la geometría euclidiana había venido imponiendo durante los últimos veinte siglos. Esa geometría clásica o parabólica, cuya metodología había tratado de explicar la realidad reduciéndola a rectas, curvas, círculos, triángulos, polígonos..., reduciéndola a formas sencillas incluso combinadas entre ellas del modo más complejo, se mostraba impotente a la hora de reducir a ecuaciones matemáticas ciertas figuras generadas por la feraz y caprichosa naturaleza. El gran logro del matemático polaco fue el de sistematizar estas imágenes generadas a partir de la (anomalía) matemática en función de serie de propiedades insoslayables: la iteración (repetición del mismo procedimiento sobre los resultados obtenidos en la fase inmediatamente precedente), la *Autosemejanza* (la partes se asemejan al conjunto total al cual pertenecen), y la *Simpleza Algorítmica* (su construcción parte de algoritmos sencillos).

En muchos casos, incluso la geometría fractal basada en la repetición de un patrón un número infinito de veces o en la replica de ese mismo patrón a distinta escala, partía de un

supuesto fallido a la hora de enfrentarse a un entorno natural, ya que en un principio no contempló en sus procesos de cálculo el azar, un elemento imprescindible a la hora de explicar la realidad que acontece y nos rodea. Los fractales aleatorios han resuelto el problema – y hoy son aplicados a distintas disciplinas, incluido el arte – pero, a su vez, han generado algunas preguntas imprescindibles. El lenguaje fractal puede servir para describir la naturaleza pero ¿podrá explicarla? o lo que es lo mismo, ¿se dejará la naturaleza explicar por el número?

## Lo fractal y el arte

A partir de la segunda mitad de los ochenta y durante la década siguiente del siglo pasado, gracias a la difusión de la teoría de la geometría fractal, la popularización de los ordenadores personales y el desarrollo de software aplicado a la generación y retoque de imágenes, una serie de creadores se lanzaron a la génesis de imágenes digitales que rápidamente fueron enmarcadas bajo la denominación “*arte fractal*”. La polémica sobre si los autores de tales creaciones podían ser considerados como artistas o si debían ser tratados como simples programadores informáticos continúa hasta nuestros días. La creatividad, o la falta de la misma, contenida en, y/o derivada de la utilización de las herramientas digitales; la posibilidad de generar copias ilimitadas sin pérdida de calidad y la consiguiente inexistencia de un original matriz; y el agotamiento y finitud de las ecuaciones y tipos fractales lo que repercutía en evidentes similitudes estéticas en los resultados, han sido caballos de batalla en esa discusión aún no extinguida.

Si atendemos a la definición ortodoxa del proceso de creación de imágenes fractales, donde se indica que éste consta, básicamente, de dos partes sustanciales, “*la elección de la fórmula y la elección del algoritmo de color*”, podremos entender con cierta nitidez que la noción “*arte fractal*” es inseparable a un proceso creativo cuya base procesual es digital. Llegados a este punto debemos atender al título de la exposición de Aurora Cid y, con mayor intensidad aún, detenernos reflexivamente sobre su obra para tomar conciencia de que la categoría “*arte fractal*”, al menos como ha venido siendo concretada y definida hasta el momento, no se ajusta de ningún modo al desarrollo de su lenguaje estético.

La relación entre geometría fractal y arte ha generado diatribas teóricas que giran en torno al enfrenta- miento entre lo representativo y lo anti-representativo, entre la adscripción de los resultados a los campos del realismo o de la abstracción. La teoría ha abordado con relevancia dos cuestiones de máxima importancia en la relación arte-geometría fractal: si lo fractal debe ser entendido como término o como entidad, y, por otro lado, si cabe la distinción entre la fractalidad y la geometría de lo fractal. Aurora Cid milita en una pintura cuya categoría no es el “*arte fractal*” sino la “*fractalidad*” entendida ésta como pulsión en la que late “*...misterio, color, espiritualidad, infinitud, diversidad, rebeldía, monstruosidad,*

*naturalidad, animación, irrepresentabilidad, indefinición, sicodelia, dinamismo, paradoja, complejidad, simplicidad*” pero no dentro de esa categoría que podríamos entender como arte fractal, donde la mayoría de las representaciones provienen de impresiones digitales, ya que *“las imágenes digitales no fueron trabajadas con herramientas de diseño digital sino que fueron generadas por un algoritmo, por un pequeño código. Este código, a su vez, repite un proceso que probablemente tenga como núcleo una única y simple función matemática”*.

La intención de lo que podríamos denominar *arte de fractales no digital* sería descubrir la cualidad fractal contenida en la naturaleza e incluso en la realidad artificial creada por el hombre, constatando sus imperfecciones, sus mínimas desviaciones, sus azares. Y a partir de esa constatación tratar de re-crear mediante la evidencia de una imagen construida por medios de la ficción artística, aquella realidad otra que se nos escapa. Y es que existe una diferencia enorme entre crear realidades estéticamente atractivas a partir de un proceso diferido y condicionado (inventar mundos) y otra muy distinta vislumbrar en este mundo otras realidades transformadas en miradas artísticas directas (constatar los universos contenidos en éste).

Aurora Cid: de la geometría de la arquitectura a la geometría de la naturaleza

El momento creativo que precede al actual, dentro de la amplia trayectoria de Cid, quedaba delimitado por la investigación de la forma geométrica inmanente a la construcción arquitectónica. En una obra tras otra, su mirada se detenía en *“estructuras edilicias asépticas, modernas que, desprovistas de cualquier anécdota visual que permitiera identificarlas, abrían la posibilidad de multiplicar las dimensiones ficticias del espacio pictórico como resultado de re-crear distintos puntos de fuga”*.

distintos teóricos, sin embargo, señalaron con acierto y anticipación, que el proceso creativo no se extinguía en una mera cuestión de asepsia formalista, y que tras la ortodoxia de la geometría latía, tal vez, el pulso de la naturaleza. Sin demora se señaló que muchas de sus obras – algo que quedaba patente en series tan reconocidas como *Kraft* (2010) - compartían un sentido de *“fuga anti-ortogonal”*, lo que les otorgaba un cariz diferenciador, pues incluso al detenerse en la arquitectura como motivo detonante, la artista seleccionaba aquellos ejemplos menos ortodoxos.

La arquitectura ha pasado de ser referencia de imitación a convertirse en materia de experimentación. El paso de la geometría de lo arquitectónico a la geometría de lo natural,

no ha sido un paso condicionado por imposiciones técnicas o modas contingentes, sino una opción consciente de asunción de necesidades evolutivas.

Ya no es posible vislumbrar detalles sintetizados a partir de una estructura edilicia (verdadera o imaginada) mayor, sino que los motivos trasmudan en módulos independientes, esquemas a través de los cuales obtener, en su combinación, una serie de formas que juegan en la repetición de su constante variación espacial. En ese proceso, conceptos como artificialidad mutan y consienten cada vez más el paso de una geometría del cálculo a una geometría del azar, cuestión tan presente en la naturaleza, una geometría de la variación, de crecimiento continuo, de la similaridad sin igualdad, de la repetición adimensional... mediante un hondo sentido de la percepción cromática, un compromiso estético que nunca pierde una relación lúdica, y la asunción de la fractalidad como objetivo de búsqueda y descubrimiento (distinguiendo con lucidez "*fractalidad*" de geometría fractal, como ha quedado patente en líneas anteriores); factores y registros como *iteración* y *autosimilaridad* enlazan azar y planificación, caos y orden.

Con el uso de las antítesis cromáticas, la gradación tonal, la yuxtaposición formal o el uso del soporte como elemento activo, la obra pictórica, definida por formas geométricas o fractales, sortea el peligro que acecha al resultado creativo de quedar convertido en mero diseño virtuoso de formas. Hay claroscuro y hay profundidad. Hay sombra, como en *El lugar en el que nunca estuve*, que declara la presencia objetual. Frente a otros intentos de instaurar la geometría fractal como objeto único de la pintura, que sucumben y ponen al servicio de la primera la segunda, para Aurora Cid el sustrato pictórico nunca pierde dos valores que le son intrínsecos: la conciencia de saberse una trama de ficción y el convencimiento de tratarse de una construcción que posee reglas propias, aquellas de la creación artística.

De lo escultórico en la pintura (y viceversa)

El proceso creativo – y también técnico – manejado por Aurora Cid, parte de una indisimulada conciencia escultórica que implica manejar dos conceptos también presentes en la disciplina arquitectónica: la construcción y la destrucción. Antes de plantear cualquier procedimiento pictórico, la artista construye, casi instintivamente, formas geométricas no canónicas de modo físico y real, en materiales fungibles, que sirven a modo de ságotas, plantillas o maquetas. A partir de ahí, casi como en una suerte de juego infantil (no hay que perder de vista que la investigación con formas y espacios, su descubrimiento y la voluntad humana de su manipulación, nos conecta en nuestra memoria más lúdica e infantil, con los procesos de aprendizaje del niño), las formas se trasladan a la pintura o la escultura.

incluso si la finalidad es pictórica y la intermediación dibujística, la conciencia escultórica emerge en el tratamiento del soporte que es considerado como piel o capa que es cuidadosamente delineada y eliminada en un proceso quirúrgico que deja al aire las vísceras del material. mediante ese proceso de extracción escultórica la interioridad del soporte (cartón Kraft) queda al descubierto evidenciando unas cualidades plásticas hasta el momento ignotas. A pesar de la intervención del óleo o la laca, lo pictórico alcanza por un doble medio (físico-escultórico y ficticio-pictórico) una dimensión espacial que se proyecta en profundidad.

El paso sin fronteras de la bidimensionalidad de lo pictórico a la tridimensionalidad de lo escultórico y lo arquitectónico y viceversa, encuentra su sentido en el origen mismo del proceso creativo. La voluntad que rige el impulso creador y le otorga forma, parte del entendimiento del espacio, no como cualidad que recrear a través de un proceso de ficción (pintura), ni en tanto que *locus* en el cual integrar el objeto (escultura), ni en cuanto entidad contenida que otorga sentido a su contenedor (arquitectura) sino como material elocuente y activo en la conformación de la entidad artística. Era esa una cualidad presente y presentida a lo largo de su trayectoria: *“Muchos objetos y realidades representados a través de encuadres actuales los convierten (...) en imágenes escultóricas y arquitectónicas plenamente contemporáneos”*.

Un recorrido somero por su obra pronto descubre un coherente deslizamiento donde el valor de la arquitectura en la pintura finaliza en una escultura que se establece como arquitectura en potencia. En el proyecto expositivo de 2013 *obra abierta*, en una instalación denominada *Exitus2*, la artista pareció deconstruir una forma arquitectónica (y también simbólica) esencial: una escalera “haciéndola estallar estructuralmente, pasando de la bidimensionalidad de lo pictórico a la multidimensionalidad de la instalación, pero también situando la acción creativa en un espacio temporal diferenciado, que parece resumir un instante determinado, en el cual el acontecimiento, sea cual sea éste, acaba de suceder”. El tiempo en la obra de Aurora Cid, que es un elemento fugaz y escurridizo, difícil de definir pero cuya presencia es capaz de transformar el continuo devenir en instante suspendido, se intuye en cada construcción artística.

dos obras escultóricas abundan en esta idea que hace converger bajo unos mismos parámetros espacio, tiempo y forma. En *Secuencias I* (2015), las formas plegadas y replegadas que componen el conjunto han sido extraídas del mismo módulo y sometidas a una traslación espacial a través de un tiempo distinto y en avance, lo que hace emerger muy sutiles diferencias entre cada uno de los elementos del conjunto. El juego entre igualdad y diferencia crea una tensión perceptiva ante la cual el espectador no puede permanecer indiferente. En *Secuencias ii*, pieza de suelo cuyo material metálico queda

lacado en azul frente al rojo dominante de la anterior en la serie, esa conjunción de traslación espacio temporal se hace aún más evidente. Por un lado las formas ondulantes recrean un dinamismo líquido que contrasta con la contundencia de la materia. Por otro, la tensión se acrecienta al tratar de conquistar esas formas (contenido) el espacio circundante (con- tenedor), quedando de nuevo el público al descubierto en un campo de batalla entre los dos contendientes.

Es, sin duda, en esta producción escultórica última donde la *fractalidad*, en tanto que geometría de la naturaleza, como recurso, objetivo y seña de identidad en esta fase creativa, se revela en la voluntad artística de Cid con mayor claridad a través de las propiedades comentadas. Cada nueva estructura formal avanza un leve paso en su delineación geométrica sobre la inmediata anterior (iteración); cada parte del conjunto escultórico o *instalativo* se asemeja formalmente a la composición global en la que se encuadra (autosemejanza); cada uno de los planteamientos matemáticos que generan las formas tienden a una lúcida e intuitiva sencillez geométrica (simpleza algorítmica).

#### Objetivos y alegorías

La emergencia o ausencia del tiempo, su suspensión o su discurrir, se intuye en los títulos de las obras (El laberinto del aire; Cuando las olas aún no eran curvas; El lugar en el que nunca estuve; El escondite del faraón; Secuencias; Convergencias...) que apelan a una memoria del pasado o del futuro. A partir de ellos se podría intuir un objetivo en la creación.

Pero, ¿es eso realmente posible? La propia artista reconoce que es difícil vislumbrar más allá de la propia justificación del arte por y en sí mismo, pero acepta la sutil diferencia entre sus composiciones que lleva a apreciar algunas en su mayor contundencia o liviandad (cromática, material) lo que podría situar a la artista como ente sensible frente a la realidad que le rodea. ¿Cuál es su objetivo? Es difícil de discernir, pero tal vez sea la geometría de la naturaleza, en su plasmación, una alegoría de la vida y, consecuentemente, también del arte, donde nada deviene de la nada, donde todo surge de lo anterior y los cambios diarios son imperceptibles, repetitivos e imparables: "...somos fragmentos de fragmentos de otros fragmentos, tan intuitiva como razonada y lógicamente, fragmentos que mantienen cohesionada la naturaleza del arte".

---

# Guillermo Gómez - Matemática de la Pintura

Estamos en una época en que se ha cuestionado la Pintura en todas sus capacidades. No sólo se debate si debe reproducir la realidad, también su bidimensionalidad, su soporte, su tamaño, su estructuración o su uso también está en tela de juicio. Por esta razón, la Pintura ha ampliado sus horizontes a tantas posibilidades como personas pueden trabajarlas. Hoy vamos a ver el punto de vista de una artista que ha utilizado esta disciplina combinando diferentes materiales y técnicas para hablarnos de la posibilidades que las Matemáticas brindan al Arte. Acompañamos a **Aurora Cid** en este nuevo enfoque personal sobre la Pintura.

La Historia de la Pintura encuentra desde tiempos atrás una estrecha relación con la Geometría y con las Matemáticas por ende. Los diez libros de arquitectura de Vitrubio ya hablan de las proporciones que deben llevar una construcción bien realizada. En el Renacimiento las iglesias se conciben mediante la multiplicación de unos módulos regulares, o incluso se basan en la propia naturaleza para adaptar el número áureo. Sin embargo, hace relativamente pocos años se ha querido entender un comportamiento aleatorio en la naturaleza para generar ciertas soluciones poligonales, por ejemplo la forma en que crecen los estambres de una flor. Si reducimos esta idea a una fórmula matemática, tendremos un algoritmo que mediante un proceso digital creará formas aleatorias. Esto es el arte Fractal, la idea en que se basa Aurora para sus propias creaciones.

La artista parte de un punto en el que unas formas se pliegan sobre sí mismas para crear unos módulos e interactuar creciendo hasta el infinito. El tiempo o el lugar al que hace referencia es relativo, y nunca presente, por ello el espectador tiene que aceptar el reto de interpretar el espacio por las formas que se sugieren mediante pliegues de colores. Sombras y texturas nos ayudan a descodificar el significado que sugieren los títulos, y la imaginación hace que las secuencias se completen mentalmente.

Dónde puedo encontrar esas formas o cómo completar los puzzles pueden ser las preguntas que se haga el espectador, y las respuestas siempre se hallarán en el lienzo, en la contemplación de las evocadoras formas que Aurora dibuja desde su propio universo. Este juego conceptual con el espectador, mediante una estética más bien cercana al minimal, exhorta a una reflexión que parte desde una referencia apriorística según contemplamos cada obra. El resto, queda a disposición de cada uno, así terminamos con una pregunta para quien va a enfrentarse a una obra de Aurora Cid **¿qué te sugieren las formas que puedes ver?**

*Guillermo Gómez, Kunsthistoriker und Direktor des Blogs "[El mono Liso](#)"*



---

## Juan Manuel Bonet Planes - Sinfonía urbana

La gran ciudad es el tema central del trabajo de la pintora y fotógrafa valdepeñera Aurora Cid, de quien hemos ido conociendo el trabajo gracias a distintos certámenes de su tierra, habiendo obtenido, por ejemplo, en 2005, el prestigioso Premio Gregorio Prieto de Dibujo, precisamente en su villa, de la cual también era oriundo el pintor e ilustrador del 27.

Aunque resida en una localidad manchega de escala humana, y en la cual todavía se vive muy en virgiliana sintonía con el campo, Aurora Cid habita mentalmente el universo de la metrópolis, espacio privilegiado de la modernidad, desde el tiempo de las viejas vanguardias, tan amigas del adoquín, del rascacielos, del cartel como grito en la pared, del neón, del olor a gasolina...

Los de Aurora Cid son ámbitos urbanos anónimos, impersonales, de los cuales –en esto es fiel a una cierta tradición metafísica- está del todo ausente la figura humana. Ámbitos modernos, habitados por el vértigo, cuando no por el pavor: torres, escaleras, pasarelas, columnatas. Soledad entre muchos, sobre el telón de fondo de un cielo uniforme. “Ciudad, masa,

máquina”, decía en la Cracovia *twenties*, el poeta Tadeusz Peiper, que había pasado por el Madrid ultraísta. Como en polaco ciudad se dice *miasto*, aquello era el slogan de las tres emes: “miasto, masa, maszina”. Aurora Cid, por su parte, podría decir que canta “las tres ces”: ciudad, construcción, cemento. A las que cabría añadir una a, también presente en la poética de los viejos vanguardistas: la a de acero.

No faltan, en esta obra tan impregnada de sentimiento urbano, las contaminaciones, los ecos arquitectónicos concretos. Por ejemplo, de Miguel Fisac, pionero en la posguerra española, y paisano de la pintora ya que natural del vecino Daimiel; de Fisac, en cuya por desgracia desaparecida *Pagoda* de la madrileña Avenida de América, está inspirada una de las obras que ahora se expondrán. También se acuerda la pintora, del gran Oscar Niemeyer, del que me place reencontrarme aquí con la inconfundible silueta del COPAN, su serpenteante obra maestra, centro de un cierto São Paulo moderno, aquél que se consolidó tras la Segunda Guerra Mundial.

Miguel Fisac, Oscar Niemeyer: faros en el laberinto urbano de la modernidad tardía, y figuras que amaron la curva, algo que está claro en

los dos edificios aludidos, en los cuales huyen, como de la peste, de la ortogonalidad. Si otras pinturas de Aurora Cid son más ortodoxamente modernas y post-minimalistas, en cambio está claro que aquellas en que bajo su pincel surgen esos edificios, participan de esa fuga anti-ortogonal que los fundamenta.

Pincel, he escrito por inercia en el párrafo precedente, pero está claro que se trata de un pincel combinado con otros instrumentos. “Técnica mixta”, pues: pretexto arquitectónico, base fotográfica, dibujo, soporte de cartón ondulado, excavado con técnica de su invención, son los ingredientes con los que trabaja esta artista nueva, cuya obra, que tan bien apunta, tiene a la postre mucho –de ahí el título que les he puesto a estas líneas de salutación- de *sinfonía urbana*, por el lado Walter Ruttmann y demás héroicos cantores vanguardistas de la metrópolis.

*JUAN MANUEL BONET PLANES, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, Direktor IVAM, Instituto de Valencia de Arte Moderno, Direktor des Instituto Cervantes en París*

---

## Ronaldo E. Rodríguez - Mecanismo de Piñón y Cremallera

En los tempranos noventa, durante un curso que impartía para entusiastas en el arte de la pintura, conocí a Aurora Cid. Como otros, parecía llegar tarde al “ruedo profesional” nada más distante de la realidad que nos ofrece hoy. Aurora Cid, gradual y consistentemente comienza a consolidar una obra que tiene su identidad y sólidos patrones: Espacios virtuales te conducen a ninguna parte en una suerte de trampantojo intelectual, formas negativas y positivas en intercambio continuo están en el corazón de su arte, grandes áreas planas en intersección que pueden interpretarse en diversas situaciones, superficies brillantes y reflectantes, versus espacios interiores calados que desvelan las formas encontradas, en un magnífico y certero acoplamiento a semejanza de un engranaje mecánico entre piñón y cremallera.

*Ronaldo E. Rodríguez*