

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

LA IMAGEN- ACTIVIDAD

LA PRÁCTICA DE LA PINTURA
EN EL
CONTEXTO DE LAS IMÁGENES
TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN:

ARTES VISUALES

PRESENTA:

FABIAN RAMÍREZ SANDOVAL

DIRECTORA DE TESIS:

MTRA. KARINA ÉRIKA ROJAS CALDERÓN

CIUDAD DE MÉXICO 2018





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.

A Ileana,
por todos estos días de
extrema pasión y confianza
que me llenan el alma.

A mi madre,
quien ha dado todo por
mantenerme con vida.

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación es el resultado de un arduo y constante intercambio de ideas con algunos de los personajes clave con los que he tenido el privilegio de compartir a lo largo de mi formación, quienes han abierto mis perspectivas y han fortalecido mi ingenio, por ello, me gustaría agradecer a mis amigos y maestros que me han apollado, pues son parte importante de mis logros. No obstante, devo fervientemente mi iniciación y mi insistencia en la pintura a Israel, mi hermano, quien siempre me ha provisto de creatividad. A él, un espíritu noble cuya imaginación ilimitada no ha hecho más que nutrir mi esencia, le agradezco, pues él me dió la chispa para crear y me heredó el sentido de plena devoción por mi quehacer.

ÍNDICE

Introducción	11
1. El contexto de las imágenes	17
2. Un sentido de la imagen desde la memoria	35
2.1 El origen de las imágenes en el pensamiento de Platón	36
2.2 La imagen total en el pensamiento de Henri Bergson	41
3. La pintura como imagen. Entre la imagen-memoria y la imagen-materia	57
4. La imagen-actividad	77
4.1 Consideraciones de la imagen como una actividad en el pensamiento de Aby Warburg	80
4.2 El ejercicio de la imagen en el proceso de Gerhard Richter	89
5. La imagen-actividad en la serie Memorial Limbo	109
Conclusiones	135
Ilustraciones	137
Bibliografía	183

INTRODUCCIÓN

Muchos prejuicios se han generado al rededor de la relación entre la pintura y la imagen sin saber que ésta existe en un nivel mucho más profundo del que aparenta. Es verdad que desde el surgimiento de la imagen fotográfica la práctica de la pintura se ha visto influenciada por ésta haciendo uso de sus recursos para abordar su labor. A partir de ello vemos que ya sea tanto con un afán de lograr una mayor precisión a la hora de representar o desde un cuestionamiento de su operación en la cultura y el arte, esta influencia es notoria; no obstante, abrir paso a la comprensión de que el problema entre la pintura y la imagen va más allá de esta influencia, nos permitiría apreciar el fenómeno pictórico actual bajo otra perspectiva.

En todo caso la propuesta de esta investigación busca ser

una aportación al problema entre la imagen y la pintura a partir de la consideración del ejercicio pictórico como una forma de memoria. Es por ello que me serviré del desarrollo de algunos recursos conceptuales referentes al concepto “imagen”, bajo los cuales esta consideración es posible. Sin embargo, debe aquí hacerse la advertencia, de que el propósito de este trabajo no será en ningún momento definir una teoría de la imagen en una acepción filosófica, muy a pesar del uso que aquí se haga de términos e ideas referentes al terreno de la Filosofía, ya que su uso se hará estrictamente en la medida necesaria para repensar el problema y abordar principalmente mi intensión artística personal.

En este camino uno de los primeros pasos será la descripción del contexto en el cual la imagen industrializada (fotografía, etc.) y la imagen pictórica conviven (capítulo 1), descifrando el paradigma con el cual trato de romper y abriendo paso al mismo tiempo hacia un terreno dónde la pintura manifiesta la necesidad de abordarse bajo la consideración de la memoria.

En una segunda instancia (capítulo 2) me apoyaré en un par de nociones filosóficas que nos permitirán discurrir entre

el vínculo pintura-imagen más allá de la influencia antes mencionada (capítulo 3), poniendo sobre la mesa algunas de las características esenciales que definen al lenguaje pictórico en coordinación con las nociones desarrolladas. A partir de este ejercicio de análisis y comparación se presentará a la práctica de la pintura bajo el nombre de imagen-actividad (capítulo 4).

Esta síntesis en última instancia presentará una estructura que sostiene nuestra fundamentación, en la cual la naturaleza de la imagen y la pintura se ven mucho más enraizadas, siendo la consideración de la memoria un conector fundamental. Sostenida nuestra estructura conceptual ésta será sometida a consideración con algunos antecedentes artísticos del siglo xx con los cuales hace eco, como una manera de reflejar que efectivamente nuestras consideraciones forman parte de un ejercicio de consciencia anterior.

Al final se procederá a revisar cómo este ejercicio de reflexión teórico ha tenido sus efectos en mi investigación práctica, pues recordemos que el propósito central es atender al fortalecimiento de mi intención como artista. De esta manera nuestra revisión observará los logros a

los que actualmente he llegado, pero más aún al proceso de pensamiento en donde la propuesta imagen-actividad existe en mi trabajo.

En este sentido concluyo, la presente tesina no es una presentación de algunos de mis referentes teóricos y artísticos, pues los aquí citados nos llegan incluso a ser presentados cabalmente cada uno en su complejidad, por lo cual en todo caso, esta tesina se plantea como un preámbulo para los estudios de la pintura como memoria, así como un testimonio de lo que artísticamente he conseguido en el tema al concluir la licenciatura.

La imagen quema: arde en llamas y nos consume. ¿En qué sentidos, obviamente plurales, hay que entender esto? Aristóteles comienza su Poética con una constatación fundamental: imitar debe entenderse en sentidos diversos, distintos. Se podría decir que la estética occidental nació por completo de esta distinción'. Pero la imitación, como es bien sabido, no hace más que ir de crisis en crisis (lo cual no significa que haya desaparecido, que se encuentre caduca o que ya no nos concierna).

Didi Huberman

1. EL CONTEXTO DE LAS IMÁGENES

La noción del concepto de imagen que habitualmente utilizamos o a la que nos referimos a menudo comprende, la mayoría de las ocasiones, sólo una parcialidad de lo que podríamos definir como la imagen total, siendo que lo que entendemos por imagen suele ser únicamente, el resultado del fenómeno visual; entendido como todo aquello que deriva de la imagen industrializada: publicidad, anuncios, programas de televisión, etc., o en todo caso, cualquier información proporcionada para ser decodificada desde nuestra percepción visual, misma que en la mayoría de las ocasiones yace en una plataforma o soporte bidimensional, o en otros casos en un soporte tridimensional, virtual, etc.

No es posible pensar a la imagen desde este sistema, ya que

su comprensión, vuelve el estudio de las artes visuales como algo privado o peor aún incestuoso, cuando en realidad, su universo se encuentra en una continua permeabilidad con distintos campos de conocimiento y con distintas facultades del ser humano. En este sentido es que encuentro como una necesidad primordial comenzar por debatir esta acepción, buscando abrir el panorama del concepto imagen.

Es por ello que si ampliamos este panorama, será posible acercarnos a apreciar que la antigüedad de nuestra relación con las imágenes se remite a nuestros propios orígenes cognoscitivos, pues nuestra comunicación colectiva a través de éstas ha precidido incluso a la comunicación vía escritura¹, lo cual curiosamente nos lleva a pensar en la inmediatez (o quizás en la capacidad de sintetizar un mensaje) que la comunicación visual manifiesta, ya que en ella se encuentran elementos clave que componen procesos intelectuales tan particulares de nuestra especie.²

Al abrir cualquier enciclopedia de arte e ir a la primera página, al encontrarse con los inicios de nuestra creación de imagen consciente, podemos comenzar a darnos cuenta

1 "Antes de la palabra fue la imagen [...] y los primeros esfuerzos registrados del hombre son esfuerzos pictóricos" - Read Herbert, tomado de: Zamora, Fernando, *Filosofía de la imagen*, p. 221.

2Ibidem.

de las magnitudes de esta relación con las imágenes. Gombrich mismo comienza su historia de arte al afirmar que “: no sabemos cómo empezó el arte, del mismo modo que ignoramos cuál fue el origen del lenguaje”³, con lo cual pone de manifiesto no solamente la distancia que nos separa con el comienzo, sino también la cercanía de ambos procesos y el cómo éstos nos han acompañado desde antes que pudiéramos definirlos categóricamente como lo hacemos ahora.

La fascinación que despierta en todos aquellos que de cierta forma nos encontramos involucrados en la comunicación y más aún en la creación, nos lleva a imaginar y a pensar en este enraizado vínculo. Los hombres de ciencia de igual forma, no podrán de esta misma manera, ser indiferentes ante la maravillosa manifestación de consciencia que se muestra en nuestras primeras imágenes (*Ilustración 1*), ya que en ellas se gesta por vez primera una visión del universo a través de una mirada.

“Pictures are very, very old. They may be older than language. The first person to draw a little animal was watched by someone else, and when that other person saw that creature again, he would have seen it a bit more clearly”⁴.

3 Gombrich, Ernest, *Historia del Arte*, p. 38.

4 Hockney, David, *A history of pictures*, p.63.

Con esto, David Hockney desde su posición como un artista entusiasmado con la relación entre el proceso artístico y la imagen, no hace más que reafirmar la idea hasta aquí tratada, al referirse a los efectos colectivos de la manifestación de visiones a través de imágenes, ya que encuentra, que la expansión cognoscitiva que establece la imagen nos lleva a concientizar o incluso dirigir, la mirada de los demás.

Es importante señalar que las imágenes abarcan mucho más que un plano, son toda una red de pensamiento que se extiende a través de quienes participan de una experiencia común. Un búfalo en la caverna más allá de la silueta de éste nos transmite la experiencia completa de la interacción que tuvo su artífice en el pasado; miedo, asombro, veneración. Antes de volver a verlo ya lo llamaba con el pensamiento y la memoria. Si nuestra noción de imagen se limita a lo visual, ignoraremos que nosotros mismos nos desarrollamos como individuos a través de imágenes de un significado personal mayor, las cuales nos acompañan desde nuestro propio nacimiento; sonidos, formas, relaciones y es que toda aproximación hacia el mundo es una creación de imagen.

“La principal tarea de los sueños es retrotraer una especie de reminiscencia de la prehistoria, así como del mundo infantil, directamente al nivel de los más primitivos instintos⁵ [...] las imágenes de esta clase son sumamente numéricas”

Podemos ver que Carl Jung por un lado ya confería un papel importante a la relación entre el pasado y la imagen. Para él, éstas se almacenan en el campo de lo onírico, y este es el gran contenedor que nos hace mantener un vínculo con el origen, lo cual dota a estas imágenes de un gran valor para la creación.

Ante este escenario, la imagen industrializada, viene a manifestarse de una forma de carácter monopólica, ya que es notable el cómo acaparan nuestros sentidos con un fin sumamente estratégico, al privarnos de la amplia relación que existe entre nuestra experiencia y nuestro entorno, es decir, con nuestras imágenes más íntimas, llevándonos a ignorar que nosotros mismos creamos imágenes en todo momento, dejando esta facultad en un segundo plano, para relegarla a alguien más, dependiendo de que éste nos provea de ellas.

5 Zamora, Fernando, *Filosofía de la imagen*, p. 224.

“Photography and film are a big part of the history of pictures, but nonetheless I question photography. A lot of people don’t, they accept the world looks like a photograph. I think it nearly does, but it doesn’t entirely. I think it’s actually a lot more exciting than that. What’s more, we don’t have to view the world in the way a lens does”⁶.

Esta lectura de la imagen a través de la fotografía expresa a simple vista los fundamentos del pensamiento moderno puestos en práctica en pro de la eficiencia, donde siempre va a ser prioridad la máxima, menos es más; no obstante esta forma de síntesis proviene de la misma cualidad a la que apelábamos al inicio al señalar los orígenes de nuestra comunicación visual, y es que la síntesis ha sido incluso una de las búsquedas más importantes para el arte y el diseño, manifestaciones plenas de esta forma de comunicación. Es por ello que llamo aquí a una reflexión, en un cuestionamiento de carácter ético sobre el uso de ella en contra de las facultades cognoscitivas del individuo promedio de nuestra sociedad.

Uno de los textos por excelencia que se sitúa precisamente alrededor de dicha problemática ha sido desde su surgimiento, La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica de Walter Benjamin, el cual

⁶ Ibíd, p. 11

aborda la práctica artística desde la aparición de un nuevo sistema de generación de imágenes, el sistema industrial. En este texto Benjamin expone el conflicto entre las metodologías del pasado frente a las que de su época, a partir del parte aguas que representó la industrialización de la cultura. De esta forma analizó nuestras formas de creación cultural al inicio de la gloria de la era moderna.

Desde ahí, Walter Benjamin podía apreciar que nuestras formas de crear cultura atendían a una dinámica sobre la velocidad y la eficiencia, el apreciaba nuevas formas de producir imagen con una visión y espíritu moderno, pues, el apoyaba una sociedad que le estaba dando vida a la naciente modernidad. “Día a día se hace vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción”⁷. La manera de articular pensamiento como comenzó a formularse a partir de la revolución industrial se destaca siempre por la apuesta a las nuevas técnicas y procesos, en un sentido de creencia ciega en ellas, con constantes cambios y surgimientos de nuevos paradigmas, por lo cual la creación de la industria en sus inicios, se mostraba con una belleza exacerbada.

⁷ Benjamin, Walter, La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica, p. 47.

Lo que Walter Benjamin veía en el cine y en su forma de crear la imagen eran nuevos valores que antes no existían, mismos que muestran aspectos esenciales de nuestra nueva forma de vivir y comprender. “El cine es así, la obra de arte con mayor capacidad de ser mejorada, y esta capacidad suya de ser mejorada está en conexión con su renuncia radical a perseguir el valor eterno”⁸.

Así no podemos negar la forma en que esta nueva imagen perfectible en su capacidad de atraparnos, se presenta como parte esencial en la comprensión de nuestra actualidad y el simple hecho de comprender un fenómeno como la reproducibilidad, abrió el panorama de las artes visuales en forma particular “The cinema rapidly developed its own language,... To early audiences it seemed like magic”⁹.

Así mismo sucedió una conexión importante entre el individuo promedio con la imagen industrial, a partir de que ésta se encontrara al alcance de todos posterior a que George Eastman proporcionó su Kodak en 1888¹⁰. Rápidamente el fenómeno fotográfico surtió un efecto expansivo, pues sí había democratizado de uso de la cámara fotográfico y este hecho nunca pudo detenerse.
8 Ibid, p. 62.

9 Hockney, David, A history of pictures, p. 316.

10 Lucie-Smith, Edward, *Visual arts in the XX century*, p. 43.

Así la imagen fotográfica aparentemente nos ofrecía la oportunidad de apropiarnos del mundo, sin embargo al mismo tiempo y sin darnos cuenta de cierta manera nos fue alejando de éste, pues ya desde ese entonces nos entregamos a verlo a partir del dispositivo, y con éste, a la producción sistemática de imágenes, que si bien en un inicio éstas pudieron haber estado dotadas de intimidad, en nuestra actualidad este sistema de producción está cargado de trivialidad, llevándonos incluso al olvido, tanto del sentido de producir tales imágenes, como al olvido de las que hemos producido.

Ante esto se distingue que Benjamin deja del lado un aspecto esencial, la actividad de la imagen. Es para nosotros evidente que nuestra actualidad se caracteriza por un consumo direccionado del sentido de la imagen, y ésto un siglo atrás era incalculable. Pareciera que hoy no podremos prescindir del sentido industrial de la imagen. Se inculca en un ejercicio de imitación constante, mimetización con las nuevas tendencias, aprendemos los discursos que con frecuencia surgen, más no comprendemos cuál es el papel que debemos desarrollar ante ellas.

Podríamos decir que nuestro aprendizaje es equiparable así

a la antigua mnemotecnica, basada en construir a través de una red de imágenes un código sólido, el cual puede guardar un mensaje, o simplemente, resulta en dirigirte hacia una imagen (o idea) ulterior. Recordemos pues como esta mnemotécnica fue la base de retóricos y oradores romanos, los cuales estructuraban sus discursos en el uso de este arte de las imágenes¹¹, pues sin ella, relatar tan sólo una historia se convertía en una hazaña por demás imposible, a falta de un archivo en el cual portar su repertorio; sin embargo, es de imaginar que un conocimiento, o mejor dicho, una técnica tan poderosa fuera de uso exclusivo para ellos, pues el objetivo último de este arte era el convencimiento de una audiencia, desde un carácter ya no sólo retórico, por demás evidente, llegando a comprender un carácter importante como creación de conocimiento, o de ideas (imágenes)¹².

Sin embargo, nosotros al renunciar a nuestra capacidad de disertación de la imagen no somos partícipes de este arte (técnica), mas que sólo desde la otra cara de la moneda, la de público consumidor. Somos consumidores y en esta relación de consumo nos hemos vuelto dependientes a esta sustancia adictiva. A partir de tener experiencias que se alejan de este esquema globalizado de aprendizaje, los

11 También entendido como, τέχνη *téchnē*, o, 'arte'.

12 Yates, A. Frances, El arte de la memoria, Ediciones siruela, Madrid 2005, p. 18.

contrastes nos llevan a definir sentidos propios de vida y en estos sentidos es donde la experiencia nos hace reconocer el origen de esto que llamamos una imagen actividad. La gestación y la creación de las imágenes que surgen fuera del contexto industrial de la imagen, determinan un caso particular de imagen caracterizada por un sentido de lo propio.

A este respecto Didi Huberman señala "Nunca antes mostró tantas verdades tan crudas, y sin embargo, nunca antes nos mintió tanto, solicitando nuestra credulidad; nunca antes proliferó tanto y nunca había sufrido tantas censuras y destrucciones".¹³

Olvidar nuestra propia capacidad ante la imagen de forma obvia nos lleva a no poder comprender imágenes que no son de esta naturaleza, nos volvemos inertes a otras manifestaciones que no responde a los discursos de estas imágenes reiteradas, pues están fuera de dicho sentido, resultando en una suerte de nostalgia hacia aquello que nuestra velocidad ha dejado atrás, la cual puede ser comparable a la que siente un padre cuando le es imposible entablar una conversación fluida y prolongada con su hijo, pues han perdido vínculos importantes en común; éste se

13 Huberman, Didi, *Arde la imagen*, Ediciones Ve, Oaxaca, 2012, p. 13.

siente derrotado porque no participan del mismo lenguaje. Esta incapacidad expresa claramente la brecha causada por nuestro cambio de sensibilidad, como una pérdida de memoria por aquello que nos antecede. “ Al estar tan absortos por el vértigo de la vida actual, con su culto al progreso y al futuro, con su consumismo desatado [...] hemos olvidado que un vínculo de indisoluble comunidad nos une con el hombre de antaño”¹⁴

El alcance de la innovación se erige en tanto el olvido consume otras formas de pensamiento; esto fortalece a la imagen industrializada. Ahora bien esta condición desfavorable para el intercambio de sensibilidades no se limita en romper la comunicación entre generaciones, o en difundir de manera masiva cierto tipo de imágenes privilegiadas y mediadas, sino que lleva a crisis nuestra capacidad de involucrarnos con el pensamiento artístico, con la creación, con el análisis de las tendencias y la conformación de una idea propia de quienes somos.

Habría que tomarnos un tiempo para comprender la dinámica a la que esta industrialización nos ha llevado, en la cual dirigimos nuestras vida de forma pasiva frente al intercambio constante de bienes del que somos

14 Zamora, Fernando, *Filosofía de la imagen*, p. 223.

parte, actividad que se traslada así mismo a nuestro comportamiento en el consumo de imagen, ya que llevamos este hábito a nuestra propia experiencia con el mundo, consideración que en el pensamiento de Marx se denomina enajenación¹⁵.

Es de esta manera necesario continuar pensando en el problema a partir de defender nuestra capacidad creativa de cara al consumo de imagen. Recordemos que así fue precisamente cómo el arte moderno surge con una importante influencia del pensamiento marxista, pues éste surge un tanto como respuesta a los mecanismos de producción que desde finales del siglo XIX se habían formado¹⁶.

Así, la pintura en el contexto de las imágenes es incluso una de las más débiles, lo cual también Benjamin notaba porque era una imagen total y a diferencia del cine, el cual su seriación de imágenes adquiriría un nuevo poder; el de la velocidad, “...las imágenes de ambos son completamente distintas, la del pintor es una imagen total; la del operador de cámara es una imagen despedazada muchas veces, cuyas partes se han juntado de acuerdo a una nueva legalidad”¹⁷.

15 Xirau, Ramón, *Introducción a la historia de la Filosofía*, p. 370.

16 Lucie-Smith, Edward, *Visual arts in the XX century*, p.17-18.

17 Benjamin, Walter, *La obra de arte en su época de reproductibilidad*

Sin embargo, aquella totalidad de la imagen pictórica que Benjamin desechaba, tiene su sentido en la apertura a nuevos medios, de nuevas formas de arte en contraposición a la pintura como la imagen hegemónica que había reinado en la historia del arte, dando cuenta de que ya no respondía al carácter de la época.

A pesar de esto atendemos a que la debilidad de la pintura como se menciona, tiene todo el sentido del mundo en cuanto a que se siga persiguiendo los mismos valores que la pintura anteriormente ha perseguido. Por ello mantenernos en dichos valores equivaldría a tratar de pensar al hombre ante el paso de las épocas con una misma mirada, como si éste no cambiara según su momento, como un ser inerte, a-histórico o incluso a-temporal. Lo cual evidentemente se hace, al producir pintura desde el mismo entendido de siempre, lo cual es incluso algo que no puede detenerse, ya que no dejará de hacerse por tantos quienes prefieren no cuestionarse siquiera dicha condición.

El sentido de continuar produciendo pintura que aquí se busca proponer no recide claramente en ello, y no es que con esto se pretenda proponer el correcto, en todo caso uno que sí nace de este confrontamiento con nuestro momento,

técnica, p. 80-81.

con nuestro contexto de las imágenes y que observa la posibilidad en la pintura de digerir a aquel, de dar pausa a ese continuo flujo de imagen para asimilar lo que es, en un proceso individual pertinente.

Se encuentra así que el problema en torno a la validez de un medio u otro no radica en cuanto a que sus facultades técnicas hayan surgido en el momento presente, sino que dialoguen de forma oportuna con él y le respondan según necesidades verdaderas, aunque sin lugar a dudas para efecto de eficiencia aquellos que sí lo sean, es decir, aquellos que técnicamente se manifiesten actuales, tendrán mayores efectos (como las imágenes de la industria), a lo cual cabrá preguntarse si a pesar de ello lo hacen desde esta necesidad o no, ya que de no hacerlo tendrían a ser una producción más en esta tendencia acaparante.

“Me resulta evidente que la imagen no está en el presente. [...] La imagen en sí es una totalidad de relaciones de tiempo cuyo presente no hace más que transcurrir, ya como común múltiple, ya como el más pequeño divisor. Las relaciones de tiempo nunca se aprecian de un modo normal, sino mediante la imagen, a partir del momento en que la imagen es creadora. Ésta vuelve sensibles, hace visibles las relaciones de tiempo irreductibles al presente”.

Gilles Deleuze

2. UN SENTIDO DE LA IMAGEN DESDE LA MEMORIA

En el capítulo anterior hemos juzgado a la imagen visual y su presencia en la cultura desde la creación del mundo moderno, caracterizando los medios que definen su presencia en nuestra vida cotidiana. A continuación buscaremos abordar aquello que denominamos “el contexto de las imágenes” a partir de estudiar el resultado de la confrontación de la experiencia del hombre con su entorno, con el objetivo de situar a la imagen en este esquema. No obstante, a partir de acercarnos a algunas reflexiones metafísicas de la imagen escudriñaremos este concepto con el objetivo de enriquecerlo. Posteriormente llevaremos nuestro esquema de reflexión hacia la

posibilidad de referir el ejercicio artístico, pensando ante todo en la imagen-actividad que propondremos, como la conciencia que nos lleva a la creación en los terrenos de la pintura.

2.1 Imagen metafísica de Platón

Bajo este planteamiento encontramos provechoso el detenernos primero en el pensamiento platónico sobre la apariencia, pues añadirá claridad para nuestro esbozo de la imagen. Recordemos que Platón caracterizaba la condición humana como la tensión generada por la lucha entre dos tendencias diferentes, la razón y lo sensible. Tenía a la primera por el medio adecuado para conocer lo real y, a la segunda, por una apariencia de lo real. Ahora bien, era esta última el elemento constitutivo de la experiencia humana del mundo. Esto nos lleva a abordar su planteamiento por las similitudes que manifiesta ante lo antes trabajado, pues podríamos situar en esta apariencia de lo real aquello que venimos denominando bajo el concepto de imagen, partiendo de que nuestra noción de la imagen se basa en entenderla como aquello que podemos asir del mundo a partir, de la experiencia humana con éste, semejanza que nos muestra la posibilidad de sentar que Platón concebía

la imagen como una representación de la realidad, y con representación decimos imitación.

En la actualidad difícilmente concebiríamos la realidad como diferente de la experiencia. Las ideas de Platón se retomaron para cimentar el cristianismo y, debido a la difusión de tal culto, se suele concebir una realidad más allá del plano temporal de la experiencia, incluso más real que las vivencias; Así es evidente que el platonismo trata del conocimiento de lo meramente inteligible, pues concebía que la realidad inteligible nos trasciende y que nuestro conocimiento de ella se originó antes de nuestra experiencia mundana¹⁸. Para Platón, el mundo de que tenemos experiencia sensible es una sombra (imagen imperfecta) del conocimiento original¹⁹. “De modo que, cuando habita en el mundo material, ha olvidado las esencias del mundo ideal”²⁰

Si acaso somos capaces de desentrañar lo inteligible a partir de nuestra experiencia sensible, se debe a que recordamos esa otra experiencia, anterior a la vida en este mundo, por lo cual es claro que Platón ligaba la memoria con el conocimiento inteligible. “Habría entonces dos

18 Xirau, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, p. 64.

19 Ibid, p. 57.

20 Zamora, Fernando, *Filosofía de la imagen*, p. 216 .

olvidos, uno hacia arriba cuando el alma regresa al mundo superior y uno hacia abajo cuando abandona este mundo superior y vuelve hacia el inferior”²¹ En contraste con ese conocimiento innato, las imágenes son el conocimiento adquirido a través de la experiencia en este mundo, por lo cual Platón desestima nuestra relación con éste, pues la tiene por engañosa ²² .

El esquema de Platón, en este sentido, nos ilustra aquello que solemos denominar realidad como una consecuencia, como una sombra del conocimiento verdadero, por lo cual se cuestiona en consecuencia el papel de la actividad humana, siendo que con este esquema Platón confeccionó figuras que quisiéramos abordar aquí para entender la caracterización que hizo de la imagen. Pensamos ante todo en: el sofista y el artista. Recordemos que en el capítulo anterior, al tratar sobre Walter Benjamin, caracterizamos la imagen industrial como un arma poderosa, especializada en la construcción de doctrinas.

Se apuntaba que sus alcances y su refinamiento técnico condensan fácilmente nuestras nociones del mundo y nos llevan a asimilar la visión de la realidad que ella nos

21 Ibidem.

22 Xirau, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, p. 59.

ofrece, lo cual sugiere una relación con el platonismo. En el diálogo *El sofista*, Platón trama la figura del sofista apoyándose en el concepto de *eidolopoiike*²³, el cual se traduce habitualmente por “la creación de imágenes”. Centra la figura del sofista en el grado de dominio sobre estas imágenes, pues las identifica con los discursos de la sociedad²⁴; pero, también, porque el creador de las imágenes es aquel que domina y altera los discursos con un fin específico. En contraposición con esta tesis nos interesa disuadir, ya que pretendemos trabajar una concepción distinta de esta actividad creadora, principalmente porque consideramos que, en nuestro contexto, el concepto de *eidolopoiike* sólo podría trasladarse, como ya lo apuntábamos, al terreno de la imagen industrial, es decir, la imagen cuyo refinamiento técnico nos persuade en función de su eficiencia y su capacidad de convencimiento (retórica).

La imagen-actividad, a diferencia de la *eidolopoiike*, se caracterizará por la falta de sujeción a una retórica, cuyo interés se centra en la eficiencia del convencimiento ideológico; en efecto, no es una herramienta dogmática. En todo caso, la imagen-actividad que enunciamos se

23 Cfr. Platón, *Sofista*, 266a-d.

24 Cfr. *ibid.*, 232a-237b.

define por desentrañar las imágenes dadas de forma retórica, siendo capaz de encontrar su sentido propio, pues su actividad es producto de la conciencia. A diferencia de aquel que escucha al sofista, el creador de imágenes que enunciamos comprende aquello que el sofista dice y puede llegar a sus propias conclusiones (creación consciente).

A esta figura platónica viene a sumarse la del imitador, el cual nosotros podríamos acotar con el concepto habitual de artista, ya que establece que el artista es aquel que imita a la naturaleza, es decir, imita la imagen de la realidad y siendo que la actividad artística que el conoció se basaba en el estudio de la figura humana y su representación, él consideraba que dicha actividad encontraba su fin en la imitación de la naturaleza.

“He aquí que distingo a esas dos gentes que están ávidas de ver, que tienen la manía de las artes y que se limitan a la práctica, en que las distingo, digo, de los contempladores de la verdad, a los cuales conviene exclusivamente el nombre de filósofos”²⁵

Sin embargo, cabe destacar que los roles que Platón establecía en estas figuras, estaban siempre vistos a través de la ética, ya que formaban parte de la discusión

25 Zamora, Fernando, *Filosofía de la imagen*, p. 201.

que Platón estableció al describir su República y en esta República, estos personajes y en particular el del artista, se mostraba como figuras peligrosas en este contexto²⁶, ya que no contribuía a la creación de un verdadero conocimiento, sino en todo caso, a la ilusión²⁷.

La relación entre las artes y la búsqueda por la verdad es algo que a lo largo de la historia ha demostrado ser indisoluble, ya que el papel social que se ha concedido al artista y que el artista mismo se ha dado en muchas ocasiones, es el del creador de formas con las cuales podemos identificar la realidad. Por ello, en el caso particular de la pintura, ésta siempre se ha visto con un cierto recelo a partir de los términos del concepto de ilusión y podríamos describir que esta idea, en cierta medida, proviene del pensamiento platónico, a lo cual habría que apelar, en todo caso a qué idea de realidad se refiere, porque en el pensamiento platónico, ningún arte podría manifestarlo.

2.2 Imagen total en Bergson

Es evidente que las condiciones establecidas por Platón se vuelven sumamente difíciles de mantener al tratar de

26 Xirau, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, p. 74.

27 Cfr. Platón, República, 599a

trasladarlas a nuestra actualidad y sobretodo al buscar insertarlas a lo que el fenómeno artístico de nuestra época es, pues claro está que el entorno artístico que conoció respondía a una necesidad distinta, ya que la práctica artística a lo largo del tiempo, ha encontrado distintos objetivos y sentidos de ser²⁸. A pesar de esto las aportaciones de su pensamiento son indudables y en cuanto a su reflexión sobre la imagen no es distinto, pues todos los cuestionamientos que hace alrededor de la imagen y qué es para nosotros, nos lleva sin duda a la consideración de que su pensamiento aún tiene vigencia y aquí podemos conectarlo a lo que sigue.

Cabe anotar a esto que igualmente otro de los aspectos que llevó a que el pensamiento platónico fuera perdiendo terreno a lo largo del tiempo se sitúa en torno a la evidente apuesta de la sociedad Occidental hacia un pensamiento racionalista, el cual a lo largo de los siglos fue conformando a la ciencia moderna. Para muchos de los más influyentes intelectuales del siglo XIX, la cúspide del pensamiento se situaba en integrar el conocimiento bajo leyes fundamentales que explicaran de forma total nuestra existencia²⁹, lo cual en pocas palabras representa el

28 Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de seis ideas*, p. 34.

29 Xirau, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, p. 360.

aplicar un esquema científico a cualquier fenómeno para explicarlos a partir de la estructura de la ciencia. Tras el conflicto bélico de 1789 en Francia y todo lo que devino con éste en la era napoleónica, Europa busco reestructurarse. El pensamiento positivista fue una respuesta a ello, debido a que había una necesidad de orden y según las ideas que este movimiento proponía, éste se daría a través de la ciencia y así un progreso³⁰.

La crítica al reduccionismo de este sistema no tardó en aparecer, pues la realidad requería formas diversas de ser atendida³¹. Fue así como en este mismo contexto de ciencia surgió un pensador que llevó la metafísica a responder frente a la visión del mundo que la ciencia moderna estaba desarrollando. Henri Bergson fue de esta manera uno de los filósofos franceses de transición del siglo XIX al XX más sobresalientes, sobretodo a la hora de tratar un tema que para nosotros nos es fundamental, la imagen.

Es interesante comprender que Henri Bergson proviene del campo de la ciencia pues el se formó primeramente en el terreno de la mecánica y la matemática en donde tempranamente destacó; no obstante su visión, si bien

30 Ibid, p. 359.

31 Ibid, p. 412.

estaba muy centrada en los principios de la ciencia y sobre todo en la teoría de la evolución de Herbert Spencer³², se vió obligado a cambiar su perspectiva mientras desarrollaba algunas nociones de mecánica, pues “una realidad me resistió; la duración, no la pude reducir”³³.

Así es como una de las inquietudes principales desde el inicio para Bergson fue la de comprender nuestra noción del tiempo, ya que a través de atender a la conciencia sobre éste, la nociones de vida y evolución, se muestran cercanas a su estado natural, porque a diferencia del pensamiento racional que presenta cortes de movimiento a través de analizar por partes aquello que estudia³⁴, las ideas de Bergson se basan en la intuición como un método³⁵, el cual comprende el sentido del cambio³⁶. Por ello es que uno de sus conceptos principales es la duración, el cual refiere precisamente a la experiencia del tiempo y a la relatividad de esta experiencia, no sólo desde la percepción sino como forma de conciencia: “...la duración es el progreso continuo del pasado que corroe el porvenir y que se hincha

32 Ibid, p. 413.

33 Barlow, Michel, *El pensamiento de Bergson*, p. 34.

34 Bergson, Henri, *Memoria y vida*, p. 12.

35 En el pensamiento de Bergson la intuición es tomada como la simpatía con el absoluto (inteligencia intuitiva). Xirau, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, p. 414.

36 Ibid, p. 414-415.

al avanzar”³⁷.

Aunque el concepto de duración tiene una repercusión en general en todo el pensamiento bergsoniano, fue desarrollado por él en su libro *La evolución creadora*, pues éste trata de aquello que denominaba, el impulso vital, conceptualización bajo la cual estudia a la vida y sus formas, como una respuesta a las teorías evolutivas. Por esto, antes de pasar a desarrollar la noción de imagen para Bergson habrá que aclarar brevemente el concepto de duración, pues la consciencia de tiempo de Bergson, tiene una importancia clave para la noción de imagen, así como para la noción de memoria.

“Nuestro razonamiento sobre los sistemas aislados no implican que la historia presente, pasada y la futura, se despliegue de un solo golpe, como un abanico; esas historias se desarrollan poco a poco, como si ocupase una duración análoga a la nuestra. Si quiero prepararme un vaso de agua azucarada, por más que haga debo esperar a que el azúcar se disuelva [...] el tiempo que tengo que esperar no es el tiempo matemático [...] El tiempo coincide con mi impaciencia, es decir, con una determinada porción de mi duración en mí, que no es extendible ni reducible a mi voluntad”³⁸.

37 Bergson, Henri, *Materia y Vida*, p. 47.

38 *Ibid*, p. 12.

Es así como reconoce que la comprensión de nuestra duración sólo surge a partir de que le agregamos necesidad al tiempo, pues lo notamos en la medida en que nos ubicamos en comparación con el universo que nos rodea y distinguimos nuestra duración de éste, ya que sólo lo notamos cuando “crece lo suficiente”³⁹. En otras palabras, al agregarle necesidad al tiempo lo que hacemos es volvernos conscientes de que el tiempo transcurre, pero, ese tiempo es tiempo vivido, es un tiempo propio, pues define nuestra existencia⁴⁰.

En este sentido distinguimos nuestra duración como una manera de percibir nuestro trayecto, mismo que a la hora de definirlo tenemos que nombrarlo por etapas (pasado, presente, futuro), pero que en nuestro funcionamiento interno, como en el orden de la naturaleza sucede de forma inmediata. Esta comparación entre lo interno y lo externo entre el hombre y la naturaleza lo aborda a través de la percepción, al decir:

39 Ibid, p. 8.

40 Xirau, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, p. 416.

“Tomemos al más permanente de los estados internos, la percepción visual de un objeto exterior inmóvil. El objeto puede permanecer idéntico, y yo puedo mirarlo desde el mismo lado, bajo el mismo ángulo, con la misma luz, la visión que de él tengo no por ello difiere menos de la que acabo de tener, aunque no fuera mas que porque la visión ha envejecido un instante. Ahí está mi memoria, que inserta algo de ese pasado en este presente. Mi estado del alma, al avanzar en la ruta del tiempo, crece continuamente con la duración que recoge; hace bola de nieve consigo mismo. Con mayor motivo ocurre eso en los estados más profundamente interiores, sensaciones, afectos, deseos, etc.”⁴¹

Al aparecer la noción de memoria junto con la de duración, al presentar esta percepción e interacción con el mundo, nos viene a la cabeza lo tratado en nuestro primer capítulo referente a las imágenes del origen, las cuales nos acompañan desde el inicio de nuestra existencia. Para Jung, decíamos, por ejemplo que venían desde tiempos prehistóricos⁴². Incluso esta idea se asemeja a la que trabajamos sobre el origen ideal de las imágenes en Platón.

En suma vemos que hasta aquí nos hemos centrado en analizar una y otra vez la naturaleza del hombre frente al mundo a partir de cómo lo registra. Es justo ahora,

41 Ibidem.

42 Véase pag. 21.

cuando estas ideas comienzan a tocarse, que nos toca pasar a desentrañar el sentido más profundo de la imagen en Bergson y con éste, finalmente podamos proponer nuestra visión sobre la memoria.

Recordemos que ya Platón definía que todo aquello que vemos en este mundo es una imagen. Para Bergson no sólo todo aquello que vemos sino todo en absoluto es una imagen, tanto si la vemos como si no, incluso nosotros, individuos, personas, sociedad, somos una imagen⁴³.

Las ideas referentes a la imagen en el pensamiento bergsoniano fueron desarrolladas por él en su *libro Materia y Memoria*, el cual a grandes rasgos es un ensayo sobre el espíritu y el cuerpo. En este libro caracteriza a la imagen esencialmente por ser móvil; siempre recibe y devuelve movimiento porque ella se forma a partir de distintas relaciones de orden que se establecen entre ellas⁴⁴, por ejemplo, en nuestro caso, al ser nuestro cuerpo una imagen, es una imagen que ordena a otras imágenes a partir de que las percibimos. En este sentido, aquella imagen percibida, se mueve en rededor de nosotros ya que nosotros vemos aquello que nos interesa ver en ella: “He aquí un sistema

43 Barlow, Michel, *El pensamiento de Bergson*, p. 35-37.

44 Bergson, Henri, *Materia y Memoria*, p.36..

de imágenes que llamo mi percepción del universo y que se transforma de arriba a abajo por suaves vibraciones de cierta imagen privilegiada, mi cuerpo”⁴⁵

Es momento de destacar un elemento en su pensamiento que ya venía siendo notorio, la percepción. Si ya habíamos ejemplificado anteriormente la percepción visual en Bergson, encontramos que para él no sólo la percepción se limita a lo visual, sino que en efecto, tiene toda la influencia de ser mediadora entre la imagen que nuestro cuerpo es y las imágenes del universo.

“Percibir consiste en separar , del conjunto de los objetos, la acción posible de mi cuerpo sobre ellos [...] no es sino una selección. No crea nada, por el contrario, elimina del conjunto de las imágenes todas aquellas sobrecuales yo no tendría ninguna facilidad de captación”⁴⁶

Para Bergson existen dos tipos de imágenes; las primeras se caracterizan por ser invariables en el universo, estas se rigen por las regulaciones de movimiento que hay entre ellas, son leyes inmutables y en ellas sus efectos permanecen proporcionados a sus causas, estas imágenes del universo se prolongan infinitamente. Por otro lado (las imágenes del

45 Ibid, p.43.

46 Ibid, p. 257.

otro tipo) se caracterizan por estar reguladas, por una sola imagen central como comentábamos hace un momento, nuestro cuerpo. Esta dicotomía que Bergson nos presenta, surge por la necesidad de abordar dos elementos esenciales que la imagen manifiesta; por un lado la materia y por el otro, la memoria.

Si se considera, primero, a esta imagen desvinculada del universo, podemos ver en ella una imagen que carece de nuestro interés, es una imagen libre de carga no tocada por nuestras significaciones, no definida por nuestro pensamiento, sólo es regulada a través de cómo interactúa con otras imágenes y esta libertad hace que ella se manifieste como materia “[...] llamo materia al conjunto de las imágenes [sin percepción]⁴⁷”. Con ello se refiere a que estas imágenes carentes de cortes. En su conjunto se gobiernan a partir de sus relaciones mutuas y en este estado de regulaciones, la materia, es decir, las imágenes del universo, se mantienen siempre actuales (en un constante estado de actualización), ya que no sostienen ninguna significación externa que las anteceda (como la que la consciencia humana hace). En ellas no existe otra imagen que de forma continua esté delimitándolas para comprenderlas, la materia existe en un constante cambio.

47 Ibid, p. 40.

“En general, una imagen cualquiera (materia) influye en las otras imágenes de una manera determinada, incluso calculable, conforme a lo que llamamos las leyes de la naturaleza”,⁴⁸

Esta reflexión nos lleva a pensar precisamente en que las imágenes escapan incluso de la percepción humana o, más bien, a la capacidad de inteligir, puesto que a través de esta idea puede leerse que nuestra mente tiene un espectro limitado para comprender el universo, llámese razón, llámesele ciencia al impulso por encontrar esta ley fundamental, no puede llevarnos a comprender la totalidad de su complejidad. Se deja interpretar ante esto, que para Bergson aquello que se escapa a la ciencia, no es otra cosa que el sentido mismo de la vida, pues recordemos que la intensión de Bergson al diferir del camino está en ir en mayor medida hacia lo vital. Así pues al igual que como lo descubrió tempranamente en la duración, la forma natural de la vida no puede delimitarse y analizarse por el intelecto.

En contraste con esta primera imagen de la que hablamos, la cual se mantiene en un estado de actualización, aquellas imágenes que se ordenan a través de nuestro cuerpo

48 Ibid, p. 38.

se mantienen en un estado continuo (virtuales), ya que atienden a esta percepción sumada al tiempo, es decir, la memoria⁴⁹, aquello que permanece, pues “hace bola de nieve consigo mismo”.

Por ello, nuestra percepción de otras imágenes nos lleva a verlas como símbolos⁵⁰. A través del interés es que percibimos, lo que para él significa que la memoria y la percepción están dirigidas hacia la acción⁵¹. Así que no es posible dejar de nombrar aquello que percibimos, pues vemos la acción intrínseca del objeto. Le llamamos silla porque encontramos en ella aquella utilidad. Es un símbolo para nosotros y sólo vemos lo que ocupamos en ella y todos estos símbolos van siendo acumulados por medio de nuestra experiencia, nos acompañan en un continuo ver ya que no podemos prescindir de éste, está adherido a nuestra percepción “Lo cierto es que si una percepción evoca un recuerdo, lo hace con el objeto de que las circunstancias que han precedido, acompañado y seguido a la situación pasada arrojen alguna luz sobre la situación actual y muestren el camino por donde salir”⁵².

49 Ibid, p. 95-97.

50 Bergson, Henri, *Materia y Vida*, p. 11.

51 Ibid, pp. 256-257.

52 Barlow, Michel, *El pensamiento de Bergson*, p. 60.

De igual manera que la memoria se presenta ante el momento actual, al tiempo de identificar la silla, la memoria se muestra condensada en toda acción que realizamos, en toda interacción, como un telón de fondo que responde a las asociaciones del momento presente “percibir consiste en condensar los periodos de una existencia infinitamente diluida en algunos momentos más diferenciados de una vida más intensa, y en resumir de este modo una historia muy larga”⁵³. Sumado a esto, Deleuze explica que para Bergson este traer al presente conlleva una interacción entre la memoria en su estado puro (virtual), con lo actual, mas la memoria virtual, no puede actualizarse, pues lo que se actualiza son los recuerdos (formas de la memoria), según la acción del presente, pues “La imagen virtual (recuerdo puro) no es un estado psicológico o una consciencia: existe fuera de la consciencia en el tiempo y no tendría que darnos más trabajo admitir la insistencia virtual de recuerdos puros en el tiempo que la existencia actual de objetos no percibidos en el espacio”⁵⁴.

“En todo momento la vida ofrece, pues, estos dos aspectos: es actual y virtual, percepción de un lado y recuerdo del otro”⁵⁵. La percepción sería lo que atiende al presente

53 Ibid, p. 82.

54 Deleuze, Guilles, Estudios sobre cine II, p. 112.

55 Ibid, p, 111.

(actual), pues nos hace interactuar con el mundo e identificarlo (simbólico), mas el otro lado de la moneda es nuestra vida misma, es la memoria y esta se encuentra siempre en un estado virtual, pues nuestra vida es eso que no se actualiza.

Podemos decir en suma, que la memoria bajo el pensamiento de Bergson no es otra cosa que una percepción a la cual se le suma duración, pues ésta conlleva ya una consciencia del tiempo y de esta forma nos permite preservar las percepciones pasadas de lo vivido. La memoria así, mantiene conectada nuestra existencia y se hace presente a medida que nuestro acontecer lo demanda. Así mismo, la memoria bajo esta lectura es la imagen del ser humano, puesto que está configurada a su forma, mientras que la imagen de la materia no, por ello escapa de nosotros.

Hablamos entonces otra vez de la experiencia cognositiva del hombre ante el mundo, del proceso de interacción y aprehensión del entorno. En fin, nos colocamos nuevamente frente a la base que nos permite conocer y crear. Este conocimiento, este aprendizaje como ya conjeturábamos al comenzar, está estrechamente ligado a la imagen, no obstante, ahora podemos comprender que

esta imagen viene a posicionar no sólo lo visual, pues a partir de lo desarrollado podemos decir que comprende sólo una parte de la percepción de la imagen total.

El desencadenamiento de esta serie de consideraciones sobre la imagen quedaría desprovisto de guía si no concluyéramos hasta aquí, que nos hemos venido aproximando a desentrañar un sentido profundo del cómo interactuamos con la imagen, ya que como comenzamos, nuestro contexto actual parece estar determinado por ella, pues estamos invadidos por las múltiples presentaciones en que se deriva .

Es por ello que si queremos encontrar la manera de atender el problema actual para la práctica de las artes, así como de la pintura, encuentro preciso encarar este horizonte de la imagen, pues me parece oportuno proponer consideraciones de la pintura que puedan dialogar con el problema no sólo desde la frontalidad de lo visual, sino en suma, desde todo el fenómeno que implica la imagen para nosotros.

3. LA PINTURA COMO IMAGEN. ENTRE LA IMAGEN-MATERIA Y LA IMAGEN-MEMORIA.

La noción de imagen cuyos extremos están proporcionados, por un lado, por la materia, por el otro, por la memoria, nos permite detenernos a generar una nueva mirada para desentrañar la noción de imagen con la cual pretendo se entienda a la pintura. La adaptación de esta noción por consiguiente requiere que apelemos a emparentar la imagen bergsoniana con algunas de las características esenciales, que podríamos decir, definen la práctica de la pintura. La propuesta de Bergson a este respecto señalaba que “todo es imagen”⁵⁶, idea que al desarrollarla nos ha arrojado los dos tipos de imágenes que él clasifica, misma que a partir

56 Véase página 48.

de lo anterior podríamos definir como: imagen-materia, imagen-memoria.

Por otro lado, aunque no existe una definición única de la pintura, como no existe una definición única del término arte⁵⁷ que responda a todas las épocas y contextos, su práctica siempre ha estado delimitada por un hecho fundamental, pues toda pintura surge a través de un ejercicio de transformación y significación de la materia. Antes del surgimiento de la obra pictórica, o incluso de su proceso, antes de cualquier categorización o idea previa, la pintura sólo existe como un material con el que se llevará a cabo. En un principio no es más que materia, pero ésta se transforma por medio de distintos criterios variables, que le dan estructura bajo órdenes de significación que nos permiten en un momento posterior identificarla y otorgarle valoraciones, tales como matiz, gesto, forma, figura, símbolos, narrativa, etc.

Así, a pesar de que la reflexión sobre el fenómeno pictórico ha cambiado a lo largo del tiempo, su práctica se sostiene de este hecho primario, pues en principio ésta mantiene estas mismas características esenciales en las pinturas rupestres, las obras de Rubens y las manifestaciones pictóricas

⁵⁷ Gombrich, Ernest, *Historia del Arte*, p.21.

más contemporáneas⁵⁸, ya que en todas ellas podemos indentificar esta transformación a la que nos referimos.

Esta constancia nos muestra de forma clara que dicha actividad de transformación y significación de la materia está ligada, como mencionába, a una consciencia del fenómeno pictórico, puesto que a través de estos criterios variables (que no son otra cosa que aparatos de reflexión), llevamos esta transformación a un propósito x; no obstante, cabe señalar que independientemente de estos criterios, uno de los mediadores más importantes para esta transformación, sino es que el más inmediato a nuestro ser, es la percepción.

Esta percepción puede ser tomada desde un sentido común de la palabra, pero es precisamente la acepción antes desarrollada a partir de Bergson, la que nos permite observar que como criterio para esta transformación nuestra percepción hace un reconocimiento de las imágenes y diferencia la imagen (en este caso a la imagen de la pintura) entre el interés simbólico de la memoria y la regulación

58 Si bien este punto abre un espacio para una amplia discusión al abordar los nuevos medios con los que se están llevando intensiones pictóricas, se sostiene aquí que no nos referimos con la materia de la pintura solamente a los medios materiales, sino en mayor medida a la transformación de la materia en su sentido más elevado como imagen.

autónoma de la materia, pues en un inicio, como mencionaba, esta materia pictórica sólo se sostiene por su naturaleza, la cual evidentemente tiene un funcionamiento autónomo (al igual que la imagen-materia de Bergson), pues, por ejemplo, el color mismo posee sus propias leyes. Posteriormente, la comprensión de la naturaleza de esta materia nos lleva a encontrar en ella un interés bajo el cual proseguimos a trabajar y transformarla vía nuestra percepción.

En la actualidad otorgamos un papel fundamental a la percepción para nuestro desenvolvimiento cognoscitivo, pues ahora entendemos que la percepción se presenta de forma activa (no pasiva)⁵⁹. Rudolf Arnheim reconce en la percepción una actividad creadora⁶⁰, a diferencia de la teoría mimética y en general del pensamiento racional desde Aristóteles, donde es vista como “un acto mecánico y un registro físico”⁶¹. Para Arnheim es la actividad creadora de la mente humana, pues “[...]realiza a nivel sensorial lo que en el ámbito del raciocinio se entiende por comprensión”⁶². Esta concepción de la percepción en Arnheim, a diferencia

59 R. Arnheim hace un contraste entre entre la noción histórica del pensamiento racionalista, en el cual la percepción se considera como no activa. Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción*, p. 58

60 Zamora, Fernando, *Filosofía de la imagen*, p. 239.

61 Ibid, pp. 237-238.

62 Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción*, p. 62

de Bergson, sí reconoce en la percepción la cualidad creadora, pues recordemos que para él su papel estaba en diferenciar, la imagen del conjunto⁶³ No obstante Bergson de igual manera le otorga la propiedad de ser activa, pues para él es hacia la actividad hacia donde la percepción se dirige.⁶⁴ Así, podríamos entender que esta cualidad creadora que Arnheim otorga a la percepción en Bergson resultaría en todo caso de la aparición de la intuición en este esquema, ya que la percepción de la que hablamos en términos de la pintura busca ir hacia la consciencia.

En el caso de la pintura podríamos decir que la percepción tiene esta suerte creadora, ya que como apuntábamos es la mediadora en la transformación de la materia y sobre todo es una percepción plenamente activa, ya que la construcción pictórica sucede en un constante ir y venir de contrastes de percepción, debido a que su proceso requiere comprender el sentido de la imagen, y dicha comprensión es lograda a través de una articulación de la percepción, ejercicio que culmina en la creación. Por otro lado, posteriormente a la creación pictórica, la percepción sigue jugando este papel, al representar nuestra herramienta para desentrañar la obra, y no podemos decir que este ejercicio de comprensión

63 Véase página 49.

64 Véase página 51..

no tiene un papel creador, pues en definitiva el observador crea nuevos sentidos de aquello que ve.

Ahora bien, si ya hemos identificado el papel de la percepción y su actividad en la pintura, así como su escudriñamiento entre la imagen-materia y la imagen-memoria, es momento de emparentar estas dos ideas con cómo se manifiestan en la pintura como una manifestación artística. A partir de esto presentamos que la imagen que la materia es bajo el pensamiento de Bergson tiene muchas semejanzas con el fenómeno de la pintura abstracta (arte concreto)⁶⁵.

La pintura abstracta puede identificarse como una corriente que se ha presentado de manera intermitente desde principios del siglo pasado, la cual se caracteriza por contraponerse a los propósitos representacionales de la pintura figurativa que llevan a la ilusión⁶⁶, con lo cual propone un discurso formal de autoreferencia, pues surge de sí y encuentra su fin en sí mismo. Su planteamiento pretende la ausencia de preconcepciones, puesto que “[...] coloca al pintor delante del lienzo, en situación de absoluta disponibilidad, sin ideas previas”⁶⁷. No obstante,

65 Moszynska, Anna, *Arte abstracto*, p. 120.

66 Greenberg, Clement, *La pintura moderna y otros ensayos*, p. 114.

67 Gállego, Julián, *Pintura contemporánea*, p. 86.

decimos que como corriente es intermitente porque se ha manifestado desde su surgimiento como impulsos hacia la no-referencia, concentrándose específicamente en algunos períodos importantes.

Por otro lado, esto también puede adjudicarse al hecho de que en muchos artistas el planteamiento abstracto ha sido una búsqueda que aparece posterior a su origen como pintores figurativos, lo que para Greemberg es “un autocrítico del arte pictórico”⁶⁸.

Podemos considerar así a la “abstracción” como la presencia de una necesidad del pintor de encontrarse con una experiencia que revasara la representación del mundo como lo vemos. A este respecto Gaston Bachelar (quien trabajó arduamente el pensamiento de Bergson) escribió: “Siempre quisimos que nuestra imaginación tuviera la facultad de formar imágenes. Bueno, es más bien la facultad de quitar la forma a las imágenes proporcionadas por la percepción”⁶⁹. Por ello la abstracción se manifiesta en muchos pintores como un impulso de transformación de la realidad “tal como la vemos”, pues al modificar lo que vemos, critican nuestra mirada del mundo. “[...] la universal variación, la universal interacción es lo que

68 Ibidem.

69 Moszynska, Anna, *Arte abstracto*, p. 129.

Cézanne llamaba el mundo anterior al (ojo del) hombre (virginidad del mundo)”⁷⁰(*Ilustración 2*). Al alejarse de la ilusión en la pintura el pintor proporcionaba un sentido de imagen “superior” pues ésta dialogaba con la imágenes del universo de la misma manera en que lo hace la imagen-materia.

La apuesta por la abstracción en Kazimir Malévich tiene completamente esta connotación. Su propuesta iba en búsqueda de lo infinito y lo absoluto. Él buscaba la “supremacía de los médios básicos del arte, el color y la forma, sobre la mera representación de fenómenos del mundo visible”⁷¹, El propósito para él se encontraba en dirigir la pintura a la solemnidad del universo tras liberarla de cualquier referencia objetiva⁷².

Tras analizar su obra Blanco sobre blanco (*Ilustración 3*), nos damos cuenta de que efectivamente Malévich renuncia al carácter ilusorio de la pintura, llegando al vacío de la representación en su búsqueda por los médios básicos del arte, mas él reconoció en su momento que su propósito superior tenía un carácter inalcanzable⁷³. Su reflexión sobre la pintura en todo caso, realmente constestó de forma

70 Deleuze, Guilles, *La imagen movimiento*, p.122.

71 Ruhberg, Karl, *Abstracción y realidad*, en, *Arte del siglo XX*, p. 162.

72 Ibid, pp. 161-164.

73 Ibid, p. 162.

contundente al problema entre abstracción y figuración. Asimismo, su obra puntualiza la posibilidad de encontrar esta imagen-materia que buscamos en la pintura abstracta, pues realmente representa una imagen desvinculada de la acción de lo simbólico de la memoria, pues no apela a la experiencia que tenemos con el mundo en sus términos espaciales, temporales, etc. Es por esto que la pintura de Malévich se vuelve un símbolo del “mundo anterior al hombre” de Cézanne.

Este mismo sentido es el que el crítico de arte Werner Haftmann encontró en su momento en la obra de Mark Rothko (*Ilustración 4*) al exponer que: “These screens of light have nothing more in common with framed pictures; they symbolize the great, unlimited, universal space surrounding us, in which numen has it’s place”⁷⁴. Esta lectura si bien viene a confirmar lo hasta aquí tratado, al mismo tiempo aborda aquellas limitantes que el mismo Malévich reconoció. Si la imagen abstracta no surge del universo simbólico de la memoria, sí se introduce en éste, debido a que nos lleva a ver el mundo a través de la versión que hace de él.

En suma, la práctica de la pintura abstracta está dotada

74 Lucie-Smith, Edward, *Visual arts in the XX century*, p. 223.

de toda una reflexión sobre la materia al incidir en ella de forma directa sin el antecedente de la referencia. Sin embargo, su actividad siempre está mediada por nuestra percepción, y con ella, por nuestra memoria en su sentido más amplio, pues al percibir la pintura abstracta lo hacemos desde nuestras herramientas más básicas y sólo a través de ellas, de manera que es posible comprender la imagen desde su posibilidad como materia.

Hablamos pues, de que este rescate que la pintura abstracta busca hacer desde su sentido más puro (esencial), no hace otra cosa que conectar su propósito con el propósito pictórico en general, en el entendido de que esta reinsertión que la imagen de la materia hace en el ámbito de la memoria, casi como acto reflejo, viene a manifestar la naturaleza humana que está detrás del acto pictórico en toda su extensión, pues representa el esfuerzo del hombre por alcanzar aquello que escapa de sí, mas no puede hacerlo de otra manera que no sea a través de su actividad y sus términos humanos.

En este sentido, al renunciar a la referencia y emprender sin vuelta atrás un viaje hacia lo inédito, la percepción, siempre presente en lo humano, nos retorna hacia el polo

opuesto, en una condición de carácter energético, pues esta atracción de polos, este ir y venir entre la materia y la memoria se vuelve algo cíclico, desenvuelve una sinergia caracterizada por la actividad creadora que condiciona la percepción. Gombrich señala así que “Todos nosotros, cuando vemos un cuadro, nos ponemos a recordar [...]”⁷⁵. No obstante, con esto no nos referimos desde luego, a que este retorno vía percepción esté dirigido hacia la identificación de formas (figuras) dentro de la imagen abstracta (lo cual evidentemente puede hacerse), sino especialmente hacia el hallazgo del sentido interno de la imagen. Por ello, la memoria se hace presente.

A partir de todo lo anterior se vuelve evidente que si bien nuestra noción de abstracción está adquiriendo mucha flexibilidad, asimismo cabe notar que la memoria lo hace, pues a partir de lo que describimos este flujo energético del que hablamos, tiene una suerte de proceso de retroalimentación.

Esto nos lleva a apelar a una distinción que el mismo Bergson hizo en su momento sobre la memoria, ya que para él si bien la memoria se articula a través de lo simbólico, existen dos manifestaciones de ésta, a manera de dos

⁷⁵ Gombrich, Ernest, *Historia del Arte*, p.21.

presentaciones. La primera de ellas, como es de esperarse, está dotada de un pensamiento estructurado, pues su función es precisamente esa: servir; servir para actuar, para enfrentar el presente, para actuar conforme al porvenir. Es por ello que la refiere como hábito (mecanismos motores), pues su existencia consiste en la utilidad, en la operación práctica que se deriva de la utilización de la experiencia requerida por el momento actual⁷⁶. En contraposición con esta forma de memoria se presenta otra mucho más elástica y caprichosa, la cual llama independiente, pues su interés no consta de la precisión, sino en todo lugar implica un trabajo del espíritu⁷⁷, es “[...] una intuición del espíritu que puedo alargar o acortar a mi antojo; les asigno una duración arbitraria[...]”⁷⁸. A este respecto señala Ramón Xirau:

“La segunda memoria, que es la memoria del artista, del poeta y de todos los hombres en cuanto tiene hondura su consciencia, nos lleva desde el plano del ensueño hasta la contemplación e incluso a la vida religiosa. La memoria profunda vuelve a ser para Bergson como lo fue en Platón, en Plotino⁷⁹ o en San Agustín, imagen móvil de la eternidad”

76 Bergson, Henri, *Materia y Memoria*, p.96.

77 Ibidem.

78 Ibid, p.99.

79 Xirau, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, p. 420.

Es justamente esta memoria la que ha encaminado en muchas ocasiones (no en todas), a cimentar el espíritu de la pintura figurativa, pues ha significado ya no sólo la copia del mundo (como desde el surgimiento de la pintura abstracta se ha criticado), sino la invención y producción de conocimiento a través de la inteligencia, con vistas hacia la trascendencia. En este sentido, podemos entender que la pintura figurativa ha jugado un papel de suma importancia para el ser humano, pues representa el espejo con el que se mira y mira su momento. Recordemos la manera en la que el pintor de las cavernas manifestaba su entorno, sus más grandes preocupaciones, esas que definían su existencia⁸⁰. Al crear estas imágenes creaba todo un universo imaginario emblemático y alegórico, el cual ha trascendido el paso del tiempo y llegado hasta nosotros para seguir funcionando como esta “imagen móvil” del espíritu humano.

Esto mismo nos lleva a preguntarnos qué es aquello que hace que las imágenes trasciendan, que mantengan sino vigencia en cuanto a su uso práctico, sí ante nuestra memoria. Didi Huberman señala que:

“Ante la imagen tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento de paso, y que ante es el elemento

80 Véase página 21-22.

del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y de porvenir que el que mira”⁸¹ .

Por una parte la pintura figurativa es una imagen simbólica, una imagen que identificamos a través de nuestra percepción, pero no la vemos a través de la utilidad, no es nuestro objeto práctico, pues la imagen de la pintura vá más allá de lo simbólico, ya que podríamos decir que la pintura existe en mayor medida como este estado puro de la memoria (virtualidad), ya que lo simbólico representa solamente la superficie de la memoria, es la vida, la estructura interna de la pintura lo que vuelve sobresaliente a la imagen pictórica. En este sentido es que la percepción necesita de la intuición para penetrar en la virtualidad de la pintura para desentrañarla.

Vemos la pintura a través de un sentido vital, no sólo a través símbolos, pues esta comprensión en profundidad requiere de la actividad de nuestra memoria sobre la imagen. El hombre de las cavernas nos permite volver a vivir su experiencia y llegamos a ese entendido, a la imagen que busca transmitirnos, como en una conexión de virtualidades.

81 Huberman, Didi, *La imagen superviviente*, p 32.

Esta consciencia llevó a entender el papel de las artes como una forma potencial de trascendencia. En el ámbito de la pintura, este papel fue desempeñado principalmente por el género del retrato. Conforme al paso del tiempo éste fue consolidándose como una guarida de la imagen del hombre ante su duración. No obstante, aunque el universo del retrato es uno de los más vastos en la historia de la pintura, podemos decir que son sólo algunos los que verdaderamente han cumplido este objetivo.

Ante esta situación, el retrato de los Arnolfini (*Ilustración 6*) efectivamente ha logrado la meta de perdurar en el tiempo puesto que cumple con la cualidad de lo impenetrable. Podemos identificar los símbolos que contiene, tanto por lo anecdótico o por la cierta narrativa que posee, mas ésta no se presenta del todo clara. Jan Van Eyck personifica a un pintor que reconocía en la pintura, tanto una manera vivencial de aproximarse a comprender lo que percibimos⁸², la memoria potencial de la imagen pictórica, misma que tiene la posibilidad de alterar. Así utiliza la pintura como un medio de elevación de la figura humana, al desafiar lo simbólico y ofrecernos una imagen que por más que observemos, no terminamos de comprender. Es así que nos

82 Su obra renunció a los métodos analíticos de la persepctiva apostando a la observación directa. Gombrich, Ernest, *Historia del Arte*, p.177.

lleva a no olvidarla. La conciencia que de esta manera Van Eyck manifiesta sobre el papel del pintor como alguien que incide en el tiempo, está estrechamente ligada a la metáfora de la pintura como un espejo (*Ilustración 5*). A partir de Van Eyck, el pintor se vuelve testigo de la vida, pues es quien observa y comprende a la imagen.

Así mismo es como posteriormente Hans Holbein desafía el juicio sobre la supuesta ingenuidad del quehacer pictórico figurativo como mera copia del mundo natural. Al enfrentarse directamente ante los supuestos del espacio pictórico, lleva a confluír lo natural que aparentemente es la figuración, con su mero acto actificial. Recompone la estructura de las imágenes y las vuelve una sola sostenidad por su naturaleza ficticia. El montaje de los embajadores de Holbein (*Ilustración 7*) se adelanta al collage y lleva a la idea de la composición más allá de la ilusión del espacio artificial (perspectiva). Este montaje así, viene a incomodar a la calma de la narrativa, volviendo al retrato una forma de alterar el sentido de lo simbólico, en un sentido de la imagen mayormente como ensayo abierto, pues en él, lo simbólico es susceptible al cambio, de forma similar a cómo la materia se transforma, pues comienza a salirse del molde de lo simbólico-estático, partiendo hacia una forma de memoria de múltiples lecturas. Podemos decir

que esta consciencia sobre la autonomía de las formas, con la ruptura de “lo natural de la representación” es lo que vuelve autónoma a la imagen pictórica, es lo que le permite gobernarse a sí misma y entender su propia materialidad, su propio lenguaje, para llevarlo a un entendimiento interno, a una consciencia de sí mismo.

Esto es lo que precisamente define a la imagen de la pintura como una memoria independiente⁸³, cuya autonomía activa este dinamismo energético interno del que hablábamos, donde la imagen figurativa (imagen de la memoria) confluye con la imagen abstracta (imagen de la materia). La imagen de la pintura así, es el resultado de un mixto, a causa de su flexibilidad. Es un híbrido entre tendencias, es un ir y venir dentro de este circuito energético establecido entre los polos que es la pintura.

La pintura moderna está marcada por este entendido sobre la autonomía del lenguaje pictórico, aunque en muchas ocasiones se llegó de forma colateral, en una forma muy intuitiva. En Francis Bacon esta autonomía surge del propósito de otorgarle a lo simbólico pura sensación, hasta el punto en el que se vuelve imposible entrar en sus “narrativas” desde la razón, pues la desarticula. En la

83 Véase página 63.

pintura de Francis Bacon (*Ilustración 8*) solamente podemos desenvolvemos a través de la intuición, a través de la interiorización con nuestros recuerdos más animales, pues Bacon se sirve por un lado, de la extracción del potencial de los elementos básicos de la pintura en función de la sensibilidad (abstracción), más estos los vuelve pura virtualidad. La pintura de Francis Bacon está compuesta de una inteligencia meramente pictórica, pues ya no apela a los recursos de la narración en su sentido literario. Su pintura manifiesta escenarios donde sucede la metáfora de la imagen en su sentido más matérico, desnudo de palabras; no obstante, adquiere igualmente fuerza, al mantener un cierto vínculo con lo que ocuparía en otro momento la narrativa, pero en Bacon es la memoria independiente la que juega este papel al hacernos experimentar la imagen con nuestros recuerdos, pues ocupamos nuestra experiencia espacial-corporal.

“que el ritmo dé puesta en vibración de la materia y reposo de la misma forma en que la sofrosyne presentada como un ciclo entre la cosmología de las imágenes y los signos, dé la suficiencia o el fracaso de la cual como instrumento espiritual orientador determina el destino de la cultura humana. Al hombre que como artista se debate entre las concepciones religiosa y matemática del mundo viene a ayudarle de forma característica la memoria tanto de la personalidad colectiva como la del individuo: no creando sin más un espacio para el pensamiento, pero si fortaleciendo en los polos extremos del comportamiento psíquico, la tendencia a la contemplación serena o a la entrega orgiástica”

Aby Warburg

4. LA IMAGEN-ACTIVIDAD

Podemos decir que hasta ahora hemos logrado definir un criterio bajo el cual se entiende la posibilidad de abordar la práctica de la pintura desde el concepto de imagen. En este sentido, la revisión de algunas doctrinas filosóficas de Platón y Henri Bergson (principalmente) ilustran tanto la riqueza de la imagen, como el potencial de desprender de ella una actividad. Así mismo, desde el inicio de esta investigación se ha cuestionado el uso de la palabra imagen de la misma manera en como se ha cuestionado nuestra forma de convivir con las imágenes que nos rodean, en un contexto en donde las imágenes visuales son un elemento de primera necesidad en las sociedades globalizadas.

Todo esto nos permite generar un preámbulo para entender el entorno en el que la práctica de las artes y en particular, la práctica de la pintura, tienen que desarrollarse. En este sentido todo lo tratado anteriormente puede servirnos para tener herramientas con las cuales enfrentar este contexto; no obstante, me interesa acotar todas estas herramientas bajo la propuesta central de este trabajo, ya que es precisamente el concepto de imagen-actividad, un planteamiento con el cual cobra sentido el ejercicio de la pintura frente a tantas manifestaciones del mundo de la imagen.

Recordemos que el capítulo anterior concluye con la argumentación sobre este sentido propuesto de la pintura como imagen, al emparentar los conceptos de materia y memoria con las características, intenciones y reflexiones que rodean la actividad de la pintura. Cabe destacar que la intensión principal de este análisis parte de encontrar un instrumento que surja de la naturaleza de esta actividad y que sea capaz de lidiar con los retos de este contexto que venimos describiendo.

No obstante, este análisis nos deja con la idea de que estos polos de la imagen existen de forma separada en las manifestaciones pictóricas, pues a pesar de que logramos

identificar que siempre hay algo que los vincula y mantiene unidos, la historia del arte, y más aún la historia de los estilos los divide como dos mundos separados, como dos categorías opuestas y como procesos de pensamiento separados el uno del otro. Esto sucede de igual manera cuando Greemberg aborda el ámbito de la pintura moderna⁸⁴, y en general esta perspectiva ha sido recurrente tanto en el terreno de la práctica como en el de la crítica.

Encontrar una vía por la cual se puedan articular estos dos polos como parte de un mismo proceso de pensamiento, no sólo confrontaría esta dicotomía clásica del juicio pictórico, pues más allá de esto representaría una oportunidad de gran valor para entender la necesidad de producir pintura en nuestros días. Sin embargo, este puente sólo puede ser concebido a través de comprender a la pintura como una actividad, la cual consiste en una asimilación de la imagen en este sentido amplio, siendo su ejercicio el del desentrañamiento de la naturaleza de su contenido.

A partir de esto se vuelve necesario abordar el trabajo de algunos personajes del terreno artístico del siglo XX en los cuales estas consideraciones tienen cabida, pues, como decíamos, es más recurrente pensar a la imagen en

⁸⁴ Véase página 54.

un sentido separado que unido, lo cual nos lleva a hablar sobre algunas visiones que proponen lo contrario.

Para entender la posibilidad de la imagen- actividad ahora se vuelve necesario abordar el trabajo de algunos personajes involucrados estrechamente con la configuración del rumbo que el arte tomó a partir del siglo XX, pues es este el contexto que desde el inicio hemos abordado.

3.1 Consideraciones de la imagen como una actividad en el pensamiento de Aby Warburg

En primer lugar nos referimos al trabajo del historiador de arte Aby Warburg, quien ha sido uno de los más influyentes de este gremio, pues sus reflexiones dieron un marcado giro a la forma en la que se pensaba, tenía que hacerse la historia del arte. Es ampliamente reconocido por haberse preocupado de entender la extensión de aquello que la imagen toca. Una de sus inquietudes principales siempre fue entender el proceso de conformación de la cultura pues él contrastaba con sus antecesores (al diferir en un hecho esencial). Al igual que Henri Bergson, Warburg cuestionaba

el sentido de la ciencia y con ella, su manera de entender el tiempo⁸⁵, pues si la historia del arte representa el medio por el cual estudiamos el rumbo que éste ha tomado, no puede pensarse como algo unívoco.

A partir de esto, Warburg entendía que la creación de sentido tenía vías diversas, llegando a cuestionar la linealidad con la cual suele tomarse la imagen, ya que anterior a él preponderaba la consideración de la historia a partir de la secuencia entre “grandeza y decadencia”, entendido por el cual los momentos del arte son el resultado de la calca del anterior y guardan la misma lógica de la vida y la muerte⁸⁶, idea que a todas luces guarda relación con la del progreso positivista que abordamos anteriormente⁸⁷. Esta forma de pensar el arte no tiene otro resultado que llegar a la conclusión de que la práctica artística se manifiesta a partir de la sucesión y secuencia de los estilos⁸⁸.

Esto fue lo que lo llevó a replantearse la forma en la que comprendemos la relación que existe entre las imágenes y el tiempo en el cual están situadas, a lo cual señalaba: “[...]nos encontramos ante la imagen como ante un

85 Huberman, Didi, *Ante el tiempo*, p. 16.

86 Huberman, Didi, *La imagen superviviente*, p.43.

87 Véase página 43.

88 Huberman, Didi, *Ante el tiempo*, p. 110.

tiempo complejo, el tiempo provisionalmente configurado, dinámico de esos movimientos mismos [...] que rodean a la imagen”⁸⁹. De esta forma encontramos un notable interés en Warburg por descubrir aquello que se oculta en la lectura de la imagen que la sociedad occidental había construido, llevándonos a ignorar, a dejar de lado otras visiones que escapan de esta secuencia de pensamiento, estructura que culmina en nuestras sociedades modernas.

Así es como de manera posterior a sus investigaciones en las comunidades indias de Nuevo Mexico, se comenzó a generar un complejo cuestionamiento sobre la relación múltiple que existe debajo de la imagen como receptor de un sinfín de comprensiones sobre todas las manifestaciones culturales, ritos y formas de comprender la realidad, pues al haberse contrastado con la forma de vida de los indios Pueblo, Aby Warburg llevó acabo un análisis del cómo el rito de la serpiente de esta comunidad india podía ser transportado a otros contextos, lo cual resultó en un primer complejo análisis del contenido simbólico de la imagen.

“Nuestra época tecnológica puede prescindir de la serpiente para explicar y comprender el rayo de la tormenta. El rayo ya no asusta al habitante de las ciudades, que dejó de añorar la terrorífica tormenta como única fuente de

89 Huberman, Didi, *La imagen superviviente*, p. 35.

agua. Él dispone de sus acueductos, y el rayo-serpiente es desviado directamente a la tierra por el pararrayos. La racionalidad de las ciencias de la naturaleza elimina las explicaciones mitológicas. Hoy sabemos que la serpiente es un animal destinado a sucumbir , si el hombre así lo desea. El reemplazo de la causalidad mitológica por la tecnología elimina el temor que el hombre primitivo siente por este animal. Mas no estamos seguros de afirmar que esta liberación de la visión mitológica verdaderamente ayude a dar una respuesta adecuada a los enigmas de la existencia”⁹⁰

Con esto Warburg, después de haber llevado a cabo un análisis de la figura de la serpiente en distintos momentos de la historia y en distintas connotaciones culturales (*Ilustración 9*), concluye que atender a un solo sentido, el sentido moderno bajo el cual leemos, nos reduce no solo a la ignorancia, sino a la incomprensión de explicaciones relevantes para nuestra existencia, a lo cual se añade: “Lo que hemos aprendido hoy sobre el simbolismo de la serpiente puede darnos una idea, por breve que esta sea, del proceso de transición de un simbolismo corpóreo y tangible, que se apropia físicamente de sus objetivos, hacia otro meramente espiritual y mental”⁹¹, sentido que viene a sumarse totalmente al que hemos venido proponiendo

90 Warburg, Aby, *El ritual de la serpiente*, Sexto piso Editorial, México D.F., 2004, pp. 62-63.

91 *Ibid*, p. 61.

desde Bergson, sobre la relación entre la imagen y nuestro cuerpo, sobre el movimiento que circunda a la imagen misma, llevándonos a pensar en el papel que juega nuestra conciencia sobre esta adquisición e interpretación de respuestas sobre nuestra realidad, que en el caso de Warburg lo llevó a reflexionar sobre el orden del pensamiento que occidente había formulado.

La imagen en Warburg así, tiene un carácter vital, ya que la entiende como un fenómeno con vida propia. Por ello, Warburg trata a la imagen desde el concepto de “supervivencia” (*nachleben*)⁹², con lo cual aborda la capacidad de la imagen de trascender, y esta trascendencia está estrictamente ligada a su vida interna, con las relaciones que logra establecer, pues él entiende a la imagen como “centros neurálgicos”⁹³, los cuales suceden en nuestra mente como una actividad de la imagen desde su poder de asociación y de creación de significado.

Fue así como al final de su vida, Warburg buscó generar una asimilación hacia todo el archivo visual que había revisado durante tanto tiempo como historiador del arte, por lo cual, él planteaba que nuestra lectura de las imágenes no

92 Huberman, Didi, *Ante el tiempo*, p. 144.

93 *Ibid*, p. 143.

obedecía precisamente al de la historia lineal que durante siglos se había instruido, en donde los estilos marcaban una secuencia temporal que sucedía de un artista a otro, de una generación a otra, lo cual nos obligaba a ver a través de una serie de pasos todo el acontecer artístico de nuestra cultura. Warburg comprendía que había otro sentido, pues él buscaba otorgar un nuevo orden a la historia, similar a cómo se presentaban las imágenes vistas ante él, en un orden aleatorio, desprovisto de líneas del tiempo y categorías. Warburg propone el estudio de la historia desde la naturaleza “anacrónica de la memoria”⁹⁴, al ver cómo sus imágenes se ordenaban a través de la asociación como una directora de aquel archivo visual que en su mente se alojaba.

Este espíritu fue el que llevó a Warburg a proponer el *Atlas Mnemosyne* (*Ilustración 10*) como un compendio visual en donde se demostraba su propuesta, ejercicio que adquiriría un carácter artístico al introducir la idea del montaje. Al igual que Benjamin, quien como observamos estaba inspirado por el cine, Warburg ocupó la idea del montaje de Eisenstein⁹⁵, sin embargo él lo entendía como una posibilidad de mostrar esta actividad interna de las

94 Ibid, p.147.

95 Ibid, p. 144.

imágenes, ya que el montaje demuestra su posibilidad múltiple y aleatoria, exponiendo en todo su esplendor, el funcionamiento de su memoria sobre la historia del arte.

Por ello, el Atlas permite llegar a una comprensión (en todo caso intuitiva) desde un ejercicio íntimo, ya que de forma profunda exploraba una conciencia sobre un conocimiento universal, dirigiéndonos a pensar que incluso la historia como una ciencia, siempre es vista desde la memoria y no sólo desde la memoria histórica (la cual siempre se encuentra acotada y estructurada a través de periodos y fechas). En una lectura bergsoniana podríamos decir que el Atlas comprende la virtualidad de la memoria y la presenta en su estado puro; en consecuencia la intuición es la herramienta para desentrañar las múltiples relaciones existentes entre la imagen, más allá de las que existen en el plano de lo simbólico⁹⁶.

Así es pues que el ejercicio que desarrolla justamente responde a lo que nosotros hemos venido anunciando como una imagen-actividad y este Atlas Mnemosyne se muestra en una suerte de cartografía de la memoria en donde explora todos aquellos rincones y espacios de sus recuerdos, en donde habitan las imágenes como una

96 Véase páginas 52 y 68.

última misión en su exploración sobre el arte. De la misma forma en la que se habla sobre la recapitulación previa a la muerte, Warburg veía la historia de las imágenes frente a él justo antes de morir. Nos introduce a su Atlas de la siguiente manera: “El Atlas Mnemosyne se propone ilustrar con sus imágenes este proceso (proceso de desdemonización del acervo común de impresiones) que podría verse como un intento de reanimar valores expresivos predefinidos en la representación de la vida en movimiento” , al dirigirnos hacia la entrada de una nueva concepción de organización de nuestra relación posible con la imagen. No obstante, este archivo tan vasto no pudo ser concluido y falleció en el proceso, lo cual nos lleva a pensar que su esfuerzo incluso no podría tener una conclusión, ya que el carácter mismo de su ejercicio, es decir, aleatorio, resulta infinito.

El legado que Warburg deja para las artes a través de esta concepción de la imagen, en realidad es sumamente vasto ya que, a diferencia de sus contemporáneos quienes trataban de ver en las imágenes del arte un estudio sobre las formas, o incluso en su iconografía, la totalidad del estudio da ambición no sólo de la historia del arte sino de la práctica artística poniendo límites muy estrictos que acechaban el terreno práctico.

Por ello es que las ideas que propuso nos han llevado a considerar la actividad artística a partir de las relaciones que esta establece con la realidad y a encontrar a su vez, que la actividad artística siempre responde a distintos órdenes, que sus formas son susceptibles de ser alteradas y que el mismo estudio del arte no puede ser visto como algo que evoluciona, que con el paso del tiempo se sucede con lo anterior de una forma lógica.

Esta forma de pensamiento viene a ser un antecedente de todo el movimiento artístico del siglo XX en donde la práctica de aquello que llamamos arte no se caracteriza por responder a las formas o a las estructuras estilísticas, pues las propuestas comienzan a centrarse a partir de la segunda mitad del siglo en el orden interno que nos lleva a repensar precisamente, nuestras categorías sobre el arte. En el caso de la pintura, este legado puede ser visto a partir de cómo distintos pintores se dirigieron a romper precisamente desde las vanguardias con el esquema simbólico bajo el cual se leía la imagen, apuntando hacia entender la pintura, más allá de su visualidad, para atender en mayor medida a los procesos.

3.2 El ejercicio de la imagen en el proceso de Gerhard Richter

En el contexto de las imágenes enunciamos a la fotografía como la imagen industrializada, la cual se sobreponía a todas las demás, apoderándose del sentido mismo de la palabra, resultando para el individuo es un desprendimiento de su capacidad creadora y sensible ante otro tipo de imágenes no industrializadas.

Esto ha definido a nuestras generaciones, de la misma manera en que la imagen artística llegó a hacerlo siglos atrás, precisamente porque si consideramos al fenómeno arte como una forma cultural que anteriormente había predominado en este poder sobre la imagen, en contraposición a la cultura popular que ha tomado este lugar, la práctica artística necesitaba encontrar nuevos caminos y propuestas para poder existir, y en todo caso, el poder dar respuesta a esta postura.

Recordemos que el expresionismo abstracto fue promovido en norteamérica como la nueva forma del arte, ya que fue ésta la primera vanguardia de los Estados Unidos, misma

que vino posteriormente a la guerra mundial⁹⁷. Fue así como el Expresionismo abstracto se posicionó como el gran movimiento de arte moderno, erigiéndose a partir de gigantes, entre lo cuales figuraban Willem De Kooning y Mark Rothko. Ellos habían contribuido a borrar del mapa a la pintura figurativa como el arte ilusorio, pues la búsqueda abstracta se mostraba como lenguaje pictórico absoluto y superior. De Kooning (*Ilustración 9*) se convirtió en un símbolo del artista americano, pues se había apropiado de todas las intensiones de la corriente, pero su intensidad lo llevaba a ir más lejos que sus iniciadores⁹⁸, pues su obra expresa el sentido máximo de la acción pictórica que estos pintores buscaban. No obstante, pasados los años una nueva generación encabezada por Robert Rauschenberg y Jasper Johns presagiaba un cambio fuerte. Si bien el expresionismo abstracto había renunciado a la referencia con la realidad, el momento alcanzaba a la práctica artística. Para finales de los 50, el mundo de la imagen industrializada que desde el contexto de las imágenes venimos citando, estaba tomando forma. El uso de la fotografía y la divulgación de esta por medio de la publicidad se volvieron progresivamente herramientas de uso cotidiano para las nuevas generaciones de artistas, las cuales hacían uso asimismo de los recursos que los

97 Lucie-Smith, Edward, *Visual arts in the XX century*, p. 188.

98 Ibid, p. 229.

abstractos habían dejado sobre la mesa. Rauschenberg así comenzó a cuestionar el gesto pictórico, mismo que al ser una de las virtudes más importantes de su tiempo, buscó apropiarse. Así fue como en colaboración con Jasper Johns presentaron el dibujo borrado de Willem De Kooning (*Ilustración 10*) con el cual rompían de forma definitiva con sus antecesores. Es así como Leo Steinberg en 1958 refiere a la primera exposición de Johns: “Me pareció, de repente, que los cuadros de De Kooning y Kline eran echados en una misma olla con Rembradt y Giotto. De repente, todos por igual se convirtieron en pitores ilusionistas”.⁹⁹

Paralelo a esto vemos que en Inglaterra nace el término pop art, el cual buscaba referirse a el arte que utilizaba las imágenes populares de la publicidad de masas. Así es como aparece Richard Hamilton, cuya obra Sencillamente ¿qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan llamativos? (*Ilustración 15*) es considerada la primera obra de arte pop¹⁰⁰, y con justa razón, ya que con ella Hamilton retomó la escena de la pintura figurativa pero la tradujo al contexto de la imagen industrializada. Hamilton utilizó el collage como una forma de apropiación y de significación de la imagen. Recordaremos pues, cómo el surgimiento del

99 Lucie-Smith, Edward, *Pop art*, en, *Conceptos de Arte Moderno*, p. 185.

100 Ibidem.

collage entre los cubistas (*Ilustración 12*) tenía la intención de unir el arte con la vida cotidiana¹⁰¹. Para Picasso, quien buscaba incesantemente nuevos elementos para la construcción del arte, la vida no tenía que estar separada de quehacer de la pintura. Lo que hace Hamilton por una parte, viene a revivir la idea de la figuración ante la abstracción, sin embargo al regresar dicha figuración no lo hace desde la figura del artifice pintor, ya que el acto manual comienza a quedar relegado. En este sentido, la imagen industrializada viene a ocupar el papel del artifice en la obra de Hamilton, pues él se encarga de evidenciar simplemente la inconsistencia de esa imagen. El collage como una herramienta de construcción de “la imagen pictórica” busca reclamar la atención otra vez hacia la relación entre la vida y el arte, no ya hacia el gesto y las habilidades del pintor, pues éstas separan dichos universos.

Observamos que de esta manera dichas generaciones comenzaron a utilizar fundamentos del lenguaje pictórico en un diálogo con esta realidad de la imagen industrializada. En efecto, esto llevó al surgimiento desde la década de los 60 y extendiéndose hasta los 80, de distintos movimientos que cuestionaban y alteraban aquellas imágenes que se propagaban en la vida cotidiana. El pop art de Warhol

101 Lucie-Smith, Edward, *Visual arts in the XX century*, p. 84.

tenía una postura sarcástica de la adoración sobre los estereotipos americanos¹⁰², así como de la extensión que se hacía de su imagen, es una reaparición de lo simbólico, pero en América lo simbólico no apela a una unión con lo superior como en Van Eyck (*Ilustración 6*) y como en la tradición simbólica occidental¹⁰³, por ello esta reaparición sólo evidencia el vacío de los estereotipos americanos.

El pop de Rauschenberg en cambio, no sólo ubicaba esta apropiación de la imagen popular en los íconos de la cultura, sino en nuestra forma de digerir el mundo, por lo cual desprendía de la actividad pictórica como un campo de experimentación en donde digería todo aquello que lo rodeaba; objetos, imágenes, colores, formas, como un palimpsesto de su vida (*Ilustración 12*). Por ello es radicalmente diferente del pop caracterizado por Warhol, pues éste buscaba volver al artista “una máquina” y eliminar de arte la idea del trabajo manual en función de ser una arte equiparable a la industria¹⁰⁴.

A finales de los 60 en la ciudad de Dusseldorf, se formaba una nueva propuesta en terrenos de la pintura en manos de

102 Krausse, Ana-Carola, *Geschichte der Malerei*, p. 114.

103 Zuffi, Stefano, *Color in Art*, p. 108.

104 Lucie-Smith, Edward, *Pop arte*, en, *Conceptos de Arte Moderno*, pp. 187 y 190.

dos nuevos pintores, Sigmar Polke y Gerhard Richter. Su propuesta se volvía interesante, toda ella articulada como una apuesta fresca, pues retomaban un cierto sentido de apropiación surgido en el pop art, a partir del particular uso y combinación de imágenes que ambos ponían sobre la mesa.

En pocas palabras, ambos mantenían una discusión notable entre pintura e imagen, aunque debe mencionarse que participaban cada uno de posiciones distintas. La obra de Sigmar Polke (Ilustración 18) discutía sobre los procedimientos de la pintura atendiendo a nuevas técnicas de reproducción de imagen. Al igual que Warhol se apropiaba de la imagen industrializada a través del uso de la serigrafía, el transfer. No obstante, sus reflexiones van hacia puntos muy distintos, pues mientras en Warhol tiene que ver con la desaparición del ejercicio manual, en Sigmar Polke está mucho más ligado a la propuesta de Rauschemberg, pues las formas de la pintura se vuelven una manera de sobrellevar a la imagen industrializada, al mismo tiempo en que enriquecen el lenguaje del artista. Así, planteaba nuevas estrategias para encausar un sincretismo entre la imagen fotográfica (una imagen fotográfica como la del pop) y el lenguaje pictórico¹⁰⁵.

105 Guasch, Anna Maria, *Arte último del siglo XX*, p. 254.

Las obras de Richter (de ese periodo) por otro lado se centraba en recursos más apegados a la tradición de la pintura (*Ilustraciones 19 y 20*), al no gozar de la misma exploración abierta de recursos al paso de Polke; no obstante esto se proyecta a otro nivel al observar detenidamente que Richter, más que otra cosa, buscó generar esta hibridación de lenguajes, no desde una paleta de recursos, sino desde encontrar una misma raíz, en la cual la pintura validara a la fotografía y viceversa, pues recordemos que desde el surgimiento de la fotografía, ambas formas de producción de imagen se vieron confrontadas fuertemente, pues la fotografía, sin darnos cuenta, ocupó el papel que la pintura tenía en muchos aspectos, permaneciendo siempre cada disciplina por caminos separados.

Esta situación volvió pertinente el regresar y apegarse a un lenguaje pictórico mucho más tradicional (hasta cierto punto), pues solo así pudo neutralizar en un primer momento el rechazo al ánimo pictórico popularizado, que respondía al discurso establecido por Clement Greenberg sobre el expresionismo abstracto, porque éste había llegado a ser rechazado por todos, pues lo tomaban por demás dogmático y exacerbado. En contraposición a esto, las obras tempranas de Richter apostaban a robar toda la atención desde un lenguaje más sutil y taciturno, el cual

demandaba una atención particular, ya que surgía de las atmósferas oscuras y borrosas retomadas de las fotografías en blanco y negro que ocupaba como referencias. A esto señaló Richter: “El gris garantiza la indiferencia y evita afirmaciones definitivas”¹⁰⁶

Es posible también encontrar la voluntad de Richter por regresar a una figuración estricta tomando como referencia la fotografía, como algo que surge a raíz de un espíritu representacional, mismo que se había oxidado después de tanto tiempo, ya que encontraba una oportunidad de revancha ante la fotografía, al ganarle en su propio juego sobre la supuesta veracidad que de ella se fiaba la sociedad moderna. Dicha postura, cabe mencionar, tenía un carácter a todas luces opuesto al de muchos de sus contemporáneos de la década de los 70, pintores fotorrealistas que sin ningún cuestionamiento. Richard Estes apremiaban el impacto de una representación intacta trasladada de la fotografía¹⁰⁷. Ante esto señala Anna María Guasch: “[...] su carrera como pintor lo llevaría a reinterpretar los géneros de la pintura académica[...] y subvertir las cuestiones de autoría, invención e ilusionismo[...].”¹⁰⁸

106 Ibid, p. 251.

107 Ibid, p. 204.

108 Guasch, Anna Maria, *Arte y Archivo*, p. 52.

Richter buscaba atender a una necesidad general por vernos a través de la imagen como una forma de identidad, ya que su sociedad (así como la nuestra) se encontraba sujeta a un convencimiento ciego sobre la nueva imagen industrial. Él confería un ejercicio de digestión a base de preguntas sobre los enigmas existentes en la fotografía, pues estas obras ya abrían un cuestionamiento sobre el sentido simbólico de la imagen desde una postura próxima a la de la imagen-memoria de Bergson. “A painting can help us to think something that goes beyond this senseless existence. That’s something art can do”¹⁰⁹.

Dichas obras parten de reconocer las fibras de la memoria guardadas en el carácter simbólico de la fotografía y más aún, de la fotografía como una concentración del tiempo, tal como el mismo Walter Benjamin reconoció en su momento: “El valor de culto de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo... en las primeras fotografías, el aura nos hace una última seña desde la expresión fugaz de un rostro humano... en ello consiste su fuerza melancólica, la cual, no tiene comparación”¹¹⁰. De esta manera, la necesidad en Richter atiende desde una estrategia sensible, al mismo problema del pop, pues la forma en la que procesó la

109 Godfrey, Mark, *Gerhard Richter Panorama*, p. 163.

110 Benjamin Walter, *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, p. 58.

imagen industrial se desarrolló en abordar la melancolía guardada en la imagen popular, en la imagen que todos de forma universal guardaban al igual que él, misma a la que Walter Benjamin se refirió.

Este punto de referencia objetivo (el cual la pintura no había tocado desde hace mucho), al abordar una nueva estética sobre el documento (archivo fotográfico) era visto ante los ojos del arte contemporáneo de una suerte más estricto y en este sentido, más adecuada a los estándares que el arte apremiaba. Guasch señala al punto: “la fotografía, en tanto fuente documental, le garantiza la objetividad en la medida en que alude directamente al objeto sin ser objeto ella misma”, y así mismo cita a Irmeline Lebeer, “no pretende ni copiar fotografías, ni pintar telas que se parezcan a fotografías, sino crear fotografías a través de medios plásticos” .

Su proceso pictórico tan estrecho con la imagen, poco a poco llevó a Richter a interactuar de forma directa con la imagen fotográfica, resultando en una investigación que incluso tenía un carácter fenomenológico¹¹¹, pues su esfuerzo iba en búsqueda de una esencia que pudiera

111 Ferrater Mora, José, Diccionario de Filosofía, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, p. 644.

encontrarse en dichas imágenes, con el fin de poder entablar una consciencia sobre ellas a un nivel mucho más vasto. Esto llevó emparentar su trabajo con el antes citado sobre Aby Warburg, el Atlas Mnemosyne (Ilustración 10).

Su trabajo comprendió a partir de esta investigación una asimilación de la imagen pictórica desde un sentido no lineal, al retomar la dinámica en la que Warburg, a manera de saltos, confirió una cierta universalidad a la historia del arte. Sin embargo, la forma en la que Richter retomó el planteamiento del Atlas, se mostraba de un carácter totalmente vivencial (*Ilustraciones 21, 22 y 23*); en éste se notaba una responsabilización por conectar el pasado y su presente, sus experiencias pictóricas con la imagen de los diarios, así como con las imágenes más representativas de la historia.

A partir de saltos de tiempo del tipo “warburgianos”, Richter comprendió la capacidad de conectar de formas diversas al presente con aquello que hemos olvidado y dejado atrás, juntándolo con sus equivalentes actuales, como un testimonio de la vigencia de la imagen en conjunto, como una manifestación del dialogo latente que ella posee. Así juntaba imágenes de naturalezas, momentos y fuentes tan distintas como fueran surgiendo, como un panorama

amplísimo no restringido a la imagen artística¹¹².

En este sentido, el Atlas realizado por Richter vino a manifestar de forma clara la relación que la pintura como un proceso o actividad, tiene con la imagen, al investigar el cómo ésta podría ser reacomodada, a lo cual Guasch señala: “El artista se sirve de una metodología visual que organiza relaciones que se constituyen a partir de heterogeneidades y discontinuidades dando lugar a una visión fragmentada, policéntrica y no lineal que revela la continua mutabilidad del contenido y de las relaciones de las imágenes”.¹¹³

Dicho esfuerzo se encuentra estrechamente ligado a una exploración de la experiencia de manera abierta a su contexto, ya que apela a la catástrofe misma de la memoria colectiva como señala Buchloh:

“If we assume that the initial impulse to form the Atlas in fact originated in Richter’s recent experience of the loss of a familial and social context as well as in the encounter with Germany’s self-inflicted destruction of its identity as a nation- state, it would be plausible to consider the Atlas as one more, and in many ways a very different, example in a long estanding tradition of cultural practices, just as on the other side of that historical Atlas had divide-Warburg’s Mnemosyne responded to a similar experience of a particularly acute memory crisis”¹¹⁴

112 Guasch, Anna María. Arte y Archivo, p. 53.

113 Ibidem.

114 Buchloh, Benjamin, *Gerhard Richter’s Atlas: The anatomic archive*, p. 135.

Es importante señalar que toda esta investigación y asimilación de la imagen desde su sentido procesual, dio un giro importante en la obra de Richter, determinando una búsqueda pictórica más allá del soporte de la pintura, más allá de los medios convencionales, atendiendo a la materialidad misma de su fuente, la imagen. Su proceso comenzó a ser afectado por una constante reinterpretación de las imágenes fotográficas que componían su mismo Atlas y su investigación, desencadenando una serie de posibilidades para la pintura, como un flujo indeterminado de formas bajo las cuales podía apoderarse de su objeto de estudio. Así lo muestra Rosemary Hawker al hablar de sus fotografías intervenidas (*Ilustración 24*) en las cuales Richter comenzó a trasgredir la solemnidad de la imagen fotográfica con intervenciones pictóricas: “The success of the blur lies in its ability to disrupt the logic of the image, in particular the logic that is based in resemblance and recognition. This disruption enables the far more potent form of signification based not on what is shown but rather what is felt”¹¹⁵.

Si bien la propuesta de Richter desde sus inicios generó controversia al poner a pensar a la crítica sobre el papel

115 Hawker, Rosemary, *Painting over photography: Question of medium in Richter's Overpaintings*, p. 50.

de la pintura de esos momentos, posteriormente esa controversia se hizo todavía más fuerte tras su ruptura y transformación del archivo desde medios pictóricos, pues esto abrió paso a una investigación pictórica abstracta (*Ilustración 25 y 26*), en la cual mezclaba de forma continua ambos lenguajes.

Este ejercicio así, difícilmente podía catalogarse desde fundamentos estéticos que anteriormente fueron utilizados para definir a la pintura en campos, tal como los estilos lo hicieron anteriormente. A partir de esta nueva etapa en Richter, su quehacer fue catalogado bajo el título de no estilo, al haber puesto así mismo de cabeza no sólo la idea de estilo, sino con ésta, los dos paradigmas principales en los que se había definido la pintura hasta su tiempo, abstracción y figuración.

Esto hace que consideremos a Richter como uno de los pintores más controversiales de la segunda mitad de siglo, precisamente porque su trabajo manifiesta de forma clara una confrontación estridente (por los alcances de su propuesta) a los valores que otorgamos a la imagen fotográfica y a la imagen pictórica.

Una práctica pictórica de esta índole comienza por abrir ante nuestro ojos, la posibilidad de dar cuerpo a la idea descrita bajo el nombre de imagen-actividad, pues la naturaleza del quehacer en Richter está dotada ampliamente por el escrudriñamiento de los extremos que caben en la actividad de la imagen que hemos venido proponiendo. Él reconoce desde su ruptura con la solemnidad de la imagen pensada desde la fotografía, una oportunidad para ver de manera más amplia el quehacer de un artista de la pintura, el cual desde su actividad, da un orden a la materia al mismo tiempo que la conecta con un sentido íntimo de la memoria, de lo simbólico.

Por ello no debe de extrañarnos el constante traslado por el que Richter transcurría en su exploración plástica, donde realizaba un ir y venir entre ambos extremos, abriendo una posibilidad práctica en donde coexistían como partes de un mismo tipo de pensamiento. El puente que construyó entre ambas imágenes, demostraba plenamente el final de la vigencia de un pensamiento dividido, exhibiendo que pensar de esta forma era algo totalmente innecesario, desde un cinismo intencionado. Su apropiación de la imagen desde la pintura radica en el cómo atendía también hacia el otro polo que la pintura como imagen toca, la imagen-materia.

Recordemos que al hablar de la imagen como materia señalábamos a la pintura abstracta como un esfuerzo por librarse de la carga simbólica que la pintura tenía, buscando llegar a la creación de una nueva experiencia sobre la imagen. Así lo señalaba Mark Rothko en sus diarios, los cuales se encuentran repletos de su visión por la pintura; Señala: “El cuadro debe ser para él (artista), igual que para cualquiera que lo experimente después, una revelación, la resolución inesperada y sin precedentes de una necesidad eternamente conocida”¹¹⁶, donde se refería, por un lado, a aquel carácter fundamental de la materia, es decir, el ser actual, y por otro lado, a la búsqueda espiritual que la pintura abstracta lleva consigo, como esta depuración constante de un sentido previo, hacia el surgimiento de la imagen inédita, una imagen producto de una confrontación constante entre el impulso de vida y la materia.

Así es como Richter se confronta a la imagen en su sentido matérico, hacia una nueva posibilidad siempre simultánea, siempre aleatoria. En este sentido, la práctica pictórica abstracta que Richter desarrolló, siempre en paralelo a la figurativa y otros proyectos (*Ilustración 27 y 28*), puede verse (a diferencia de los pintores modernos quienes iban de la figuración a la abstracción sin un regreso), como

116 Rothko, Mark, *Escritos sobre arte (1934-1969)*, p. 101.

un proceso continuo en donde se cuestionaba y trabajaba aquella investigación y concepción de la imagen que había desarrollado tanto en el Atlas, como en toda su práctica pictórica. En Richter, la abstracción viene a surmarse como una acción de la imagen, como un proceso de desdoblamiento en donde la imagen pasa a ser movimiento, flujo pictórico puro.

Sobre la discusión de la imagen en Richter podemos concluir que ésta viene a integrarse al nuevo sistema de arte que se había generado, precisamente porque atendía a la necesidad que escapaba de los confines del arte, situándose en cómo había cambiado nuestra percepción, entendiendo una nueva tradición de nuestro concepto de imagen; a su vez, esta nueva comprensión era filtrada por la pintura, y más aún, por la pintura bajo una nueva consideración como actividad artística, como un proceso. La pintura en Richter había formado una nueva concepción que se alejaba de la de las artes visuales establecida en el arte moderno, pues dejaba de operar alrededor del paradigma de la narración, ya que su obra, casi bajo un esquema nuevo objetual, casi como un ready made, venía prácticamente a presentar el problema desde su frontalidad misma con el discurso, cuestionando piedras angulares que anteriormente habían sido esenciales para la pintura. Richter estableció un campo

para la pintura bastante complicado ya que su propuesta tomó de raíz un problema sobre el arte y lo arrancó en su totalidad, con lo cual, de cierta forma, volvió a segar el terreno para la pintura.

A pesar de todo, de ninguna manera nos referimos al trabajo de Gehrard Richter como el nuevo paradigma de la pintura, como una tendencia a seguir. Lo que encontramos en Richter es una referencia contundente de aquello que hemos definido como la imagen-actividad, tras entender su comprensión de la práctica de la pintura, en la cual existen fuertemente la intensión de integrar vida y obrar.

A partir de esta lectura podríamos entender que la pintura se renueva a partir de que logra poner de cabeza aquello que se manifiesta como acabado, desde entender en qué manera podemos filtrar aquello que se nos presenta como indisoluble, desde una necesidad latente de introyección de todo aquello que asimilamos en nuestro cotidiano. Las formas en que este ejercicio se presenta, no tienen que sujetarse a la de la imagen visual, en todo caso fotográfica, responde a la compleja encrucijada de una tradición y su intérprete, por lo cual, el campo de investigación queda infinitamente abierto a su exploración, e infinitamente

exclusivo para quien expresa su tradición de pensamiento, su tradición de imagen.

Podemos concluir que la relación entre pintura e imagen tiene sentido si se entiende de manera profunda su cohesión, ya que nuestra relación con las imágenes es demasiado profunda. En todo caso, si la obra de Richter cerró completamente el paradigma, es precisamente porque concluyó con su propuesta, dejando el camino abierto a un sinfín de posibilidades. Actualmente el escenario de la pintura contemporánea se mueve a través de la multiplicidad de formas de interpretar nociones particulares de la pintura que no se mantienen sujetas a una gran tradición, sino a cualquier tema, sea de baja o alta cultura. El mismo sentido de la actividad de las imágenes radica, en conclusión, en el ejercicio de profundización sobre aquello que se extrae y el cómo puede llegar a ser interpretado cabalmente. Si bien la historia del arte cierra ciclos, inmediatamente los abre en consecuencia.

5. LA IMAGEN-ACTIVIDAD EN LA SERIE MEMORIAL LIMBO

La serie Memorial Limbo es una exploración de un lenguaje híbrido entre elementos abstractos y figurativos, los cuales encuentran como un hilo conductor la consideración de la pintura como una forma de memoria. Cabe señalar que aquí se reúnen algunos de los trabajos que componen la serie, con la intención de evidenciar la continuidad que tiene esta investigación teórica, con mi investigación pictórica. Así mismo los trabajos aquí presentados pertenecer a la obra reciente que he desarrollado, toda ella enmarcada entre el 2017 y el presente año 2018.

La serie Memorial Limbo representa un primer esfuerzo en el que me he centrado en investigar dicho lenguaje híbrido, con el cual me interesa coseguir dos objetivos

principales; en primer lugar, busco entender a la imagen como algo flexible, como algo que puede ser atrapado por las dos imágenes de la pintura (materia y la memoria). En segundo lugar y en consecuencia, utilizar esta flexibilidad para generar mecanismos que me permitan desarrollar una forma personal de apropiarme de la imagen.

En este sentido la serie surge por dos inquietudes principales: cuestionar el esquema bajo el cual la pintura es el resultado del uso del referente fotográfico y atender hacia el sentido de la supervivencia de las imágenes ante un contexto en el que nuestro uso de la imagen nos lleva a su olvido.

Memorial Limbo surge de la idea de reencontrarse con los recuerdos que están camino al olvido, ubicándolos en un lugar cuyas dimensiones y cualidades espaciales son proporcionales a su inestabilidad y a su desvanecimiento. Así, este proyecto parte de la comprensión de que la imagen es algo que no puede mantenerse, pues es inestable, es una parcialidad. A través del trabajo de este tipo de imagen, me interesa apoderarme de un vocabulario de lo efímero y lo desvanecido. En este sentido las obras que componen esta serie son el resultado de una exploración sobre las dos consideraciones de imágenes que realicé: las imágenes

materia y las imágenes memoria. Esta serie se plantea así, como una práctica de la pintura desde las formas y el lenguaje de la memoria. El proceso en todo lugar involucra dinámicas de la memoria, tales como asociación, recuerdo, e interpretación, con los que el proceso de la pintura se va articulando.

En fin, las obras aquí presentadas son algunas de esta serie, en las cuales se han dado estas dinámicas y en donde principalmente he buscado proponer una pintura que rompa la dicotomía ente abstracción y figuración, en favor de un entendimiento no lineal de ésta.

OBRAS

- 1 *Buda*, Mixta sobre panel. 96x 122 cm. 2017
- 2 *Memorial Limbo 3*, mixta sobre tela, 165 x 215 cm, 2017
- 3 *Maria antonieta*, mixta sobre tela, 115 x 140 cm, 2017
- 4 *Gleisdreick*, mixta sobre panel, 50 x 60 cm, 2017
- 5 *Downstairs*, mixta sobre papel, 50 x 70 cm, 2018
- 6 *La nueva tejedora*, mixta sobre papel, 70 x 50 cm, 2018
- 7 *Mezquita*, mixta sobre panel, 60 x 50 cm, 2017
- 8 *Mixcoac-Kreuzberg*, mixta sobre tela, 165 x 215 cm, 2017
- 9 *Kein Ausgang*, mixta sobre papel, 50x 70 cm, 2018
- 10 *Llanura*, mixta sobre papel, 50 x 70 cm, 2018
- 11 *Adoratorio*, mixta sobre papel, 50 x 70 cm, 2018





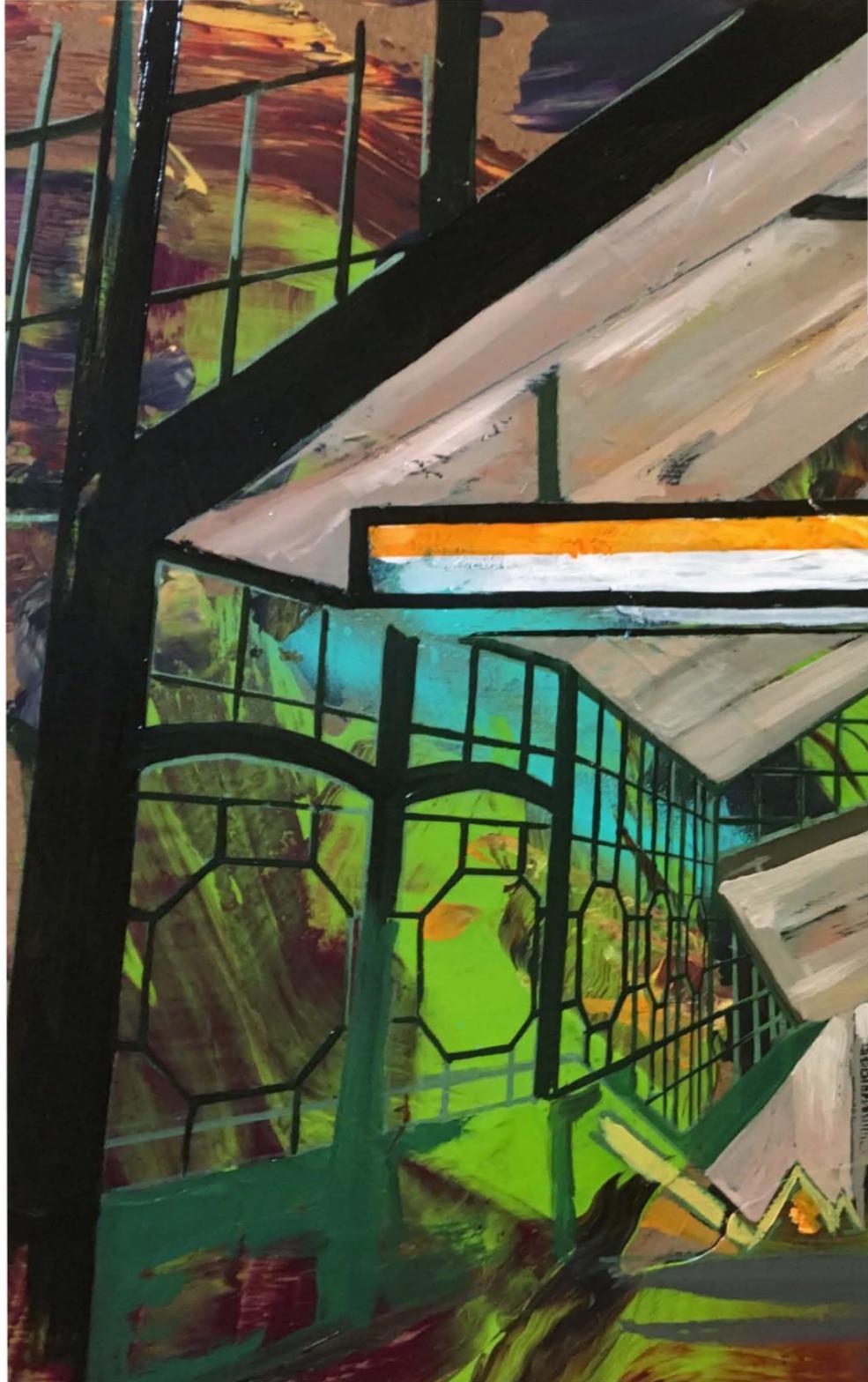


DIR
EL ROSARIO























ART
URO



BOZOC

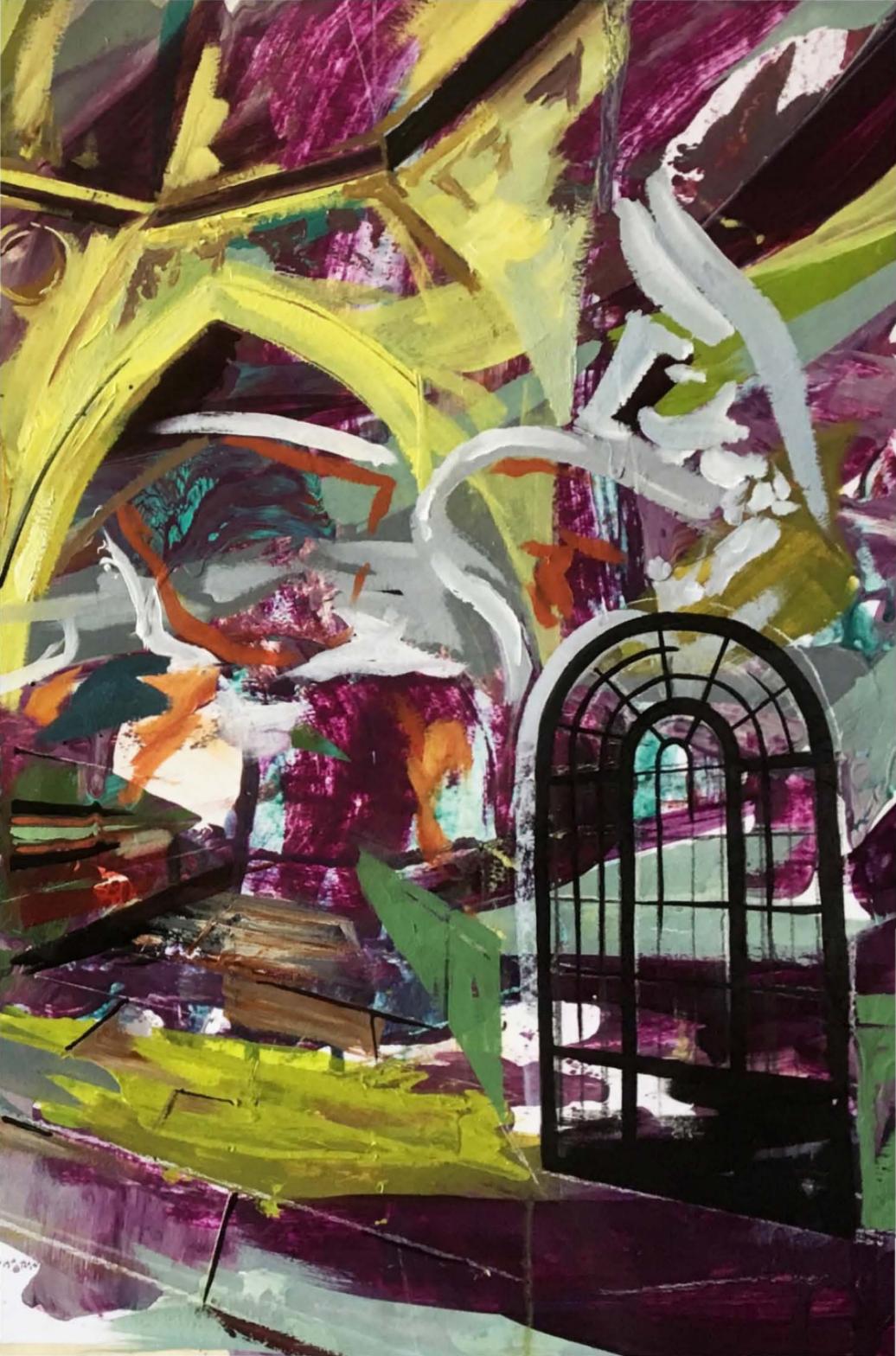












CONCLUSIONES

Este trabajo me ha llevado a considerar y profundizar la actividad de la pintura como una actividad artística de nuestro momento. Me parece que a partir de haberme inmiscuido en cuestionar el sentido de crear más imágenes en un momento en el que sobran, pensar en que prioridad pueden llegar a tener o no. Benjamin mencionó que el aura de la pintura había desaparecido y con ella, el momento de la contemplación. Warhol de forma similar, eliminó el sentido de lo individual a través de fundirse con los estereotipos, al afirmar que somos lo que imagen industrializada quiere que seamos. La labor artística que se desprende para mí no es la del creador que crea la verdad con la imagen, sino él que la activa a partir de hablar con ella en su mismo lenguaje. Así la imagen actividad viene a ser un aparato que está hecho para responder a la actividad de la imagen que nos rodea.

Así mismo la idea de la pintura como imagen y con ella de memoria, tiene sentido en comprender que tiene que continuar expresándose

con ellas a través de nuevos preceptos. Podemos decir que nuestra vida al igual que la pintura, está caracterizada por la materia y la memoria, pues vivimos en un constante ejercicio de comparación y de creación de consciencia. A través de la idea de la imagen actividad me interesa dar una visión sobre la pintura que nuevamente se integre a la forma de nuestra vida.

El proceso completo que surge de la obra de Richter pone de manifiesto en gran medida lo que trabajamos aquí bajo la idea de la imagen-actividad, pues toda su obra está influenciada por una búsqueda de la memoria en la imagen, a través de la consideración del ejercicio diario de la pintura como imagen.

Estas ideas me han llevado a buscar los parámetros en los que puedo comprender personalmente un planteamiento de trabajo. Esto me lleva a entender mi proceso de otra manera y a identificar la relación entre la pintura y la imagen no desde la apropiación, o desde la utilización directa de la imagen, sino desde la búsqueda de un lenguaje pictórico que pueda articularse desde su misma naturaleza. El planteamiento sobre la memoria se manifiesta para mí, como una estructura múltiple en la que yo me estudio a mi mismo.

es por ello que para mí, es una preocupación fundamental entender mi lugar dentro de mi obra. Es así que esta preocupación surge, ya que si bien la imagen actividad representa un mecanismo para abordar la pintura contemporánea, tiene un sentido igualmente personal en cuanto a que establece la forma en la que yo encuentro a la pintura como un ejercicio de autoconocimiento.

ILUSTRACIONES



1

Cueva de Lascaux, Francia, c. 15,000-10,000 a.C.





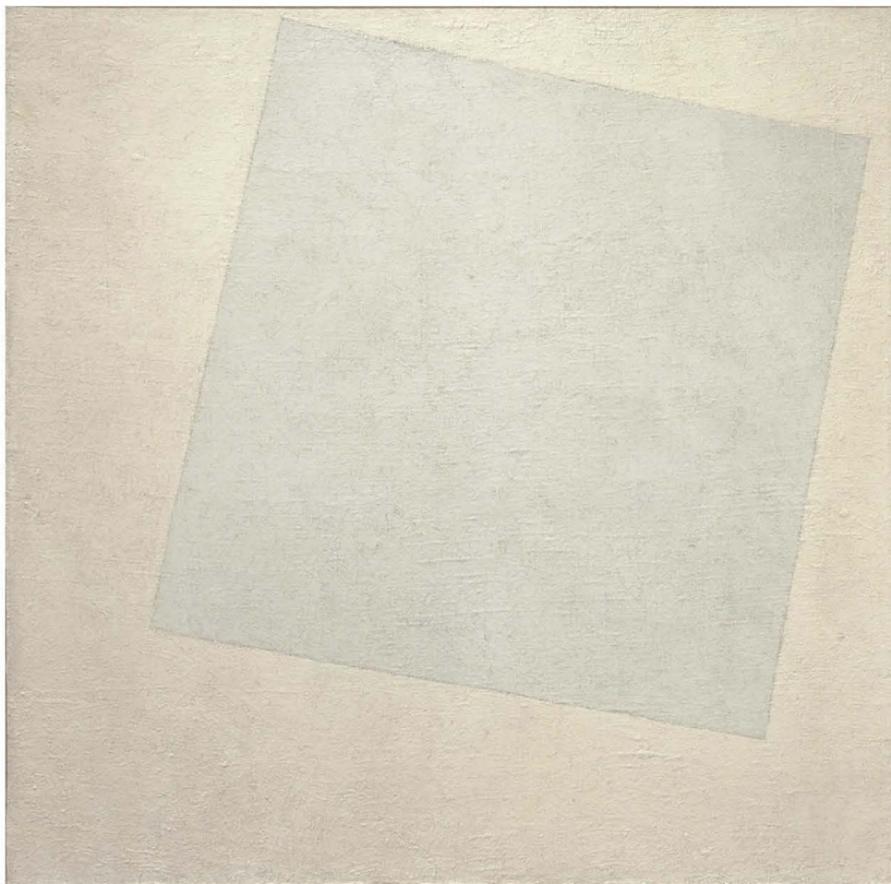
2

Paul Cézanne

Montañas de Provenza,

Óleo sobre tela, 63.5x 79.4 cm.

1886-1890



3
Kazimir Malévich
Cuadro blanco sobre fondo blanco,
Óleo sobre tela, 78x78 cm
1918



4
Mark Rothko
Gris, Naranja y marrón, no. 8,
Óleo sobre tela
1970





5
Detalle de la Ilustración 6



6

Jan van Eyck
El matrimonio Arnolfini,
Óleo sobre tabla 81,8x 59,7 cm
1434





7
Hans Holbein el Joven
Los embajadores,
Óleo sobre tabla, 209x 207 cm
1533

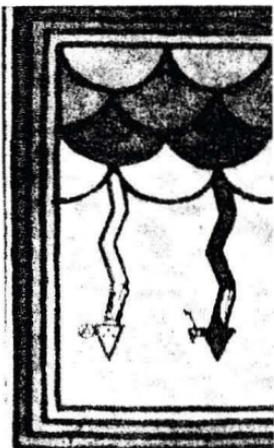
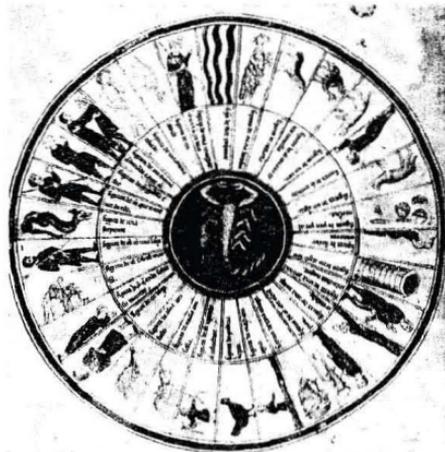
8

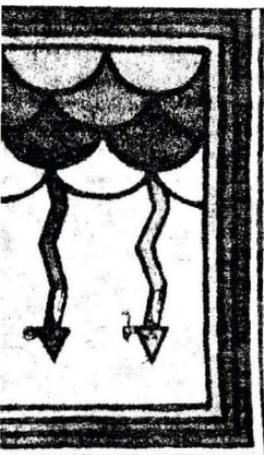
Francis Bacon

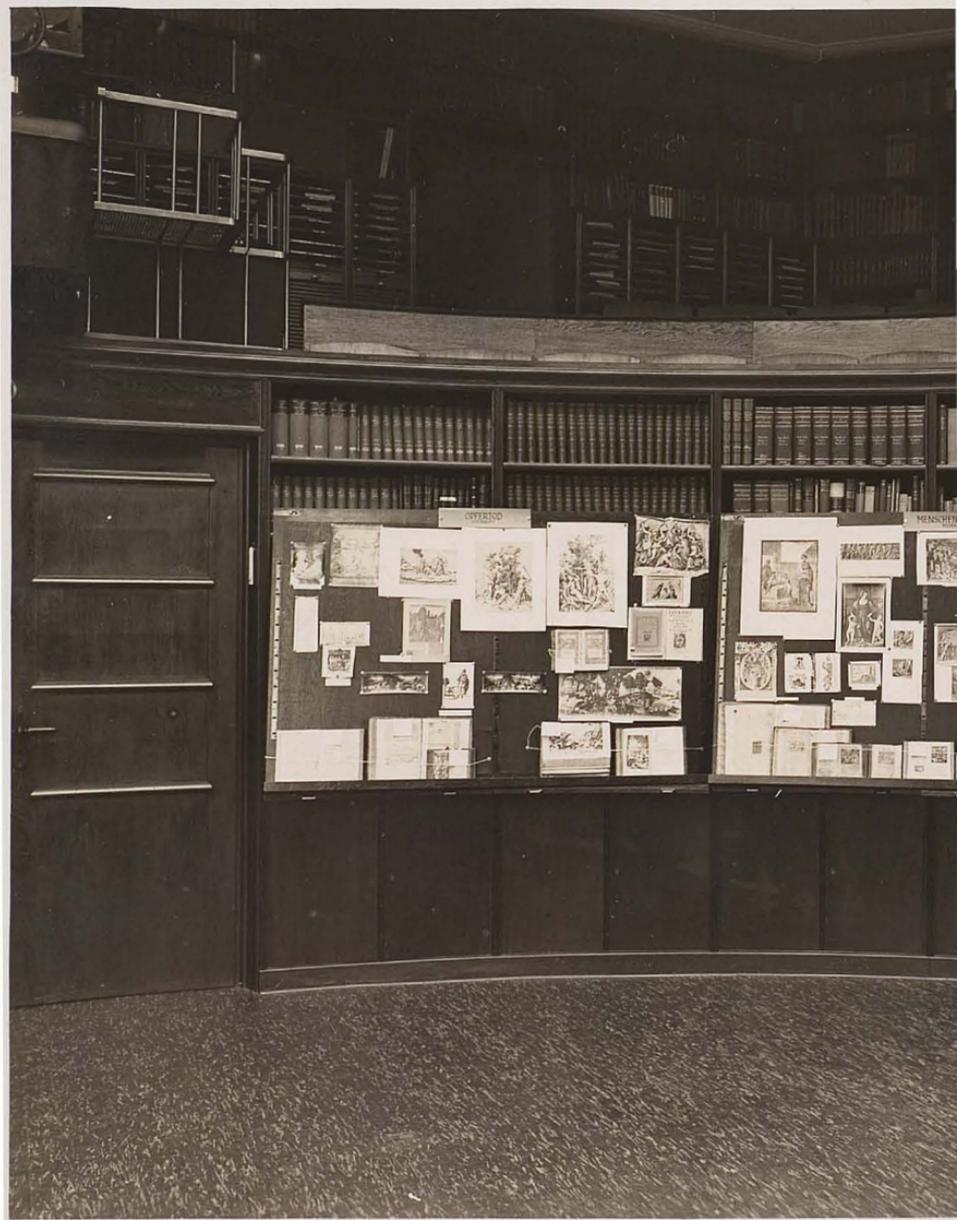
After Muybridge-woman emptying a bowl of water and a paralytic child on all fours,
Óleo sobre tela, 198 x 147.5 cm

1977







**10**

Aby Warburg

Atlas Mnemosynne 1928



**11**

Willem De Kooning

Sin título,

Óleo sobre tela. 195 x 203 cm

1977







12
Robert Rauschenberg
Skyway,
Óleo y serigrafía sobre tela
1964



13

Robert Rauschenberg y Jasper Johns

A De Kooning drawing, graphite, and other mediums on paper, eraser by Rauschenberg and mounted in a gilded wooden frame with label inscribed using a metal template in blue ink on paper by Johns. 1953



14
Pablo Picasso
Guitarra,
Collage, 66.4 x 49.6 cm
1913





15

Richard Hamilton

Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So
Appealing?

Collage, 56x 69. 7 cm

1956



16

Andy Warhol

Marilyn,

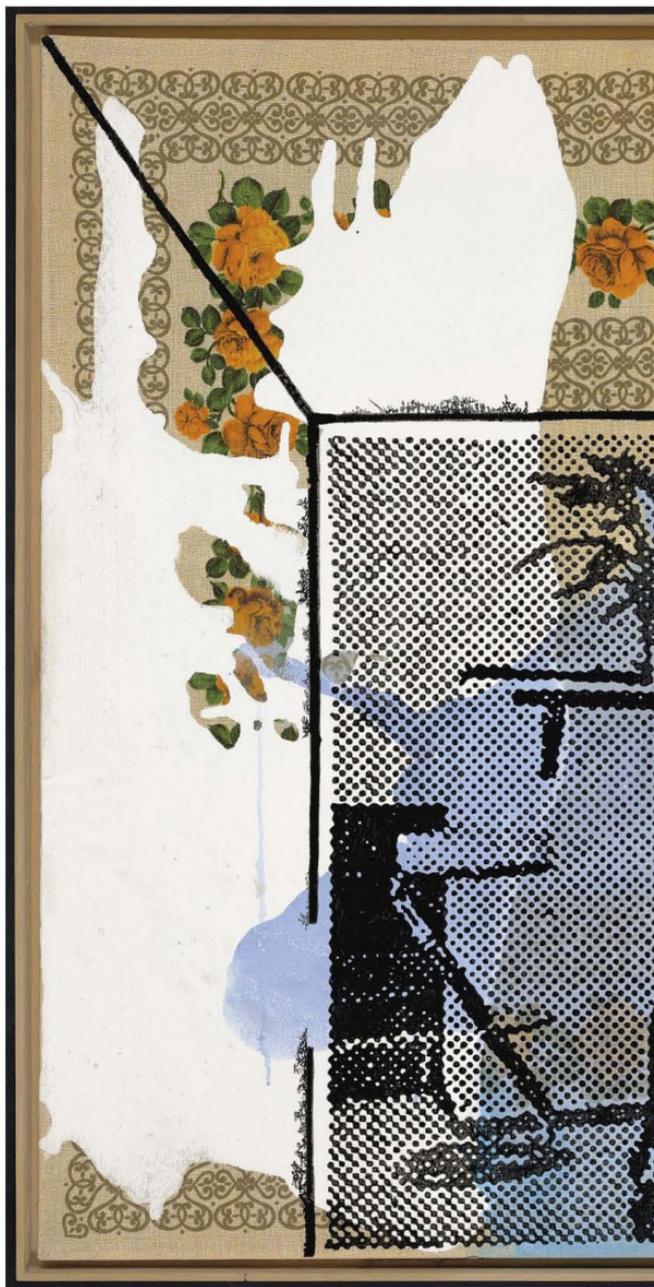
Acrílico sobre tela, 101.6 x 101.6 cm

1964



17

Andy Warhol
Double Elvis,
Serigrafia sobre tela, 213.4 x 181.6 cm
1963



18
Sigmar Polke
Bikini Frauen,
Acrílico y dispersión sobre tela impresa
1999





19

Gerhard Richter

Küchenstuhl,

Óleo sobre tela, 100x80 cm

1965



20
Gerhard Richter
Onkel Rudi,
Óleo sobre tela, 87 x 50 cm
1965



21

Gerhard Richter

Hitler,

Panel del Atlas, página 132, 51.7 x 66.7 cm

1969





„Schulische Theater-Opernabende“ (links) und Gärten (rechts). „Denn wir sind hier in der Welt, in der wir leben, und wir sind hier in der Welt, in der wir leben.“

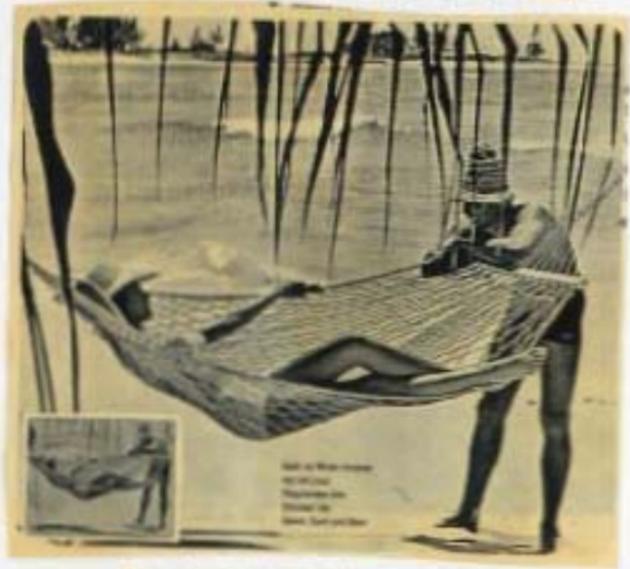


„Doppeldecker“ 1963
in einem Schiffhaus

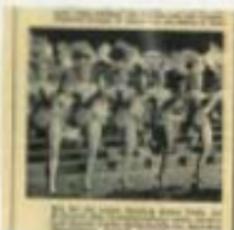




Mr. C. H. Price and
the following teachers



Left is Mr. Price
and the
following are
the
Mrs. C. H. Price and
the following teachers



Left is Mr. Price
and the
following are
the
Mrs. C. H. Price and
the following teachers



Left is Mr. Price
and the
following are
the
Mrs. C. H. Price and
the following teachers



23

Gerhard Richter

Ausschnittfotos von Farbproben

Panel del Atlas, página 93, 36.7 x 51.7 cm





24

Gerhard Richter

16.3.89,

Óleo sobre tofografía, 10 x14.9 cm

1989





25

Gerhard Richter

Fuji,

Óleo sobre Alu Dibond, 29 x 37 cm

1996



26

Gerhard Richter

Rot- Blau- Gelb

Óleo sobre tela, 150x150 cm

1976







27

Gerhard Richter

Verschiedene Motive,

Panel de Atlas, página 445, 51.7 x 66.7 cm

1978



28

Gerhard Richter

Betty,

Óleo sobre tela, 102 x 72 cm

1988

BIBLIOGRAFÍA

Aranda Torres, Cayetano, *Filosofía de la pintura en imágenes*, Editum, Murcia, 2009, 255 pp.

Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción*, Alianza Forma, Madrid, 2006, 492 pp.

Aspe Armella, Virginia, *El concepto de mimesis en la filosofía del arte de Platón*, Tópicos. 1991 a (Número 1): 1991.

Barlow, Michel, *El pensamiento de Bergson*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1968, 149 pp.

Bell, Julian, *What is Painting? Representación and modern art*, Thames & Hudson, 2000, London, 256 pp.

Benjamin, Walter, *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, Editorial Itaca México DF, 2003, pp.

Bergson, Henri, *Materia y Vida*, Editorial Cactus, Buenos Aires, 2010, pp. 299.

----- *Memoria y Vida*. Textos escogidos por Guilles Deleuze, Altaya Editorial, Barcelona, 1995, pp. 165.

Buchloh, Benjamin (October, Spring 1999), *Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive*, The MIT Press, Vol. 88, pp. 117-145.

Deleuze, Guilles, *La imagen-tiempo, estudios sobre cine 2*, Editorial Paidós, Barcelona, 1987, pp. 391.

Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, pp. 963.

Gállego, Julián, *Pintura contemporánea*, Salvat, Navarra, 1971, 101 pp.

Godfrey, Mark, *Gerhard Richter Panorama*, Tate Modern, London, 2016, pp. 312.

Gombrich, Ernest, *Historia del Arte*, Editorial sudamericana, Buenos Aires, 2004, pp. 468.

Guasch, Anna María, *Arte último del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid 2002, pp. 597.

----- *Arte y Archivo 1920-2010*, Ediciones Akal , Madrid, 2011, pp. 315.

Hawker, Rosemary (2017), *Painting over photography: Question of medium in Richter's Overpaintings*, Australian and New Zealand Journal of Art Vo. 8 Iss. 1, pp. 42-59.

Hockney, David [et al.], *A history of pictures*, London, Thames and Hudson Ltd, First edition 2016, pp. 360.

Huberman, Didi, *La imagen superviviente*, ABADA Editores, Madrid 2009, pp. 539.

Krausse, Anna-Carola, *Geschichte der Malerei von der Renaissance bis heute*, Könneman, Bonn, 2005, pp. 128.

Luci-Smith, Edward, *Visual Arts in the 20 century*, Prentice Hall, New Jersey, 1996, 400 pp.

Moszynska, Anna, *El arte abstracto*, Destino, Barcelona, 1996, pp 240.

Nickas, Bob, *Painting Abstraction, New Elements in Abstract Painting*, Phaidon, London, 2014, 360 pp.

Platón, *Diálogos V, Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, Editorial Gredos, Madrid, 1988, pp. 617.

----- *La República*, Ediciones Akal, Madrid, 2009, pp. 651.

----- *Tímeo*, edición crítica, traducción, introducción y notas de Ramón Serrano Cantarín y Mercedes Díaz de Cerio Díez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2012, pp. 339.

Read, Herbert [et al.], *Las bellas artes I*, México, Editorial Cumbre, 1983, 316 pp.

Peppin, Andre [et. al], *Flemish Painting*, Phaidon, New York, 1977, 64 pp.

Richter, Gerhard, *Atlas*, Walther König, Köln, 2006, 862 pp.

----- *Übermalte Fotografien*, Hatje Cantz, Leverkusen, 2008, 390 pp.

Rothko, Mark, *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Paidós Editorial, Barcelona, 2007, pp. 241.

Schwabsky, Barry, *Vitamin P, New Perspectives in Painting*, Phaidon, New York 2013, 352 pp.

Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid, 2015, 430 pp.

Warburg, Aby, *Atlas Mnemosyne*, Editorial Akal, Madrid, 2010, pp. 188.

----- *El ritual de la serpiente*, Sexto piso Editorial, México D.F., 2004,

pp. 114.

Walther Ingo F. [et al.], *Arte del siglo XX*, Taschen, Köln, 2005, 840 pp.

Xirau, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, UNAM, México D.F., 2011, 572pp.

Yates, A. Frances, *El arte de la memoria*, Ediciones siruela, Madrid 2005, pp. 495.

Zamora Águila, Fernando, *Filosofía de la imagen*, Espiral, México D.F., 2006, 365 pp.

Zuffi, Stefano, *Color in Art*, Abrams, New York, 2012, 319 pp.

