



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

HABITAR UNA PINTURA (DEL COMO CONSTRUIR Y HABITAR UN LUGAR QUE NO EXISTE)

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

WLADYMR SASHA BERNECHEA BRAVO

DIRECTOR DE TESIS

DR. JULIO CHÁVEZ GUERRERO

(FAD)

SINODALES

MTRO. JAVIER ANZURES TORRES

(FAD)

MTRA. LAURA EVANGELINA BUENDÍA

(FAD)

MTRA. MARÍA DEL ROCÍO LOBO PÉREZ

(FAD)

LIC. FERMÍN RUILOBA AUSIN

(FAD)

MÉXICO, D.F. Junio 2015





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



HABITAR UNA PINTURA  
(DEL COMO CONSTRUIR Y HABITAR UN LUGAR QUE NO EXISTE)





# Habitar una pintura

(DEL CÓMO CONSTRUIR Y HABITAR UN LUGAR QUE NO EXISTE)

Índice	5
Introducción	11
LA PINTURA COMO MEDIO	
Pintura y Lenguaje	15
Constitución de una pintura (aspectos formales) y procesos creativos	29
El modelo pictórico	49
PINTURA, PAISAJE Y ARQUITECTURA	
El paisaje romántico	59
El Paisaje y la arquitectura como problema artístico	69
HABITAR UNA PINTURA	
Habitar	95
La Atmósfera	105
Re significación de los modelos pictóricos / Lo Ominoso	115
CONCLUSIONES	
Construcción de obra pictórica	127
BIBLIOGRAFÍA	
	139



Dedico esta tesis está a todas las personas que fueron parte de una manera u otra de este proceso.

A mi madre y abuela por su incondicional apoyo y fe en mi trabajo; a mis amigos en Chile Sebastián Ríos, Gaspar Álvarez y Martina Álvarez, que desde la distancia siempre han estado animándome en este trayecto; a mis amigos en México, Bárbara Vergara y Marcela Duharte que sin su compañía y sus críticas esta tesis y estadía no hubiese sido la misma; a la Mtra. Laura Evangelina y el Dr. Julio Chávez por guiarme incansablemente en este proceso, y a Alejandra Valenzuela por ayudarme y tenderme una mano desde el primer momento en México.

Esta tesis corresponde a los estudios realizados con una beca otorgada por el Gobierno de México, a través de la Secretaria de Relaciones Exteriores



*“Somos gente deshecha, estamos destrozados por dentro, y por eso gritamos por las noches”  
Fedor Dostoievski*



## INTRODUCCIÓN

El presente documento llamado “Habitar una pintura (Del cómo construir y habitar un lugar que no existe)” plantea una investigación en torno a problemas artísticos entre pintura, arquitectura y paisaje, centrados en su aplicación dentro de mi producción plástica.

Para esto, el cuerpo de tesis se constituye en tres ejes fundamentales: el primero, desarrollado a partir del análisis de las características de la pintura como medio, y de ahí su elocuencia en la realización plástica; el segundo, centrado principalmente en el paisaje y la arquitectura como problema plástico - artístico; y el tercero, abordado desde la resignificación de los espacios, a partir de ideas como la atmósfera, lo ominoso y lo habitable de los lugares.

Mediante esta estructura pretendo desarrollar una investigación, que en su primera parte aborda problemas teórico/prácticos vinculados con la pintura y sus características como medio y sus potenciales expresivos en el enfrentamiento con un espectador, pasando estos desde aspectos formales como “materia pictórica”, “manera” y “cromía” hasta la reflexión sobre los procesos creativos involucrados en la creación plástica, esto con el fin de determinar las razones de su elección y como es que la pintura se vuelve constitutiva de la propuesta artística que desarrollo; Seguido a esto, establezco una revisión de referencias y antecedentes histórico / artísticos centrados en el paisaje y la arquitectura como motivación plástica, para de esta forma dar con un compendio visual vinculado tanto implícitamente como explícitamente dentro de la construcción de las pinturas; así a partir de esto, la tercera parte se ve centrada fundamentalmente en los alcances conceptuales y su proposición dentro de mi obra, en cuanto a la utilización de la arquitectura y su contextualización en los paisajes que construyo, estableciendo así un anclaje en la resignificación de los modelos representaciones a partir de la constitución de una propuesta pictórica, siendo aquí esencial los conceptos de “habitar”, relacionado a los espacios usados como referencias, y “atmósfera” junto a lo “ominoso”, vinculado específicamente con la propuesta en pintura a partir de la creación de escenarios.

De esta forma me interesa poder constituir el texto, no tan solo como una investigación y una profundización de mi praxis artística, sino que más bien como una declaración de principios e intenciones dentro de la pintura, estableciendo lo que he escrito aquí, no como una verdad absoluta, sino que como las luces y guías dan forma a la búsqueda que he emprendido en el terreno del arte.



LA PINTURA COMO MEDIO



## PINTURA Y LENGUAJE

*“Solo es posible expresar con palabras, lo que las palabras pueden expresar.  
Lo que el lenguaje es capaz de comunicar, Y la pintura no tiene nada que ver con eso “  
Gerhard Richter*

Comenzar a partir de esta cita plantea dos elementos que me parecen fundamentales para la explicación de mis intenciones dentro de la pintura. En primer lugar, la cita de Richter me permite establecer una declaración de principios en torno a la producción visual realizada por mi autoría, centrada específicamente en torno a la reflexión de la pintura como medio; El segundo punto es el acercamiento, desde un inicio, a las posibilidades expresivas de las imágenes como medio, anclado en la pregunta sobre si se puede o no hablar de lenguaje en la obra de arte.

El desarrollo de una obra visual anclada en la pintura es ante todo una decisión por mi parte entorno tipo de búsqueda que me interesa emprender en la realización de una obra, en donde dentro de esta, trato de dar con un “tono”, una “atmósfera”, o quizás una manera, en donde establecer un encuentro con otro sin la necesidad de usar las palabras, disponiendo la pintura como sustrato, la complejidad de su estructura visual para crear un momento que sea capaz de llegar a la parte más estremecedora e indescriptible de la observación de una obra. Tomando nuevamente la cita inicial, me parece esencial para entender el terreno de acción de la pintura y el trabajo desde la visualidad, acercarse a los límites que este tiene. En este sentido, se puede desprender de Richter, que él no considera la pintura como lenguaje, existiendo así la pregunta ¿por qué no es posible clasificarla como tal?

Al parecer la respuesta más idónea vinculada con lo que me interesa establecer como pintura, es que el distanciamiento de la pintura y las artes visuales a ser considerados lenguaje e incluso comunicación, radica fundamentalmente en su naturaleza presentativa y no representativa. Es decir, la pintura cuando se enfrenta a la observación de otro no busca referirse a una cosa existente fuera de ella, no busca representar, sino que se presenta como una existencia nueva solamente apreciable bajo su propia constitución.

Omar Calabrese en su texto "El lenguaje del arte" a propósito de las reflexiones de Susanne Langer entorno a este tema dice lo siguiente:

"En la línea de Susanne Langer, a lo sumo se dedica a declarar que el arte no es una estructura comunicativa, no es signo, no es código, no es sistema y que, por lo tanto, no debe ser tratado con métodos lingüísticos, en virtud de su esencia presentativa y no representativa como el caso del lenguaje verbal. En todo caso aparece más fundada en su crítica a la semiótica de la arquitectura:

El término significado tiene un doble uso. Un <<Libro>> significa el libro. La cosa significa y la palabra significa, pero son dos operaciones inconfundibles. La cosa se representa a sí misma. La palabra (aunque fuera del signo) representa a la cosa, algo diferente de sí. En el primer caso el significante coincide con el significado; en el otro, no,...; una pilastra significa una pilastra. Decir que eso significa la función de sostener, es como decir que un ramo significa la función de sostener hojas, pimpollos y frutas." <sup>1</sup>

16

Así del texto se puede desprender que la cosa se representa a sí misma, en el caso de la pintura, esta no representa a las cosas que están fuera de ella, sino que su presentación solo muestra los elementos dentro de sus límites y su constitución como objeto visual.

En este sentido lo que acontece en la observación de una pintura es la apreciación de su coherencia interna, su estructura, y como esta dialoga entre sus propias características para presentarse como un objeto, una existencia nueva frente a nuestros ojos.

De esta manera se puede tomar la idea de que la obra visual se plantea como de naturaleza autoreflexiva, se piensa en sí misma, y dentro de sus límites es que nacen las posibilidades interpretativas de ella.

---

1 CALABRESE, Omar. "El lenguaje del arte". Editorial Paidós Iberica, España, 1997. pág. 135

En el mismo texto de Calabrese se menciona la naturaleza Autoreflexiva como el objeto primario de la pintura, no descartando directamente las posibilidades de ser la visualidad, un acto comunicativo.

“La pintura no tiene como objetivo primario la comunicación sino la pura expresión autoreflexiva, lo que elimina la posibilidad de llamarla <<lenguaje>>”<sup>2</sup>

Sin embargo Calabrese considera que la pintura, y las artes visuales pueden ser consideradas comunicación en cuanto el objeto transmite una cosa distinta a si misma a un receptor.

“La obra, aunque sea considerada un objeto, existe no solo como objeto sino que como una cosa que trasmite otra cosa a alguien, por lo tanto, como medio de comunicación.

En este punto, sin embargo, Passeron distingue entre función de comunicación como la que tiene el lenguaje verbal y función de expresión. El llamado signo <<pictórico>> inventado por el pintor, encontraría un significado solo a posteriori en la comunidad de experiencias emocionales entre el pintor y el espectador de su obra”<sup>3</sup>

Aquí, se establece un punto complejo en poder establecer si la pintura es o no un acto comunicativo, si bien, en cuanto a mi producción pictórica estoy de acuerdo con la relación que plantea Calabrese entorno a la obra como “una cosa que trasmite otra cosa a alguien”, es posible que la definición de “comunicación” no sea precisamente la más idónea para describir este acontecimiento, debido a que si estableciésemos la pintura como un acto comunicativo, mucho de ella se perdería al ser comunicar la prioridad , además de poder calificar mucha de la producción pictórica como actos comunicativos fallidos debido a lo abstracto y poco dirigido de su estructura.

Si bien, también plantea una salvedad entorno a la clasificación, o más bien, diferenciación. la cual hace Passeron al plantear la idea de la función expresiva de la pintura mediante “el signo pictórico”, que es creado por el artista, encontrando este su significado en la presentación de la obra frente a un espectador. A pesar de ser posible que este significado difiera de lo propuesto e intentado por el artista en la producción de la obra, debido a que, como menciona Passeron, se enfrenta a las experiencias emocionales del espectador de la obra.

En este sentido me gustaría establecer, en cuanto a mi producción pictórica y desde el lugar que me interesa practicar la creación de obras plásticas, como mencionaba desde los

---

2       Ibid. pág. 136

3       Ibid. pág. 137

textos de Calabrese, que no es posible hablar de lenguaje en la obra visual, ya que esta se establece y existe desde sus límites hacia su interior y no desde la representación de lo que le es externo. Sin embargo, si lo planteamos desde etapas de su producción (trabajo de taller y luego su salida al espacio cultural) es posible establecer que no es un acto comunicativo en cuanto a un mensaje específico que se plasma y luego es codificado por un espectador. Pero en esta idea, si es posible hablar de ciertos límites que produce un autor en cuanto a la posibilidad interpretativa del objeto artístico. Es decir, la creación artística produce un objeto que no pretende ser comunicación ni se construye como lenguaje, pero si, al enfrentarse a otro espectador se transforma en un objeto potencialmente interpretable bajo límites guiados por el artista.

Umberto Eco en su texto “La obra abierta” habla sobre la apertura interpretativa de las obras de arte donde se considera que el autor a pesar de esto, genera los límites para crear un campo específico de posibles lecturas de las creaciones artísticas.

“El desarrollo de la sensibilidad contemporánea ha ido, en cambio, acentuando poco a poco la aspiración a un tipo de obra que, cada vez más conscientes de las posibles “lecturas”, se plantea como estímulo para una libre interpretación orientada solo en sus rasgos esenciales. Ya en las poéticas del simbolismo francés de la mitad del siglo pasado puede verse que la intención del poeta consiste en producir, es cierto, una obra definida, pero para estimular un máximo de apertura, de libertad y goce imprevisto.”<sup>4</sup>

Dando como ejemplo los simbolistas franceses, Eco plantea una suerte de apertura en la obra de arte en cuanto a interpretación, pero al mismo tiempo da cuenta de un límite creado por el artista para orientar las lecturas de obra. De esta manera se podría plantear que si bien el objeto artístico es una cosa abierta a las interpretaciones, las cuales están influidas por las experiencias y emociones de quien la observa, es el artista quien mediante sus intenciones y operaciones visuales al realizar la pieza, orienta y delimita el campo dentro del cual se mueven las interpretaciones.

De esta manera se puede hablar de un campo, el campo interno de la pieza, como mencionaba anteriormente con la estructura interna de la obra, en el cual el artista plantea los rasgos fundamentales dentro del cual las posibilidades interpretativas de la obra deben moverse. Sin embargo, al plantear esta idea de apertura, es posible que algunas lecturas que se hagan respecto a la pieza difieran de la intención artística de quien lo creó. Entendiendo intención

---

4 ECO, Umberto. “Obra abierta”. Editorial Seix Barral, España, 1965. pág. 449

artística como la razón y el norte de búsqueda que emprende un artista en la producción de obra, considerando aquí las investigaciones tanto plásticas como conceptuales.

Si bien la idea de pintura que persigo se vincula de alguna manera con la idea de la obra abierta, es importante en mi producción establecer los límites del campo interpretativo de ella, donde radica mucho de lo que establezco como búsqueda en la pintura. Como menciona Eco “El “campo” de reacciones posibles que los estímulos permiten es vasto, pero se trata siempre de un “campo” cuyos límites aparecen determinados por la naturaleza y la organización de los estímulos”<sup>5</sup>

Me gustaría establecer, para entender desde que punto me situó en la producción artística, que si bien no considero la visualidad como un lenguaje, me parece adecuado plantearlo como un encuentro. Así se establece como la creación de un objeto que contiene una serie de operaciones e intenciones de mi parte en cuanto a producción, el cual en la presentación de él, se ve interpretado por un espectador, cuyas lecturas son abiertas y determinadas por la experiencia dentro de un campo interpretativo delimitado por las intenciones en la creación pictórica.

Con esto no intento generalizar la situación de la pintura hacia una sola manera de verla, siendo consciente de distintas corrientes dentro de este medio que puedan poner en cuestión este planteamiento, por lo que busco más bien establecer un campo teórico en el cual enmarco mi propia propuesta visual, como las características con las que me interesa trabajar en pintura.

Así en cuanto al paso de las operaciones físicas (trabajo de taller) a la fase de “encuentro” con el espectador, donde se abre la posibilidad a una interpretación, si entendemos la pintura desde su sustrato básico (la pintura como materia física), es poco probable encontrar alguna diferencia o algún elemento constitutivo que pueda ayudar a dilucidar de una manera consistente el problema de cómo la pintura se establece como un camino idóneo a seguir para la producción de una obra, que logre ser algo más que lo concreto en ella; por lo que creo que el punto esencial sería preguntarse, ¿qué es lo que hace a la pintura como posibilidad creativa en potencia de establecerse como una obra visual y elevarse más allá de su constitución física?.

Posiblemente la respuesta más obvia nos llevaría a inferir que el manejo material de la pintura como sustrato a partir de toda clase de procedimientos de parte del artista es lo que constituye, quizás no necesariamente una obra de arte, pero si claramente la pintura como un medio para realizar un fin.

Sin embargo, si entendemos la pintura solamente como un medio mediante el cual intentamos desarrollar una idea, o si establecemos la praxis pictórica como un mecanismo mediante el cual se puede plasmar una intención artística, es posible que nuevamente quede sin resolver la pregunta; de esta manera estaremos hablando de la ilustración de un elemento del mundo de las ideas a un soporte, donde los únicos juicios de valor que podremos enunciar estarán casi en su totalidad vinculados a la cercanía o lejanía de la representación de un modelo, o que tan certeramente se ha plasmado en pigmento una idea preconcebida de algo; alejándonos de esta forma de la pintura como un medio capaz de establecer mediante la conjunción entre materia y artista, de una obra que comprenda tanto la complejidad de un imaginario como la posibilidad interpretativa en ella.

En este sentido las intencionalidades discursivas en una obra de arte, determinan la pertinencia de la utilización de la pintura, en este caso, como el medio para desarrollarla. Si la intención de un artista es proclamar un discurso lleno de certezas es muy posible que la obra resultante sea mucho más cercanas a la idea de lenguaje y comunicación anteriormente planteada, siendo de esta manera como mencionaba anteriormente, la pintura una herramienta ilustrativa de un mensaje previamente codificado por el lenguaje. Sin embargo, el tipo de encuentro con un otro que es capaz de entregar la producción de imágenes, sobrepasa las posibilidades de relación entre signos interpretables por el lenguaje, llevando la producción de obra a un terreno ambiguo y lleno de incertidumbres; pero que a pesar de esto, debido a esta característica es capaz de llevar la observación a una profundidad y complejidad a la cual solo es posible acceder mediante la producción de una visualidad.

Si bien apelo a un momento de encuentro donde la obra se abre como una posibilidad de ser leída, así también no necesariamente entendida, me gustaría en este caso anclar la cuestión en la pintura como sustrato esencialmente matérico capaz de alejarse de su constitución física para adentrarse en el terreno de lo indescriptible, pero que, como una especie de secreto o susurro, nos señala la complejidad de las sensibilidades humanas puestas en juego dentro de su construcción.

Un elemento esencial y necesario en la discusión, es intentar dilucidar el momento cuando el medio pictórico no solo se establece como una herramienta artística, sino que se

convierte en un elemento necesario dentro de la producción de obra. A mi parecer, el instante cuando nos situamos dentro de una búsqueda pictórica tratando de dar con “algo” que no necesariamente es claro, es el primer momento donde la pintura nos da señales de su autonomía como medio, como también de su capacidad evocadora.

En este sentido, la pintura y la producción de esta no intenta señalar un camino cierto, o proclamarnos un discurso que ya sabemos previamente, sino que va develando muchas veces como algo desconocido, siendo la búsqueda pictórica un encuentro constante con la ambigüedad, debido a que los elementos que van surgiendo no siempre corresponden a algo que hayamos escuchado, leído o seamos capaces de decodificar, sino que pertenecen a una esfera inmaterial e indescriptible que tan solo se sabe que existe, pudiéndose solo describir como si se tratase de un misterio dentro de la constitución de las imágenes que producimos.

Es por esta razón que no es posible calificar a la pintura como un medio entorno a un fin, sino que esta se constituye como pequeños fragmentos de una especie de narración indeterminada, pero que se nos presenta como algo tan cercano, propio y honesto, que mediante la experiencia de su observación hace pensar como si de algo se tratase, una existencia compleja dentro de su indeterminación, a la vez muy simple e intuitiva, no correspondiendo a nuestra manera de entender el mundo y las cosas que nos rodean, sino que pertenece, nace y muere bajo sus propios límites

Así me parece adecuado mencionar en torno a los procesos de parte del artista por generar una propuesta artística donde se pueda concretar un campo dentro del cual puede ser leída la obra, son siempre poco certeras las características de este campo creado, por lo que la praxis pictórica se vincularía en este caso, mayoritariamente en el terreno de la sospecha, del acierto y error por generar esta instancia con otro.

“Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”<sup>6</sup>

Ludwig Josef Johann Wittgenstein

Entender la pintura como un medio que difiere a las posibilidades de lenguaje, significa la posibilidad de acceder y crear una realidad distinta que a pesar de parecer un símil del mundo circundante, se establece como una realidad donde los límites se desdibujan para crear una especie de micro mundo alterno que funciona en base de su propia autorreflexión. Siendo lo que percibimos como obra, determinada por el modo en que nos situamos en un contexto y

---

6 WITTGENSTEIN, Ludwig Josef. “Tractatus”: § 5.6. Editorial Tecnos, 2007.pag 116

como nuestra sensibilidad interpreta y re significa el exterior. Si bien planteo que la visualidad se aleja de una idea de lenguaje como el escrito, es cierto que hay propuestas desde las artes plásticas que se vinculan con el lenguaje como un modo de construir obra, por lo que en este caso la reflexión la centraré en un tipo de visualidad que se escapa de estas relaciones para apostar a constituirse dentro de sus propias características como medio.

La utilización de palabras nos lleva a la utilización de símbolos codificados mediante consensos globales, en torno a los significados de las formas dispuestas como lenguaje, es decir, la palabra "silla" nos lleva a la imagen mental que tenemos e interpretamos de lo signifi- cante de la palabra empleada. Si bien, sabemos que detrás de cada aseveración escrita existe un mundo de posibilidades y tensiones de significado, la concreción de un acto comunicativo mediante un símbolo universal solo nos llevará a imaginar algo que ya existe en nuestra mente, cabiendo entonces la duda de cómo es posible que un mismo símbolo lingüístico pueda sig- nificar algo que vaya más profundo que lo que ya hemos codificado culturalmente.

Al parecer, en cuanto al lenguaje escrito, la única manera de llegar a algún tipo de cer- canía poética es a partir de las posibilidades combinatorias entre signos lingüísticos, al respec- to el filósofo del lenguaje Ludwig Josef Johann Wittgenstein plantea la siguiente aseveración "Se debe poder determinar a priori, por ejemplo, si yo podría encontrarme en la necesidad de designar algo con el signo de una relación de 27 términos"<sup>7</sup> de esta manera las posibilidades discursivas podrían establecerse mediante la re significación de la utilización de las combina- torias que nos propone las letras de un abecedario o las posibilidades que nos podría dar unir una palabra con otra, modificando el sentido de la primera, por ejemplo "silla rota", ya no solo nos lleva al significado y a la imagen mental de una silla, sino que abre la posibilidad de datar cuestiones como el estado físico de ésta, su coloración, e incluso ciertos valores poéticos den- tro de su nueva constitución como imagen mental. Sin embargo, al parecer las capacidades de relación solo nos pueden llevar a una modificación o especificidad de las circunstancias de un constructo ya implantado dentro de nuestros pensamientos.

De esta manera me parece que si bien las posibilidades y la profundidad de los alca- nces del lenguaje escrito es amplio y complejo, característica por lo cual se permite la existencia de la poesía mediante esto, solo es posible la creación mediante la re significación de una serie de símbolos ya codificados, es decir, solo es posible escribir y leer sobre lo que ya conocemos, siendo los límites del lenguaje y del acto comunicativo los mismos límites de lo que ya hemos

---

7      Ibid.: § 5.5541, pág 113

visto y experimentado. Radicando en este punto uno de los elementos esenciales en que se puede diferenciar la propuesta visual de la escrita, donde la obra plástica al no regirse por un “sistema” de lenguaje, es dentro de un terreno de sospechas y ambigüedades donde se crea, siendo la construcción de cada aspecto de la obra una posibilidad de descubrimiento; transformando así la producción visual como la potencia de crear siempre una existencia sin precedente anterior. De esta manera, este aparente impedimento en la claridad de sus estructuras, es lo que abre y extiende las posibilidades plásticas e interpretativas en una obra visual.

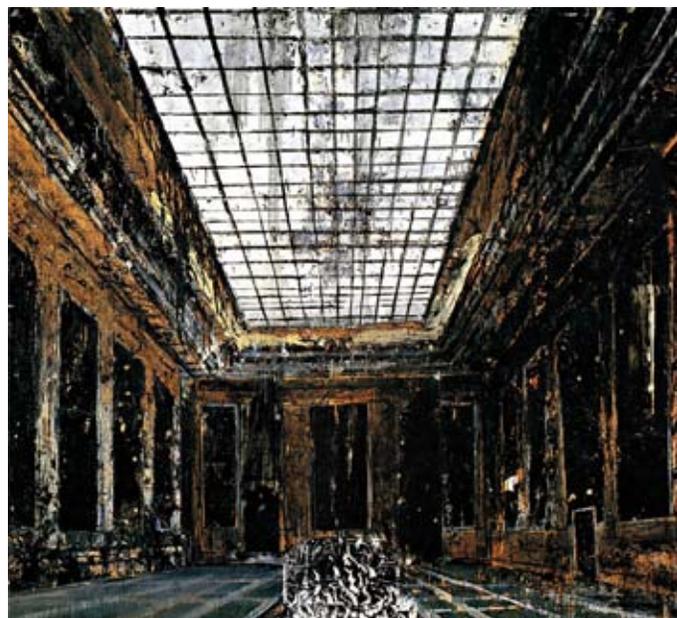
De esta manera me parece que lo correcto es saber que la obra plástica, aunque lo parezca, no es un símil de las expresiones orales y escritas, sino que más bien se constituye como un medio que nos permite crear nuevas existencias, que puedan escaparse de las ideas que tenemos de las cosas que ya conocemos, creando nuevas realidades que puedan ser solamente explicadas mediante su propia estructura. Es decir, si una pintura no refiere ni ilustra una realidad externa, la única manera de acercarnos a ella es a partir de su propia constitución, siendo de esta manera lo pictórico el elemento básico mediante el cual se construye la propuesta, pero que sin embargo es desde este punto que la obra toma la posibilidad de ser apreciada y potencialmente leída; siendo aquí una razón fundamental del porque solamente podemos entender una pintura mediante su observación en cuanto se establece que la imagen solo se refiere a sí misma como un mecanismo que no necesita una codificación concreta, sino que la experiencia de esta y sus alcances sensibles aseveran que solo corresponden a un universo que únicamente sucede dentro de la pintura misma.

Así, podemos decir que la pintura se establece como un mundo distinto, que solo es posible entrar en el cuándo se plantea desde el comienzo que no tiene que ver con la capacidad de entendimiento del mismo, sino en cuanto podemos estar dispuesto a la experiencia de lo distinto y desconocido, como también la capacidad de habitar dentro de él. Claro está, que al ser una creación fundamentalmente humana es sobre lo humano a lo que refiere. Muchas veces nos encontramos en que las pinturas representan la cosmovisión de un autor en particular, constituyéndose la manera en como el artista se relaciona con su contexto y el punto de vista de este frente a los fenómenos externos, lo que realmente observamos. Siendo la pintura una especie de mundo interno, una visión distorsionada por la experiencia, lo que se nos presenta mediante la observación de una obra, estableciendo la complejidad de las sensibilidades y lo sentimental en la producción artística en el encuentro al cual nos enfrentamos. De esta manera, elementos inclasificables como lo sensorial o atmosférico, son lo que la pintura y los medios visuales nos dan la posibilidad de concretar en un objeto artístico, como una especie

de recuerdo tangible de un mundo al cual no podemos pertenecer, que sin embargo constantemente habitamos. Dejando en este sentido la observación de la obra de arte como un acto de contemplación de mundos inexistentes bajo premisas de lo comprobable en cuanto a hecho empírico, pero que sin embargo miramos como espectador y empatizamos como cómplices en la humanidad del artista.



Mosaic Hall of Reichs Chancellry (cancillería Del Reich) Arquitecto Albert Speer.



Anselm Kiefer, Innenraum (Interior space), 1981, oil, acrylic, shellac, and emulsion on canvas, 9' 5" x 10' 2 3/8".

La obra "Innenraum" corresponde a una pintura realizada por el pintor Anselm Kiefer basada en la Cancillería del Reich, mandada a construir por Hitler en 1938 al que decía era su arquitecto favorito, Albert Speer, siendo en el subsuelo de dicha cancillería (el "Führerbunker") donde al final de la segunda guerra mundial en 1945 Adolf Hitler cometió suicidio.

Mediante esta obra me gustaría ejemplificar las ideas anteriormente planteadas mostrando como Anselm Kiefer realiza la representación de un espacio interior de una cancillería donde la preocupación fundamental de la estructura visual de la obra no es la mimesis del lugar ni utilizar la pintura como una herramienta representativa, sino lo que intenta y la apuesta que realiza, sigue una senda donde la producción de la obra se vale de la pintura y sus potencialidades para dar con un punto y una atmósfera particular donde pueda establecer un discurso visual entorno a lo que el artista percibe como la carga aurática del lugar, que representa históricamente y al peso simbólico.

La operación realizada mediante la representación pictórica del lugar, es una re significación del espacio utilizado como motivo, no buscando detenerse en sus aspectos descriptivos sino que virar los elementos significantes que presenta como espacio profundizando en aquello que no se puede notar mediante una primera mirada, dar con aquel misterio, con aquella carga, con esa atmósfera que rodea cada elemento dispuesto dentro del escenario, pero que en su constitución no tiene ninguna huella física de esto. Siendo en este sentido, la utilización de la pintura un fin representativo para dar una nueva visión del lugar, utilizando las herramientas formales de este medio para dar con la intencionalidad discursiva que persigue el artista. Constituyéndose la materia pictórica, la manera, la cromía en los aspectos esenciales para crear una imagen que no se esmere en la descripción sino que dé cuenta de aquella oscuridad y crudeza con la que Kiefer rodea esta obra.

En este sentido podemos establecer que la obra presentada se constituye no como una copia visual del lugar utilizado como modelo, sino que la pintura deja de representar para presentarse como un campo nuevo determinado por los límites del artista, donde los aspectos formales están dispuestos con el fin de establecer una obra basada en aspectos sensibles y experienciales en la constitución de la pintura, de esta manera generando una nueva existencia, un lugar que hasta el momento de su gestación no forma parte del mundo y por ende, inclasificable bajo las reglas de este.

Tomando en cuenta lo anteriormente expuesto, y pudiendo establecer la pintura como la manera más pertinente de poder establecer una creación, que tenga la posibilidad de alcanzar un nivel de profundidad y complejidad propiamente de las cosas indecibles e inexistentes; me

parece adecuado establecer a la pintura no como un medio que utilizo como una herramienta para representar cosas, ni para fines proyectuales, sino que como un camino a seguir donde muchas veces no se es claro el punto donde me sitúo ni cuál será el final de este, pero que, sin embargo, se constituye como la senda que me permite crear mundos ajenos a este, donde pueda habitar y establecerme desde el aspecto más profundo, ambiguo y humano.



S/T serie "El tiempo de las cosas" Óleo sobre madera 40 x 30 cms.





## CONSTITUCIÓN DE UNA PINTURA (ASPECTOS FORMALES) Y PROCESOS CREATIVOS.

*“La herramienta más importante que el artista perfecciona por medio de la práctica constante, es la fe en su capacidad de hacer milagros cuando estos son necesarios. Los cuadros deben ser milagrosos: en el momento mismo en que se termina una obra, acaba la intimidad entre la creación y el creador. Esta ya es un extraño. El cuadro debe ser para él, como para cualquiera que lo vea después, una revelación, una solución inesperada y sin precedentes de una eterna y conocida necesidad.”*

Mark Rothko<sup>8</sup>

Considerando la pintura como un medio que permite establecer un encuentro entre creador y espectador a través del objeto, es pertinente especificar dos aspectos que me parecen fundamentales en cuanto a mi producción artística. Por un lado, la constitución de la pintura como posibilidad expresiva a partir de sus aspectos formales, vale decir, la utilización de la materia pictórica, la manera y la cromía en la realización de una obra y como estos aspectos modifican y construyen un tipo de imagen. Y por otro lado, la importancia de los procesos creativos y como estos se constituyen, como lo dice en la cita de Mark Rothko, en la única instancia íntima entre el creador y creación siendo el resultado de una obra una develación tanto como para el artista como para quien observa esta.

Para acercarme a la problematización de mi obra, me gustaría partir por lo que considero el sustrato básico desde donde se construye mi trabajo, sus aspectos formales.

De esta manera estos rasgos, por lo menos los que me parecen constitutivos en mi propuesta visual, son fundamentalmente tres. La “materialidad pictórica”, la “manera” (entendiendo esta como la particularidad en que el artista ejecuta una pintura) y la “cromía”.

Si bien estos tres elementos muchas veces dentro de la obra están dispuestos en distintos niveles de importancia, solamente pueden operar simultáneamente, tensionándose

---

8 HERSCHEL, B Chipp, “Teorías del arte contemporáneo: Fuentes artísticas y opiniones críticas”, Editorial AKAL, 1996. Pagina 584.

constantemente para constituir la imagen resultante del proceso o búsqueda emprendida por un artista a la hora de realizar una pintura.

Tomando en cuenta que estas características son aspectos formales y concretos dentro de la constitución de una pintura, es posible establecer que la utilización material de una obra es la característica fundamental mediante la cual se es posible crear una imagen. En este sentido, se puede desprender que no es posible crear el mismo tipo de obra con todas las posibilidades materiales, siendo este factor un elemento crucial para determinar una pintura y el tipo de sensibilidad, mensaje y atmósfera con la cual se realiza un discurso artístico.

De esta manera se puede establecer a priori que cada elección material tiene afinidad y potencialidad entorno a un tipo de imagen específica, teniendo cada cual un peso característico dado tanto por su tratamiento como por su bagaje histórico. Siendo por ejemplo en este caso las obras realizadas al óleo sobre tela, muy distintas en cuanto a su peso visual a una pintura realizada en materiales como el acrílico, o el papel como soporte. Radicando fundamentalmente la diferencia no en sus calidades como potencia de ser obra, sino que en el peso artístico e histórico implícito en la resolución de una obra a partir de su constitución material, siendo el caso del óleo, una posibilidad de creación de imagen más vinculada a la historia del arte y el peso que ello conlleva que a las libertades expresivas que permiten materiales distintos a este.

A partir de esto, debo dejar en claro que no es mi intención a partir de este ejemplo generar un juicio de valor en cuanto a que material es más importante, tan solo me interesa especificar un suceso que a partir de mi producción de obra me parece un fenómeno crucial dentro de la constitución de mi obra pictórica, estableciendo las características materiales como una elección clave, o quizás incluso, una necesidad que las imágenes que pretendemos crear nos sugieren o demandan para poder dar con ese tono justo que buscamos e intentamos lograr en el proceso creativo.

No siempre las decisiones formales dentro de una pintura están establecidas como planes inquebrantables dentro de su construcción, a mi parecer están mayormente ligadas a ires y venires de soluciones a problemas que la creación misma va dando, en torno a cómo se va develando la imagen, las particularidades matéricas, cromáticas y de qué manera están íntimamente ligadas a los temperamentos propios del artista y por ende a las imágenes que este produce, siendo de esta manera los fenómenos formales ocurridos dentro de una obra, a pesar de su espontaneidad en los procesos constructivos, se constituyen como elementos vitales que van develando y exigiendo una condición específica en su utilización para dar cuenta del

imaginario y los elementos atmosféricos que rodean y circulan alrededor de toda la producción de obra de un artista.

Volviendo a partir de esta idea al texto escrito por Rothko que he citado al comienzo, me interesa revisar particularmente en el punto donde se refiere al momento post-producción de una obra.

“El cuadro debe ser para él, como para cualquiera que lo vea después, una revelación, una solución inesperada y sin precedentes de una eterna y conocida necesidad.”

De esta manera Rothko apunta a que más allá del trabajo y las elecciones pertinentes en la manera de cómo se soluciona una obra en el proceso de taller, el resultado de esta, o a lo que más podemos aspirar en el acto artístico, es a encontrarnos con un momento que sea capaz de revelarnos algo inesperado, que se constituya como un develamiento de una necesidad intrínseca dentro del artista como para el espectador en disposición de su observación, siendo así para Rothko dotar de esta característica a la obra, la real intencionalidad artística. Si bien, este deseo es posible entenderlo como utópico, es válido tomarlo en cuanto es un fin a perseguir en el arte, donde el objeto trata de sobrepasar su propia naturaleza concreta para tornarse como una revelación. Sin embargo, en el encuentro del objeto artístico con el espectador también entra en juego la disposición de este a encontrar “algo” más allá de su constitución física, lo que propicia la posibilidad de develar algo oculto detrás de la imagen misma.

En este sentido se podría establecer que a pesar de la autonomía material existente en la pintura y nuestro esfuerzo por dominarla, esta se constituye como una señal que se presenta para darnos las pistas en cuanto a que camino se debe seguir entorno a las características de la propuesta que se busca, fundamentándose el acto pictórico como la producción de los límites en los cuales nos interesa enmarcar las posibilidades poéticas que posteriormente se puedan ver enfrentadas a un otro.

Si planteo la praxis pictórica como una necesidad expresiva, y que su capacidad de propiciar un encuentro que supere la barrera material de sí misma como obra, es lo que mueve la construcción de una obra y por ende su constitución material, es claro que los aspectos formales de la producción artística están determinados por los requerimientos que este fin exige, siendo la búsqueda por el enfrentamiento del objeto hacia un espectador determinado en gran medida por las características materiales y sus posibilidades expresivas. De esta forma, el manejo de estos factores ayuda a dar de manera más o menos certera con esa visualidad a la cual cada pintor anhela.

En torno a lo formal en la obra me he referido fundamentalmente a tres aspectos , el primero "la materia" se refiere a aspectos físicos básicamente a la acumulación o la carencia de esta en cuanto a materialidad pictórica, es decir una escala casi volumétrica que va desde la planicie del pigmento en una superficie, ya sea a través de una veladura o simplemente a la escasez de pigmento, hasta un punto donde la pintura se establece como una volumetría, volviéndose a partir de esto incluso independiente de la imagen representada.

Si bien la materia y sus características son usadas en torno a un fin pictórico, sea este la representación de un modelo o el desligamiento de este, a un punto donde la pintura no se valga de ningún referente exterior, es posible establecer que esta simple variante de cantidades de pigmento tienen sus propias características poéticas, sirviendo de esta forma como una tensión importante a la hora de establecer un discurso mediante la pintura.

En torno a esto, siempre me he preguntado a partir de mi trabajo, donde específicamente radica el componente distintivo que me aporta las diferencias matéricas en la constitución de una pintura, llegando muchas veces a una conclusión que quizás peque de simple, pero creo que es significativa en torno al cómo nos desenvolvemos como una presencia dentro de nuestra obra, siendo el punto central de la respuesta a esta interrogante, la "huella" en la pintura. Entendiendo esta, como el rastro que queda sobre una superficie luego del paso de un cuerpo en movimiento, como por ejemplo: la marca que queda luego de una pincelada con una intención gestual en la representación.

Si hablamos de lo matérico en la construcción de una obra es muy posible que esto signifique tantas cosas distintas como artistas existen, sin embargo como es mi intención hablar de cómo estos elementos han cobrado sentido en mi producción personal, creo que el aspecto más importante de este fenómeno en cuanto a mi obra es la posibilidad de establecer una huella dentro de la pintura, ligando esta idea inmediatamente a una especie de performatividad en la obra. Es decir, que la utilización de diferencias de cantidades matéricas permiten de alguna manera manejar e intencionar visualmente el rastro dejado por una corporalidad en la acción pictórica, pudiendo de esta manera hacer obras que pasen de ser momentos silenciosos de contemplación a instantes donde la fuerza mostrada a partir de los rastros dejados en la pintura, constituyan una imagen donde de manera implícita exista una huella de un artista operando físicamente detrás de esta.

De esta manera inevitablemente me vienen a la mente referentes como Francis Bacon o la producción abstracta de Gerhard Richter, donde la pintura en cuanto a su materialidad dan cuenta de la intensidad de la performatividad en la acción de realizar sus pinturas, transformán-

dose este elemento como un punto esencial en la atmósfera que plantean dentro de su obra; siendo este rastro de materia en la superficie, una huella que se transforma en la piel que da testimonio de las particularidades de los artistas detrás de su realización.



Francis Bacon, Estudio del papa Inocencio X de Velásquez, óleo sobre tela 153 x 118 cms. 1953.



Gerhard Richter, Wald (forest), óleo sobre tela 197 x 132 cms. 2005.

Si bien la idea de la huella en la pintura la refiero a una característica o una potencialidad dentro de la materialidad, me parece pertinente mencionar sobre la coexistencia de cada

elemento a través de otro, siendo en este sentido imposible la relación de la huella en la pintura dada como una posibilidad que se sostenga por sí sola sin la intervención del artista, es decir, sin la participación de lo que se puede denominar la manera pictórica.

Con manera pictórica me refiero a la forma o “manera” en que el artista se desenvuelve en la construcción de una obra. La definición de la Real Academia refiere el término manera en pintura como “Modo y carácter que un pintor o escultor da a sus obras”<sup>9</sup>. De esta forma se puede establecer a la manera pictórica como la conjunción entre materialidad, y la forma en que esta es empleada en pos de establecer un aspecto característico y distintivo donde se debe el autor, no siendo esta presencia de forma literal, sino que a partir de las operaciones aplicadas sobre la superficie donde se puede datar el carácter, temperamento o el tono con el cual el autor busca establecer o constituir su obra.

Este punto me parece trascendental en el establecimiento de una producción visual; ya que éste se constituye como el momento preciso donde las acciones físicas sobre materiales, los cuales no significan nada por sí mismos, son convertidos en imágenes que ya no hablan de su constitución ni de sus propiedades particulares, sino que logran alejarse de los aspectos concretos de su construcción para volcarse en el terreno de lo etéreo e intangible, más propio del arte que de la acción de utilizar un material.

Claro está que cada aspecto formal tiene que ver con la constitución de la obra en su forma física y como este termina convirtiéndose en un objeto artístico. Sin embargo, también es importante establecer que ningún aspecto físico de la pintura está calificado para valerse por sí mismo en la construcción de una obra, sino que todos coexisten de manera simbiótica con el fin de establecerse como una puerta abierta hacia un encuentro del objeto con otro; donde ni materia, ni manera, ni cromía, se establecen como un discurso de sí mismos, sino que son el vínculo o el medio para poder adentrarse en una profundidad de la imagen, siendo esta, en el momento de su creación, ya no perteneciente ni al modelo pictórico, ni a los aspectos formales. Incluso ni siquiera perteneciente a su propio autor y el mundo donde este se establece, transformándose en un momento donde la obra, en la mirada de otro, supera su barrera física para tomar una dimensión evocadora.

Dentro de esta coexistencia entre aspectos materiales es fundamental establecer el tercer aspecto (“la cromía”) como un elemento decidor a la hora de la constitución de una ima-

9 “Manera”, Diccionario de la real Academia, [www.rae.es](http://www.rae.es) .

gen. Este factor dentro de la pintura a mi parecer, es la característica más transversal y de cierre dentro de la producción de una obra. Siendo la única formalidad entre materia y manera que no tan solo significa dentro de la constitución de una obra, sino que también se ancla desde su significancia en el mundo circundante.

De esta manera es muy probable que la elección de una cromía en la pintura este determinada en aspectos culturales, sociales o geográficos en torno al contexto del artista, haciendo la utilización de este aspecto como la menos inocente dentro de la construcción de una obra, donde además de estos elementos ya sea por aspectos culturales o de experiencias entorno a estos, el color se establece como la formalidad más cercana en cuanto a una posibilidad expresiva en función de dar con sensibilidades específicas en una obra. Donde inevitablemente al elegir una cromía por sobre otra, lleva irremediamente a dirigir la lectura de una visualidad a un tipo de imaginario particular, dando cuenta este desde aspectos sentimentales hasta adherencias ideológicas dentro de la imagen resultante en la construcción de una pintura.

Siendo el caso particular de mi obra no ajena a estas lecturas, es fundamental establecer mi elección cromática como quizás uno de los elementos más determinantes en cuanto al tipo de imagen que produzco y el tipo de discurso que intento establecer mediante una construcción visual, caracterizándose esta en una cercanía casi absoluta a la monocromía, alejándome de esta forma de una representación fiel de una realidad existente, generando de esta manera escenarios solo posibles dentro de las características constitutivas de una obra, un mundo que nace y solo existe dentro del cuadro.

En este caso a pesar de utilizar y hablar de una monocromía, esta en ningún caso es total, en la mayoría de las obras que presento, si bien se puede apreciar una paleta fundamentalmente creada a partir de valores, siempre hay ciertos matices de color que en su sutileza complejizan la visualidad que produzco.

En este sentido es muy posible que si hablamos de una producción pictórica establecida bajo las reglas de la monocromía, se pueda ya inicialmente producir ciertas lecturas en cuanto a lo representacional de las obras realizadas. Uno de los factores importantes de la utilización cromática es la posibilidad de fidelidad en cuanto a la representación de un modelo determinado, siendo la pintura un instrumento mediante el cual se hace más viable reinterpretar un mundo existente y hacerlo posible mediante la producción de imágenes. Sin embargo, la monocromía en mi caso se aleja de esta idea dando desde el inicio una distancia entorno a este problema, estableciendo a priori que lo representado no tiene que ver con una realidad existente, sino que más bien se estructura y constituye como solo visualidad, que dentro de

sus características fundamentales esta la estructuración de un imaginario particularmente pobre entorno a las maniobras pictóricas involucradas, buscando un tipo de imagen que tenga más que ver con las posibilidades poéticas de la escasez y de temporalidades pasadas, como por ejemplo los registros de fotocopias, fotografías antiguas o desenfocadas, etc.. Que con una idea o búsqueda de una riqueza en la mimesis de los modelos.

De esta forma se puede establecer que la utilización de la monocromía en mi trabajo tiene estrecha relación con la idea de "economía de medios", es decir la utilización de la menor cantidad de factores involucrados en la realización de una obra con el fin de que la constitución de esta de cuenta fuertemente de cada elemento utilizado. Siendo en éste sentido y característica el punto donde entran en juego una tensión y cercanía entorno a la producción gráfica donde cada movimiento delata las intenciones visuales a la hora de construir una imagen. Si sumando a esto, elementos como la manera y la materia pictórica en cuanto a la producción de pinturas, me permito decir que mi intención radica en generar una obra que más allá de sus aspectos temáticos pueda datar cierta performatividad dentro de la constitución de esta, buscando dar con pinturas que sean capaces de mostrar implícitamente a partir del develamiento de su construcción, la existencia de una humanidad y un temperamento detrás de ellas. Es para mi importante que cada pintura se establezca como una necesidad de no tan solo producir una imagen en la cual me interesa anclarme, sino que cuente con las huellas de la búsqueda que el acto pictórico exige, de esta manera estableciendo mi producción no solo como el mundo que me interesa construir, sino también un espacio en el cual pueda habitar.

Si bien al establecer una producción pictórica bajo normas monocromas las relaciones se vuelven un tanto binarias, paso de blanco absoluto al máximo negro o de la máxima luz a la absoluta oscuridad, me parece que esta estrecha relación entre polos es lo que dota de carga poética a mi obra en particular, donde la búsqueda se establece en puntos donde las imágenes pareciesen pertenecer a la posibilidades discursivas que encierran tanto la oscuridad como la luminosidad.

En este sentido me gustaría citar un extracto del poema de Charles Baudelaire "El deseo de pintar". "Es hermosa y más que hermosa: es sorprendente. Lo negro en ella abunda; y es nocturno y profundo cuanto inspira. Sus ojos son de astros en que centellea vagamente el misterio, y su mirada ilumina como el relámpago: es una explosión en las tinieblas.

La compararía a un sol negro si se pudiese concebir un astro negro capaz de verter luz y felicidad. Pero hace pensar más a gusto en la luna, que indudablemente la señalo con su temible influjo; No en la luna blanca de los idilios, semejante a una novia fría, sino en la luna siniestra y embriagadora, colgada del fondo de una noche de tempestad y atropellada por las nubes que corren..

Hay mujeres que inspiran deseos de vencerlas o gozarlas, pero esta infunde el deseo de morir lentamente ante sus ojos"<sup>10</sup>

De esta manera me parece que Baudelaire plantea instintivamente una analogía del deseo de pintar con lo que se pueden denominar valores absolutos cromáticos, la oscuridad y la luminosidad, destacando su visión particular sobre la pintura más cercana a lo oscuro, lo misterioso y profundo. Es esta idea más cercana al constante develamiento de lo nocturno que a la certeza que plantea lo claro del día, estableciendo al deseo de pintar en un terreno más ambiguo y tempestuoso.

Mediante esto, mi intención es ejemplificar de alguna manera la potencialidad poética en la construcción de imágenes dentro de una monocromía, buscando una tensión a partir del juego entre los valores significantes de lo blanco y lo negro.

Sin duda el mero hecho de hablar de luz y oscuridad dentro de una obra refiere a ciertas imágenes preconcebidas entorno a su potencial simbólico, como la relación de lo oscuro con lo oculto y misterioso, y lo luminoso con lo certero y lo claro. Sin embargo estas posibilidades están teñidas de matices grisáceos donde cada cual puede anclarse en el punto que más le haga sentido, constituyéndose las posibilidades dentro de la monocromía como una escala que más allá de ser los valores dentro de una paleta cromática, se establecen como puntos donde las características sentimentales puedan encontrarse en un lugar propio.

De esta manera mi elección de la monocromía como aspecto característico de mi pintura tiene asidero en estas posibilidades. Particularmente creo que la búsqueda que emprendo tiene estrecha relación y empatía con las ideas anteriormente expuesta por Baudelaire, pareciéndome particularmente atractiva y adecuada entorno a lo que quiero producir en las pinturas, como la intención de crear un mundo que este regido por lo misterioso y lo siniestro donde los elementos vayan lentamente develándose entre lo nebuloso y lo oscuro, como si las pinturas se tratasen de un mundo extraño que se nos va mostrando mediante la obser-

---

10 BAUDELAIRE, Charles. "El deseo de pintar" Pequeños poemas en prosa, Editorial Espasa – Calpe, España, 1968. Pág. 60

vacación. Nos cuentan todo lo que sucede ahí, como un secreto, un susurro al oído que queda solamente entre la pintura y el espectador.



S/T, Serie "De cómo construir un nido" Óleo sobre postal 17, 5 x 11, 5 cms (2013)

Si bien las intenciones que se tienen a la hora de construir una obra se constituyen como el motivo por el cual se realiza este acto, me parece que los procesos creativos, sobre todo en pintura, no siempre obedecen a estas intenciones iniciales y quizás en la mayoría de los casos de las que se pueden considerar obras que cumplen con la satisfacción del artista, los resultados escapan a los esperados. Presentándose de esta forma como un descubrimiento y un develamiento para quien los crea.

Al parecer quien crea una obra tan solo puede generar una intención mediante el intento de una producción artística, siendo el alcance y el refinamiento de esta, en cuanto al acto comunicativo de una imagen, solo posible mediante la contextualización de la obra frente a un espectador (el artista también se puede establecer como el primer espectador), de esta forma la participación del artista es solo una parte de la constitución final de la obra, produciendo este un objeto que guarda sus intenciones y su temperamento, pero que dentro de la construcción

de esta no es posible tener la plena conciencia de lo que puede resultar de la gestación de una visualidad, cobrando así, vital valor la idea de lo intuitivo en la creación artística.

Con esto me gustaría poder hablar sobre el como a pesar de que dentro de la constitución de una obra se establezcan decisiones tanto plásticas como conceptuales, muchas veces el acto creativo se establece no como una operación estable y concreta, sino que se manifiesta como un proceso dinámico lleno de bifurcaciones, donde no es posible tener una plena conciencia de los resultados y alcances de una obra. Radicando esto, en el carácter de los factores tratados en la resolución de una imagen, sustentándose estas en elementos principalmente etéreos y poco definibles. Siendo de esta manera muy difícil concretar en algo físico y claro, algo que no pertenece a una dimensión certera de las cosas.

Al respecto me gustaría referirme a una presentación de Marcel Duchamp en el contexto de la conferencia de la Federación Americana de las Artes en 1957, donde expone ciertas ideas frente al proceso creativo.

“Consideremos dos factores importantes, los dos polos de toda creación de orden artístico: el artista por un lado, y por el otro el espectador que, con el tiempo, se convertirá en la posteridad.

Según todas las apariencias, el artista actúa como un ente mediumístico, que, del laberinto más allá del tiempo y del espacio, busca su camino de salida a la claridad.

Si damos los atributos de un médium al artista, debemos, entonces, negarle la facultad de ser plenamente consciente, en el plano estético, de qué es lo que está haciendo o por qué lo hace. Todas sus decisiones en la ejecución artística de la obra se basan en el dominio de la pura intuición, y no pueden ser traducidas en un auto-análisis, habladas o escritas, o incluso, pensadas.”<sup>11</sup>

Si bien no comparto plenamente la idea planteada por Duchamp, en cuanto a ciertas connotaciones o posibles lecturas que nos puedan llevar a pensar una idea de un creador como ente extrasensorial, me parece pertinente en torno a lo que quiero decir rescatar la idea de artista como médium, entendiendo este concepto como el “medio” entre una cosa y otra. Y por otro lado, la posibilidad dentro del acto creativo de no ser plenamente consciente de lo que pueda ser la resolución de una obra.

Si se entiende el acto creativo como el conjunto de operaciones realizadas para la construcción de una obra, es indudable establecer que efectivamente se puede hablar de una plena conciencia en la realización de esta, sin embargo, ésta solo puede establecerse en cuanto a

11 DUCHAMP, Marcel. “El proceso creativo”, Art News, vol. 56 N° 4, 1957

las intenciones y a la búsqueda incansable de producir un tipo o una imagen específica, donde el ámbito material y las operaciones en torno a este, es el terreno en que la conciencia del artista está involucrada, así de esta forma la construcción del objeto artístico, es el resultado de las posibilidades técnicas y tácticas en cuanto a producir una visualidad.

Sin embargo, el objeto resultante del acto creativo es solamente el intento (entre muchos) de producir mediante una existencia concreta, un objeto que vaya más allá de lo físico de este, punto en el que radica la imposibilidad del artista de tener plena conciencia de su obra. Este problema no refiere a las estrategias para producir una imagen, sino que esta inconciencia radica en los alcances y las posibles lecturas de lo que ha creado, estableciéndose en este sentido toda obra como un objeto incompleto, como el infinito intento de un artista por alcanzar lo que no se puede tocar, lo inmaterial.

En el texto anteriormente señalado se hace alusión a un segundo ente dentro de la creación de una obra ("el espectador"), siendo este quizás el responsable de que el objeto artístico logre constituirse no como el intento realizado por el artista, sino en un objeto cerrado, existente, concreto, e inmaterial al mismo tiempo. De ésta forma es el espectador quien completa la creación de una imagen, logrando hacerla existir y revelando los aspectos en que el artista no ha podido ser consciente, pero ha sido capaz de crear a partir de la constitución de la obra.

En este sentido me gustaría volver a hacer referencia a las palabras de Marcel Duchamp, haciendo alusión a este punto en particular del acto creativo.

"En el acto creativo, el artista va de la intención a la realización, a través de una cadena de reacciones totalmente subjetivas. Su lucha hacia la realización es una serie de esfuerzos, penurias, satisfacciones, renunciaciones, decisiones, que tampoco son, y no deben serlo, completamente auto-conscientes, por lo menos, en el plano estético.

El resultado de esta lucha es una diferencia entre la intención y su realización, una diferencia de la que el artista no se da cuenta.

Consecuentemente, en la cadena de reacciones que acompañan el acto creativo, un eslabón está faltante. Esta separación que representa la inhabilidad del artista para expresar totalmente su intención; esta diferencia entre lo que se ha intentado realizar y lo efectivamente realizado, es el «coeficiente de arte» personal contenido en la obra.

En otras palabras, el «coeficiente de arte» personal es como una relación aritmética entre lo inexpressado pero intentado, y lo expresado no intencionalmente.

Para evitar un malentendido, debemos recordar que este «coeficiente de arte» es una expresión personal de arte «à l'état brut», que sigue estando en estado bruto, y que debe ser «refinado», como el azúcar pura de la melaza, por el espectador; el valor de este coeficiente no porta el veredicto que está por sobre. El acto creativo toma otro aspecto cuando el espectador experimenta el fenómeno de transmutación; por el cambio de materia inerte a obra de arte, es una transubstanciación la que ha tomado lugar, y el rol del espectador será determinar el peso de la obra en la escala estética.”<sup>12</sup>

A partir de esto, me parece interesante poder establecer el acto creativo como una constante productiva en sí misma, anclándose el rol del artista en los factores de producción y realización de una obra, no así en sus alcances totales, constituyéndose como describe Duchamp en el intento de expresar algo, no pudiendo de esta forma lograr nunca la totalidad de las intenciones involucradas en la producción de una obra visual, así alcanzando solo el estado bruto de su creación.

Si bien esto parece una incapacidad en la creación artística, es justamente esta debilidad, la fortaleza en la producción de imágenes. En este sentido, si se pudiese lograr expresar en una obra una idea o nuestras intenciones expresivas, es muy probable que las posibilidades y los alcances de ésta, se vuelvan limitados y solo se puedan concretar en torno a factores de lo que ya se conoce en el acto creativo, dejando de lado aquellos aspectos de los cuales no somos del todo conscientes y que constituyen de forma importante las posibilidades interpretativas que tiene una obra. Si bien, la idea de lograr que una pieza se torne como un develamiento ante un espectador es solo una posibilidad, es una posibilidad en la cual, por lo menos en el caso de mi producción, intento apostar.

De esta manera la incapacidad de tomar conciencia absoluta de una obra se constituye como la puerta a la posibilidad de adentrarse en terrenos de los cuales no se conocen antes de la creación de la obra, existiendo la posibilidad de producirse de esta forma el develamiento de factores sensibles que incluso el artista desconoce. Así el texto expuesto de Duchamp se vuelve esencial, refiriéndose a la siguiente idea.

“esta diferencia entre lo que se ha intentado realizar y lo efectivamente realizado, es el «coefici-

---

12 Duchamp Marcel, "El proceso creativo", Art News, vol. 56 N° 4, 1957

ente de arte» personal contenido en la obra. En otras palabras, el «coeficiente de arte» personal es como una relación aritmética entre lo inexpressado pero intentado, y lo expresado no intencionalmente.”

En este fragmento me parece fundamental la puesta en discusión sobre lo “inexpressado pero intentado” y lo “expresado no intencionalmente” radicando en estos dos puntos los principales problemas a mi parecer en la producción de una pintura. Por un lado, el intento de expresar algo sin lograrlo, el cual se constituye como la gran imposibilidad en la construcción de una obra, siendo el paso de una idea que pertenece a una esfera inmaterial a la concreción de un objeto artístico siempre una tensión en torno a la idea de una “obra terminada”. Es a mi parecer toda producción artística un fenómeno inacabado donde lo único cierto y certero es la posibilidad de establecernos en un camino de búsqueda por donde seguir produciendo intentos fallidos en la construcción de una visualidad.

Si bien no me gustaría ser tan fatalista al momento de llamar “intentos fallidos” a toda producción artística, me parece importante establecer que la realización de obras se constituye en sí misma como la búsqueda y la necesidad de expresar algo que no puede pertenecer al exterior, al mundo de lo concreto, siendo esta dicotomía, lo que hace al arte constituirse como un fallo, como el infinito intento de habitar el mundo que soñamos.

A pesar de esta imposibilidad del arte, es importante señalar también el segundo punto de lo que anteriormente señalé del texto de Duchamp “lo expresado no intencionalmente” siendo quizás esta frase absolutamente decidora entorno al objeto artístico como potencialmente interpretable en el encuentro con un otro; si bien aseveraré que toda obra se constituye como un fallo contenedor de la incapacidad de expresar plenamente una idea, es en este punto donde las posibilidades expresivas pueden ampliarse más allá de las intenciones del artista en la construcción de una obra, siendo lo “expresado no intencionalmente” el momento en donde se filtran otros aspectos posibles de ser interpretados por un espectador, produciendo de esta manera, una apertura en las lecturas atribuibles a un objeto artístico, a partir, por un lado de los factores que consciente e inconscientemente el autor realiza, como también, de la subjetividad del público que observa la obra.

Al parecer el momento en que se construye o se “termina” una obra, inevitablemente esta se desliga de nosotros, de nuestras intenciones y esfuerzos puestos en ellas, para constituirse como un objeto autónomo que nos devela a modo de espejo nuestras intenciones y sensibilidades. De esta manera el final de la obra no es el intento que realizamos en su construcción

ni el momento en que la dejamos de trabajar, sino que el punto en que el ojo ajeno, tanto del artista como primer espectador como el de un observador lejano, es capaz de leerlas, asignarle un significado y una importancia.

Al considerarme dentro de un camino de búsqueda en la construcción de imágenes, es inevitable preguntarme sobre los puntos anteriormente expuestos, estableciendo dentro de mi producción el factor intuitivo como uno de los elementos quizás más decisivos a la hora tanto de construir una obra como de dar por finalizadas las operaciones materiales que constituyen su estructura como objeto artístico.

Si entendemos el concepto de "Intuición" con respecto a lo que recopila José Ferrater Mora en su "Diccionario Filosófico" sobre este término "El vocablo "intuición" designa por lo general la visión directa e inmediata de una realidad o la comprensión directa e inmediata de una verdad. Condición para que haya intuición en ambos casos es que no haya elementos intermediarios en "tal visión directa". Ha sido común contraponer el pensar intuitivo, al pensar discursivo... Para Descartes, la intuición es un acto único y simple, "simplex", a diferencia del discurso que consiste en una serie o sucesión de actos"<sup>13</sup> Si sigo la línea de pensamiento que propone Ferrater y su referencia a Descartes, podría vincular que la intuición, en la pintura, es el elemento que nos hace ser capaz de decidir en su praxis sobre qué camino tomar en la marcha de la realización de una obra, tal como si estuviésemos viendo ante nuestros ojos la solución al problema que nos plantea la producción de una pintura. Si bien, esto es solo aplicable a los caminos emprendidos en la performatividad pictórica (acción de pintar) es claramente determinante a la hora de establecer los parámetros estéticos en cuanto a lo que me interesa obtener de la creación de una imagen, de esta manera la intuición no solo pertenece a la fase constructiva de una obra, sino que también toma parte fundamental en las decisiones en cuanto a lo cercano o lejano que esta la pintura en torno a las intenciones plasmadas en el objeto artístico.

Si se entiende la creación de una pintura como la concreción física de una idea inmaterial al plano real, es totalmente comprensible que la capacidad de dar por terminada una obra en torno al logro o fracaso en cuanto al traspaso visual de las intenciones artísticas, esté determinado por un componente intuitivo.

Cuando una pintura se da por finalizada es quizás el punto más paradigmático en la construcción de la obra, al parecer como mencionaba anteriormente, al considerar una obra como una ejecución constantemente inacabada, es solamente bajo esta premisa que podemos

---

13 FERRATER, José. "Diccionario de filosofía". Editorial Sudamericana, Buenos Aires. 1964, pág. 975

dejar las construcciones artísticas en un estado donde no se pueda seguir. Siendo quizás las pinturas objetos imposibles de terminar, pero si posibles de dejar de crearlos. Radicando en este punto la decisión más compleja en la realización de una obra pictórica, constituyéndose este momento clave como el punto donde la obra pueda datar de una intencionalidad artística y de ser potencialmente interpretados, existiendo aquí una posibilidad de que la pieza se constituya como el descubrimiento de un ente totalmente nuevo e inesperado, que pueda dar a quien los realiza una nueva visión sobre el camino que ha emprendido.

Si bien mi proceso de creación pictórica está anclado muchas veces en una búsqueda estable en la conjunción de motivos, maneras y materialidades, muchas veces los caminos en la praxis van cambiando en torno a los descubrimientos que los problemas pictóricos específicos me van dando, intentando de esta manera cambiar y experimentar en pos de buscar, a partir de la construcción de una imagen en pintura, una atmósfera particular la cual me interesa encontrar dentro de una imagen. Al parecer en este caso, ningún camino es el correcto ni tampoco errado, sino que el fin que se busca, es el que determina las bifurcaciones y variantes de los procesos y acciones que se deben emprender para el encuentro de lo que intuyo buscar en la constitución de una pintura.



“Notas de lugar y acontecimiento”, óleo sobre fotocopia, 13 x 18 cms. (2011).



Sin título, óleo sobre papel, 70 x 50 cms. (2013)

Las imágenes anteriores anteriormente corresponden a dos épocas; la primera, es parte de una serie realizada en torno al estudio del lugar específico donde fue expuesta (2011) y la segunda, forma parte del trabajo realizado en el transcurso de la Maestría en Artes Visuales (2013). La contraposición de estas imágenes plantea cómo las maneras, los motivos y las formas de desarrollar una pintura, pueden variar en cuanto al desarrollo de la obra. Pareciendo en muchos casos un viraje casi total de lo que se busca en la construcción de una imagen. Sin embargo, a mi parecer creo que estos cambios, si bien son importantes para la constitución de la imagen resultante, son más bien maduraciones en torno a los procesos constructivos en donde ubicar la búsqueda artística, siendo la resolución de cada obra pertinente dentro del contexto de su realización y de los intereses contingentes en el momento que se desarrollan.

Si bien cada obra se puede constituir entorno a los problemas específicos que estas nos plantean, es determinante en este sentido establecer que a pesar de los cambios de maneras y formas en que se solucionan las obras; ese sustrato implícito en las imágenes, esa carga inmaterial y atmosférica que contienen, siempre prevalece. Siendo de esta manera la experimentación y búsqueda pictórica, caminos que se emprenden en función de dar con aquello que a modo de atmósfera siempre se muestra subterráneamente en las imágenes; esa carga que a pesar de los cambios que establezcamos dentro de una pintura, permanece constante.

De esta manera, esta idea se puede llegar a entender como el factor fundamentalmente personal que inconscientemente plasmamos en una producción plástica, eso que hace de cada creación visual una extensión de nosotros mismos.

En el caso de mi producción pictórica, a pesar de los cambios que establezco en la construcción de esta, es para mí fundamental buscar, más allá de la forma que pueda adquirir una obra, un punto en donde la pintura sea capaz de concretarse dentro de su autonomía post realización, como un momento en donde se debe como un acontecimiento en el ámbito visual. Siendo capaz de revelar una sensibilidad que intente estremecerme tanto a mí como creador, como a quien la observe, un momento de inquietante intimidad entre la mirada y la pintura.

Al respecto, Michael Börremans, pintor belga, responde a esta cuestión en el documental "A knife in the eye", donde se le pregunta ¿cuándo él cree que una pintura está terminada?, a lo que responde "Las pinturas deben cortar, ser un cuchillo en el ojo"<sup>14</sup>.

De esta manera Börremans plantea una respuesta a dos cuestiones íntimamente unidas; Por un lado, el momento cuando una pintura se puede dar por finalizada o dejada de trabajar y como esto se vincula a la búsqueda de un tipo de imagen en particular, considerando dentro de esto los efectos que esta debe tener en el espectador según las intenciones de cada artista. Claramente este artista busca explicar "poéticamente" el punto dentro de la constitución de una imagen donde esta pueda afectar casi físicamente en un espectador, un punto en donde se vuelve autónoma y capaz de generar una reacción a nivel sensible en quien la observa; lo que podríamos llamar, la experiencia, entendiendo esta como "La aprehensión sensible de la realidad externa. Se dice entonces que tal realidad se da por medio de la experiencia, también por lo común antes de toda reflexión"<sup>15</sup>

Es esta búsqueda de lo experiencial en la observación de una pintura, quizás el fin último de cada persona que dedica su vida a la creación de imágenes, haciéndome sentido las palabras de Börremans en torno a cómo a partir de la construcción de obras, sea cual sea la forma en que se realice, es el encuentro del objeto artístico frente a un espectador, y como este es posible de inquietar en mayor o menor medida a otro, lo que intento a partir de la generación de obras construidas en base a mi imaginario, intenciones, y el potencial sensible y personal que contienen las pinturas que realizo.

14 DE BRUYN, Guido. "Michaël Borremans: a Knife in the Eye" [Documental], Vlaamse Radio- en Televisieomroep Auguste Reyerslaan 52, Bélgica, 52 min, DV Cam , 16/9 – Color, 2009

15 FERRATER, José. "Diccionario de filosofía". Editorial Sudamericana, Buenos Aires. 1964, pág. 605



The Bodies, 2006, oil on canvas, 40 x 31,5 cm

Michael Borremans "The bodies" óleo sobre tela, 40 x 34,5 cm (2006)



## EL MODELO PICTÓRICO

*“No es el mundo que tú ves, es el mundo que yo veo representando el mundo que tú ves”*

Matt Mullican <sup>16</sup>

Al referir el concepto de modelo pictórico este lleva a preconcebir una idea representacional dentro de la pintura, aunque ésta incluya la desconstrucción del mismo, por esta idea, anclando mi producción en torno a ciertos pasajes miméticos, que lindan en algunos casos con la disolución de esta idea, es que me parece fundamental establecer la idea de un motivo representacional como un eje esencial en la propuesta visual y conceptual que realizo. Encontrando en este punto, lugares desde los cuales poder presentar a partir de la producción pictórica un mundo distinto y solo posible dentro de la obra, el mundo que deseo crear a partir de mi práctica artística.

Al visitar una muestra de Matt Mullican en el museo Rufino Tamayo de Ciudad de México, encontré un micro/mundo ficticio, que en este caso, literalmente el artista creó para que su presencia como creador pudiese estar dentro de este lugar bajo reglas específicas, solo coherentes entre las partes que conforman la obra. Así la obra plantea de alguna manera a la práctica artística como un campo autoreflexivo, y la interpretación de este, posible dentro de sus propias lógicas internas, donde a partir de las herramientas visuales constantemente está creando mundos, que si bien están estructurado en base a la realidad, es dentro de sí mismos

---

16

MULLICAN, Matt – folleto exposición “That World”, Museo Rufino Tamayo, 2013

que se establecen como lugares, escenarios, paisajes, etc; abriendo la posibilidad para que quienes no se sienten parte de la realidad que les circunda, sean capaces de refugiarse y encontrar un punto del mundo donde poder habitar y ser en profundidad en un espacio creado para las sensibilidades humanas.

De esta forma Matt Mullican plantea una pregunta fundamental a partir de una frase con la que parte la exposición.

“No es el mundo que tú ves, es el mundo que yo veo representando el mundo que tú ves”



Matt Mullican "That World" Museo Rufino Tamayo (2013)

A partir de esto pareciese que la cuestión representacional o la ocupación de los elementos con que nos rodeamos cotidianamente con un fin artístico, no pasa por una cuestión de mimesis o por motivos documentales, sino que más bien se relaciona estrechamente con una idea de autoría, punto de vista, o como planteaba anteriormente, con la creación de mundos particulares producidos a partir de una realidad existente, pero construyéndose desde la excavación profunda del entendimiento de lo que va más allá de la superficie, lo que a simple

vista vemos, constituyendo los modelos representacionales como una cascara, para hablar de lo que se oculta tras de ellos, como si se nos presentasen como una piel que oculta lo sensible del mundo que habitamos.

De esta manera me parece que se puede constituir al modelo pictórico, como el recurso fundamental que logra establecer en la representación un vínculo concreto con elementos reconocibles o que nos asemejen a algo, para luego desplazarlos mediante la praxis artística a un terreno donde se pueda constituir como un discurso de sí mismo, obedeciendo así a sus propias reglas.

Si bien podemos establecer que las referencias visuales utilizadas para la realización de una pintura no son un fin en sí mismo, es decir, no se valida una pintura en cuanto a la cercanía mimética al modelo, es justamente este anclaje en referencias reconocibles en cuanto al mundo que circundamos, el elemento que permite constituir al modelo como una posibilidad de generar relaciones lingüísticas y poéticas, acercándonos a una idea de discursividad en la obra. En este sentido el “motivo” se desarrolla como un factor esencial para lograr producir una experiencia a partir de la creación de una pintura.

De esta forma cabe mencionar que cada motivo utilizado para la producción de una obra determina la orientación o la dirección discursiva que lleva esta, siendo así posible establecer que los modelos representacionales contienen en sí mismos ciertas cargas atmosféricas y poéticas en las cuales se puede anclar una producción, cobrando de esta forma vital valor, las elecciones y obsesiones que se tienen en cuanto a que tipo de imagen producir, y más claramente, los límites sobre las posibilidades interpretativas de una pintura. Siendo uno de los roles fundamentales de la creación determinar a partir de lo que ya existe, mediante la observación del mundo, que elemento es posible y pertinente utilizar para producir una nueva realidad, o quizás una sub realidad oculta tras la superficie de lo que vemos.

En esta idea podemos desprender que parte esencial de la elección de un modelo para la creación de un objeto artístico, es la empatía y el encuentro de un factor que nos haga sentido expresar, dentro de los elementos que conocemos, para que se establezca como potencialmente un nicho donde establezcamos y hacerlo propio. De esta forma, la producción artística, dentro de lo que yo he ido adoptando como postura, se constituye como la constante reinterpretación o “representación” de un mundo conocido, que a partir de una visualidad es posible que convierta en una nueva presentación de la realidad, una en la que solo se habita mediante la experiencia de la obra.

Una de las preguntas que frecuentemente me hago al observar una pintura, es que diferencia significativa hace la elección de un modelo por sobre otro. Por ejemplo, una pintura de paisaje es totalmente distinta a una figura humana, a pesar de que en cuanto a tratamiento y operaciones tácticas en pintura busquen atmósferas similares, llevándome este cuestionamiento a entender que no se trata tan solo de motivos representados en pintura, sino que esta idea es ampliada al entrar en discusión la idea de un “tema” en la obra.

Se puede definir con tema a una especie de argumento general que contiene una obra, si bien en las imágenes este no siempre se presenta con una literalidad narrativa, este se puede establecer como una intencionalidad o más bien como la dirección que se intenta dar para las posibles interpretaciones que la obra pueda tener para un otro, encerrando de esta forma el modelo representacional tanto los aspectos constitutivos como imagen, como también su profundidad atmosférica. En este sentido teniendo que ver el tema con el interés y la búsqueda que se tiene al momento de realizar una obra. Tratándose así, sobre lo que nos interesa dentro de lo que disponemos en un soporte a manera de pintura y los alcances de su interpretación en la generación de una obra, los aspectos previos y posteriores en la creación artística.

El momento más esclarecedor en torno a esta discusión la tuve en una de mis primeras series de pintura, en donde mi interés estaba centrado en representación de registros de espacios destinados a la tortura y personajes en situaciones de muerte. Si bien, en ese momento creí que a partir de tan solo pintar estos modelos los resultados iban a dar cuenta de lo experiencial de estas situaciones, atmósferas estremecedoras e inquietantes, el producto final me dio una respuesta distinta. No era tan solo la utilización de un modelo pictórico lo que permitía una apertura sensible a la observación de la obra, sino que algo dentro de las operaciones tácticas y la manera en que me desenvolvía dentro de ellas, fue lo que determino el tipo de imagen y los alcances sensibles de la pintura, al mismo tiempo que me develaba hacia donde caminaba mi producción artística. De esta manera me parece que si bien en el proceso que comento el modelo fue predecesor al descubrimiento de una atmósfera, es esencialmente esta la que determina el motivo que se representa en la pintura, siendo el modelo pictórico y la intencionalidad sensible de la obra lo que se estructura a partir de lo que podemos llamar “tema”.



“La piedad” óleo sobre madera, 20 x 20 cms. (2010)

Desde este punto se puede establecer que los motivos utilizados en pintura corresponden a la búsqueda emprendida en cuanto a la intencionalidad discursiva que engloba una obra, yendo esto desde lo concreto, como lo reconocible dentro de esta, como también los aspectos intangibles y etéreos de la experiencia de la visualidad. Anclando la utilización del modelo pictórico como la cascara del mundo que se intenta crear a partir de la producción artística.

Cada modelo tiene que ver con una búsqueda particular, siendo cada uno de estos correspondiente a un tipo de discurso en específico, si bien se puede establecer como modelo no tan solo lo que se observa y se interpreta de una pintura, sino que también los elementos anclados en una realidad comprobable que se dislocan en la praxis pictórica, como por ejemplo los casos de la pintura abstracta, cubista, etc. Es posible decir que cada operación representacional realizada en pintura tiene que ver con un tono o una atmósfera con la que se intenta dar. Siendo la negociación entre el modelo pictórico y su tratamiento en pos de una experiencia sensible tras la superficie, lo que se puede constituir o establecerse como el “acontecimiento” del encuentro de una obra de arte y su espectador.

Como comentaba anteriormente, a mi parecer, los modelos o las referencias externas a la pintura usadas con fines de obra, no tan solo determinan sus alcances atmosféricos a partir de su reinterpretación pictórica, sino que cargan en sí mismos dentro de su estructura visual, con sus propias poéticas; entendiendo como “poéticas” en este caso, a la posibilidad de las obras de evocar imágenes que en su presentación dan cuenta de su esencia y de una capacidad de repercutir en la emocionalidad de quien las observa.

En este sentido adhiero al planteamiento respecto a este concepto planteado por Gastón Bachelard del cual extraigo algunas sentencias entorno a la “imagen poética”: “La adhesión total a una imagen aislada, y precisamente en el éxtasis mismo de la novedad de la imagen. La imagen poética es un resaltar súbito del psiquismo...La imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco del pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta que profundidad van a repercutir o extinguirse. En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio...El poeta no me confiere el pasado de su imagen y, sin embargo, su imagen arraiga enseguida en mí.”<sup>17</sup>

También a mi parecer es fértil lo que plantea Martin Heidegger en cuanto a la “esencia poética”: “La poesía es la instauración de la palabra por la palabra. ¿Qué es lo que instaaura? Lo permanente. ¿No es lo ya existente? No! Precisamente lo permanente debe ser retenido contra la corriente, lo sencillo debe arrancarse de lo complejo, la medida debe anteponerse a lo desmedido. Debe ser hecho patente lo que soporta y rige al ente en su totalidad. El ser debe ponerse al descubierto para que aparezca el ente. Pero aún lo permanente es fugaz “Es raudamente pasajero todo lo celestial, pero no en vano”<sup>18</sup>

54

De esta manera Heidegger en alguna medida se cruza con Bachelard en el sentido de que lo “poético” se podría establecer como aquella característica que surge de una obra en forma de superficie (como una imagen) que es capaz de hablar de su esencia, de una profundidad, y presentarnos “lo celestial” en lo permanente según Heidegger, o “repercutir” y quedarse arraigado en nosotros, como lo diría Bachelard.

Es en este punto, como una especie de imagen poética que quedo arraigada en mi cabeza, donde me encontré con el silencio de los espacios arquitectónicos, vacíos de humanidad dentro de ellos, como una especie coraza de concreto llena de huellas que hablan de lo que ha acontecido dentro de ellas, presentándose como si se tratasen de grandes desiertos.

---

17 BACHELARD, Gastón. “La poética del espacio”. Editorial Fondo de cultura económica, Argentina, 2000. Pág. 7-8  
18 HEIDEGGER, Martin. “Arte y poesía”. Editorial Fondo de cultura económica, Argentina, 1992. Pág. 137

Siendo estos modelos, la arquitectura y los paisajes particularmente solitarios, los que en su encuentro, a mi parecer fortuito, me plantearon un tipo de imagen, una sensación, una atmósfera dentro de ellas, la cual se acerca y análoga a un estado de humano, como un discurso solitario e incluso a veces siniestro, en donde no tan solo empaticé y quede maravillado de su quieta belleza, sino que se constituyeron como el anclaje real del mundo que estaba tratando de construir a partir de praxis pictórica.

Si bien no siempre mi producción ha estado ligada a espacios solitarios, donde la presencia humana no tan solo está ausente sino que rehúyen cualquier inclusión de estos dentro de ella. Creo que como comentaba anteriormente ha sido un proceso de constante develación a partir de la investigación en la praxis pictórica, donde a medida que se va descubriendo los factores sensibles, con los cuales sigo caminando en la búsqueda pictórica, es la misma praxis la que va determinando, modificando, depurando y haciendo más certera, cual y como deben ser los modelos utilizados para alcanzar una experiencia sensible. Como ese silencio inquietante con el cual me obsesioné y maravillé en el encuentro de estos planos de concreto y estos desolados paisajes, llenos de quietud y desconcertante fuerza a la vez, como si siempre estuviesen detenidos en el momento justo antes de que caiga la tormenta.

“El mundo dirá que siempre es mejor mirar a la pared”<sup>19</sup>



S/T, Serie “El tiempo de las cosas”, óleo sobre madera, 40 x 30 cm. (2013)



PINTURA, PAISAJE Y ARQUITECTURA



## EL PAISAJE ROMÁNTICO

Antes de comenzar a hablar específicamente de la utilización del paisaje y la arquitectura dentro de la producción de obra que llevo a cabo, me parece pertinente partir con una referencia histórica ajena a mi tiempo, que sin embargo se vincula desde aspectos formales a intenciones filosóficas o preceptos conceptuales a mi obra; esta referencia sería el Romanticismo en la pintura.

En primer lugar la idea de tomar el romanticismo como un pie de partida en torno a la investigación sobre mi producción de obra, se ve fundada en el hecho de que en el periodo romántico se cambia el paradigma entorno al género paisajístico en la pintura, pasando este de ser un género menor, no trabajando como el centro de producción pictórica, a transformarse en un elemento fundamental y central en la realización artística e investigadora de los artistas de su época. Si bien, anteriormente se pueden datar notables pinturas de paisajes, como las realizadas por Poussin, Corot, Lorrein entre otros, el paisaje nunca había alcanzado la notoriedad y la profundidad artística con que es tratada con pintores como el alemán Caspar Friedrich o el inglés William Turner.

Sobre esto mismo el médico y pintor aprendiz de Caspar Friedrich, Carl Gustav Carus se refiere al género del paisaje:

“Quien quiera retroceder cinco o seis décadas en la historia de la pintura paisajística, y especialmente en Alemania, dará con un estado bastante desolador de una rama del arte que debería. Sin embargo, pertenecer en muchos sentidos precisamente a la época moderna. Después de que la evocación de los Ruysdael, Everdingen y Waterloo, por una lado, y de los Claude Lorrain, Poussin, Salvator Rosa y Swaneveldt, por otro, se hubo agotado en producciones cada vez más insignificantes, se impuso una especie de arte paisajístico (al lado de una pintura panorámica que, según el precedente de los dos canaletto, produjo de vez en cuando algo bueno); un arte que en el momento actual no podemos sino valorar como una pintura de tapices, solo que más refinada”<sup>20</sup>

De esta manera me parece que con el surgimiento de lo que ahora podemos llamar pintura romántica, el paisaje sufre una reinvincación histórica donde como dice Carl Gustav, deja de ser “pintura de tapices” a ser un género que cumple con las exigencias ideológicas que conlleva el romanticismo, adquiriendo como tema una profundidad estética, ya en el sentido filosófico, parte esencial en la construcción discursiva romántica elemento del cual también me parece pertinente establecer vínculos con mi producción artística.

La pregunta que me surge en torno a esto, es por qué el paisaje viene a corresponder de manera tan elocuente a la búsqueda pictórica de una época en donde hasta el momento no había tenido la atención ni el valor suficiente como género para dar con los cánones artísticos predominantes; aventurándome a dar una respuesta, el romanticismo practica un alejamiento a la pintura academicista que había mantenido su hegemonía hasta el momento para dar pie a una búsqueda dentro de la subjetividad y la individualidad de la figura del artista.

“Todo pintura es en mayor o menor medida una caracterización de quien lo pintó, del mismo modo que en general, en todo el obrar o abstenerse de obrar propio de cada cual expresa su valor espiritual interior.”<sup>21</sup>

---

20 CARUS, Carl Gustav. Texto “Friedrich, el pintor de paisajes” / “La religión de la pintura: Escritos de la filosofía romántica”, Editorial Akal. Pág. 129

21 FRIEDRICH, Caspar. “La religión de la pintura: Escritos de filosofía romántica del arte” Editorial Akal, pág. 134



Der Mönch am Meer (Caspar David Friedrich, 1808-1810)

Al parecer la figura del artista en este momento histórico, cambia de postura hacia los valores fundamentales del arte, ya no buscando una perfección en las formas y lo plástico de la pintura, sino que se vuelca hacia el mundo de lo inmaterial en el arte, donde la obra debe ser capaz de expresar valores espirituales o sentimentales humanos, aun cuando eso deba sobreponerse con la “tecnicidad” de la obra.

En este sentido el periodo en cuestión se establece como principalmente filosófico en relación a los problemas artísticos ya entendiéndose una idea de estética en la producción de obra, donde como mencionaba el punto central de la realización pictórica por parte de los artistas es situarse en un camino, una búsqueda, que pretende dar mediante el resultado visual con una experiencia sensible que conduciría a una verdad espiritual.

Alfredo de Paz a propósito de la filosofía Romántica, en su libro “La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideologías” plantea una revisión al pensamiento de la época sobre los valores que menciono. De esta manera, en la idea de lo sensible de la obra refiere lo siguiente, en cuanto al pensamiento Hegeliano:

“En la estética, el arte es definido como el esfuerzo a través del cual el espíritu trata de realizar la idea bajo una forma sensible”<sup>22</sup>

---

22 DE PAZ, Alfredo. “La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideologías”. Editorial Alianza, Madrid, 2002. pág. 112

Tomando el mismo autor, pero ahora refiriéndose a la estética de Schelling define: "El arte nos arraiga a la Naturaleza y la reconcilia con el espíritu, y por otra, es superior a la filosofía por que presenta lo absoluto en la idea"<sup>23</sup>

Ya desde estas aseveraciones podemos vislumbrar un estrecho vínculo del arte, para los románticos, con una suerte de espiritualidad en su constitución como acontecimiento, siendo importante para el entendimiento de esto el concepto de lo "Absoluto". D' Angelo plantea al arte respecto a lo Absoluto lo siguiente:

"El arte es mediación hacia al absoluto mismo, es revelación y producción de lo absoluto"<sup>24</sup>

En este sentido se puede desprender un afán en los desarrollos intelectuales románticos, por intentar abordar los problemas de lo sensible y lo espiritual, como también, de alguna manera, establecer un punto desde donde se entienda los alcances ideológicos en la búsqueda que emprende la producción artística. No pudiéndose medir en estos casos, el arte solamente en cuanto tecnicismos, sino que para los románticos el arte se establece como una forma concreta de alcanzar lo inmaterial; como el conocimiento o la verdad. En la cita referida al planteamiento de Schelling surge la idea de lo "absoluto" como aquel rasgo que presenta la producción artística y que supera incluso a los problemas filosóficos en esta idea.

De esta forma podemos entender y comenzar a ver luces hacia lo que apuntan los filósofos en cuanto su quehacer, como también, la característica esencial que atribuyen al arte.

62

"Del mismo modo en que el absoluto es el arquetipo de la verdad para el arte lo es el arquetipo de la belleza... El arte es para el romántico una experiencia de verdad"<sup>25</sup>

La idea de Belleza forma parte fundamental del pensamiento romántico en relación al arte, vinculando estos pensadores lo Bello al concepto de Absoluto, en cuanto estos dos son manifestaciones de verdad. De Paz plantea que para el romántico la belleza se torna como esencialmente espiritual "Lo bello posee, por tanto, un alto valor espiritual"<sup>26</sup>. De esta manera se podría establecer a la búsqueda y la producción artística en este periodo, centrada en torno al

---

23       Ibid. Pág. 121

24       D'Angelo, Paolo. "La Estética del romanticismo" editorial Visor, Madrid, 1999. pág. 8424

25       Ibid. pág. 78-79 24

26       DE PAZ, Alfredo. "La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideológicas". Editorial Alianza, Madrid, 2002. pág. 102

intento por situar a la obra de arte, como una puerta de entrada hacia una profundidad espiritual en él. Siendo pensada la figura del artista como un sujeto que busca en la creación de un objeto, producir un acontecimiento de verdad en un espectador bajo una forma sensible. Por lo que la idea de belleza coincidiría con la de verdad, en cuanto lo bello para los románticos no es algo accesorio sino que se equipara con lo absoluto.

Sin embargo, por otra parte también el autor (De Paz) plantea según el pensamiento de Kant que lo bello no es lo más significativo entorno a esta idea, sino que lo sublime sería la cúspide de estos conceptos.

“Lo sublime gusta porque es capaz de mostrar una sublimidad de nuestra alma”<sup>27</sup>, o como También lo aborda D’angelo “Si la belleza consiste en la unidad de lo infinito y lo finito, no queda espacio para la oposición entre la belleza de la forma finita y la evocación de lo infinito que tendría lugar en lo sublime”<sup>28</sup>.

De esta manera lo sublime sería para estos pensadores el fin último de una obra de arte, que por un lado cuenta de lo bello, que según lo planteado podría entenderse como el acceso de la verdad equivalente a lo absoluto, y por otro lado, la capacidad de evocación hacia lo infinito, lo sublime. Estableciéndose así, el objeto artístico, como la unión de la oposición de dos naturalezas distintas, lo físico y lo espiritual, que se manifestaría para otro en la observación.

Es en estas características, donde cobra importancia que la figura del artista tome cierta independencia estilística “Ante la variedad de las formas asumidas por el arte en los diversos ámbitos históricos y geográficos, se respondiese acogiendo, sin más, a la tesis de la pluralidad de los gustos y del derecho de cada individuo a acogerse a la propia particularidad”<sup>29</sup>, Aunque bajo ningún caso produciendo ni buscando un relativismo en esta idea. Por lo que el artista romántico se vuelca en la búsqueda de la evocación de lo infinito en la obra siempre desde su particularidad. Así, el pintor de la época se puede definir como un sujeto que proyecta su particular visión y trabajo desde lo interior, para que mediante lo sensible de la obra se intente llegar hacia lo suprasensible.

---

27       Ibid. pág. 103

28       D’Angelo, Paolo. “La Estética del romanticismo” editorial Visor, Madrid, 1999. pág. 168

29       Ibid. pág. 77

Así podríamos establecer que en la experiencia de la obra existiría la posibilidad de llegar al sustrato suprasensible de ella. Paolo D'Angelo en relación a la estética Kantiana menciona: "Kant parecía presentar la experiencia artística precisamente como la experiencia capaz de mediar entre los dos mundos, capaz de conciliar el dualismo entre las dos legislaciones. Pero, además, se reconocía a la experiencia estética, si bien con muchas cautelas, una cierta capacidad de contemplación del sustrato suprasensible que está en los fundamentos de la naturaleza misma como fenómeno y sobre el que vuelve a armarse a la libertad"<sup>30</sup>

De esta manera, se pueden desprender dos elementos fundamentales de su idea. Por un lado la búsqueda de un "sustrato suprasensible" dentro de la producción artística, donde la intención de la obra se expande más allá de los aspectos formales para ir en busca de lo inmaterial en el arte, ligado fundamentalmente a la evocación de lo infinito; y por otro lado, plantea a la experiencia estética como el punto donde somos capaces de observar, ya no solo la superficie de algo, lo sensible, sino que adentramos en la profundidad de la obra, así ya pudiendo distinguir, que si bien Kant, supone que la obra es capaz de evocar lo suprasensible, plantea una instancia, un encuentro, donde el espectador posee la facultad de acceder a la obra.

En cuanto a lo anterior me aventuro a plantear que el paisaje como género y como modelo representacional es justamente el lugar adecuado donde los románticos han podido ver y encontrar la posibilidad de trabajar una serie de valores sensibles y espirituales, que se encuentran dentro de lo poco delimitado y etéreo de lo "natural". Así el paisaje se establece como una metáfora dentro de su constante indefinición tanto cromática como temporal de lo profundo y sensible de lo humano.

En este sentido, mi intención no es la exposición de cada línea de pensamiento dentro del romanticismo, sino que mediante los conceptos expuestos establecer una base para entender las directrices y los puntos esenciales que surgen dentro del análisis, en cuanto al lugar de la obra de arte entorno a los nuevos paradigmas teóricos que se producen en el romanticismo, pareciéndome importantes y necesarios para el desarrollo de este capítulo, establecer que el artista romántico se sitúa en la búsqueda de un sustrato suprasensible en la pintura, con conceptos como lo bello y lo sublime, posible de observar mediante la experiencia de esta. Además de plantear pluralidad y fuerte individualidad en cuanto a las formas que cada artista, en este contexto, adopta para la producción de su obra.

---

30      *Ibid.* pág. 86

Desde este punto me interesa comenzar a relacionar lo anteriormente expuesto con mi producción de obra, siendo la pintura romántica un referente innegable tanto desde aspectos formales, como el motivo representacional, hasta algunos puntos ideológicos dentro de la idea de una búsqueda en pintura, tomando necesariamente las cautelas pertinentes dadas por la lejanía de los contextos históricos, como también las diferencias dadas por las referencias visuales y conceptuales que me contextualizan y distancian de dicha producción.

Me gustaría partir, retomando una de las últimas ideas planteadas, Lo suprasensible. Es precisamente esta idea uno de los fundamentos y pilares centrales dentro de mis intenciones en la realización y construcción de imágenes, donde si bien el romanticismo lo toma como el lugar donde se encuentra la verdad que se accede mediante la experiencia de la obra. En mi caso, lo tomo desde la posibilidad a la que puede acceder un espectador mediante el encuentro con el objeto artístico, un punto donde este dentro del campo de su interpretación, pueda ser capaz de traspasar su constitución concreta para abrirse hacia la evocación. Si bien, esta postura plantea cierta ambigüedad entorno a saber si la obra creada cuenta con las condiciones de dicha posibilidad, o quizás más duramente, si en verdad es posible llegar a ese punto con una obra, es para mí, un camino que en cuanto a mi producción intento llevar como política de obra, y es en ese punto donde mi investigación en el terreno plástico se ancla para ver si existe alguna respuesta.



Sin título, Serie "Desde donde mirar el cielo", Óleo sobre tela 80 x 80 cms. (2012)

Uno de los elementos de los cuales me valgo para lo anterior es la idea del tiempo dentro de las imágenes; El paisaje como modelo representacional inevitablemente trae a escena el problema del tiempo como uno de los ejes centrales tanto desde los aspectos formales propios de la pintura como de las pretensiones de la experiencia de ésta. Por esto me parece importante hablar del paisaje, en primer lugar como un problema de traducción pictórica. Necesariamente dentro de un paisaje el tiempo está dado debido a características físicas, fundamentalmente el problema lumínico y la inflexión de luz sobre los objetos dentro del lugar, siendo de esta manera el cómo se develan las cosas lo que da cuenta del estado del tiempo dentro del paisaje.

Por otro lado, en ésta misma idea, la traducción del paisaje lleva además a dar pistas de otros datos sobre el tiempo, esta vez entendiéndolo como el instante en donde un acontecimiento sucede. Inevitablemente cada acción sobre un contexto tendrá una reacción en su constitución, de manera que la imagen de un paisaje, de cuenta de indicios sobre como algo es accionado sobre si, y como los elementos dentro de la imagen reaccionan; por ejemplo, el momento antes que una tormenta caiga es determinada por el estado lumínico y lo tempestuoso del cielo. De forma que las características formales de lo que involucra representar y traducir un paisaje, nos presentan un tiempo (entendiéndolo como temporalidad) específico en donde se contextualiza la imagen. Pero, para las intenciones pictóricas que me interesan, las herramientas se transforman en un elemento visual que permite generar la posibilidad de establecer un elemento poético que potencialmente pueda generar en algún nivel una capacidad evocadora dentro de la imagen pictórica.

66

Con respecto a esta idea, me parece adecuado referirme al trabajo de William Turner, donde su utilización del paisaje como modelo pictórico pareciese apuntar justamente a la constitución de la producción artística como un medio para buscar mediante las imágenes, llegar a lo evocador y experiencial en la obra.

El paisaje de W. Turner no es casual, son cargados constantemente de un dramatismo y una evocadora sentimentalidad que llevan a que las pinturas y la representación de sus escenarios, pareciese más que la muestra de un modelo objetivo, se establecen como la representación metafórica de los sentimientos humanos.

Aquí es donde sitúo mi producción pictórica dentro del paisaje; Tomando como referencia W. Turner, busco una evocación de un algo más allá de la superficie pictórica, vinculado a una esfera etérea y ambigua dentro de las implicaciones de una imagen, que en este caso

a diferencia de Turner donde el dramatismo planteado dentro de las pinturas, lleva a una idea que se asemeja a la elevación del espíritu ocasionado por la tempestad, en mi propuesta, las relaciones están dadas por el silencio antes de la tormenta o quizás la calma después de ésta. Estando ante todo estos momentos en un estado de quietud, una especie de detención temporal, siendo la tensión dentro de la calma el elemento crucial.



Staffa, caverna de Fingal, 1832. (W. Turner), Óleo sobre tela. 90.9 x 121.4 cm.  
Colección Paul Mellon. Yale Center for British Art. New Haven.

Además de lo temporal, el momento específico en donde se asienta la imagen; es la soledad mostrada en estos paisajes el otro bastión fundamental mediante el cual se sustenta mi búsqueda, siendo la idea de silencio y vacío lo que tensiona y genera una atmósfera inquietante dentro de las imágenes, como si se tratara de la contemplación del árido desierto como análogo a un estado sentimental.

Me hace sentido la idea de lo sublime, esbozada anteriormente, para hablar de las pretensiones del trabajo tanto de Turner como dentro de algunas de mis intenciones dentro de la pintura.

“Lo sublime reivindica la grandeza del sentimiento y la simplicidad de la expresión, la elevación del espíritu y la situación paroxística de una imaginación presa del pavor. La tempestad es una de sus manifestaciones emblemáticas, como el vacío de los desiertos, la grandeza inhumana de las montañas petrificadas por el frío o por el mar entregado a las fuerzas ciegas de la naturaleza.”<sup>31</sup>

De esta manera, la utilización del paisaje como modelo pictórico corresponde a la puesta en marcha de la idea de lo sublime, en el sentido de la búsqueda a partir de los motivos en pintura de una reivindicación de lo sentimental y profundo como eje central en la producción artística, transformándose el paisaje en el medio a través el cual se establece la búsqueda, siendo así, un elemento capaz de ser análogo a la puesta en marcha de la idea de lo sublime, en el sentido de la búsqueda a partir de los motivos en pintura de una reivindicación de lo sentimental y profundo como eje central en la producción artística, transformándose el paisaje en el medio a través el cual se establece la búsqueda, siendo así, un elemento capaz de ser análogo a la experiencia humana.

# PAISAJE Y ARQUITECTURA

## COMO PROBLEMAS ARTÍSTICOS.

*“El espacio se esconde en el paisaje que nos circunda.  
Los artistas y los arquitectos lo muestran trabajando en el límite entre lo natural y lo artificial”.*

Si bien, me he centrado hasta ahora en el periodo romántico como antecedente pictórico, me parece necesario mencionar o quizás aclarar, que los pintores de aquella época no son los primeros en centrar su trabajo artístico en el paisaje como modelo. Distintas épocas, o quizás, más precisamente artistas, han tomado el paisaje como un motivo de estudio en pos de la realización de sus obras, sin embargo lo que diferencia cada momento histórico en cuanto a las búsquedas y sus respectivos fines por los cuales utilizan este motivo, es precisamente el fin tras la representación de estos. Eligiendo el caso del romanticismo como punto de partida por la idea de lo sensible, lo bello y lo sublime tras las imágenes. Son las características de las pinturas de este periodo tanto formalmente como discursivamente, cercanas a mis intereses dentro de la producción de obra.

Tomando en cuenta una relación histórica en el género paisajístico, creo que se hace necesario establecer un punto en donde éste, es capaz de pasar de establecerse como una decoración o fondo de escenas, a independizarse y concretarse como autónomo en cuanto a la producción artística. En este sentido me parece pertinente el siguiente extracto del libro “tratado del paisaje” donde se menciona ciertas características propias del problema paisajístico previo a su autonomía como género:

“Si se examinan en los museos y las bibliotecas las grandes composiciones en que los artistas hicieron desarrollarse al aire libre las escenas de la Biblia, de la historia o de la mitología, y en las cuales el paisaje, en vez de verse a través de una ventana, esta deliberadamente en la organización del cuadro, se advierte que dicho decorado tiende ya a vivir una existencia propia. Ciertas convenciones pretendían que el paisaje no se considerara en sí, sino como un fondo, subordinado al hombre. En la época posterior, en que el artista se atrevió a cultivarlo por sí solo, ese género como el del retrato, se juzgaba inferior. Sin embargo, el pintor, en todos los tiempos, parece rebelarse contra las reglas.”<sup>32</sup>

De esta manera, me gustaría comenzar pensando y tomando como referencia pintores como Giovanni Bellini o Andrea Mantegna, que a pesar de pertenecer a un contexto en donde el paisaje aún era establecido como una decoración para la escenas humanas (Renacimiento), lograron estructurar un sistema compositivo donde es posible distinguir una intencionalidad y particular preocupación por la inclusión del componente paisajístico en sus producciones pictóricas.

Es el caso de Bellini particularmente interesante ya que estableció una división en cuanto a pesos compositivos, de casi dos partes iguales; la primera, correspondiente a las escenas que se le encargaba realizar; y la segunda, referente a un trabajo realmente intenso entorno a la producción del fondo, o más bien el contexto de las pinturas.



Giovanni Bellini "Alegoría Sagrada" temple sobre madera, 73 cms x 119 cms.

---

32 LOTHE, André. "El tratado del paisaje", Editorial Poseidón, Barcelona, 1985, pág. 15

Si bien el caso de Bellini está acompañado por distintas incursiones de parte de los pintores por agregar un valor especial al trabajo paisajístico, como el caso de Pieter Brueghel “el joven” con algunas pinturas de género; o pinturas como “*La Vista de Toledo*” pintada por El Greco, las cuales lograron ser realmente significativas en el desarrollo del paisaje y su estudio; no es justamente hasta el periodo barroco que el paisaje alcanzó una consolidación y autonomía como un género pictórico autónomo.

Al igual que el bodegón, el paisaje, había sido siempre secundado en cuanto a la representación de escenas, sin embargo, fue impulsado gracias al levantamiento de nuevas clases sociales, especialmente una burguesía comerciante. Esta nueva clase social, ya no buscaba grandes pinturas que representarían episodios mitológicos o religiosos, sino que encontraban en el paisaje al igual que en la naturaleza muerta, una manera de ver la pintura asociada más estrechamente a la idea de un cotidiano que al ensalzamiento de la obra pictórica, siendo posible a partir de esto, que motivos hasta el momento considerados menores se establecieran como géneros válidos y cotizados dentro de un nuevo mercado del arte.

Esta posibilidad de una visión de un mercado artístico vinculado al placer y alejado del peso que había cargado la pintura hasta el momento durante el contexto barroco, se vio vinculada en importante medida a los efectos de la reforma protestante, especialmente en los países bajos, donde al reprobación de las imágenes religiosas y la decoración de iglesias, surgió, ya no tanto la producción de obras monumentales, sino que los encargos de casas particulares obtuvieron un rol fundamental al buscar cuadros de pequeño formato, especialmente producciones paisajísticas.<sup>33</sup>

Así, gracias a esta demanda de pintores de paisaje, se abrió la posibilidad de generar no tan solo un discurso homogéneo entorno a este género, sino que se estableció por diferentes zonas de Europa distintas maneras de abordar el problema, vinculadas a especializaciones dentro del género; uno de los casos más emblemáticos en la consolidación del paisaje como el centro de la producción pictórica, son las incursiones que se dieron, como mencionaba, por parte de los pintores en los países bajos, específicamente el caso holandés, donde el género alcanzó tal auge que se puede incluso llegar a hablar de un subgénero propiamente de dicho contexto, donde la especialización en sus motivos llevó a producir pintores expertos en tipos específicos de paisaje.

---

33 En cuanto a esta relación histórica del paisaje en los países bajos, Salomón Reinach se refiere en su texto Apolo: Historia general de las artes plásticas. En el capítulo “El arte en Holanda y Flandes en el siglo XVII” REINACH, Salomón. “APOLO: Historia General de Las Artes Plásticas”, Casa Editorial Bailly Bailiéri, Madrid, 1911. Pág. 311

Sin embargo, más allá de hablar de una idea de época entorno a este tema, me parece mucho más certero hablar de las obras realizadas por artistas inscritos en estos periodos históricos.

Siendo este el caso, me parece interesante mencionar a pintores como Jan van Goyen o Meindert Hobbema, donde su trabajo pictórico estuvo basado en lo que se puede denominar, en cuanto al tema, paisaje de países bajos. Sin embargo, más allá de establecerse específicamente en el género que da su contexto, logran dar con cierta autonomía en la idea de autoría, donde se puede intuir inicialmente ciertas formas de tensión dentro de la composición de los escenarios representados, particularmente similar a una idea romántica del paisaje (posterior a su contexto), sobre todo en el caso de Jan Van Goyen, donde los cielos de su producción pictórica parecen vincularse con una idea dramática de las escenas, semejante a lo desarrollado posteriormente por Turner.

A pesar del intento de mi parte por establecer una relación lineal en cuanto a la producción paisajística, a medida que fui revisando autores, fue saliendo a flote una estructura de interconexiones entre artistas y obras, donde se puede datar como estos se van influenciando en el tiempo, más allá del establecimiento de un continuo historiográfico en el estudio del paisaje como género. Sin embargo, a mi parecer hay ciertos hitos que marcan de una u otra manera el desarrollo del paisaje como una propuesta artística, siendo el caso específico de los pintores surgidos en el barroco, tanto los que se consideran dentro de éste periodo como los que la historia clasificó distintamente, como el caso del clasicismo francés, que si bien sucede dentro de este lapso de tiempo ha sido considerado autónomo, logrando sentar su propias bases sobre las maneras de trabajar la pintura, las cuales no tan solo han sido tomadas por periodos posteriores, sino que mantienen vigencia en la producción pictórica contemporánea, pudiendo establecer que las producciones pictóricas y sus repercusiones no van cambiando ni renovándose a medida que pasa el tiempo, sino que funcionan como sistemas de relaciones que constantemente se están revisando indistintamente de la época.



Jan Van Goyen "The thunderstorm", óleo sobre tela, 137, 8 x 183,2 cms.

Me parece que una de las grandes herencias que ha dejado el periodo barroco en su producción pictórica, es la utilización del claroscuro tanto en el desarrollo del paisaje como de los otros géneros trabajados en la época. Según Lothe en su tratado del paisaje, existe una división que diferencia dos familias predominantes en el paisaje independiente de su época; las que utilizan el color y a partir de ahí desarrollan sus obras; y las que usan el claroscuro como manera de representar.

"Si se comparan la boda del campesino, la siega o la cosecha, de Bruegel, con el paisaje con un puente, de Rembrandt (del cual se encuentran en el comercio reproducciones en colores suficientemente aproximadas) se ve que los pintores pueden clasificarse en dos familias bien distintas: los que se expresan sobre todo con el auxilio del color, y aquellos que bastan las variaciones de claro y obscuro en un tono dado una vez por todas. Por un lado el arcoíris; por otro, los tonos terrestres"<sup>34</sup>

Los pintores Holandeses del barroco han situado una manera particular de concebir la idea de paisaje, estableciendo no tan solo una autonomía de genero al dar importancia a este modelo pictórico, sino que han plasmado una forma de ver y trabajar el género paisajístico, visión que a su vez en este contexto parece no ser única de los holandeses, sino que también se puede vincular con la producción realizada en Francia como en el caso de Claude Lorraine o Nicolás Poussin, quienes han establecido el trabajo de la luz en la pintura como el punto álgido de su obra, relacionándose de esta forma con la producción realizada por artistas holandeses

34 LOTHE, André "El tratado del paisaje", Editorial Poseidón, Barcelona, 1985. pág. 17

como Rembrandt, donde la característica fundamental, como menciona el texto anteriormente citado “bastan de variaciones de claro y oscuro”. Generando a partir de esto, no tan solo una traducción de una idea de paisaje a través de la pintura, sino que logran dar con una discursividad artística proporcionada a partir del trabajo atmosférico de los escenarios.



Rembrandt van Rijn, "Paisaje con un puente", óleo sobre madera, 29,5 x 42,5 cms. (1638)

Si bien me he referido a las características formales dentro de la producción paisajista, a mi parecer, es necesario establecer que estos procesos son los que marcan de alguna manera la pauta para la utilización de este motivo pictórico para los fines artísticos que las épocas y los artistas estiman convenientes.

74

En este sentido, es posible deducir como las indagaciones pictóricas entorno a este tema por parte del barroco y el clasicismo francés, determinan maneras de representar el paisaje dentro de su autonomía como género, hasta la posibilidad de encontrar un nicho en donde anclar una búsqueda artística más allá de la representación misma como tema. Existe así, la posibilidad en el caso del Romanticismo, el cual sucede a estos periodos, de ampliar y desplazar los aportes de sus antecesores para centrarse en una idea filosófica del arte, donde la relación entre paisaje y figura humana están determinadas por un discurso y una tensión entre la inmensidad del paisaje y lo diminuto de la humanidad; siendo así como mencionaba anteriormente en cuanto a los pintores románticos, la existencia de una importancia adquirida del estudio del paisaje abre la posibilidad discursiva entorno a este.

A mi parecer, es desde este punto donde las producciones artísticas de este género van interconectándose, ya no buscando una validación del tema, sino que ya la utilización

del paisaje va mezclándose con los intereses propios de las búsquedas artísticas. Siendo un ejemplo clave, el trabajo que desarrollan los pintores impresionistas entorno a los fenómenos lumínicos que da el paisaje como modelo representacional, evidenciando referencias en sus trabajos con artistas como W. Turner, perteneciente al periodo romántico o el francés Camille Corot. Sin embargo, su fijación no está supeditada a sus resultados o discursos artísticos, sino que son sus indagaciones dentro de las cromías de los fenómenos de luz lo que interesan a los impresionistas, sobre todo, los casos como Seurat o Monet, donde como mencionaba el autor anteriormente mencionado, corresponden a su clasificación de “los que se expresan sobre todo con el auxilio del color”.

De esta forma, queda en evidencia las dos familias de paisajistas que propone Lothe en su tratado: los que utilizan las variaciones lumínicas, sobre todo el uso del claroscuro, con ejemplo claros en la pintura barroca o romántica; en contraposición en la exacerbación del color, y éste como el centro de la producción pictórica, en casos como el nombrado por Lothe, Bruegel, o los probablemente más paradigmáticos en cuanto a esta manera de ver los fenómenos paisajísticos, los impresionistas.

Si bien el desarrollo del paisaje sigue evolucionando, por ejemplo en la idea que plantean los surrealistas mediante “el paisaje onírico”; es en estas clasificaciones y su desarrollo histórico donde se sientan las bases sobre las que se construyen las diferentes posibilidades discursivas. A pesar de que el paisaje en el ámbito netamente pictórico no ha tenido demasiadas modificaciones hacia el arte contemporáneo, sino que se ha manifestado a partir de la constante revisión de pintores como los que he mencionado.

Me parece pertinente comentar que el paisaje si bien es un género establecido y con bases sentadas fundamentalmente en los periodos históricos y artistas mostrados anteriormente, es en el constante devenir de influencias, referencias y visualidades, donde ubico el contexto de mi producción artística, siendo en este momento ya no obras que abarquen una idea evolutiva del género paisajístico, sino que más bien, es la utilización de las investigaciones pasadas las que se readecuan a los contextos donde se producen. Adquiriendo así, valor la heterogeneidad en las maneras de ver el paisaje, siendo este entendido ya no como grandes explanadas naturales, sino que centra su problematización en las relaciones de como el ser humano se vincula con sus lugares geográficos, determinados tanto por las situaciones históricas y políticas, como también la idea de espacio y como ésta se va renovando no necesariamente

en la búsqueda artística, supeditándose al cómo se va determinando la idea de lugar para los grupos humanos.

Así surge en mi producción la preocupación no solo de la idea de paisaje como motivo representacional, siendo la tensión generada entre lo natural y las construcciones urbanas, un valor esencial en cuanto a la visualidad que como artista me ha interesado abordar como problemática.

En este punto es importante mencionar la idea de paisaje urbano, que si bien ha tenido incursiones pictóricas donde la arquitectura ha sido el centro de la producción artística, con pintores Barrocos como Veermer o Emanuel de Witte quien se especializó en interiores de iglesias, entre otros, que a la par de su producción paisajísticas han tomado particular atención al fenómeno arquitectónico; ha sido esta idea de tensión entre estructuras "habitables" y entornos naturales una manera en la cual la idea de paisaje ya no se encierra solamente en los estudios de los fenómenos naturales en cuanto a representación, sino que se renueva en cuanto a que la producción pictórica toma las referencias urbanas como una señal, un signo y un camino en donde poder datar de algo más allá de una visualidad en sí misma. Logrando así que toda producción que tome estas referencias pueda estar constantemente en movimiento y actualizándose en cuanto a las maneras de habitar y entender el espacio urbano de los distintos contextos que determinen las producciones artísticas. Un ejemplo que podríamos tomar ya en el siglo XX, es la obra realizada por Edward Hopper, donde sus pinturas señalan y evidencian la vida de las personas estadounidenses, y como los fenómenos urbanísticos y la arquitectura característica de su época, determinan los modos de existencia dentro de la ciudad y su entendimiento como fenómeno social, en cuanto a la idea de la representación de la vida de los grupos humanos.



Edward Hopper "Sun in an empty room" 1963, óleo sobre tela, 28 ¾ x 39 ½ cms.



Edward Hopper "Nighthawks" 1942, óleo sobre tela, 84,1 x 152,4 cms.

Si tomamos el ejemplo de Edward Hopper entorno a su producción pictórica, inevitablemente sale a relucir una relación simbiótica entre paisaje urbano y la manera en que las personas se hacen presentes en los modos de habitar estos espacios; a diferencia de los referentes revisados los cuales estaban centrados en la idea de paisaje natural, se presenta aquí, la idea del habitar y como las estructuras ciudadinas configuran las maneras de entender los contextos, siendo en la obra de Hopper un factor determinante de su obra.

Sin embargo, la tensión no está ubicada en la puesta en escena de la relación entre la representación arquitectónica y los habitantes de esta, sino que la operación artística o la búsqueda emprendida en las pinturas de Hopper guardan vital relación con una idea sentimental de los espacios, donde la intencionalidad va dirigida en plasmar la soledad que se

encuentra en cada rincón de los escenarios pintados por el artista, dentro del contexto que ya podríamos llamar modernidad. Siendo de esta manera, este punto, el eje fundamental de su obra.

Probablemente la creación de una atmósfera mediante la producción pictórica, dentro de la cual se presenta un modo de vida particularmente solitario en el contexto moderno, está determinada por la forma en que las personas se vinculan con los espacios urbanos, en una idea no centrada en la humanización de los lugares, todo lo contrario; es la funcionabilidad de las estructuras arquitectónicas y habitacionales, las que generan una gran transformación en el moldeamiento de las sociedades a partir de las ideologías que llevan detrás las planificaciones urbanísticas de la época. En este sentido, el arquitecto Le Corbusier se toma un referente al plantear y guiar su trabajo en torno a una idea vinculada a la funcionabilidad de los espacios habitables, introduciendo a partir de esto, el término “La machine à habiter” o la “máquina de habitar”, el cual hace alusión a esta nueva manera de pensar los fenómenos humanos y urbanos. Centrándose las estructuras habitacionales en la satisfacción de las necesidades básicas del individuo, para así poder continuar con los propósitos productivos de la época moderna.

Me parece innegable que los cambios sociales entorno a los ideales productivos y funcionales, generan una transformación en como las personas se relacionan con sus contextos cercanos; no quedando exentos de estos fenómenos, los artistas y los agentes culturales de la época, en quienes la transformación de las maneras de vivir y ubicarse dentro de una sociedad, generan que las miradas y las discursividades de las obras no queden afuera de estos cambios.

Es pertinente mencionar estos fenómenos, ya que si bien el desarrollo arquitectónico no ha sido totalmente vinculado en la historia del arte con la idea de paisaje, es desde la “modernidad” que lo urbano y su planificación se ha transformado de alguna manera en un nuevo paisaje, o quizás más profundamente, ha determinado, como, quien vive en un contexto, al igual que el que observa una obra de arte, se vincula con la idea de espacio y las estructuras arquitectónicas que lo rodean, determinando no tan solo las formas de vida a un nivel operativo o funcional, sino que las sentimentalidades de los grupos humanos, como también, las sensibilidades en que ponen atención las producciones artísticas .

Eleanor Heartney en su texto "Arte y hoy" se refiere a la relación en cuanto a los fenómenos arquitectónicos del siglo XX, de la siguiente manera.

"El arranque del siglo XX vio surgir movimientos arquitectónicos de la creencia en que un enjamezamiento adecuado de la tecnología y la producción en serie podía desembocar en un orden social racional, igualitario y aséptico. Hoy día esa fe ha estallado en pedazos, debido, en parte a la aplicación de las aspiraciones de eficiencia, racionalidad y funcionalismo del movimiento moderno en ejercicios deshumanizadores de estandarización"<sup>35</sup>

En esta idea se puede establecer que los desarrollos ideológicos en cuanto a un fin de "ordenamiento" a partir de estructuras arquitectónicas, con el fin de propiciar una idea funcional de la vida moderna, deja de lado la relación humanitaria con los espacios urbanos. Sin embargo, a pesar de estas características, o quizás gracias a estas, es que los artistas plásticos toman nuevas visualidades, nuevos discursos, y nuevas sensibilidades en cuanto a cómo adentrarse en las problemáticas artísticas, donde la relación entre contexto y experiencia de éste, son el modelo de búsqueda en la producción. En cuanto a la cita anteriormente mencionada, se puede establecer una tensión, que a mi parecer, es fundamental en cuanto a la utilización arquitectónica en las artes visuales; situada esta, en el vínculo entre "las aspiraciones de eficiencia, racionalidad y funcionalismo"; y "ejercicios deshumanizadores de estandarización".

Siendo este punto, a mi parecer, esencial en el entendimiento de las prácticas artísticas y su vinculación arquitectónica contemporánea, donde la representación y presentación de esta dicotomía, representa en gran medida tanto el problema sentimental-como político, entorno a la idea de habitar un espacio determinado por las estructuras de una urbe.

En cuanto a esto me parece adecuado mencionar la obra por Charles Baudelaire, que si bien no es un artista visual, su obra literaria logra dar cuenta de una relación sensible entorno al hombre habitante de la modernidad, construyendo así, una especie retrato literario que alcanza a tocar en algún punto la psicología del habitante de las ciudades. Por esta razón, Baudelaire para muchos es considerado el primer moderno, donde a pesar de no estar totalmente consciente de las evoluciones que dicha época tendría, y sus alcances hacia la vida contemporánea, es a partir de su obra que podríamos dar cierto indicio de la relación individuo y ciudad.

Para reforzar el desarrollo anterior presentaré un extracto del poema "El crepúsculo de la noche", el cual creo retrata la atmósfera del contexto que contiene las ideas en las que me he detenido.

"Va cayendo el día. Una gran paz llena las pobres mentes, cansadas del trabajo diario, y sus pensamientos toman ya los colores tiernos o indecisos del crepúsculo.

Sin embargo, desde la cima de la montaña llega hasta mi balcón, a través de las nubes transparentes del atardecer, un gran aullido, compuesto de una multitud de gritos discordes que el espacio transforma en lúgubre armonía, como de marea ascendente o de tempestad que empieza. ¿Quiénes son los infortunados a quien la tarde no calma, y toman, como los búhos, la llegada de la noche por señal de aquelarre? Este siniestro ulular nos llega del negro hospital encaramado en la montaña, y al atardecer, fumando y contemplando el reposo del valle inmenso erizado de casas en que cada ventana nos dice: « ¡Aquí está la paz ahora; aquí está la alegría de la familia!», puedo, cuando el viento sopla de arriba, mecer mi pensamiento, asombrado en esa imitación de las armonías infernales..."<sup>36</sup>

La imagen que Baudelaire plantea frente al obrero de las ciudades industriales, puesto en tensión al "gran aullido" de los humanos habitantes de las ciudades, logra plantear cierta atmósfera lúgubre, decadente e incluso siniestra de la vida moderna; donde pareciese que las almas que habitan las ciudades viviesen siempre en una constante pena, en el desgarramiento profundo de la vida cotidiana, siendo esta, al parecer el punto donde problematiza al individuo moderno; no siendo así, en los cambios físicos, como tampoco en una literalidad política, sino en la sensibilidad y la profundidad de las características psicológicas de a quienes la rutina, la vida obrera y los hogares que solo brindan dormitorio, han logrado doblegar su vitalidad, sumergiéndose en la profunda oscuridad espiritual que la idea productiva de la época ha logrado socavar en sus corazones.

Contemporáneos a Baudelaire, han dado análisis bastante interesante a propósito de su obra, dando a mi parecer en el punto justo de su trabajo literario, donde el individuo que habita la modernidad, su sensibilidad y quizás su doloroso existir, ha sido el centro de las preocupaciones de las relaciones entre ciudad y habitante.

Uno de ellos es Theodore de Banville, quien en un homenaje ante la tumba de Baudelaire desarrolla la siguiente idea:

"Aceptó al hombre moderno íntegramente con sus debilidades, sus aspiraciones y su deses-

---

36 BAUDELAIRE, Charles "Pequeños poemas en prosa", Editorial Austral, Madrid 1948, pág. 39

peración. Así, fue capaz de dar belleza a paisajes que en sí mismos no tenían belleza, no haciéndolos románticamente pintorescos, sino sacando a la luz la parte del alma humana oculta en ellos; de este modo reveló el corazón triste y a menudo trágico de la ciudad moderna. Esa es la razón por la que se ha obsesionado, y obsesionará siempre, las mentes de los hombres modernos, y los conmovió cuando otros artistas los hayan dejado fríos”<sup>37</sup>

A partir de lo dicho por de Banville me resulta interesante tomar dos elementos; el primero, relacionado con la capacidad de parte de Baudelaire, y creo, que de los artistas modernos, en cuanto a ser capaces de generar producciones artísticas que fijen su mirada no en paisajes determinados por los cánones artísticos como “bellos”, sino que, es la apuesta por una nueva belleza acompañada de una renovada visión del mundo, lo que permite fijar la mirada en los márgenes, en el olvido, en las ciudades con sus defectos y virtudes, como si se tratase de preciosos objetos de arte; sin embargo, la relación presentada no intenta elevar artísticamente elementos que no son bellos, sino que esta idea tiene relación con entender y problematizar la vida en modernidad, con sus estructuras y fallos como un potencial poético; como el retrato de una atmósfera que por muy oscura que parezca, hay algo dentro de ella que la hace bella. Donde quizás sea esta misma oscuridad que Baudelaire plantea, el lugar donde radica lo potencialmente encantador de la época.

Por otra parte, la frase “reveló el corazón triste y a menudo trágico de la ciudad” de Banville, se torna esclarecedora en lo que me ha interesado plantear, donde las preocupaciones artísticas, tomando en este caso a Baudelaire, tienen que ver con el vínculo poético o la tensión discursiva, de una idea de ciudad que contiene una atmósfera que devela desde su cáscara, un corazón quebrado de quienes las habitan, donde la tragedia de vivir el día a día ha sido la brutal consecuencia de ellas.

La ciudad que pensó y reflexionó Baudelaire, ha ido mutando siguiendo la idea de modernidad, si bien, me parece clarificador lo que se ha desprendido anteriormente de su obra, encontrando en ellas una total vigencia en las problemáticas humanas contemporáneas, en las cuales me centro en cuanto a referencias para la producción artística; es este contexto, donde se han sentado ciertas reflexiones en cuanto a la relación entre individuo y su contexto urbano, donde las problematizaciones y discusiones han sido particularmente intensas. En este sentido, Marshall Berman escribe:

---

37 Citado por Marshall Berman, “Todo lo sólido se desvanece en el aire”, Editorial Siglo XXI, México, 2011, pág. 130

“El pensamiento serio acerca de la vida moderna se ha polarizado en dos antítesis estériles, que podrían llamarse, como he sugerido antes, “modernolatría” y “desesperación cultural”. Para los modernólatras, de Marinetti, Maiakovski y Le Corbusier a Buckminster Fuller y los posteriores Marshall McLuhan y Hermann Kahn, todas las disonancias personales y sociales de la vida moderna pueden resolverse por medios tecnológicos y administrativos; todos los medios están a mano, y sólo se necesitan dirigentes dispuestos a emplearlos. Para los visionarios de la desesperación cultural, desde T.E. Hulme y Ezra Pound a Elliot y Ortega, hasta llegar a Ellul y Foucault, Arendt y Marcuse, la totalidad de la vida moderna parece uniformemente vacía, estéril, monótona, “unidimensional”, carente de posibilidades humanas: cualquier cosa percibida como libertad o belleza en realidad es únicamente una pantalla que oculta una esclavitud y un horror más profundos.”<sup>38</sup>

A pesar de que Marshall enmarca esta polaridad dentro de una esterilidad, es esta dicotomía de pensamiento, que por un lado desarrolla una mirada positiva entorno a los desarrollos tecnológicos modernos, y por otro, plantea el marginamiento o el olvido de la humanidad a partir de estos fenómenos; es esta diferencia, probablemente uno de los nichos más fértiles en el desarrollo artístico contemporáneo, donde los artistas más allá de aferrarse de una postura ideológica partidista entorno a la vida moderna, esta tensión resulta particularmente atractiva para la realización de obras a partir del siglo XX.

Si bien algunas incursiones en este campo son más arriesgadas que otras, y bastante eclécticas en la utilización de medios, yendo estas, desde la bidimensionalidad (pintura, fotografía, gráfica, etc.) a la tridimensionalidad, me parece que la línea reflexiva en donde personalmente poso mi interés, está anclada en la construcción atmosférica y sensible, entorno a un discurso sobre la humanidad ubicada dentro de un contexto; como también en la marginación de los factores humanos, donde el centro no está en ejemplificar las transformaciones físicas de las ciudades entorno a las ideologías modernas, sino que en las transformaciones sentimentales de los individuos que viven dentro de las ciudades, donde el arte da cuenta, de alguna manera, de las fracturas de la humanidad ante una idea rápida y funcional de la vida.

De esta forma es que me parece consecuente ya no hablar de épocas artísticas, sino que de la utilización de problemáticas para una búsqueda dentro del terreno del arte. Estando así la relación entre espacios habitables o posiblemente habitables y el arte, marcada por

---

38 BERMAN, Marshall “Todo lo sólido se desvanece en el aire” Editorial Siglo XXI, México, 2011, pág. 170

las distintas maneras y militancias dentro de periodos, estilos, y medios con que abordar este tema, entendiendo como esta relación puede estar adscrita a géneros como el paisaje, el paisaje urbano, el realismo o en general a los estudios artísticos que se centran en el vínculo entre lo humano y sus contextos. Adquiriendo así, contemporáneamente, importancia disciplinas con mayor vínculo a la arquitectura como el Land Art o los trabajos conjuntos entre artista y arquitectos dentro del arte actual, donde independiente del tipo de visualidad o discursos entre los aspectos formales propios del arte, es la sensibilidad del individuo habitando el mundo, lo que cruza la mayoría de estas propuestas y lo que personalmente me inquieta y utilizo en la producción de mi obra. Así, en cuanto a la utilización de este problema artístico, Heartney se refiere de la siguiente manera:

“Es interesante destacar que, si bien los sueños y los fracasos de la arquitectura moderna han limitado a los arquitectos, han fortalecido a los artistas contemporáneos.

Estos últimos no han olvidado ni el atractivo ni los peligros de los ideales revolucionarios de las primeras vanguardias, y muchos de ellos son conscientes de que la arquitectura brinda un vocabulario visual y filosófico idóneo para glosar las contradicciones de la vida contemporánea.

Los artistas con inclinaciones arquitectónicas encuentran hoy en la arquitectura un medio para criticar los entornos vitales y laborales actuales, evaluar el impacto de las ideas de racionalidad y progreso del movimiento moderno e indagar en las implicaciones de la adopción por parte de la posmodernidad del capitalismo consumista. Los artistas a horcadadas entre el arte y la arquitectura analizan como vive la gente y como podrían hacerlo. Plantean propuestas visionarias que van de lo sublime a lo ridículo, y abordan todos los campos, desde el replanteamiento de ciudades enteras hasta el diseño de unos aseos.”<sup>39</sup>

Me parece adecuado tomar la idea, en torno al texto, de cómo los artistas han usado los fracasos ideológicos de un modelo arquitectónico, no como un fallo, o un fin de lo que se debería dejar de tomar referencia; sino que es en las secuelas de ello, donde las producciones artísticas han tomado particular atención, donde como dice el texto, “analizan como vive la gente y como podrían hacerlo”, siendo de esta manera, la relación de las personas y los espacios habitables, un vital nicho en donde asentar las manifestaciones artísticas.

Si bien los artistas han tomado estos fenómenos como una posibilidad productiva en la realización de obras, es necesario establecer que no siempre tienen que ver con la crítica pura, o la negación a estas posibilidades, sino que a mi parecer, el arte se ha encargado de constatar el hecho, y de ahí, tomar partido desde las discursividades e intenciones de cada artista, siendo así, la tensión que se produce en cuanto a la idea de orden y funcionabilidad en contraposición

---

39 HEARTNEY, Eleanor "Arte y Hoy" Editorial Phaidon Press Limited, Londres 2008, pág. 322

a los modos de vida, no un discurso unidireccional en el cual el arte se ha podido basar, sino que se ha transformado en una forma de problematizar asuntos propiamente del arte.

Tomando en cuenta esto, me gustaría considerar un asunto que a mi parecer, surge a partir de estas ideas y en conforme ha pasado el tiempo se ha transformado en un elemento clave dentro de la producción contemporánea, y específicamente dentro de mi producción pictórica, se ha establecido como un motivo representacional recurrente; con esto me refiero al vínculo visual entre las formas arquitectónicas, las cuales conllevan esta idea de la arquitectura en pos de una funcionabilidad del habitar, en contraposición a los entornos naturales, lo cual podríamos establecer como lo “artificial” versus lo “natural”. Estableciéndose este punto como fundamental al intentar establecer vínculos artísticos y generar una tensión entre los desarrollos arquitectónicos herederos de la vida moderna, dialogando con la idea de paisaje, con la cual nos podríamos remitir tanto al género pictórico, como los fenómenos naturales como tal.

“El espacio se esconde en el paisaje que nos circunda. Los artistas y los arquitectos lo muestran trabajando en el límite entre lo natural y lo artificial”.<sup>40</sup>

Cuando pienso en la dicotomía de espacio natural y lo artificial, me es inevitable pensar la imagen de la estructura monolítica negra, erigida en medio del paisaje primitivo que plantea Stanley Kubrick en *Odisea al Espacio 2001*; donde pareciese que la geometría y la uniformidad cromática de esta estructura fuese totalmente disonante a lo orgánico del paisaje, representando así, “lo artificial” mediante su aspecto completamente geométrico, el cual esta probablemente dando cuenta de un desarrollo tecnológico y reflexivo, no correspondiente al contexto donde está ubicada.

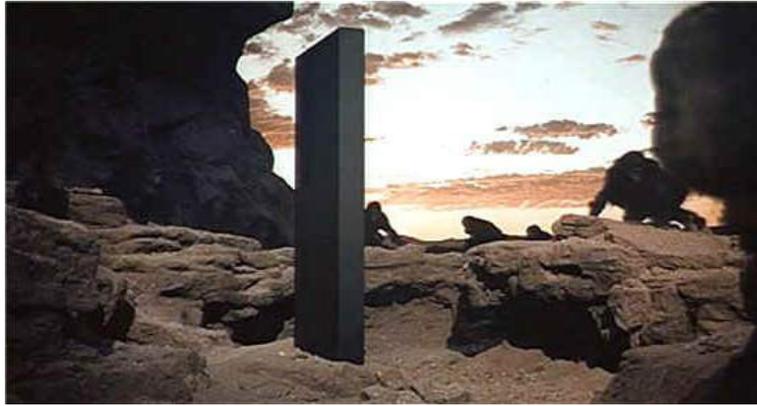
A partir de esto, Berman toma esta imagen y la análoga con la arquitectura de Mies Van der Rohe, comentando lo siguiente:

“Mies van der Rohe cuyos cubos modulares de vidrio, idénticos en todas partes, estaban consiguiendo dominar todas las metrópolis, descuidando por igual todos los entornos, como el gigantesco monolito que emerge en medio del mundo primitivo en 2001, de Stanley Kubrick”<sup>41</sup>

---

40 GALOFARO, Luca. “Artsapes” Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003, pág. 32

41 BERMAN, Marshall “Todo lo solido se desvanece en el aire” Editorial Siglo XXI, México, 2011, pág. 349



"Odisea al Espacio 2001", Stanley Kubrick, 1968

Si tomamos esta referencia, es posible diagnosticar cierta visualidad en cuanto a las formas, y con forma me refiero a una manera plástica de entenderla, de cómo se configuran las nuevas "arquitecturas" desde su idea moderna hasta la actualidad, tomando características vinculadas a estructuras geométricas básicas, estableciéndose como un discurso entorno a la polarización discursiva entre las formas básicas como símbolo del desarrollo tecnológico humano, en contraposición a las formas naturales en las cuales no se data intervención.

La tensión entre estas contrapartes, me parece que fundamentalmente, y por eso la analogía con Van der Rohe, se ancla en que estas formas arquitectónicas, pareciesen desvincularse con el paisaje urbano existente previo a su establecimiento, como si intentaran generar una nueva imagen de urbe desde cero, como si desde ellas la historia comenzara, produciendo así, una fricción entre la memoria que las huellas de las ciudades y sus respectivas visualidades dan cuenta, como también el implantamiento de una nueva concepción de estructuras arquitectónicas.

A propósito de esto, Berman toma la palabra de De Man y esboza la siguiente idea: "Para De Man, "Toda la fuerza de la idea de modernidad" reside en el "deseo de borrar cualquier cosa anterior", a fin de conseguir "un punto de partida radicalmente nuevo, un momento que pudiera ser un auténtico presente". De Man utilizaba, como piedra de toque de la modernidad, la idea nietzscheana (desarrollada en "El uso y abuso de la historia", 1873) de que es necesario olvidar deliberadamente el pasado para conseguir o crear algo en el presente"<sup>42</sup>

De esta manera pareciese que las arquitecturas de Van der Rohe, como las propias de la modernidad, se configuran como presente y probablemente futuro en cuanto a una idea de

42 Ibid. pág. 348

lo que deben representar las ciudades, produciéndose a partir de esto, la real tensión con los entornos naturales, los cuales se presentan dentro de una anacrónica temporal, constituyéndose como el pasado más antiguo, más básico y fundamental en los espacios habitados por humanos; siendo esta juntura entre lo que pareciese disparidades, una constante tensión para las creaciones dentro del campo de las artes visuales que han tomado estas referencias con el fin de producir obras.

La relación que se genera entorno a los fenómenos arquitectónicos, y de alguna manera su contraparte, lo natural, se ha tomado en un nicho de gran importancia en algunas experimentaciones artísticas contemporáneas, sobre todo en las apuestas y asociaciones generadas entre artistas y arquitectos desde la década de los 70, donde me gustaría partir comentando la obra *Two Adjacent pavillions* (1978-1982), de Dan Graham.



Dan Graham "Two Adjacent pavillions", Falso Espejo, vidrio y acero, 251 x 186 x 186 cms. (1978-1982)

En esta obra de Dan Graham se puede ver, y así mismo tomar como ejemplo, la producción de obra a partir de la instalación de una estructura con reminiscencias arquitectónicas, con clara alusión a la producida por Mies Van der Rohe, en contraposición a un entorno natural particularmente deshabitado; donde al parecer el único signo de humanidad es la intervención realizada por el artista. De esta manera el discurso se concentra en la dislocación, o puesta en tensión de las formas, referidas a una visualidad arquitectónica moderna, siendo esta trastocada de su contexto urbano, para verse enfrentada al paisaje del cual no es parte, y así mismo, el paisaje se ve trastocado por estas formas que no le son propias.

En este sentido me parece particularmente interesante pensar, en la dicotomía de contextos de las propuestas de arquitectura y paisaje, estableciéndose la multireferencialidad como uno de los componentes vitales para la creación de estas, donde las formas básicas geométricas, que remiten al imaginario moderno de ciudad, se ven vinculadas con una especie de reivindicación artística en el paisaje como problema artístico, ya no siendo este anclado en la reflexión clásica, sino que se recontextualiza en cuanto a nuevas maneras de ser problematizado. Quizás una de las respuestas posibles frente a este nicho de posibilidades discursivas es la que da Luca Galofaro en su texto "Artscares".

"Es especialmente el artista visual quien demuestra una insólita sensibilidad hacia las lecturas de las condiciones urbanas y de la "ciudad" como lugar, algo que se siente cada vez más lejano y extraño. Son artistas urbanos quienes huyen de la ciudad e, incluso, de toda realidad construida y diseñada, para dirigirse a lugares sin construir, con el fin de iniciar, infundir y difundir una nueva relación con el ambiente físico en clave más contemporánea. Lo no construido permite crear, mediante gestos poéticos básicos, una estrategia proyectual y lingüística en sintonía y en relación con el proceso de disensión profunda que surgió en las jóvenes generaciones de entonces: una auténtica revolución filosófica y de pensamiento que condujo a una crítica radical de la cultura del pasado, a una contracultura, a una "rebelión" que, inevitablemente afectaría también a las temáticas ambientales"<sup>43</sup>

Pareciese, paradójicamente, que las propuestas visuales que toman los problemas arquitectónicos, desde el siglo XX, han buscado el alejamiento de los asentamientos urbanos en búsqueda de los espacios de margen, lugares los cuales poder reconquistar y re significar para establecer dentro del terreno del arte una reflexión anclada en las formas de vinculación entre los desarrollos urbanos contemporáneos y estos lugares deshabitados. Si bien estas propuestas dentro de su multireferencialidad, también toman una amplia gama de formas de relacionarse discursivamente dentro de estos espacios, donde van desde aspectos simbólicos centrados en la relación poéticas de los lugares hasta la modificación misma del paisaje, las que me parecen más interesantes, o a las que les he tomado mayor atención dentro de sus estructuras visuales, de las cuales me he servido para mi producción artística; son las que plantean una búsqueda en cuanto una relación atmosférica y poética en el tratamiento de sus obras. Siendo un ejemplo fundamental de esta idea, el cuerpo de obra realizado por Richard Serra con sus estructuras minimalistas y monumentales, ubicadas en contextos particularmente desolados.

---

43 GALOFARO, Luca "Artscares" Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2003, pág. 12



Richard Serra "To Whom it may concern", 9 placas de acero, 22 pies de largo x 8 pulgadas de espesor x 65 pulgadas de altura, 1995

Si analizamos la obra de Richard Serra, es posible nos de muchas luces sobre cómo se ha podido abordar el problema del paisaje y arquitectura en la producción contemporánea, sin embargo, me gustaría señalar un punto que me parece particularmente interesante en esta forma de abordar la dicotomía entre la rigidez de las estructuras y lo orgánico del paisaje. Este punto se centra en la reflexión y la atención puesta de parte de las producciones artísticas hacia los espacios vacíos y desolados dentro del paisaje como motivo; donde a mi parecer hay un volcamiento hacia una sensibilidad en la idea de espacio, no centrándose esta en los problemas formales que contrae el paisaje urbano, sino que ahondan en las posibilidades poéticas que estos elementos pueden entregar.

De esta manera, pareciese que a pesar de establecer las relaciones en la utilización de códigos visuales urbanos, hay una clara huida de parte de las producciones contemporáneas a los espacios vacíos e inhabitados, como si de alguna manera la velocidad de la ciudad y sus formas de vida, como si hablásemos del hombre moderno descrito por Baudelaire, hayan tocado un tope en donde la única salida es a través de la producción artística, mediante la cual se hace posible volver a conquistar (o más bien reconquistar) espacios marginados de las grandes urbanizaciones.

Constatando este hecho y mencionando los alcances de estas relaciones en cuanto a este tema como posible de realización de obra, Luca Galofaro se refiere de la siguiente manera:

“Los espacios urbanos, al igual que los desiertos o las zonas de borde, ofrecen ocasiones para volverse a apropiarse de unos espacios físicos y conceptuales que habían quedado vacantes, abandonados como objeto de investigación. Por otra parte, también los grandes interiores se convierten a menudo en lugares de encuentro y en rememoraciones de las investigaciones sobre la infinitud de los espacios y los conceptos”<sup>44</sup>

La reconquista de los espacios olvidados o marginados corresponde en cierta medida, a mi parecer, a una respuesta de parte de los artistas frente a no sentirse participe de los fenómenos urbanos y sus consecuencias en los individuos que habitan los espacios. Si bien al ser esta una consecuencia, es en sí misma una respuesta, un discurso y una problematización a la situación del hombre urbano, valiéndose los artistas, para este fin, de la constante referencia que han heredado de los lenguajes modernos, pero que en la utilización de estos, radica fundamentalmente la tensión discursiva que intentan plantear. Sin embargo, pareciese que el problema no es simplemente un tema de medios o visualidades heredadas, como tampoco ideologías caídas representadas en edificaciones, sino que más bien, es la desesperanza, la soledad, y el condicionamiento ante la rutina moderna que bien planteaban los primeros modernos, la que ha calado hondo en las sensibilidades del hombre contemporáneo, siendo aquí, la razón por la cual las producciones no solo han utilizado los espacios marginales y abandonados, sino que han empatizado, y probablemente se han visto reflejados en ellos; como si la soledad y el deterioro de estos espacios dieran cuenta de sueños rotos, desazones y una oscuridad que hemos heredado de la vida en ciudad.

En esta idea me gustaría referir a obras de mi autoría, donde los motivos y las imágenes en los que he fijado mi vista, han tenido relación con este escape de parte de los artistas hacia los espacios de margen, como también, lugares deshabitados, espacios olvidados o quizás inexistentes, en los que la intervención humana se hace imposible; presentando así escenarios que rehúyen la sociedad como si el sentimiento de la modernidad, del habitar una urbe, haya ocasionado la necesidad de huir, construir y habitar, paisajes donde nada más cupiera en ellos.

---

44      *Ibid.* pág. 13

A pesar de poder establecer desde la primera mirada la estrecha vinculación entre arquitectura y paisaje, donde la primera inevitablemente se relaciona con su posibilidad de ser habitado, es en la incapacidad de este factor donde se ancla la visualidad de mi obra, pareciendo pertenecer a un imaginario que plantea un alejamiento y una extrañeza frente a la idea de pertenecer a una realidad.



Serie "Desde donde mirar el cielo", óleo sobre madera 40x40 cms.

Al igual que en la obra de Serra, las estructuras geométricas dan cuenta en mi obra de la existencia de una intervención humana sobre los espacios, sin embargo, son estas mismas formas las que plantean una lejanía de la habitabilidad de estos, estableciéndose lejanos de cualquier idea confortable de hogar, pareciendo como si estos escenarios rehuyeran la posibilidad de interacción entre individuos, constituyéndose en paisajes que apelan a una visión solitaria de los espacios, donde las relaciones entre arquitectura y naturaleza, lo artificial y lo natural, están dispuestas como imágenes sentimentales de un alejamiento de la vida en ciudad.

Si bien en la creación de estos espacios se pueden desprender vinculaciones con referentes de distintas épocas en cuanto a producciones artísticas, yendo estos, desde el imaginario tradicional del paisaje, en contraposición con la inclusión de imaginería arquitectónica moderna, generando así una multireferencialidad en la obra; es en la atmósfera y sus posibilidades tanto poéticas como sensibles, donde la obra se construye discursivamente. Dando cuenta a partir de esto, una propuesta que intenta establecer una relación entre individuo y espacio que mediante una imperante oscuridad, busco intentar construir, escenarios que pareciesen ser el escape propio y de quien los mira a un mundo que habitamos, pero que a su vez, no pertenecemos.



HABITAR UNA PINTURA



# HABITAR

"Nadie me ve cambiar. Pero, ¿quién me ve? Yo soy mi escondite".<sup>45</sup>

Joé Bousquet

Cuando hablo de la juntura entre arquitectura y paisaje como una idea particularmente sentimental entorno a una posibilidad de ser o no habitado un espacio, parece inevitable mencionar la funcionabilidad de la arquitectura representada. Sin embargo, es su carácter de potencial habitación, el que sirve de anclaje tanto conceptual como poético para la constitución de mi producción pictórica.

95

A partir de esta idea, propongo la primera tensión discursiva en el desarrollo de la obra; el alejamiento de la idea de hogar de la arquitectura habitacional y el cumplimiento metafórico dentro del espacio pictórico de su función habitable. Con esto quiero decir que los escenarios representados, no son solo la muestra a partir de la traducción pictórica de espacios habitados por humanos, sino que se constituyen como imágenes que, al interior de su estructura, y si pudiésemos establecerlas como micro mundos, son potencialmente habitables; como si de alguna forma pudiésemos habitar una pintura.

Si bien me parece fundamental la idea de *habitar* entorno a las relaciones conceptuales que se pueden desprender de los objetos representados en la obra que presento, creo que

45 BOUSQUET, Joé "la neige d'un autre age", Editorial el círculo del libro, 1952. Pag,90

de alguna manera comenzar con el concepto “construir” puede llevarnos a entender mejor los alcances y las posibilidades discursivas de la idea de habitar un espacio y tiempo determinado.

En la cita inicial de Joé Bousquet, el autor escribe “yo soy mi escondite”, estableciendo a partir de esta frase una imagen frente a una posibilidad en la idea de habitar, anclada en la idea de un sujeto como constructor, habitación y habitante.

Si bien la idea que plantea Bousquet está centrada en un hermetismo sentimental, donde el individuo descrito no se muestra frente a los otros, sino que construye metafóricamente dentro de sí, una morada que solo es posible ser habitada y visitada por él, devela no tan solo una postura en cuanto crear un espacio y habitarlo, sino que abre una posibilidad de lectura entorno a pensar los espacios no solo como una idea física y funcional, entorno a su potencia de ser usados, sino que se puede desplazar a una idea simbólica y metafórica donde construcción de un lugar, en este caso más cercano a una coraza, se puede establecer como el habitar mismo, ya sea físico o sentimental.

De esta manera es que me parece posible una reflexión en torno a, como lo dice el título anteriormente señalado, “habitar una pintura”; siendo la construcción de los lugares (pictóricos) en conjunto a las cargas sentimentales y contextuales que determinan al individuo; una manera de constituir y moldear desde las intenciones del artista, un lugar propio y único, donde este, desde su propia forma pueda habitarlos. Estableciendo así la realización de escenarios en pintura, no como la representación de lugares, sino como, la construcción de espacios virtuales a la espera de ser habitados.

96

Veo particularmente revelador para esta idea la imagen del pájaro y la construcción de los nidos que plantea Bachelard en su texto “Poéticas del espacio”:

“De este modo, los valores desplazan los hechos. En cuanto se ama una imagen, ya no puede ser la copia de un hecho. Uno de los más grandes soñadores de la vida alada, Michelet, nos dará otra prueba de ello. Sin embargo, sólo consagra unas cuantas páginas a la “arquitectura de los pájaros”, pero al mismo tiempo dichas páginas piensan y sueñan. El pájaro, dice Michelet, es un obrero sin herramientas. No tiene “ni la mano de la ardilla, ni el diente del castor”. “La herramienta es realmente, el cuerpo del propio pájaro, su pecho, con el que prensa y oprime los materiales hasta hacerlos absolutamente dóciles, mezclarlos, sujetarlos a la obra general.”  
—Y Michelet nos sugiere la casa construida por el cuerpo, por el cuerpo tomando su forma

desde el interior como una concha, en una intimidad que trabaja físicamente. Es el interior del nido lo que impone su forma. “Por dentro, el instrumento que impone al nido la forma circular no es otra cosa que el cuerpo del pájaro. Girando constantemente y abombando el muro por todos lados logra formar ese círculo.” La hembra, torno vivo, ahueca su casa. El macho trae de fuera materiales diversos, briznas sólidas. Con todo eso, mediante una activa tensión, la hembra confecciona un fieltro.

Y Michelet continúa: “La casa es la persona misma, su forma y su esfuerzo más inmediato; yo diría su padecimiento. El resultado sólo se obtiene por la presión continuamente reiterada del pecho. No hay una de esas briznas de hierba que para adoptar y conservar la curva no haya sido empujada mil y mil veces por el seno, por el corazón, con trastorno evidente de la respiración, tal vez con palpitaciones”.<sup>46</sup>

El relato en torno a la construcción del nido se asemeja en cierta medida a la cita mencionada anteriormente de Bousquet, donde las construcciones, su forma y su función, están determinadas en cuanto al individuo que las habita. Siendo así los espacios y su construcción, determinados por las características intrínsecas de quien los realiza.

Sin embargo, la pregunta surge en la contraposición con lo dicho por Bousquet, quien no relata un proceso constructivo, sino que muestra una imagen literaria donde se desprende, que es él, como cuerpo y sensibilidades, su propia morada; planteando al individuo como su propio espacio.

En este sentido se encuentra un nexo con lo planteado por Bachelard acerca de Michelet:

“La casa es la persona misma, su forma y su esfuerzo más inmediato; yo diría su padecimiento. El resultado sólo se obtiene por la presión continuamente reiterada del pecho. No hay una de esas briznas de hierba que para adoptar y conservar la curva no haya sido empujada mil y mil veces por el seno, por el corazón, con trastorno evidente de la respiración, tal vez con palpitaciones”

De esta manera estos dos autores abordan la edificación y su realización como la representación de sus constructores, donde pareciese que no es solo una equivalencia de características, sino que los espacios son en sí mismos quienes pertenecen a sus creadores. Así, la idea de habitar un espacio tiene íntima relación con “ser” en un lugar determinado, construyen-

46 BACHELARD, Gastón. “Poéticas del espacio” ,Editorial Fondo de cultura económica, España, 1965, pág. 100

do esta idea desde la unión conceptual entre habitar y habitante como entes conjuntos en una misma idea, desplazando la idea de espacio hacia una dimensión virtual, constituyéndose así como el lugar en que el individuo es en toda su complejidad, y como este moldea esta idea.

En torno a esto me parece posible plantear que la pintura y su construcción, es posible analogarla a la idea recién expuesta, siendo la realización de las pinturas, construcciones, que al igual que los nidos de pájaros, son hechas en cuanto a las características intrínsecas del artista que las pinta, convirtiéndose en el espacio (hecho a su medida) que el pintor habita.

En esta idea me parece pertinente la imagen de Quasimodo y el campanario:

“La catedral había sido sucesivamente “el huevo, el nido, la casa, la patria, el universo”.

“Casi podría decirse que había tomado su forma lo mismo que el caracol toma la forma de su concha. Era su morada, su agujero, su envoltura... se adhería a ella en cierto modo como la tortuga a su caparazón. La catedral rugosa era su caparazón.” Eran necesarias todas esas imágenes para explicar cómo un ser desgraciado toma la forma atormentada de todos esos escondites, en los rincones del complejo edificio.”<sup>47</sup>

Así como la idea del pájaro y su nido, la relación de Quasimodo con la catedral, nos da una posibilidad de ampliar los conceptos de los espacio habitables, pareciéndome particularmente importante en este sentido, la “casa” como centro de esta reflexión.

Si utilizo la palabra “casa”, debido a sus connotaciones culturales, es posible que remita a una construcción física habitada por humanos. Sin embargo, el fragmento recién citado menciona en cuanto al espacio donde vive Quasimodo “el huevo, el nido, la casa, la patria, el universo”. Abriendo a partir de este extracto, la posibilidad de expandir este concepto a una dimensión no convencional; por ejemplo, si entendemos la casa como un nido, es posible entender este como el centro del mundo de quien las habita; para el pájaro, el nido es el centro del mundo, como para el individuo su casa también lo es. Sin embargo, cuando ampliamos el concepto a la patria y el universo, la relación se hace un poco más compleja, produciendo que el vínculo de este espacio se expanda hacia relaciones simbólicas, es decir, la patria en sí misma no apela a lo físico de un país, sino que a un sentido de pertenencia, estableciéndose esta relación entre individuo y lugar como el centro del mundo. Lo descrito en cuanto a Quasimodo, se estructura a partir de las edificaciones cercanas donde alguien habita, sin embargo, este habitar no está tan solo supeditado al vivir en un espacio determinado, sino que se agregan también las relaciones

47 ibid. pág. 93

y vínculos sensibles que se establecen entre sujeto y lugar. Entendiendo a partir de esto, que la casa es el centro del mundo de alguien específico, determinado por las relaciones sensibles entorno a su vínculo con el espacio, como también esa casa es el centro de la patria, y la patria es el centro del universo.

El vínculo que se produce entre el individuo y el lugar que habita, está determinado por la relación sensible y simbólica con la que cargan los espacios. En esta idea, volviendo al hombre descrito por Bousquet, al describirse a sí mismo como su escondite, devela que es su cuerpo el espacio al habitar, donde simbólicamente él lo construye y utiliza. Estableciéndose así, al igual que el nido en cuanto a los pájaros, su estructura interna como humano, el centro de su universo.

Así es posible establecer una expansión en el sentido de la casa, no siendo solo un lugar físico, ni ajeno a la corporalidad como lo sería la patria, sino que esta idea se constituye como un espacio sentimental construido de las características de quien lo habita.

La pregunta que surge de estas relaciones entorno a los espacios, se vincula con el hallazgo del punto clave, donde un objeto, espacio, etc., logra constituirse como una casa. Buscando esta respuesta Bachelard usando aún la metáfora del nido, responde de alguna manera lo siguiente:

“Así, contemplando el nido, nos situamos en el origen de una confianza en el mundo, recibimos un incentivo de confianza, un llamado a la confianza cósmica. ¿Construiría el pájaro su nido sino tuviera su instinto de confianza en el mundo? Si entendemos este llamamiento, si hacemos de este frágil albergue que es el nido -paradójicamente sin duda, pero en el impulso mismo de la imaginación- un refugio absoluto, volvemos a las fuentes de la casa onírica. Nuestra casa, captada en su potencia de onirismo, es un nido en el mundo. Vivimos allí con una confianza innata si participamos realmente, en nuestros ensueños, de la seguridad de la primera morada. Para vivir dicha confianza, tan profundamente inscrita en nuestros sueños, no necesitamos enumerar razones materiales de confianza. El nido tanto como la casa onírica y la casa onírica tanto como el nido -si estamos realmente en el origen de nuestros sueños- no conocen la hostilidad del mundo.”<sup>48</sup>

---

48      *ibid.* pág. 103

Así el concepto de nido se torna vital, radicando dentro de él un aparente antagonismo entorno a su estructura; donde si bien se constituye a si mismo dentro de la precariedad y la fragilidad, representa sin embargo, la estabilidad, la seguridad y la confianza en ella. Así, la casa se erige no en la conciencia de que se constituirá como el centro del mundo (ello es una consecuencia), sino que en la confianza de que se establezca como un lugar en donde poder confiar nuestro resguardo.

La casa se configura como la imagen o el símbolo de la confianza en el mundo, como un lugar en donde poder establecerse y ser en completitud; donde la figura de la ausencia de peligro pareciese la predominante en esta idea.

De esta confianza surge las figuras mencionadas, la casa puede ser un nido, en cuanto esta representa la seguridad del cuidado de las crías; como también el nido puede ser la patria en cuanto esta asegura nuestro sentido de pertenencia a un lugar; donde luego de esto, el espacio significa casa, en cuanto se transforma en el centro de nuestro mundo, donde todas las cosas que nos son características y de las cuales formamos parte, están dentro de ella. El concepto de casa plantea una idea del habitar, en cuanto se es en un lugar; donde este corresponde al centro de nuestro mundo, como también al lugar en donde se puede obtener protección. Sin embargo es el esfuerzo del construir el que moldea y caracteriza este espacio, siendo las cualidades, la representación, o la huella de quien los construye, la que determina la estructura del lugar; generando una lectura en torno a la casa, como un espacio único capaz de contener a quien lo habita, no tan solo en la dimensión física, sino que alberga las características humanas del individuo. Siendo inevitable que este espacio se establezca como el reflejo, y de cuenta, de la manera en que su constructor y habitante se relaciona con su contexto.

En este sentido pareciese interesante preguntarse, en cuanto a lo desarrollado anteriormente en torno a las producciones artísticas que utilizan la arquitectura como tema, si la producción de obra donde los ejes centrales son los emplazamientos arquitectónicos ya sea desde su dimensión tridimensionalidad, o su representación dentro de la bidimensión, se pueden establecer como un habitar de sus autores dentro de sus construcciones artísticas. Martin Heidegger plantea la siguiente frase dentro de su texto “construir, habitar y pensar” “Por qué construir no es solo el medio y camino para el habitar; el construir es ya en sí mismo habitar”<sup>49</sup>

---

49 HEIDEGGER, Martin “conferencias y artículos” Editorial El Serbal, España, 1994. Pág. 128

Si tomamos la producción de una obra como un construir, no parecería raro poder aventurarse a decir que la creación es, en sí misma, una manera de habitar los espacios; al igual que la catedral para Quasimodo, como el nido para el pájaro; la obra de arte es inevitablemente el reflejo y la huella del fondo y la forma del artista, como también, dentro de la idea que plantea Heidegger, su construcción es un habitar dentro de ella.

En este sentido, me gustaría poder establecer un vínculo entre la producción artística que realizo, donde la representación está centrada en escenarios los cuales presentan una tensión entre estructuras arquitectónicas ubicadas en contextos naturales, donde es posible establecer una idea de espacio habitable, como concepto "casa", que se aleja de cualquier intención de vivir en comunidad; privilegiando así, una visualidad que intenta dar cuenta tanto de espacios de margen, como de una aparente marginación autoimpuesta en cuanto a la soledad de estos lugares. Constituyéndose estos escenarios como el intento metafórico de crear un lugar como la incansable pretensión de construir y habitar un espacio que me pertenezca; como si se tratase de una casa, un nido, una patria, y el centro de un universo

Es innegable mencionar que la forma en que nos relacionamos con los espacios está determinada no solo por las implicancias de significado que he relatado hasta ahora, sino que la experiencia entorno a los vínculos sensibles con los lugares son en gran medida los que posibilitan las distintas lecturas en la experiencia estética de la observación de los espacios (siendo parte también de esto los representados en mi producción pictórica), cobrando vital importancia la idea de sentimentalidad y las posibilidades poéticas que las estructuras habitables conllevan desde su relación entre individuo y arquitectura, en cuanto el primero ha sido en el segundo.

En torno a esto, el siguiente texto nos presenta una imagen literaria en torno a la casa que puede ser reveladora en esta idea:

"No he vuelto a ver nunca esta extraña morada... Tal como la encuentro en mi recuerdo infantilmente modificado no es un edificio, está toda ella rota y repartida en mí, aquí una pieza, allá una pieza y acá un extremo de pasillo que no reúne a estas dos piezas, sino que está conservado en cuanto que fragmento. Así es como todo está desparramado en mí; las habitaciones, las escaleras, que descendían con lentitud ceremoniosa, otras escaleras, jaulas estrechas subiendo en espiral, en cuya oscuridad se avanzaba como la sangre en las venas"<sup>50</sup>

---

49 RILKE, Rainer "Los cuadernos de malte laurids brigge" Editorial Losada, España, 2009. pág. 34

En este sentido es posible establecer que los espacios, no son determinados por una estructura física, sino que se constituyen también dentro de una dimensión intangible, pudiendo incluso, solo existir dentro de una idea mental.

Con esto quiero decir que, por ejemplo; la representación de una casa en una pintura, además de establecer discursivamente elementos propios de sus características simbólicas, es la memoria que tenemos en cuanto hemos habitado un espacio, el que determinará la relación en la cual nos vincularemos con la visualidad que se nos presenta, siendo de esta manera la pintura, en primer lugar, el territorio donde el artista presenta sus intenciones, su búsqueda particular y su manera de habitar el espacio pictórico; para luego establecer la obra como un punto de partida, donde las estrategias visuales se desencadenan en la observación para recurrir a la idea y la concepción de los lugares, que cada uno guarda dentro de sí, en cuanto se ha experimentado un espacio.

Si bien, al plantear el construir una pintura como el habitar de la misma, da cabida no tan solo a las producciones representacionalmente vinculadas a la arquitectura, es en la idea de espacio y la puesta en evidencia del habitar de los lugares como problema discursivo, donde se establece mi producción en diferencia a otras maneras de establecerse dentro de una obra. Así, la obra que realizo se vale de las estructuras arquitectónicas, particularmente los espacios habitables, como un intento por producir una imagen pictórica que busque constituirse como un lugar, distinto al circundante; como si fuese la catedral de Quasimodo donde su visualidad se vincula con un alejamiento de los asentamientos urbanos para encontrar un espacio de margen, margen el cual está determinado por un intento de reconquistar y habitar metafóricamente espacios olvidados; como si hablase del olvido de lo humano en el mundo circundante.

La relación que busco dentro de las pinturas es sentimental en cuanto a la observación de los espacios, al igual que las imágenes que tenemos de la experiencia de vivir en lugares; como la idea de la primera casa, que nos lleva a la infancia; es la puesta en obra de estos escenarios, una búsqueda en si misma de establecer como discurso una visualidad que a partir de la atmósfera, intente producir una experiencia estética en cuanto al modo de mirar estos escenarios; donde estos se constituyen dentro de una soledad y misterio, como si algo desconocido fuese a ocurrir dentro de la seguridad que nos da el "nido".

En este sentido la obra que realizo se constituye a través de la atmósfera dentro de las pinturas, por lo cual me parece pertinente establecer una base en cuanto a esto.



(2015) Parte de la serie "Sobre como habitar la tormenta" - óleo sobre tela , 30 x 30 cms.



## ATMÓSFERA

Cuando hablamos de atmósfera en el análisis de una obra de arte, nos estamos adentrando en un terreno que excede cualquier descripción formal de una obra, ya sea pintura u otro medio. En este sentido, podemos inicialmente desprender que cuando hablamos de atmósfera nos alejamos de alguna manera de la esfera física de una obra y de sus elementos constitutivos, llegando así a establecernos en un terreno particularmente ambiguo, etéreo, inmaterial e incluso indescriptible.

Es importante establecer desde este punto que la reflexión que establezco, la oriento en cuanto a mi producción artística, no intentando hacer una generalización en cuanto al arte y a la pintura en general, sino que a cuyas características que me parecen relevantes desde la propuesta artística que planteo mediante este cuerpo de tesis.

La atmósfera como termino refiere particularmente a la capa de aire que rodea la tierra o la capa gaseosa que rodea a un cuerpo celeste, sin embargo, una de las definiciones de la real academia española en cuanto a atmósfera que no habla de sus características físicas es el siguiente

f. Espacio a que se extienden las influencias de alguien o algo, o ambiente que los rodea.<sup>51</sup>

---

51 Diccionario de la Real Academia, [www.rae.es](http://www.rae.es), <http://lema.rae.es/drae/?val=atmosfera>

Esta definición de “atmósfera” plantea dos cosas específicas. La primera, “espacio a que se extienden las influencias de alguien o algo”. Si esta idea la extrapolamos a una obra de arte, podríamos establecer que la atmósfera se refiere al elemento mediante el cual la intención o las pretensiones dentro de la producción de obra llegan a quien la mira, una especie de lugar que rodea la obra, que se encuentra entre el objeto artístico y el espectador.

La segunda parte de la definición habla de un ambiente que rodea alguien o algo, por lo que se puede ya establecer que cuando hablamos de atmósfera nos referimos a una capa inmaterial, que en el caso de un obra de arte rodea las características formales de esta, siendo la atmósfera el elemento que contiene la carga etérea del objeto artístico o incluso se podría decir que es el medio que constituye una obra, como un acto comunicativo con otro, donde la intencionalidad, la sensibilidad y el cumulo de elementos no descriptibles mediante relaciones formales, se hace presente ante la decodificación experiencial de otro frente a la presencia de un objeto artístico.

Parece relevante presentarse frente a la paradoja que se genera entre “lo formal” y “lo atmosférico” en la obra de arte, si bien como menciono anteriormente la idea de atmósfera pertenece a una esfera que va más allá de la solución plástica de una producción artística, es también necesario establecer que los aspectos formales dentro de la resolución de la obra son los que en su conjunto hacen que se pueda constituir la idea de lo atmosférico.

Si se entiende que la atmósfera es el vínculo que hace posible que las intenciones del artista que son de origen inmaterial, vinculados al mundo de las ideas, puedan expresarse mediante la experiencia estética, nos resultará inevitablemente una pregunta; ¿Cómo es posible convertir algo de origen etéreo como la intencionalidad, al encuentro con otro que permite la atmósfera? Lo que planteo como respuesta a esta interrogante, es la entrada a la discusión de lo “formal” en la obra.

Cuando hablo de lo formal en la pintura, me refiero particularmente a la serie de elementos físicos y plásticos existentes dentro de una producción que estructuran y constituyen la obra, como por ejemplo, dimensiones, comías, formas, manera, figuraciones, etc...

Lo formal es en términos físicos lo único que existe dentro de la obra, el resultado visual de una acción performática de parte del autor sobre una superficie, volumen, espacio, etc... Por lo tanto podríamos establecer que lo formal es en cuanto a procedimientos la concreción de las intenciones perteneciente al imaginario de un artista, pudiendo así hablar de una especie de transmutación física de lo etéreo.

Sin embargo, si tomamos lo formal como asunto aislado, sin una propuesta de por medio, obtendremos una obra que no es capaz de superar lo concreto de su constitución, es decir solo podremos establecer juicios "técnicos" en cuanto a la realización física de una idea; Bien hecho o mal hecho, semejante a un modelo o alejado de este, como si de alguna manera la producción artística se tratara de una mera relación proyectual dejando de lado implicancias experienciales y sensibles del arte.

Es en este punto donde retomamos la idea de atmósfera, precisando que si bien lo formal no se plantea como un fin en sí mismo de la obra, ni plantea el límite de su alcance (a menos que de eso se trate la propuesta), es esta serie de elementos plásticos los que construyen el objeto artístico y constituyen los factores que hacen posible la existencia y las características de la atmósfera en una obra de arte.

De acuerdo con esto propongo hablar de tres procedimientos o tres fases dentro de la construcción de una obra. El primero correspondiente al mundo de las ideas, las intenciones y pretensiones de parte del artista, pertenecientes a una esfera inmaterial; segundo, su traspaso a un plano físico mediante la performatividad del artista y como consecuencia su objetualidad. Y finalmente, un plano atmosférico nuevamente inmaterial, el cual implica el alcance experiencial de una obra además de constituirse como el acontecimiento que sucede a lo físico de la obra, un intermedio entre el objeto artístico y un otro.

Me gustaría precisar que a pesar de establecer estas tres fases que parecen separadas, no lo están sino que todo lo contrario, funcionan simultáneamente.

Dentro de la atmósfera se encuentran las intenciones del artista materializadas en el objeto, inclusive rasgos sensibles que surgen a partir de las soluciones plásticas que escapan a la concreción proyectual de una obra de arte. De esta manera podríamos establecer a la atmósfera como el yo (artista) y objeto condensados en un solo elemento, el encuentro con otro como una experiencia estética de origen sensorial.

Tomando esta última idea, me gustaría presentar algunos artistas Contemporáneos mediante los cuales podría ejemplificar ciertos fenómenos atmosféricos en la obra de arte. El primero que me parece de un interés particular es el belga Michael Borremans.



Magnetics (III), 2009, oil on wood, 15.2 x 22.8 cm

(2009) Michael Borremans "Magnetics (III)" óleo sobre madera 15.2 x 22.8 cms.



The Apron, 2009, oil on canvas, 38 x 52 cm

(2009) Michael Borremans "The Apron" óleo sobre tela 38 x 52 cms.

En el caso de la pintura de Michael Borremans (geraardsbergen 1963) pareciese que se encontraran las imágenes en un tiempo detenido o distinto bajo otras reglas, donde las imágenes pictóricas que plantea corresponden a un mundo propio, distinto al nuestro, como también podemos detectar que la quietud o lo "poco natural" de las poses de sus modelos pictóricos, contribuyen a generar una especie de incertidumbre en cuanto a lo que acontece realmente en su obra, quedando así sus imágenes flotando en una especie de misterio contenido en la pintura presentándose frente a nosotros como una relación sensible, una experiencia, una atmósfera.

En este sentido, se podría desprender que lo atmosférico en la obra de arte, en este caso, la pintura de Michael Borremans, no es un suceso neutro sino que está cargado de la experiencia, la sensibilidad, incluso lo emocional del artista, siendo de esta manera la atmósfera lo que contiene estos rasgos. Pudiendo de esta manera llegar a otro y propiciar posibilidades de lecturas e incluso una relación sensible en el encuentro con un espectador. Sin embargo, este no es llevado al observador como una imagen pura, sino que además influye en la percepción de una obra las experiencias previas del "otro". Construyéndose una imagen y una experiencia estética en base a lo que entrega el artista mediante una obra y como el espectador se relaciona y asigna una lectura mediante aspectos culturales, vivenciales, emotivos, etc...

Quizás en este sentido, la obra de Borremans es capaz de referir a un tiempo pasado incluso a una atmósfera nostálgica, debido a lo significativo de las cromías generalmente llenas de opacidades y valores bajos, como también la elección de sus modelos pictóricos, generalmente inmóviles congelados en un tiempo indeterminado como si se trataran de un recuerdo. Todo esta atmósfera y estas características formales con las que trabaja el artista nos refieren probablemente y nos hacen inconscientemente buscar elementos ya conocidos, para poder establecer un juicio relativamente racional sobre lo que percibimos.

De manera mucho más elocuente esta idea se puede ver reflejada en la obra de Christian Boltansky (París, 1944), donde la visualidad de la obra esta intencionalmente vinculada con una estética similar a la de altares, animitas y memoriales a muertos de distintos tipos, siendo de esta manera la lectura que realizamos en la percepción de la obra estará vinculada al cómo nos hemos relacionado con ese tipo de imágenes, una especie de memoria emotiva en torno a los fenómenos visuales. De esta manera en relación a lo mencionado, se puede establecer que la interpretación que realizamos frente a la obra de Boltansky está condicionada por lo simbólico en lo "formal" (disposición, iluminación, materialidad, localidad, etc.) de la obra.

Si bien la atmósfera es de alguna manera la unión de un "yo" con el objeto artístico llegando a un otro como la primera y más profunda percepción de la obra, es dentro de las experiencias de quien lo percibe la interpretación final, considerando que estos elementos son dirigibles y en eso radica mucho de la pericia visual del artista con su obra, como lo es el caso de Boltansky que nos lleva a una reflexión particular de manera más directa que en el caso de Borremans el cual plantea una serie de dudas más que seguridades dentro de su producción.



Christian Boltanski, *Monuments (Les Enfants de Dijon)*, Instalación, 1985

Como mencionaba anteriormente, la atmósfera tiene una relación con la percepción de una obra de arte, siendo este fenómeno lo que llega en primer lugar hacia el sujeto que la observa.

110

Se puede establecer que la atmósfera en cuanto a constituirse como una relación con un sujeto, se constituye fundamentalmente como un estado de percepción en su forma básica, como un estado experiencial del fenómeno estético. En este sentido, planteo que lo primero que se experimenta incluso antes de la interpretación formal y física del objeto artístico es lo atmosférico en él.

Sixto J Castro profesor de Estética e Historia del arte de la Universidad de Valladolid, en un pequeño ensayo en su blog personal de la universidad, comenta a propósito de la atmósfera según Bohme lo siguiente:

“Pueden ser ingresión o discrepancia. No son estados del sujeto ni propiedades del objeto. Son algo que acontece entre sujeto y objeto. No son algo relacional, sino la relación misma, lo cual

se opone a la metafísica aristotélica de la sustancia. La atmósfera es la propuesta de un estado común de sujeto y objeto”<sup>52</sup>

Sixto J. Castro plantea a la atmósfera no como algo que sucede luego de la interpretación o la experiencia estética que sucede a la obra, sino que es el encuentro mismo con el otro, o como lo dice el texto, “la relación misma”. Este fenómeno puede ser vinculado con la idea de que lo atmosférico es lo primero percibido por el sujeto frente a lo experiencial en la obra, por lo tanto se puede desprender que de alguna manera el moldear, dirigir, controlar o simplemente la producción de la atmósfera, es lo que determina la profundidad y los alcances sensibles y poéticos de una obra.

Se puede establecer que lo atmosférico o el ser capaz de manejar la potencialidad sensitiva, o más bien dominar “la relación misma” de una obra de arte con un sujeto, puede ser en sí mismo el fin de la producción de una obra. Aunque claro, es necesario no olvidar que si bien la atmósfera se puede entender ya como el eslabón último y esencial de un objeto artístico, su real implicancia en otro siempre va a depender de su disposición y experiencia frente a lo que se está enfrentando.

“La construcción de atmósferas es un elemento importante y la intención definitoria del trabajo estético, de manera que las categorías centrales de la estética clásica, lo bello y lo sublime, pueden ser entendidas en términos de atmósferas y de lo atmosférico.”<sup>53</sup>

Esta cita corresponde al mismo ensayo de Sixto J. Castro mencionado anteriormente. Mi interés de mencionarlo radica en que expone de manera explícita a la atmósfera como “la intención definitoria” en el trabajo estético, siendo este un punto fundamental en la intención de establecerla como un elemento esencial en mi producción de obra, un punto vital en mi búsqueda pictórica, al igual que los artistas que han logrado establecer en algún nivel un rasgo sensible y profundo dentro de la constitución de sus obras.

La búsqueda que emprendo dentro de mi producción artística está marcada por el intento de dar a través de la pintura con “lo atmosférico” en esta, Para lo cual utilizo una serie de relaciones tanto formales vinculadas esencialmente a la materia, la manera y la cromía, como también la inclusión de una idea sobre lo narrativo en la obra que intento crear.

52 Castro.J Sixto , <http://www.fyl.uva.es> , <http://www.fyl.uva.es/~wfilosof/webSixto/bohme.htm>

53 Castro.J Sixto , <http://www.fyl.uva.es> , <http://www.fyl.uva.es/~wfilosof/webSixto/bohme.htm>

Esta idea de lo narrativo no se establece literalmente con que cada pintura junto con otra sean capaces de armar una historia específica y lineal de acontecimientos, sino que más bien se vuelven también dentro de una especie de atmósfera. Constituyéndose como indicios de que algo sucede o está por ocurrir dentro de las imágenes, encontrándose mis pinturas siempre como en una especie de tiempo congelado antes de que algo sucediese, como el momento justo antes de que caiga la tormenta.

De esta manera me parece que mi búsqueda tiene que ver con ser capaz de establecer una especie de misterio dentro de las pinturas tanto dentro de su carácter narrativo como de su constitución misma como objeto pictórico, donde muchas veces los elementos propios de la mimesis son torcidos bajo operaciones visuales, para, de alguna manera, detener el tiempo y producir una visión de un mundo particularmente lejano y similar, al mismo tiempo, como si de alguna manera, mi punto de vista sobre la arquitectura y el paisaje, donde su carga simbólica inevitablemente es referida a la idea de lo habitable de los espacios, se viese velada por una lejanía propiamente sentimental de las cosas.

Lo atmosférico, por lo tanto, dentro de mi producción pictórica es el eje fundamental, tratando siempre de estar vinculada a esa área de la percepción de la obra, incluso dejando muchas veces de lado la mimesis como tal en pos de producir una experiencia o sensible en la observación de las pinturas, siendo lo etéreo, lo indescifrable, el misterio y la duda, el terreno donde mi producción de obra se establece; No buscando de esta forma dar con una suerte de certeza o linealidad discursiva dentro de la constitución de las imágenes, sino que dentro de la ambigüedad propia del medio pictórico pueda un otro sentir y experimentar la obra más allá incluso del entendimiento mismo de lo que se le presenta frente a sus ojos.



S/T Serie "Desde donde mirar el cielo" (2012), Óleo sobre madera 40 x 40 cms.



## RE SIGNIFICACIÓN DE MOTIVOS

### REPRESENTACIONALES / LO SINIESTRO

*“Me gustaría que hubiera lugares estables, inmóviles, intangibles, intocados y casi intocables, inmutables, arraigados; lugares que fueran referencias, puntos de partida, principios: Mi país natal, la cuna de mi familia, la casa donde habría nacido, el árbol que habría visto crecer (que mi padre habría plantado el día de mi nacimiento), el desván de mi infancia lleno de recuerdos intactos...Tales lugares no existen, y como no existen el espacio se vuelve pregunta, deja de ser evidencia, deja de estar incorporado, deja de estar apropiado. El espacio es una duda: continuamente necesito marcarlo, designarlo; nunca es mío, nunca me es dado, tengo que conquistarlo.”<sup>54</sup>*

George Perec

Teniendo en cuenta la relación entre atmósfera e imágenes representadas y su importancia en mi producción pictórica, me gustaría hacer un hincapié en el vínculo de esta idea con la reinterpretación y re significación de los modelos que utilizo.

Si entendemos que la atmósfera se constituye como la relación misma entre espectador y obra, es inherente pensar el cambio y la re significación de los modelos representados, en cuanto estos dejan su naturaleza de objetos reales y su relación con su fisionomía original, para volcarse en la dirección que la atmósfera determina y el potencial experiencial que conlleva la creación de un imaginario particular, el cual es guiado en cuanto a la intencionalidad del artista. De esta manera se podría establecer que lo usado como modelo pictórico no tiene que ver en sí mismo con su constitución física en cuanto a mimesis, sino que son los potenciales poéticos y los vínculos atmosféricos que poseen, los que llevan hacia la elección de estos para tratarlos a través de la pintura. Sin embargo, como mencionaba anteriormente, en cuanto a los motivos representacionales; si bien los objetos y/o modelos poseen cargas inherentes a ellos, que probablemente son los que llevan al artista a apropiárselos mediante la producción de una obra, es esta reconquista de los modelos y su re significación, lo que determina finalmente la obra.

54 PEREC, George. “La vida instrucciones de uso” Barcelona, Anagrama, 1988. Pág. 27

De esta forma se puede desprender que la obra pictórica contiene los componentes propios de lo representado, yendo estos desde factores simbólicos hasta relaciones puramente formales, como también lo que respecta a la búsqueda y la intención artística que mediante la atmósfera se es capaz de transmitir.

Si bien lo que menciono pareciese una condición intrínseca de la práctica pictórica, se constituye como un factor decisivo en cuanto la consciencia y el acento que se le da a este punto sea estructural en la propuesta artística.

En este sentido, me parece pertinente mencionar la obra de Luc Tuymans, donde los modelos representados están articulados de tal manera, que no son en sí mismos los que determinan los valores en cuanto a obra, sino que se constituyen como obra, en la relación atmosférica, y por supuesto, su visión e intención en cuanto a los motivos utilizados.

La operación que realiza Tuymans se sustenta en la apropiación de modelos existentes, cada uno de estos con sus respectivas cargas simbólicas, emotivas, poéticas, etc., para luego a partir de las maniobras pictóricas, re significarlos, dotándolos de una atmósfera específica, donde pareciese que cada una de las imágenes resultantes llevaran consigo una carga vinculada a una idea nostálgica; como si cada una se constituyera como un recuerdo cercano del autor.

116

Sin embargo, no es en este punto donde me parece interesante Tuymans, sino que lo que me parece el punto álgido de su producción, es que esta reinterpretación, y (como dice Perec) "reconquista", está determinada por las operaciones plásticas o pictóricas ejercidas sobre la superficie; es decir, que los elementos constitutivos esenciales de la atmósfera que produce las pinturas de Tuymans están íntimamente ligados con lo formal en ellas; la mancha indeterminada, pinceladas displicentes, monocromías, incluso una suerte de casualidad, inundan sus obras. Sin embargo, todo este desazón no hace más que acentuar un estado humano donde pareciese que tomase imágenes de lo que nos rodea, para llenarlo de su intimidad, como si habitase las imágenes, y fuese capaz de transformar el mundo que conocemos en algo extraño y ajeno, un mundo solo para él.



Luc Tuymans "The time", óleo sobre cartón (1988)

Por esto Tuymans parece adecuado como punto referencial en cuanto a la utilización atmosférica para apropiarse de una imagen a partir de operaciones formales de la pintura. En esta misma idea se puede nombrar un sinfín de artistas, como Lucian Freud, Michael Borremans, Mark Tansey, entre otros. Sin embargo, hay algo que me hace prestarle particular atención, sobre todo en la representación de escenarios; todos ellos son esencialmente solitarios y quietos; constituyéndose así como espacios mentales donde las estructuras arquitectónicas y paisajísticas son borrosos recuerdos melancólicos, siendo para el observador, pinturas detenidas en el tiempo e imposibles de penetrar; a pesar de utilizar figuras genéricas reconocibles con las cuales pudiese existir una empatía con el espectador. Así, Tuymans transforma todo lo que conocemos en realidades herméticas y misteriosas donde solo él habita.

La mancha que vela, el gesto que oculta, la imagen que levemente desaparece, son herramientas formales que discursivamente son significantes y fundamentalmente constitutivas en la intención de producir una atmósfera específica en la obra de Tuymans. Sin embargo, se podría establecer que casi toda obra pictórica cumple con estas características, es decir la resignificación de un referente, ya sea mediante la búsqueda discursiva dentro de la figuración

como dentro de la abstracción, produciendo a partir de esto una nueva imagen que contiene elementos de la referencia inicial, como también nuevas características que hacen particular esta nueva existencia, es casi propio de las realizaciones pictóricas. Sin embargo, hay algo que hace particular cada obra a pesar de que las operaciones conceptuales sean similares, esta particularidad tiene que ver con la dirección que toma la atmósfera en cuanto a discursividad dentro de la producción artística.

En este sentido, me parece interesante la obra mostrada de Luc Tuymans dada la cercanía con mi producción personal en cuanto a la manera de establecer, y la dirección que toma la atmósfera en mi obra. En este caso, el artista toma referencias espaciales como motivos representacionales con el fin, mediante técnicas pictóricas, de volverlas imágenes cargadas de melancolía, atemporalidad, y una inquietante extrañeza.

A partir de esto me gustaría anclar dentro de mis intenciones artísticas la relación que se establece en cuanto a imaginario utilizado y resultado de mi obra, siendo en este caso la utilización de arquetipos arquitectónicos y paisajísticos, los cuales son virados en sentido hacia una idea de extrañeza en los escenarios, como si volvieran al espectador como una visión lejana y siniestra de estos mismos.

De esta manera se puede establecer que mi obra visual se encuentra estrechamente relacionada con una significación de los espacios en una idea siniestra u ominosa de estos mismos, para lo cual es necesario establecer ciertas bases en cuanto a este concepto y su vínculo con mi pintura.

La idea de “lo siniestro” o lo “ominoso”, investigada especialmente y publicada por Sigmund Freud en 1919, se construye a partir de lugares, objetos, etc, que nos representan una familiaridad tanto en cuanto los conocemos como en cercanía íntima con ellos, para volver hacia nosotros como lejanos y extraños, transformado así su connotación inicial, pareciendo que de un momento a otro ya no son lo que parecen. Esta idea planteada por Freud la iré mostrando a partir de algunos fragmentos de su postulado.

Es importante establecer que lo “siniestro” no se trata de una transformación estructural de las cosas, no cambian en ningún momento su fisionomía, sino que es la mirada, el punto de vista y por sobre todo la atmósfera, la que nos aleja de ellos.

Comenzando a vislumbrar la relación de esta idea con mi obra, es adecuado mencionar lo que Freud habla al respecto:

La voz alemana «unheimlich» es, sin duda, el antónimo de «heimlich» y de «heimisch» (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque nos es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación no es reversible. Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro. Jentsch no ha pasado, en términos generales, de esta relación de lo siniestro con lo novedoso, no familiar. Ubica en la incertidumbre intelectual la condición básica para que se dé el sentimiento de lo siniestro. Según él, lo siniestro sería siempre algo en que uno se encuentra, por así decirlo, desconcertado, perdido. Cuanto más orientado esté un hombre en el mundo, tanto menos fácilmente las cosas y sucesos de éste le producirán la impresión de lo siniestro.<sup>55</sup>

Freud hace relación en un comienzo al vínculo entre la estructura gramática y su posibilidad conceptual, siendo desde este punto ya esclarecedor en cuanto al desarrollo de la idea que plantea.

El “unheimlich” (traducción al español como siniestro u ominoso) establece un paso desde las cosas que nos son familiares, en cuanto las conocemos, a un punto donde se nos presentan como algo desconocido. A pesar de que, como el mismo Freud plantea, no todo lo desconocido es siniestro; este pequeño texto nos da ya una pauta sobre como algo se vuelca en esta sensación, haciendo alusión sobre que todo lo “unheimlich” se relaciona con la ausencia de certezas, siendo así un punto en donde nos encontramos perdidos frente a este fenómeno.

En torno a esto creo que se puede establecer una conexión entre lo siniestro y la idea de misterio que mencionaba anteriormente en cuanto a mi búsqueda artística; donde las cosas que se presentan, en la constitución de las pinturas, no están mostrando un acontecimiento en particular, sino que es en lo oculto, en la potencia de lo que podría suceder, donde las imágenes se vuelcan distantes de lo representado, insinuando que en este caso, los escenarios son estas referencias conocidas, sino que pareciese que se alejan para generar una sensación de incertidumbre en torno a estas.

---

55 Freud, S. “Lo ominoso”, Obras Completas Vol. XVII, Amorrortu, Buenos Aires, 1989. Pág. 2

“Si ahora pasamos revista a las personas y cosas, a las impresiones, sucesos y situaciones susceptibles de despertar en nosotros el sentimiento de lo siniestro con intensidad y nitidez singulares, será preciso que elijamos con acierto el primero de los ejemplos. E. Jentsch destacó, como caso por excelencia de lo siniestro, la «duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado”<sup>56</sup>

Si tomamos el caso mencionado por Jentsch en el texto de Freud, podríamos establecer que una de las posibilidades de despertar un sentimiento de lo siniestro en un observador, es el cambio de una condición al parecer inherente del objeto de estudio, en este caso, por ejemplo; una muñeca que de por sí, es un ser inanimado, pasase a ser animado (referencia sobre utilizada en el cine) despertando el *unheimlich* en cuanto este se ha re significado, es decir, la muñeca no ha cambiado su constitución, sigue teniendo aspecto de muñeca, sin embargo, lo esencial en ella (ser un juguete) ha cambiado drásticamente.

En cuanto a los preceptos conceptuales utilizados en mi obra, se me hace necesario volver a la idea planteada por Bachelard sobre el nido. Para él, el nido, al igual que la casa y todo centro del universo, es esencialmente seguro. Un lugar construido con el fin de poder ser dentro de él y ser resguardado, por lo tanto habitarlo. Siendo así esta idea tensionada a partir del intento de establecer atmosféricamente el concepto de lo siniestro en mi obra; la concepción de casa, incluso vinculable con la definición de Heimlich “familiar, íntimo, hogareño”, es virada a partir de esta idea, hacia un terreno desconocido, ambiguo, y por sobre todo inseguro. Entonces, de esta manera, los modelos representacionales, estos espacios potencialmente habitables, son resignificados a partir de su representación pictórica llevándolos a constituirse como parajes desolados, inhabitables y ajenos al contacto humano.

Esta idea como ya lo he dicho, no tiene que ver con una nueva constitución de su visualidad, por lo menos no radicalmente, sino que se establece mediante un vínculo atmosférico en el cómo observamos el modelo, mediante un factor que vira el sentido de lo que miramos. Tal como el cobrar vida de la muñeca, en el caso de la pintura, el factor que resulta el gatillante de la experiencia del *unheimlich*, son las maniobras pictóricas dispuestas en la construcción de la obra; la utilización de la monocromía, la manera, la disposición de los modelos pictóricos y la atmósfera resultante, son los que determinan estos espacios cargados de incertidumbre y oscuridad, contraponiéndose en este sentido, con lo hogareño del termino *heimlich*, o el nido protector del que habla Bachelard.

---

56      Ibid. Pág. 5

De esta manera se puede establecer que lo siniestro podría formar parte, como una posibilidad de la creación de atmósfera en pintura, siendo la característica fundamental de esta, lo intangible de esta experiencia; no pudiéndose así entender a partir de un cambio fisionómico de un objeto. Sin embargo, lo siniestro pareciese ser una potencia que tienen las cosas, es decir, algo que es constitutivo de las cosas pero que permanece reprimido dentro de su forma. Así Freud postula lo siguiente:

“Puede ser verdad que lo unheimlich, lo siniestro, sea lo heimlich-heimisch, lo «íntimo-hogar-reño» que ha sido reprimido y ha retornado de la represión, y que cuanto es siniestro cumple esta condición.”<sup>57</sup>

Así se podría establecer que lo siniestro es una relación experiencial entorno al develamiento de lo conocido como algo distante, en el sentido de que su esencia va más allá de la superficie que nos es familiar, siendo de esta manera el *unheimlich* la relación de las cosas con su potencia de ocultar algo tras de ellos.

“Se desprende para nosotros el hecho interesante de que la voz heimlich posee, entre los numerosos matices de su acepción, uno en el cual coincide con su antónimo, unheimlich (recuérdese el ejemplo de Gutzkow: «Nosotros, aquí, le llamamos unheimlich; vosotros le decís heimlich»). En lo restante, nos advierte que esta palabra, heimlich, no posee un sentido único, sino que pertenece a dos grupos de representaciones que, sin ser precisamente antagónicas, están, sin embargo, bastante alejadas entre sí: se trata de lo que es familiar, confortable, por un lado; y de lo oculto, disimulado, por el otro. Unheimlich tan sólo sería empleado como antónimo del primero de estos sentidos, y no como contrario del segundo.”<sup>58</sup>

En este sentido me parece interesante tomar a partir de la acepción gramatical, que *heimlich*, además de ser familiar y confortable, es por otro lado, lo oculto. De esta forma, esto nos da un pie para poder generar lecturas en cuanto a los potenciales conceptuales en el desarrollo de mi obra, siendo en este caso, la particularidad de que la misma palabra significa dos cosas radicalmente distintas, plantea mediante la convivencia dentro de la misma acepción, la posibilidad de establecer que esta convivencia terminológica se pueda encontrar en los objetos de estudio donde se encuentra la idea de lo siniestro, entendiendo de esta manera, que lo oculto, como motor fundamental en esta atmósfera, siempre está presente dentro de la seguridad de lo conocido.

57 Freud, S. “Lo ominoso”, Obras Completas Vol. XVII, Amorrortu, Buenos Aires, 1989., pág. 11  
58 Ibid. pág. 4

Pensando en esta idea se me hace innegable pensar en el misterio que mencionaba como una de mis principales intenciones a la hora de producir una pintura, como así también las dudas que plantean los espacios y estructuras representadas, haciendo como si en cada escenario el tiempo se hubiese detenido antes de que algo ocurriese, presentándonos tan solo la tensión entre lo que acontece y lo que es potencial de suceder, estableciéndose las pinturas como espacios de duda, de lo oculto, donde cualquier cosa podría pasar tras la pared. Sucediendo así que todos los espacios de confort se tornan lugares de inseguridad.

De esta manera los paisajes y arquitecturas utilizadas en mis pinturas, se constituyen bajo una idea de lo siniestro en cuanto estas se ven resignificadas a partir de una serie de tácticas pictóricas, esto con el fin de dar con una atmósfera particularmente oscura y lejana de la idea de resguardo y familiaridad. Si bien pareciese lógico que toda pintura es una resignificación de un referente, es el nuevo significado el determinante de esta ecuación y donde se halla el centro de lo discursivo de la obra. Siendo así mi intención y lo esencial en mi búsqueda artística mediante la utilización de la pintura, construir y habitar mediante las imágenes, lo subterráneo, lo oculto, la incertidumbre y esa oscuridad que se encuentra dentro de los espacios, tanto de los que existen como de los que intento crear.



Serie "Mármoles Griegos", acrílico sobre revista, 38 x 22 cms. (2014)



CONCLUSIONES



## CONSTRUCCIÓN DE OBRA PICTÓRICA

El proceso llevado a cabo a través de este texto esta fundamentalmente marcado por la búsqueda de una interpretación tanto desde la intencionalidad artística como también de las distintas lecturas que se le pueden atribuir a las piezas realizadas con motivo de esta maestría.

Es por esto que me gustaría establecer algunos aspectos, que si bien son posibilidades de entender los problemas que abordo en mi trabajo, se me hacen necesarios en cuanto dan cuenta de la reflexión sucedida tanto en el proceso como en el final de la elaboración de este cuerpo de tesis. Así, en primer lugar me parece pertinente establecer que, si bien probablemente son las intenciones lo único que a nivel de artista es posible manejar con algún grado de certeza, las posibilidades interpretativas están determinadas en gran medida por el "otro", quien observa la obra, donde su bagaje cultural, contexto histórico, sus intenciones sobre la obra, etc. Participan activamente en lo que potencialmente puede ser leído de una pieza. Por lo tanto hablar de una única interpretación de obra, o intentar dominar todos los aspectos de sus alcances interpretativos se puede transformar en una misión sin un fin posible. Sin embargo, dentro de la aplicación de las intenciones sobre la obra, como también en la investigación plástica que corresponde a producir una pieza, en este caso pictórica, es posible vislumbrar el terreno en el que se enmarcan las potenciales interpretaciones, y así, mediante esto, generar límites en los cuales estas posibilidades se puedan desenvolver. Generando así, una obra que por un lado está abierta y susceptible al encuentro y a ser completada por un espectador desde su individualidad, pero que a la vez, está delimitada por la búsqueda y el tipo de acercamiento con que intento enfrentar al observador.

En este sentido, como menciono al comienzo del texto, desde la postura que he tomado en torno a la pintura es sumamente complejo una definición concreta de lo que sucede en el momento en que la obra se ve expuesta a un espectador, sobre todo en cuanto saber qué tipo de acontecimiento se produce en el enfrentamiento del objeto con el otro. En este caso, planteo que la experiencia que sucede en el situar el objeto artístico con un espectador, no se puede definir como una comunicación, debido a la poca posibilidad que tiene la visualidad de considerarse lenguaje en cuanto no existe códigos estables con los cuales poder establecer una codificación clara, por lo que la ambigüedad de la visualidad solo puede ser entendida desde sí misma, bajo sus propias normas. De esta forma lo que propongo como posibilidad entorno al fenómeno de la visualidad, es que la producción de una obra artística funciona en

la interrelación de sus partes, donde si bien puede utilizar elementos significantes propios del exterior, el objeto artístico es por sí mismo aislado del mundo, una presentación de sí mismo en cuanto objeto, y desde ahí, se vuelve potencialmente interpretable por otro.

Así propongo el enfrentamiento de la obra con el espectador como un encuentro donde el objeto artístico se presenta con las características plásticas contenedoras de las intenciones del artista, abiertas a ser interpretadas, y así, dentro de esa libertad delimitada por el autor, el espectador interpreta y completa la obra desde su subjetividad confrontada a la del artista. De esta manera, en el caso de mi producción, a pesar de establecer una serie de interpretaciones en cuanto a las posibles lecturas de mi obra, como también de las relaciones conceptuales creadas en cada pieza, me parece adecuado establecer que no me parece posible en totalidad hablar de cuál es el significado de la obra en cuanto a resultado, debido a que son tantos como personas observen la obra. Sin embargo, si me parece posible, y es desde donde he planteado este texto, establecer los límites dentro de los cuales esta libertad se pueda mover, como también hablar desde las intenciones y los elementos constitutivos que dan sentido a la propuesta plástica que realizo y describo en esta tesis.

Los límites de los que hablo en la construcción de la obra están directamente relacionados con la intencionalidad artística, es decir, el marco en donde se mueve la interpretación está determinado por la discursividad que se intenta dar a la obra. Si bien como menciono hace un momento las lecturas posibles son variadas, es debido a una intención de crear un objeto de tales características, en que se eligen los elementos que constituyen una pieza artística.

128

En este sentido, por ejemplo si tomo las pinturas presentadas a través de esta tesis, sería la representación de la arquitectura y el paisaje uno de los marcos que dirigen y discriminan las posibilidades de interpretación, haciendo que se muevan en el terreno de lo significativo de los modelos dispuestos en las pinturas. De esta forma, la elección de los motivos que se utilizan en los cuadros van moldeando de alguna manera o generando consensos entre la intención, y la lectura posterior por un espectador. Sin embargo, no tan solo los modelos son los marcos que orientan la visión de otro, sino que elementos cromáticos, en este caso la monocromía, la manera con que se resuelve la visualidad de una pintura, entre otros, van complejizando los límites para la conclusión de un objeto que se enfrenta a otro.

A lo largo de la tesis hablo reiteradas veces de las posibilidades del objeto artístico a ser interpretado, y así también mi misma obra es leída desde las intenciones, referentes y discursividades que manejo en cuanto al sustento conceptual de la propuesta plástica que llevo a cabo. Sin embargo me parece que si bien mi pintura es potencialmente interpretable, como la mayoría de las producciones artísticas, hay ciertos componentes que no se manejan solamente en un sentido de “lectura” de obra, sino que se vinculan mayormente con una respuesta sensible hacia la obra de arte.

En este sentido me parece que la obra propuesta se mueve dentro de dos terrenos en cuanto a la creación plástica, por un lado los componentes que se relacionan con imágenes y significado, como por ejemplo la utilización de espacios vacíos, arquitectura y paisaje, mediante los cuales se puede establecer una lectura acerca de la relación entre estos elementos, sus connotaciones y su disposición como propuesta discursiva en la obra, y así, acercarse al amparo conceptual de la obra. Y por otro lado, no solo esta relación construye lo que establezco como el norte de lo que intento realizar en pintura, sino que más allá de la posibilidad de interpretar la relación conceptual entre las partes que constituyen la obra, me ha interesado la experiencia sensible detrás de las imágenes. Llevando las intenciones artísticas no tan solo a generar un objeto analizable, sino que también posible de acercarse a él mediante una respuesta emocional en la observación de la pieza, donde las relaciones, si bien son sutiles, intentan llevar a una evocación que aleja la mirada de lo representado en sí mismo, así buscando generar una obra que se determine por una especie de atmósfera de misterio en las imágenes, centrada más en las dudas que en las certezas, y de esta manera, haciendo no totalmente interpretable la obra, apelando a lo indescriptible, ambiguo e indecible de la pintura como medio, características por las cuales, como mencionaba anteriormente, hace difícil una categorización clara sobre lo que acontece entre una obra y un espectador.

Claramente mi intención no es hacer una generalización en la pintura, sino que apelar a mi propuesta visual en específico, como tampoco intento decir que las piezas que produzco son obras pensadas para ser totalmente experienciales en cuanto a su fin último, sino que más bien las piezas que realizo se manejan en el consenso entre su potencial interpretable a nivel conceptual, identificable en la relación entre cada una sus partes; y la posibilidad de un aspecto sensible y evocador. Así, estas dos características funcionan simultáneamente, no se da uno y el otro por separado, sino que los dos reaccionan en conjunto en cuanto al acontecimiento de enfrentar la obra con la mirada de un otro. De esta forma lo interpretable de la obra puede a la

vez abrir paso a una relación más intuitiva con la pintura, siendo capaz así, por un lado anclar la reflexión en los elementos significantes dispuestos en la construcción de la imagen pictórica, y al mismo tiempo, alejarse de estos factores para evocar algo fuera de lo representado en sí mismo.

De esta forma durante el desarrollo del cuerpo de obra mostrado en este documento, he ido investigando a partir de la praxis pictórica, distintas maneras de abordar la construcción de mis pinturas. En un principio las piezas mostradas, las cuales tienen una relación relativamente directa dentro de la propuesta, entre el vínculo de lo significativo de los modelos y como estos se van relacionando entre sí a partir de herramientas plásticas para generar una conceptualización, y límites interpretativos a nivel de intenciones definidos, apuntando en esta búsqueda hacia establecer una relación entre arquitectura y paisaje donde sea la lejanía, la soledad y la idea de lo siniestro el eje central. Sin embargo, en el transcurso del desarrollo de las obras esta se ha ido modificando y complejizando en su constitución como pintura desde su plasticidad, hacia un terreno más ambiguo, evocador y riesgoso, alejándose a momentos de la clara interpretación de mis intenciones entre los elementos, para producir una obra que tenga la posibilidad de adentrarse dentro de ella y descubrir elementos que hacen más compleja su visualidad.

En esta idea me parece pertinente mostrar algunas obras recientes de mi producción, donde si bien, sigue la lógica de los referentes usados a lo largo de mi producción, su visualidad, las operaciones pictóricas implicadas y la atmósfera que contienen ha cambiado hacia un camino menos certero, y según mi intención, se han vuelto más evocadoras.



Serie Sobre desvanecerse - óleo sobre tela 50 x 40 cms. (2014)



Serie Sobre desvanecerse - óleo sobre madera 35 x 27,5 cms. (2014)

Mediante estas dos obras que presento (mas obras de la serie al final del capítulo) intento de alguna manera ejemplificar el paso a través del proceso de la creación de las pinturas durante este proceso, hacia un tipo de obra donde su constitución se hace más compleja en la identificación de una interpretación conceptual definida, abriendo el espectro de lecturas hacia un terreno más atmosférico e indeterminado, donde si bien parto desde una serie de factores que dan sentido y motivan la producción de las obras en cuanto a un discurso artístico, este poco a poco se ha ido abriendo hacia un lugar donde la pintura determina un vínculo mucho más sensible como característica principal, pasando en este sentido mi cuerpo de obra desde piezas que están ancladas más concretamente en la disposición de elementos en pos de una conceptualización, hacia pinturas que a partir de la praxis se ha dirigido hacia una especie de silencio que manifiesta su esencia como una especie de misterio tras las imágenes.

Indudablemente las obras presentadas están enmarcadas desde su género y dentro de las diferentes referencias de propuestas artísticas que han tomado estos modelos como centro conceptual de las obras. Sin embargo, a mi parecer no es tan solo una revisión del género paisajístico, o del paisaje urbano lo que caracteriza o establece como aportación mi obra en el campo del arte. Sino que la producción pictórica que presento utiliza el paisaje y la arquitectura para mostrar una visión propia sobre el silencio dentro de los espacios y dentro de la construcción de las pinturas, donde este no es determinado por la falta de tensión en los escenarios, sino que se plantea desde obras que presentan acciones poco claras, modelos austeros, y una casi total inmovilidad, llegando a parecer planas en sí mismas, pero que en sus capas pictóricas, su atmósfera y sus sutilezas, existe la posibilidad de mostrar su capacidad de establecer bajo la superficie pictóricas sensibilidades, nuevas lecturas, y sobre todo, incertidumbre, como si se tratase de lugares en donde poder perderse, olvidar un norte, alejarse de las zonas de seguridad, del hogar. No siendo así necesario entender mis intenciones como autor, sino que ver al objeto artístico como presentación, independiente de mi autoría.

De esta manera estas pinturas pretenden situarse dentro de su campo de acción, como propuestas desde el paisaje y la arquitectura que utilizan sus elementos simbólicos y por ende, sus diferentes connotaciones, pero que a su vez más allá de eso, de alguna manera, intentan alejarnos de un idea concreta sobre sus modelos, y perdemos en la incertidumbre y ambigüedad, para plantear un objeto pictórico que por un lado da señales de una cierta "trama" o "temática", pero que al adentrarse en la observación de su constitución, es la evocación de otra cosa, probablemente una experiencia sensible o una sentimentalidad en su atmósfera, lo que inunda y a la vez busco en la presentación de este cuerpo de obra.



Serie Sobre desvanecerse -óleo sobre madera 36, 5 x 24,5 cms. (2014)



Serie Sobre desvanecerse óleo sobre madera 56 x 46 cms (2014)



Serie Sobre desvanecerse - óleo sobre madera 28 x 21,5 cms. (2014)



Serie Sobre desvanecerse - óleo sobre tela 21 x 25 cms. (2014)



Sin Título - óleo sobre tela 30 x 30 cms. (2014)



Sin Título - óleo sobre tela 30 x 30 cms. (2014)



(2015) Sin Título – óleo sobre tela 40 x 40 cms.



## BIBLIOGRAFÍA

CALABRESE, Omar. "El lenguaje del arte". Editorial Paidós Ibérica, España, 1997

ECO, Umberto. "Obra abierta". Editorial Seix Barral, España, 1965

WITTGENSTEIN, Ludwig Josef. "Tractatus": Editorial Tecnos, 2007

HERSCHEL, B Chipp, "Teorías del arte contemporáneo: Fuentes artísticas y opiniones críticas", Editorial AKAL, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. "El deseo de pintar" Pequeños poemas en prosa, Editorial Espasa – Calpe, España, 1968

DUCHAMP, Marcel. "El proceso creativo", Art News, vol. 56 N° 4, 1957

FERRATER, José. "Diccionario de filosofía". Editorial Sudamericana, Buenos Aires. 1964

BACHELARD, Gastón. "La poética del espacio". Editorial Fondo de cultura económica, Argentina, 2000.

HEIDEGGER, Martin. "Arte y poesía". Editorial Fondo de cultura económica, Argentina, 1992.  
VARIOS AUTORES" La religión de la pintura: Escritos de la filosofía romántica", Editorial Akal.

DE PAZ, Alfredo. "La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideologías". Editorial Alianza, Madrid, 2002

D'ANGELO, Paolo. "La Estética del romanticismo" editorial Visor, Madrid, 1999

LOTHE, André. "El tratado del paisaje", Editorial Poseidón, Barcelona, 1985

REINACH, Salomón. "APOLO: Historia General de Las Artes Plásticas", Casa Editorial Bailly Baillier, Madrid, 1911

HEARTNEY, Eleanor "Arte y Hoy" Editorial Phaidon Press Limited, Londres, 2008

BAUDELAIRE, Charles "Pequeños poemas en prosa", Editorial Austral, Madrid 1948

BERMAN, Marshall "Todo lo sólido se desvanece en el aire" Editorial Siglo XXI, México, 2011.

GALOFARO, Luca. "Artscapes" Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

BOUSQUET, Joe "la neige d'un autre age", Editorial el círculo del libro, 1952.

HEIDEGGER, Martin "conferencias y artículos" Editorial El Serbal, España, 1994.

RILKE, Rainer "Los cuadernos de malte laurids brigge" Editorial Losada, España, 2009.

PEREC, George. "La vida instrucciones de uso" Barcelona, Anagrama, 1988.

Freud, S. "Lo ominoso", Obras Completas Vol. XVII, Amorrortu, Buenos Aires, 1989.

#### Referencias Web

Castro.J Sixto , <http://www.fyl.uva.es> , <http://www.fyl.uva.es/~wfilosof/webSixto/bohme.htm>

#### Material fílmico

RICHTER, Gerhard. Documental "Gerhard Richter, Paintings", Director: Corinna Belz, 2011

DE BRUYN, Guido. "Michaël Borremans: a Knife in the Eye" [Documental], Vlaamse Radio- en Televisieomroep Auguste Reyerslaan 52, Bélgica, 52 min, DV Cam ,16/9 – Color, 2009



Impreso en Ciudad de México  
Diseño y diagramación Bárbara Vergara  
México, 2015.