



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Artes y Diseño

La presencia y la memoria en la recreación de espacios.

Reflexión en torno al uso de la dialéctica en los lenguajes de la pintura

Tesis

Que para obtener el Título de:

Licenciada en Artes Visuales

Presenta: Fernanda Morales Tovar

Directora de Tesis: Maestra Karina Erika Rojas Calderón

CDMX 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

AGRADECIMIENTOS

*A mis padres, maestros y amigos.
A todas aquellas personas que en conversaciones contribuyeron con sugerencias.*

Gracias

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
1 LA IMAGEN COMO RELATO	
1.1 REPRESENTACIÓN Y CULTURA VISUAL	13
1.1.1 ACERCAMIENTOS A LA IMAGEN EN LA ERA CONTEMPORÁNEA	17
1.2 LA IMAGEN COMPUESTA	20
1.2.1 UTILIZACIÓN DEL MONTAJE EN EL LENGUAJE VISUAL	27
2 LA PINTURA COMO LENGUAJE	
2.1 REPRESENTACIÓN PICTÓRICA COMO PROCESO DE REFLEXIÓN DEL ENTORNO	33
2.2 REPRESENTACIÓN PICTÓRICA Y SU REFLEXIÓN A TRAVÉS DE LOS SÍMBOLOS	42
2.3 EL TEXTO EN LA PINTURA	56
3 LA DIALÉCTICA COMO RECURSO EN LA PINTURA	
3.1 INTRODUCCIÓN A LA DIALÉCTICA. ANOTACIONES HISTÓRICAS	65
3.2 LA DIALÉCTICA. UN PUENTE HACIA LA INTERPRETACIÓN DE LA IMAGEN	71
3.3 USO DE LA DIALÉCTICA EN EL LENGUAJE PICTÓRICO, COMO METÁFORA DEL ENTORNO	75
3.4 EL USO DE LA DIALÉCTICA COMO RECURSO EN LA OBRA DE FERNANDA MORALES	88
3.4.1 SERIE: SUCESOS SIMULTÁNEOS	94
ANOTACIONES FINALES	101
CONCLUSIONES	105
GLOSARIO	109
BIBLIOGRAFÍA	117

INTRODUCCIÓN

Du Bois dijo que «el problema del siglo XX es el problema de la línea de color», aseveración que responde a la acción de purificar los medios, una de las ideas más importantes del arte moderno. La problemática a la que nos enfrentamos en el siglo XXI, y que gira en torno a la imagen, es a través de sus reproducciones, simulaciones y representaciones, que logran que el vínculo con lo visual sea cada vez mayor, al consumarse la vida frente a la imagen; a través de los medios masivos, especialmente el cine, la televisión y el internet, medios construidos por el individuo y, a su vez, medios que le construyen, detonando la crisis de su identidad. Debido al desconocimiento de las imágenes, por su saturación en lo contemporáneo, visible a través de las múltiples narraciones y vivencias que se representan en ellas.

Lo anterior, es uno de los principales motivos que orillaron a la reflexión sobre esta investigación, el carácter narrativo existente dentro de la imagen. El cual, surge de manera tangible o intangible; es tangible cuando existe una lectura del relato que construye la imagen e intangible cuando lo narrativo genera una problemática a representar a partir de los medios de la imagen.

Al hablar de nuestro tiempo, es evidente la manifestación de las narraciones simultáneas, contrapuestas, continuas y dispersas, que, a través de una asociación, discriminación, organización y selección, permiten simbolizar contenidos sintomáticos de una época en la representación

visual, a partir de un juicio por parte de su productor, en donde intervienen cualidades dialécticas con el objetivo de señalar una estructura de la realidad y los objetos que le conforman. Al ser, la producción de la imagen, al igual que la dialéctica, un juicio del hombre frente a las cosas, ya que no existe tanto las cualidades de imagen y dialéctica en los objetos, sino que, es un proceso de reflexión teórica del hombre y su contacto con ellos.

La meditación sobre la narrativa en la imagen surge entre dialéctica de lo textual y lo visual. Esta relación ha estado presente a lo largo del tiempo, y es visible desde: la cualidad de representar mitos -en la antigüedad como en el presente-, la representación de las Sagradas Escrituras y su relación simbólica con las cuestiones de consumo a través de la representación en la moneda; todas estas son representaciones que surgen a partir de procesos metafóricos del entorno, y los cambios que se generan son a través de las relaciones vivenciales, las cuales, permiten el surgimiento de símbolos propios del artista y la revelación de símbolos existentes en la imagen.

Al reflexionar sobre la pintura, el abordaje que se plantea a lo largo del texto, es su constante concordancia con lo narrativo, por medio de la representación, las condiciones vivenciales y, de ello, su producción a partir de las cualidades propias del medio, en este caso, lo pictórico.

El principal proceso citado para que ello sea factible es la incorporación del montaje en la pintura. Al ser una técnica que surge en la literatura en el siglo XIX, como una “medida” sin medida que permite manipular, seleccionar e incorporar elementos provenientes de otras disciplinas, y a su vez, imágenes procedentes del pasado, evocándolas en el presente. Es decir, distorsionar las imágenes y generar uniones aleatorias cuyo objetivo sea evidenciar las cualidades anacrónicas existentes en la imagen; como un lugar en donde se manifiestan diferentes culturas y tiempos, asumiendo los procesos de construcción social, un constante intercambio y abastecimiento de situaciones, vivencias y objetos.

Otro aspecto importante que ha sido considerado a lo largo de esta investigación, es la interacción que surge entre la pintura, el texto y sus reflexiones a largo de la historia. Al ser meditaciones en donde se intenta estructurar las formas de ver y figurar de la imagen, a través de concepciones aunadas a las formas de representación espacial, al ser citada la construcción del cuadro a través de dos conceptos. El primero de ellos es hablar del cuadro como una metáfora, al ser la ventana que nos muestra una visión del entorno, es decir, el cuadro como un medio que permite la estructuración de sus partes a través de procesos reflexivos que tienen que ver con la simbolización de los objetos y lugares representados, propuesta dada por Alberti. El segundo de ellos, es la técnica del trampantojo, la cual pretende ser una simulación de la realidad al imitar los objetos y lugares a representar, técnica de construcción de la imagen citada desde los griegos. Estas formas de lenguaje en la pintura evidencian el carácter narrativo dentro de ellas y genera una manera de entender el lenguaje de la pintura, a través de una dialéctica de recursos pictóricos; de un lenguaje que puede ser cargado de contenidos, pero a su vez, vaciado de ellos.

Estas dos formas de construcción de la pintura nos permiten entender el desarrollo que surge dentro de su proceso creativo y evidenciar las condiciones que le atañen en su problemática, al ser cuestiones incorporadas a situaciones presentes y que mediante la pintura es posible abarcar, a través del uso de diversas disciplinas, tanto en su planeación y en su resultado.

Adicional a lo anterior, esta investigación se ha propuesto analizar las cualidades y problemáticas de la pintura frente al mundo, un mundo saturado de imágenes en donde es cuestionada constantemente la práctica de generarlas. Dicha cuestión no es la única condición ante la cual se enfrenta el constante destierro de la pintura frente a otros medios artísticos, pero sí es el motivo que orilla esta reflexión, al concebir la pintura más allá de una creación de imágenes como un proceso de distorsión de las mismas, y un lugar de conexiones fortuitas de tiempos, conceptos y lenguajes.

Es decir, evidenciar las cualidades anacrónicas presentes en lo pictórico y en la imagen en todo momento, a partir de una cartografía -perteneciente a una serie pictórica propia- de capas arqueológicas de las imágenes heredadas en nuestra cultura que, mediante la dialéctica, pretenden ser una alternativa a las constantes y múltiples reflexiones sobre la imagen y lo artístico. Al tomar la dialéctica a partir de su cualidad como diálogo entre opuestos o reacciones, que surge a partir de una tesis, antítesis y síntesis.

Así la dialéctica y su implementación en lo pictórico permitirá analizar los objetos artísticos a través de procesos conceptuales, estéticos o prácticos, aunados a la conciencia individual y social; y que ello simplemente se logra con el lenguaje y cada uno de los procesos de metáfora de lo vivencial en la imagen.

1

LA IMAGEN COMO RELATO

1.1 REPRESENTACIÓN Y CULTURA VISUAL

La vivencia se llena de representaciones, y sin embargo se libra de ellas, puesto que es ella la que se representa.

Henri Lefebvre

Al hablar de la representación nos encontramos ante un sinfín de estudios y cuestiones que abarcan las condiciones nombradas históricas, tanto historias universales como, a su vez, constructos propios, cada una de ellas es un detonador de conceptos, y de ellos, nuevos que se contraponen, limitando y destruyendo los anteriores, logrando que la representación se perciba a través de mediaciones entre la conciencia individual y la social, a partir del lenguaje y sus procesos propios de simulación de lo vivencial. «Vivir es representar (se), pero también transgredir las representaciones. Hablar es designar el objeto ausente, pasar de la distancia a la ausencia colmada por la representación. Pensar es representar, pero superar las representaciones»¹.

La representación no solo produce alteraciones de lo real, sino que la representación, que parte de la vivencia, puede ser nombrada como la primera realidad, se representa en una noción de lo real, la segunda realidad, para lograr conjuntar imágenes, narraciones y sujeto en la obra, a través del símbolo como medio, ya que su función es representar lo ya representado.

De esta manera, todo lo que incita al sujeto es una simulación en la cual, a través de la obra, el sujeto se representa; esta noción de realidad es necesaria en toda obra, pero a su vez no le satisface, ya que la obra mantiene una condición referente a la misma práctica de creación. Es

¹ Henri Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, Trad. Óscar Barahona y Úxo Doyhamboure, (México: Fondo de Cultura Económica, 1983), 99.

preciso recordar que la representación vivencial y los símbolos existentes dentro de las obras de carácter abstracto, recordando a Wassily Kandinsky, se logran a partir de lo espiritual. Al reflexionar acerca de la imagen, la utilización de herramientas formales: la línea, la forma, el ritmo, etc., logran dar con la intencionalidad discursiva que persigue el artista, pero a su vez, cubren una función de universalizar más allá de la experiencia individual.

Así, hablar de la imagen implica una serie de connotaciones, al generarse a través de una simbolización de lo vivencial, siendo en algunos casos, símbolos que refieren a otra cosa y que adquieren sentido a partir de la interpretación; a través de sus propios códigos y símbolos, al retomar toda representación anterior y cuestionar dichas representaciones para generar un vínculo extenso entre la forma de la imagen y la configuración de la misma. Dicha construcción, formada por una doble estructura, desde el punto de vista de la dialéctica por opuestos, da valor a los motivos a partir de los cuales se concibe la imagen.

De esta manera, lo simbólico en la imagen se mantiene relacionado a lo representativo, estas dos cuestiones adquieren un sentido al generar una aprehensión de lo visible y la memoria. Ya sea a partir de operar en el recuerdo de una narrativa, donde los diferentes modos de narración -irónico, cómico, trágico, onírico, satírico- permean entre sí o pueden ser empleados por sí solos, formando una estructura, en la cual las formas vivenciales y la aprehensión van cambiando y, conforme a ello, la imagen. Ello permite que la presencia en la imagen sea un medio que hace visible el contexto inmediato del individuo como, a su vez, una imagen citada en otra que pretende ser un reflejo de la imagen y su rememoración, manteniendo información sobre el tiempo del suceso y la situación que representa. «El hombre puede hacer entrar al mundo en la soberanía de un discurso que tiene el poder de representar su representación»².

² Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Trad. Elsa Cecilia Frost, (Argentina: Siglo XXI Editores, 1968), 310.

Así, la imagen que carece de una temporalidad se sitúa frente a un relato que mantiene un carácter temporal, a través de la codificación de símbolos de la imagen. Estos símbolos son retomados o sustituidos por otros símbolos ya dados para dicha representación, los cuales están sujetos a representaciones anteriores, mediante la reflexión y la estructura de la imagen compleja. Esto establece una codificación distinta, tomando en cuenta que la forma en que opera la visión y la figuración depende de las experiencias, los intereses y actitudes que se toman. Por ello, la necesidad de la imagen se genera al ir marcando toda significación presente, en los relatos y narraciones pasadas. Esta forma de construcción ha estado presente en todo momento, los cambios que se generan se dan a partir de las limitaciones, cambios sociales y políticos de cada contexto.

Así, al hablar de la imagen en búsqueda de una narración, para ubicar su contexto o historia dentro de su disciplina, nos damos cuenta que en realidad esta narración no existe del todo, ya que la historia vista desde un relato histórico no contempla partes de ella, sino que se genera a partir de diferentes visiones, es decir, se puede visualizar la imagen y su solución dentro de otros periodos a los cuales no pertenece. Esto no afirma que la imagen carezca de una temporalidad, sino que presenta periodos constantes ante los cuales es preciso visualizar su estructura en construcciones previas a la suya, en imágenes contemporáneas, imágenes mentales y sociales vinculadas a la cultura visual, dando valor a la construcción de la mirada e interpretación.

Para hablar de ello, es importante tener presente que toda forma de representación visual responde a una necesidad o un cuestionamiento de su contexto, que atañe a la cultura visual aplicada, y a su vez, ser distante de ella, utilizando como medios: la representación y la narración en la imagen. Así, al concebir a la cultura visual como un proceso en el que la diferencia entre lo literario y lo visual no genera un problema, sino al contrario, una unión que es necesaria al hablar de cada uno, dentro de sus diferentes niveles de representación. Ligados directamente a nuestra cultura y la dominación de la imagen en los medios de comunicación, que

transforman y condicionan nuestra relación con lo cotidiano.

Esta modificación es una alusión a los medios de representación y cuestionamientos de la imagen, conformando al individuo, a partir de la presencia en la imagen, para situarse dentro de un periodo que le pertenece, pero a su vez le es ajeno. Para lograr en todo momento una reflexión de la imagen a través del texto, siendo la forma en la que vemos una construcción de símbolos generados a partir de la noción de contexto-realidad. Así, la imagen tiene la cualidad de propagarse con gran facilidad y gran parte de nuestra cultura está constituida por ella; cada vez son mayores los vínculos con lo visual, más no con lo textual. «Nuestra cultura común parece ser cada vez más producto de lo que vemos y no de los que leemos»³.

De esta forma, el proceso ante el cual se genera esta relación infinita, entre «imagentexto»⁴ surge a partir de la representación, que se mantiene ligada a otras disciplinas, siendo el arte un conjunto de las artes, y propiamente hablando de la imagen, imágenes a partir de imágenes, y de elementos que son extraídos de otras disciplinas y aplicados a la imagen. Un ejemplo de ello, es la alegoría en la imagen, un concepto ligado a lo literario, y que, a través de la historia del arte y su representación visual, ha sido representado y analizado en diversificadas formas, pero todas ellas vinculadas a una reflexión pictórica.

Por lo tanto, el modo en el que se produce la imagen mantiene una estructura similar, dado que genera diferentes cuestionamientos y el cambio que surge es a través de la forma en la cual se produce la imagen. Siendo su carácter representativo, impregnado en todo momento de lo

³ W.J.T. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Trad. Yaiza Hernández Velázquez, (Madrid-España: Akal/Estudios Visuales, 2009), 9.

⁴ Este concepto es planeado por W.J.T. Mitchell (Estados Unidos, 1942), teórico de los medios de comunicación, las artes visuales y la literatura, para referirse a la relación entre las imágenes y el discurso, y tratar de reemplazar una teoría fundamentalmente binaria sobre esa relación, con una imagen dialéctica; la figura de «imagentexto».

literario, filosófico y lo verbal. Una muestra de ello es el cuestionamiento constante del discurso de la imagen, un discurso que adquiere un carácter representativo, a partir de surgir del lenguaje escrito y ser llevado a la imagen, o viceversa. Donde el discurso cita correspondencias dentro de la obra.

Surgiendo cambios en el discurso y las imágenes, a lo largo del tiempo, en la medida en que se modifica los estereotipos, las representaciones, las ilusiones y reproducciones; a través de la cultura y representación visual, generando y resignificando metáforas, niveles de significado y realidades; al ser cuestionamientos dominantes en las imágenes, en la cultura visual e historia del arte, vinculados a la mirada interpretativa del sujeto.

1.1.1 ACERCAMIENTOS A LA IMAGEN EN LA ERA CONTEMPORÁNEA

El reloj no se contenta con representar el tiempo; eleva la intermediación temporal de lo vivido a la mediación social. Establece el tiempo social: mensurable-medido-mensurante. No hace más que simular los ritmos cíclicos de la vivencia, simulación obtenida por la esfera y la vuelta de la esfera, por las doce horas divididas en doce veces cinco minutos pero también por el tic-tac que simula los latidos del corazón vivo.

Henri Lefebvre

Nos encontramos ante un cambio cultural constante, en donde son cada vez mayores los vínculos entre la palabra y la imagen, como un dispositivo de conocimiento e información de nuestro contexto. Esta conjunción nos permite lograr una aprehensión de lo vivencial. En cada contexto esta unión ha estado presente, los cambios y la presencia que le constituye la era contemporánea a la imagen, es su valor como una de las principales fuentes de información y desarrollo del hombre. Al relacionarse tanto en lo visual como a través de ella, la imagen, en las relaciones humanas.

Una prueba de ello es la imagen que se presenta y que se concibe con mayor facilidad en los medios masivos, especialmente en el cine, televisión e internet. A través de una relación que va desde nuestro entorno y las configuraciones de vigilancia y control en el desarrollo del hombre, a partir de las cámaras de seguridad en las calles, en los supermercados y en el trabajo, procesos ante los cuales lo cotidiano en el hombre ha permitido que la percepción de ello sea algo ordinario, o de igual manera, esta relación con lo visual se mantiene ligada al hombre en sus momentos de ocio, a través del internet, el cine y la televisión; desarrollándose la vida cotidiana frente a la pantalla. «No es una mera parte de la vida cotidiana, sino la vida cotidiana en sí misma»⁵.

Así, en la actualidad, la difusión de imágenes es constante y excesiva dentro de los medios masivos, generando una relación directa con el conocimiento y desarrollo del individuo frente a la imagen, como una herramienta de síntesis de los vínculos mayores con lo que vemos y su reconocimiento a nivel mediático. Podría decirse que el nivel y la utilidad de la imagen en lo contemporáneo cubren una necesidad de conocimiento y desconocimiento, en las relaciones humanas. La primera de ellas, de conocimiento, aludiendo a dicha necesidad que durante la Edad Media cubrió. Lo anterior dicho, al hacer un transitar histórico y recordar que, durante ese momento de la historia la imagen cubría una necesidad de enseñanza, por falta del conocimiento de la palabra escrita, y el medio para enseñar las Sagradas Escrituras, directamente enlazadas con las normas morales, se transmitía a partir de la imagen.

Este suceso se repite en lo contemporáneo, pero con ciertos cambios de protagonistas, ya que el conocimiento de la palabra escrita no es una limitante inmediata en nuestro periodo, más sí lo es la alfabetización visual ligada directamente a un desconocimiento de las imágenes. Parte de ello,

⁵ Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, Trad. Paula García Segura, (Barcelona-España: Editorial Paidós, 2003), 17.

se debe a las múltiples narraciones y vivencias que se representan en ellas, adicional, a su saturación y reproducción a nivel mediático. No quiero decir que la imagen sustituya al texto; la imagen que cubría una necesidad de ilustrar el texto es repensada, logrando una vinculación mayor entre el texto y la imagen, siendo soportes de significados que a través del lenguaje visual y sus modos de construcción, logra incorporar el texto a la imagen a partir de su resignificación. «Ni la palabra ha muerto ni morirá a manos de la imagen»⁶.

Al ser todos estos medios producidos por el hombre y parte de nuestra construcción frente ellos, sería oportuna la cuestión de ¿sí antes del texto o la palabra es preferible la imagen? Esta interrogativa nos coloca ante un cambio cultural cuya respuesta no se intenta obtener, ya que ambas se construyen una de la otra; sino que a partir de ella evidenciar la correspondencia en estructura de la palabra y lo visual, al ser las imágenes que aluden a las palabras o las palabras a las imágenes.

Esta relación ha estado presente a lo largo del tiempo, el cambio que se produce en la era contemporánea es la producción de imágenes a partir de la presencia. Trayendo consigo un cambio en la representación del tiempo por venir, al diluir las barreras entre lo que fue, lo que es y lo que será, a través de la fragmentación en el tiempo, y ser interpretada, tomando las posibilidades que tiene la imagen como soporte de información y conocimiento, ya sea a partir de una interpretación en el lenguaje pictórico lograda a través de la reflexión del contexto y su síntesis que cubre conceptos y modos de solución tanto de lo visual como lo textual.

Con ello no quiere decir que la imagen cubra una necesidad de educación, a pesar de que los vínculos de la imagen modifican las relaciones humanas y el comportamiento del individuo frente a su entorno, sino que dentro de la imagen se establece una presunción de desconocimiento, ya que muestra una interpretación al espectador que la mira. «Ver no es creer

⁶ Sonia Raquel Vicente, “El rol de la imagen en el mundo contemporáneo”, *Revista Huellas, Búsqueda en Artes y Diseño No. 6*, (2008, Mendoza- Argentina): 8.

sino interpretar⁷. Por ello, la imagen contemporánea tiene la capacidad de vincularse con el pasado, traerlo al presente y hablar de lo que será de la imagen como, a su vez, sobre el contexto de tiempo citado. Esta capacidad de ahondar en el pasado es una cualidad que se manifestó con mayor fuerza durante la modernidad, con periodizaciones de Occidente, logrando un posicionamiento del hombre frente al presente y al pasado.

Así, en lo contemporáneo surge ahora una necesidad de interpretar la vida cotidiana a partir de lo visual, en donde la imagen es una fuente que nos proporciona conocimiento de nuestro entorno mediante su interpretación. Al ser, una síntesis de la relación inminente entre el texto y su capacidad de vincular periodos distantes en el tiempo, que genera una reflexión hacia otros vínculos, ya sea una narrativa, alegoría o cita histórica, por citar algunos. A través de símbolos propios del artista, generados a partir de la cultura o en el contexto histórico, los cuales influyen en ella a partir de su interpretación.

1.2 LA IMAGEN COMPUESTA

Es múltiple la imagen siempre, aunque sea sola.

María Zambrano

La imagen es un lenguaje en el cual convergen un sinnúmero de disciplinas y en el que existe en todo momento una reflexión que se genera a través de una aprehensión de las formas vivenciales, donde se combinan modos discursivos y modos de representación dentro de la obra; un ejemplo de ello es: la fotografía que cita a la pintura a partir de sus estudios de la luz,

⁷ Nicholas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, Trad. Paula García Segura, (Barcelona-España: Editorial Paidós, 2003), 20.

la construcción espacial a partir de la escena y los estudios sobre el color; otro ejemplo es el cine, citando la construcción y lenguaje fotográfico, a través de los encuadres de la imagen y sus estudios sobre la óptica. Estos ejemplos, entre muchos otros, nos permiten visualizar que toda obra que se genera en forma cultural e individual responde a una estructura compuesta, en donde las disciplinas se generan a partir de otras disciplinas.

Para valorar y reconfigurar esta unión eminente se parte de un contexto, a su contexto, junto al de otros medios. De esta forma, la imagen conlleva procesos de edificación similares a los cuales se construye la historia, siendo las imágenes y la historia procesos de construcción nuestra, que van modificando las formas de comunicación y representación de la cultura visual, participe en la construcción de relatos a nivel social, cultural y político, como una de las formas a través de las cuales se manifiesta la presencia en la imagen.

La interpretación del espectador es un esfuerzo por generar una estructura de reconocimiento entre lo visual y lo textual, ya que al ser llevados términos y medios de solución de lo literario a la imagen se aborda una narrativa tangible, la cual pretende ser una lectura a lo visual a partir de un relato evidente, y la intangible a partir del uso de un relato para ser trasladado a los términos del medio, en este caso, de lo visual.

De esta forma, una de las funciones de la imagen, que es la narrativa, surge al mantenerse dentro de un espacio-tiempo, la cual va cumpliendo la narrativa de su contexto. Como consecuencia, la manera a través de la cual se hace presente, es a partir de las representaciones visuales heterogéneas; como ya se había mencionado anteriormente, no existen las artes puramente visuales o puramente verbales. Toda expresión artística mantiene un parentesco a las demás artes, un arte disciplinar; aun cuando el objeto adquiere una forma en la cual su disposición está enfocada a una disciplina, durante su proceso se ha incorporado otras disciplinas. «El relato se inscribe tanto en el espacio como en el tiempo: por consiguiente, toda imagen narrativa, incluso toda imagen representativa, está marcada

por los códigos de la narratividad, antes incluso de que esta narratividad se manifieste eventualmente por una secuenciación»⁸.

Esta heterogeneidad de disciplinas logra formular la imagen compuesta, que se constituye de iconos y símbolos, de los cuales muchos de ellos han sido retomados de otras disciplinas y son planteados a partir de lo pictórico. Se logran formas y reflexiones en la producción de la imagen que asimilan procesos de representación con lo vivencial y sus funciones parciales de desarrollo con los niveles de representación, como son: las simulaciones visuales, copias, reproducciones, ilusiones, imitaciones y fantasías; formas dominantes en la era en la cual vivimos, determinada por imágenes.

De esta manera se forman las imágenes a partir de imágenes, es decir, son capaces de reflexionar a partir de otra imagen, ya sea mental, iconográfica, del mass media, histórica, etc., para mostrar, si es deseado, el discurso de la primera imagen dentro de la segunda como una cualidad eminente, y de no ser el caso, hay que recordar que la imagen contiene características e iconos los cuales pueden ser leídos en otro tiempo y a través de otras disciplinas. Es posible vincular estas características a partir de tomar el caso de los tetramorfos, los cuales son representaciones icónicas de seres relacionados con cuatro evangelistas (Mateo, Marcos, Lucas y Juan), los cuales se sitúan alrededor del trono de Dios; son representados a partir de cuatro formas: el león, el toro, el hombre y el águila, figuras tomadas de las descripciones del libro de Apocalipsis y Ezequiel de las Sagradas Escrituras⁹.

⁸ Jacques Aumont, *La imagen*, Trad. Antonio López Ruiz. (Barcelona-España: Editorial Paidós Comunicación, 1992), 261.

⁹ *Apocalipsis 4: 6-8*. Y delante del trono había como un mar de vidrio semejante al cristal; y junto al trono, y alrededor del trono, cuatro seres vivientes llenos de ojos delante y detrás. El primer ser viviente era semejante a un león; el segundo era semejante a un becerro; el tercero tenía rostro como hombre; y el cuarto era semejante a un águila volando.

Ezequiel 1: 5-10. Y en medio de ella la figura de cuatro seres vivientes. Y esta era la apariencia: había en ellos semejanzas de hombre. Cada uno tenía cuatro caras y cuatro

Los tetramorfos son representados a través de diversas configuraciones del símbolo; tres de las formas en que comúnmente se le representa, son las siguientes: la representación a partir del león, el toro, el hombre y el águila (generalmente alados), la segunda se trata de una figura con cuerpo de hombre y cabeza de una de las cuatro formas y la tercera, como evangelistas asistidos de uno de los cuatro símbolos.

Éstas representaciones, que parten de un relato y que son interpretadas a través de diversas configuraciones del símbolo, nos permiten visualizar la construcción de la imagen compuesta, la cual refiere a las múltiples interpretaciones visuales de un texto. Adicional a la incorporación de una narrativa, los tetramorfos son un ejemplo al hablar de la reinterpretación de los símbolos culturales, una cualidad de la imagen; visible al encontrar en las formas de representación de los tetramorfos precedentes icónicos en los atributos de las divinidades de Egipto. Ésto es presente en el ensayo de Irene González Hernando *El Tetramorfo*, en donde escribe lo siguiente: «Las divinidades egipcias, representadas con cuerpo de hombre y rostro de animal, debieron influir en los artistas cristianos. De hecho hay claros paralelismos entre el halcón solar Horus y el águila de Juan o entre la leona Sejmet y el león de Marcos»¹⁰ (Véanse las Imágenes 1.A-1.B, 2.A-2.B). Con ello, es preciso decir que la imagen adquiere una cualidad de traspasar su espacio-tiempo. Como lo menciona Didi Huberman, la imagen mantiene una cualidad fantasmática¹¹.

alas. Y los pies de ellos eran derechos, y la planta de sus pies como planta de pie de becerro; y centelleaban a manera de bronce bruñido. Debajo de sus alas, a sus cuatro lados, tenían manos de hombre; y sus caras y sus alas por los cuatro lados. Con las alas se juntaban el uno al otro. No se volvían cuando andaban, sino que cada uno caminaba derecho hacia adelante. Y el aspecto de sus caras era cara de hombre, y cara de león al lado derecho de los cuatro, y cara de buey a la izquierda en los cuatro, asimismo había en los cuatro cara de águila.

¹⁰ Irene González Hernando, “El tetramorfo”, *Revista digital de Iconografía Medieval*, Vol. III, N° 5, (2011): 61-73

¹¹ Véase el ensayo de Didi-Huberman, *La historia superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Trad. Juan Calatrava, (Madrid-España: Abada Editores, 2009).

Así, la producción artística es un cuestionamiento constante ligado a diversas disciplinas. Distante a las formas de reflexión de la imagen purista del arte moderno, donde se pretendía limpiar a la imagen de toda contaminación con los medios afines o asociados en momentos anteriores de la historia de la representación visual, tales como: el sonido, el tiempo, las palabras, el significado alegórico, metafórico, etc., los cuales a través de la represión de ellos se podía plantear la imagen pura¹².



IMAGEN 1.A. Horus y Tutmosis III, como oferente. Templo de Hatshepsut. Deir el-Bahari.



IMAGEN 1.B. Águila de San Juan (Detalle). Mosaico en el interior de la Iglesia de San Manuel y San Benito de Madrid, España.

¹² Véase el ensayo *La pintura moderna* de Clement Greenberg, el capítulo 7; donde se habla de la purificación de los medios modernistas.

IMAGEN 2.A. Relieve de Sekhmet en el Templo de Kom Ombo (Creta).



IMAGEN 2.B. El León de San Marcos, en una alegoría de Venecia como protectora del Reino de Candía (Creta), realizada en 1651 por Marco Boschini.

Sin embargo, en la imagen compuesta existe una relación en todo momento con otras disciplinas; lo que nos atañe es la relación persistente, en todo momento, entre lo pictórico y lo textual, una constante reflexión binaria. Al ser lo pictórico y lo textual una dialéctica asidua en las prácticas de representación de cada una; al hablar de lo pictórico se generan resultados a partir de su análisis ligado a las formas de representación, con respecto al espacio representado y a la temporalidad del mismo a través de lo simbólico. Esto es un reflejo de la experiencia visual y textual del individuo, que se manifiesta en el espectador mediante una interpretación. Para hablar de estos vínculos recordemos a W.J.T Mitchell acerca de la definición que da sobre: *Imágenes textuales, Textos pictoriales*. «Imágenes textuales refieren a la evocación de la imagen visual como la sede de la diferencia dentro del lenguaje, ejemplificada en la materialidad de la escritura y la tipografía en el género poético y textos pictoriales a la representación y represión del lenguaje en el campo visual»¹³.

La unión entre lo visual y lo textual, no sólo se construye en la relación de los códigos textuales y visuales, sino también en los medios, las artes o las diferentes formas de simulación en la imagen, que son: las reproducciones, imitaciones, ilusiones, por citar algunos, ante las cuales es necesario hablar de una estética de la invisibilidad, ya que estos medios de producción de la imagen evidencian las capacidades de análisis para evocar ciertos sucesos en el lenguaje visual correspondiente; se vincula con la imagen y no se identifica directamente su construcción y conocimiento, pues es una representación de la imagen a partir de la interpretación. Ante ello, las reflexiones acerca de una teoría de las imágenes, sugieren un intento de controlar el campo de las representaciones visuales, a partir del discurso verbal, donde la relación entre imagen y texto se manifiesta en todo momento; no se puede establecer una imagen sin estar ligada al texto o un texto que no surge a través de una reflexión de lo visual.

¹³ W.J.T. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Trad. Yaiza Hernández Velázquez, (Madrid-España: Akal/Estudios Visuales, 2009), 99.

1.2.1 UTILIZACIÓN DEL MONTAJE EN EL LENGUAJE VISUAL

En una sociedad en la cual dominan las imágenes es importante tener presente el lenguaje visual ya que, a través de él, se logra conjuntar las sensaciones, hablar sobre lo ya dado y su memoria en la imagen, a partir de las cualidades del lenguaje; que ha sido descrito como un conjunto de expresiones en donde intervienen símbolos, imágenes previas y representaciones de otras disciplinas, que, a través de lo simbólico, el relato y su contexto, permite una interpretación en la cual, lo simbólico facilita un análisis de la narración como motivo de la imagen.

Lo simbólico, el relato y su contexto en conjunto generan una metáfora en la imagen; siendo la metáfora un transportar de conceptos de un lenguaje a otro, en donde diversos lenguajes se conjuntan para propiciar un acercamiento que da la posibilidad de generar nuevas interpretaciones, al ser leída la imagen por el espectador.

El lenguaje visual funciona como una herramienta para transmitir información a través de una codificación visual de elementos, que solo mediante el uso de lo visible es posible informar; pero ello no quiere decir que la imagen nos muestre la realidad, sino que la imagen facilita la memorización del contexto mediante lo interpretativo. La capacidad interpretativa es un efecto de la mirada mediante lo que se mira, se da a partir de sistemas de percepción, ilusión, representación, movimiento y figura. Formas de lenguaje mediante las cuales a través de su uso y fragmentación integran a la imagen, utilizando como medio el montaje; el cual fue creado en el siglo XIX por los escritores, como una “medida” sin medida.

El montaje se constituye como un proceso formal que logra un desarrollo y reestructuración del relato, que solo es posible entender su narración a través de los trozos desprendidos de una narración primaria,

para insertarse en elementos parentales u opuestos, con la finalidad de mostrar a través de las disciplinas una reflexión sobre el contexto y la aprehensión generada a partir de él. «No tengo nada que decir. Sólo que mostrar»¹⁴.

La utilización del montaje se establece a nivel literario, en el cine y en la pintura, por citar algunos, enfatizando la relación o el marco a partir del cual se estructura, desde: la correspondencia, el contexto y lo pictórico. Al hacer referencia a la imagen, que surge como resultado de la utilización formal del montaje, contiene una cualidad de ser portadora de memoria, es decir, relacionarse a partir de tiempos discontinuos y múltiples para lograr una conexión de otros medios y disciplinas en la imagen. Un ejemplo de ello, surge dentro de la pintura en la actualidad -como en reflexiones anteriores-, logra que fragmentos de poemas, películas, relatos y libros, converjan en forma de fragmentos visuales y así, surgen las imágenes.

La imagen no solo se construye por imágenes sino por soluciones distantes, que mediante el lenguaje visual es posible agrupar, a través de correspondencias o haciendo uso de la dialéctica. Esta última, formada por contrarios que en su unión adquiere una estabilidad, mostrando una fraternidad, ya sea a través de vincular conceptos o a partir de la configuración y representación en lo visual, al usar lenguajes que se contraponen en cierta medida.

El montaje podemos relacionarlo directamente entre la dialéctica de la imagen y el texto. Al ser el montaje una herramienta elaborada en lo textual y analizada dentro de lo visual, a partir de una simbolización, que surge como una interpretación en donde los símbolos forman parte de la reflexión disciplinar. En todo momento ha estado presente la vinculación de éstas disciplinas -lo visual y lo textual- las cuales contienen sus leyes

¹⁴ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Trad. Luis Fernández Castañeda, (Madrid. España: Akal, 2005), 462.

inherentes y correspondientes, ya que parten de mismas problemáticas y la solución se da con respecto a su propio lenguaje. No solo existe entre ellas una constante correspondencia, sino que al analizarlas observamos similitudes a las soluciones que arrojan otros lenguajes, ya sean audibles o gestuales.

La dialéctica entre lo visual y lo textual permite operar como un conjunto de formas visibles que son leídas a partir de lo textual y las formas textuales son leídas a través de lo visual, como signos de lenguaje. «La frase no es lo decible, la imagen no es lo visible. Por frase-imagen entiendo la unión de dos funciones a definir estéticamente, es decir, por la forma en la que deshacen la relación representativa del texto con la imagen»¹⁵.

Esta dialéctica entre lo textual y lo visual en la imagen, logra que la presencia de elementos que surgen como símbolos del lenguaje sean combinados en diversos modos de visión, dando cabida a la interpretación. Por ello, la interpretación surge como consecuente al acto de interpretar del espectador, el cual da un nuevo sentido y significación a lo representado. «El espectador elimina el primer carácter representativo y lo que ve frente a él es una serie de conceptos que, mediante su experiencia personal, su memoria y su representación propia producto de la imaginación, produce el significado de la obra. La interpretación de cada imagen es determinable por la sucesión de todas las que la haya precedido»¹⁶.

Así, la imagen ha estado conformada en todo momento por múltiples imágenes, es decir, se puede hablar de ella a partir de imágenes anteriores que delimiten una estructura, por símbolos propios, como a su vez, símbolos pertenecientes a la cultura. Esta construcción lleva consigo

¹⁵ Jacques Rancière, *El destino de las imágenes*, Trad. M. Gajdowski, (Buenos Aires Argentina: Prometeo Libros, 2011), 62.

¹⁶ Walter Benajamin, *Obras. Libro I, Vol. 2*, Trad. Alfredo Brotons Muñoz, (Madrid-España: Abada Editores, 2008), 332.

una serie de connotaciones culturales y formas de reflexionar sobre las imágenes, que no se delimitan dentro de un contexto o de una disciplina. De esta forma el lenguaje visual, no sólo está conformado a través de lo visible y lo relacionado a la imagen, sino que se produce mediante conexiones heterogéneas, ya sea a partir de soluciones de sus mismos lenguajes o a través del uso de otros medios y campos disciplinares, reflejando un sentido de fragmentos visuales que, mediante su unión y reflexión, logran una conexión de polos distintos dando pie a la imagen.

Precisamente al situarnos en lo visual y su construcción, debemos tener presente que surge como un problema de pensamiento, en el cual se involucran: el texto-teoría en la plástica, en donde no son asumidos a partir de la representación del relato, sino mediante la propia plástica; al problematizar la narrativa dentro del carácter de la imagen y sus procesos visuales.

2

LA PINTURA COMO LENGUAJE

2.1 REPRESENTACIÓN PICTÓRICA COMO PROCESO DE REFLEXIÓN DEL ENTORNO

Todo conocimiento humano toma forma de la interpretación.

Walter Benjamin

En nuestra cultura nos enfrentamos a un proceso en donde es cada vez mayor la representación visual, a través de carteles publicitarios, revistas, periódicos, el cine, la televisión y el internet. Manifestaciones cada vez más comunes en la cultura contemporánea, que van cambiando la manera como se produce y consume la imagen, al configurarse dentro de un lenguaje, que es el visual. Dicho lenguaje, se encarga de afirmar o negar el mundo del cual se establece, a través de su representación en símbolos, que funcionan más allá de saber cómo son las cosas a cómo deberían de ser, ya que surgen a través de la reflexión del entorno y están en función de uso en el arte, a través del artista, a partir de su estructuración y significación, que se da dentro de la obra y el discurso que gira alrededor de ella.

En este caso, la pintura, una manifestación del lenguaje visual, que se establece como una declaración de la realidad, tanto del contexto, como a su vez del artista, y la cual, se ejecuta a través de las cualidades propias del lenguaje pictórico, ya sea el color, la forma, el espacio, etc., recursos de la pintura que, dentro del cuadro generan formas simbólicas que constituyen su composición, la cual está delimitada por el marco de la obra, ya que permite distanciar o unir la realidad al cuadro.

Para hablar de ello, es preciso retomar una de las múltiples anotaciones dadas al cuadro, la cualidad de ser una ventana que permite la negación de la pared, al insertar un fragmento de realidad en otra realidad, que pretende visualizar la pintura como una ventana que nos muestra una

realidad, que parte directamente de una representación de las formas, que mediante su simbolización nos permite hablar del discurso a través de las representaciones que conforman a la imagen; de esta manera, la pintura se concibe como una segunda realidad, la cual se delimita en el lenguaje pictórico a través del marco, evocando la ventana que permite trasladar el discurso existente en la obra a términos de su medio, en este caso de la pintura.

A partir del ensayo de Victor I. Stoichita (Bucarest, Rumania, 1949) «La invención del cuadro»¹⁷, se proponen dos tipos de representación que surgen dentro de la ventana que es el cuadro con relación a su exterior, la primera de ellas es dada por Bamboccio¹⁸, en la cual la ventana es el cuadro que permite hablar y representar un espacio ilusorio, en el que interviene una reflexión sobre crear un simulacro entre el juego de la realidad y el objeto pintado, generado a partir de una ficción o ilusión; en gran parte de las representaciones pictóricas, la relación de los objetos corresponde al tamaño natural, siendo ésta una de las características para hablar del cuadro como un artificio de simulación de lo real.

Lo anterior, logra una relación inconmensurable a la técnica pictórica trampantojo, del francés *trompe-l'œil* (engaña al ojo), la cual, a partir de distorsiones y efectos ópticos permite una acción de extender la realidad al cuadro o el cuadro a la realidad, ya que es una distorsión visual que logra la simulación. «El *trompe-l'œil* nunca pretende confundirse con lo real, sino que produce un simulacro, siendo plenamente consciente del juego y el artificio: mimando la tercera dimensión arroja una sombra de duda sobre la realidad de esa tercera dimensión, mimando

¹⁷ Véase el ensayo de Victor I. Stoichita, *La invención del cuadro*, Trad. Anna Maria Coderch, (Barcelona-España: Ediciones del Serbal, 2000).

¹⁸ Pieter van Laer, más conocido como el Bamboccio (Haarlem, h. 1599-1642), fue un pintor, grabador y dibujante holandés de escenas costumbristas, coincidiendo con el naturalismo cotidiano de Caravaggio. Al construir su pintura a través del claroscuro, naturalismo y pinceladas empastadas.

y sobrepasando el efecto de la realidad, arroja una duda radical sobre el principio de realidad»¹⁹.

El uso de esta técnica pictórica queda registrada desde los griegos, al recordar el relato de Plinio el Viejo, en el capítulo 35 del libro 35 de su Historia Natural, el cual narra la competición entre los dos pintores griegos: Zeuxis y Parrasio, que surge con el fin de determinar quién era el mejor pintor de la época; en palabras de Plinio el Viejo, Zeuxis había logrado pintar unas uvas, de tal manera, que las aves bajaron del cielo para intentar comérselas, gozoso por su logro, ordenó a Parrasio que descubriera la cortina que cubría su pintura y al no hacer caso a su petición, él mismo intentó recorrer la cortina, la cual no existía, ya que la pintura en sí misma era la representación de dicha cortina, ejecutada con gran realismo. De este modo, Zeuxis concedió la victoria a su rival, porque él solo había conseguido engañar a las aves, mientras que Parrasio había logrado engañarlo a él, un pintor²⁰.

Este relato nos permite visualizar los efectos que se crean en la técnica pictórica trampantojo, la cual, como ya es comentado, está presente en los textos de la época griega, donde se relata su práctica, como se citará posteriormente durante el Renacimiento.

Con los estudios sobre la perspectiva se desarrollan los planteamientos y formas de representación de esta técnica, al representarse diferentes planos en la obra, al evocar y reafirmar el cuadro y su marco, como una extensión de la realidad que contiene una proyección ilusoria de lo profundo; este planteamiento de espacio en la obra se emplea en el barroco tanto en los techos de las iglesias, pinturas de gran formato o, a través de la naturaleza

¹⁹ Jean Baudrillard y Omar Calabrese, *El trompe-l'œil*, Trad. Jorge Lozano, (Madrid-España: Casimiro libros, 2014), 32.

²⁰ Relato disponible en: <https://archive.org/details/naturalhistoryof06plinrich>. *The Natural History of Pliny*, Volumen VI. Translated by John Bostock and H.T. Riley. (London-England, 1855).

muerta y el bodegón, de pequeño formato. En las cuales, a partir de los juegos del espacio en la obra y el uso de claroscuro, un problema de representación característico del barroco, logra cuestionar la fidelidad de los objetos representados con la realidad misma.

Para ejemplificar visualmente esta técnica durante sus reflexiones en el barroco (véase la Imagen 3), en donde la representación pretende ser una extensión de la realidad. Al tomar como elemento de partida, el género de la naturaleza muerta, que permite que los elementos que conforman la obra mantengan una relación directa a sus tamaños reales. La cortina se convierte en un objeto muy presente en las representaciones pictóricas del barroco, una de las funciones que se le inculcan, es ser la pantalla que permite mostrarnos diferentes planos de profundidad, como a su vez, situarnos dentro del estudio del artista. Su uso en el barroco como en el Renacimiento tiene que ver, entre sus múltiples reflexiones, con mostrar las cualidades y el dominio de la técnica del pintor, reflejada a su vez, en el juego que se propone de diferentes géneros pictóricos dentro de una obra, una solución que será muy empleada en este género de pintura, que permite juntar las diferentes técnicas pictóricas.

Esta forma de representación, pretende entender los planteamientos de la pintura invocando a la ilusión de la realidad en la imagen. Lidiando con los planteamientos sobre la pintura, y la necesidad de generar un artificio de todo elemento visible que merezca ser retratado por el artista, al lograr, así, una reflexión en torno a la pintura y la producción de imágenes.

La segunda forma de representación se caracteriza por generarse en torno a las reflexiones sobre el cuadro como una metáfora de la ventana abierta, reflexión sobre la representación pictórica y sus modos de construcción dada por Alberti (Génova, Italia, 1404-1472)²¹, en la

²¹ Véase: *De la pintura y otros escritos sobre el arte* de Leon Battista Alberti. Trad. Rocío de la Villa. (Madrid – España: Editorial Tecnos, 2007). En donde se explica el concepto de “Ventana abierta” aludiendo a la representación de la realidad en el cuadro.

cual, haciendo uso del método de perspectiva, pretende funcionar como un cristal transparente que se despliega en la profundidad del espacio tridimensional, logrando la conjunción del espacio representado y el espacio físico; la ventana convertida en cuadro. Al ser un proceso en el cual la noción de marco es de importancia, ya que alude a una realidad enmarcada, permite el juego de realidades tanto del exterior como de lo que sucede dentro del cuadro.

Al reflexionar una de las múltiples anotaciones dadas sobre el cuadro, se enmarca su función como la ventana que muestra una realidad, sobre la realidad ya dada, donde una representación afecta a la otra, esto se da mediante los marcos del cuadro, que permiten los juegos de realidades entre el espacio representado y la pared, por ello, como ya se había mencionado, el cuadro permite una negación de la pared al insertar otra realidad en ella.



IMAGEN 3. Cornelius Gijbrechts, (Amberes, 1630 - 1675). *Trompe l'oeil. Skab fra kunstnerens atelier / Trompe l'Oeil de un gabinete del estudio del artista*, 1670-167, óleo sobre lienzo, 132 x 190 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhagen, Dinamarca.

Dicha negación, es reflexionada a partir de los códigos que se le inculcan a la representación, ya que, se encuentra la imagen situada encima de una pintura, que es la pared, y mediante la configuración de códigos, esta pared es invisible con respecto a los planteamientos que existen dentro del cuadro, esta situación de códigos son configuraciones sobre la forma de ver un cuadro y de su uso; ésta dialéctica, exterior e interior del cuadro, es muy particular durante la representación de juegos de realidades dentro de la obra.

La dialéctica sobre lo que sucede tanto en el interior y el exterior del cuadro, pretende la unión de dos espacios diferentes, para ejemplificar ello (Véase la Imagen 4), una representación de escena de interior. Al pensar, que el lugar de su posición del cuadro es la pared, una superficie plana y en un interior, es precisa la reflexión sobre estas condiciones, y la escena representada en el cuadro; la cual es una pintura de interior, en donde es visible la profundidad que se marca en el cuadro, a partir del uso de la perspectiva y el manejo de la luz.

El uso de la perspectiva se señala en la representación de formas cuadrangulares que se direccionan hacia un centro, al menguar conforme se sitúan en el fondo del plano. La perspectiva es una solución que pretende generar una combinación de espacio, con el uso de cuadrados que se direccionan hacia un punto, en el cual, además del uso de cuadrados que generan este efecto, se ha empleado la definición de la imagen en plano primero -la representación de la mujer junto al perro- y la pérdida de definición de la imagen, conforme a la representación de elementos más pequeños -representación de la infante y la silla- así, el cuadro genera una simulación de ser una condición señalada por sus propios marcos, ya que existen dos marcos dentro en esta obra.

El primero de ellos, el que delimita la obra o el fragmento de la escena representada, esta delimitación surge en el cuadro a partir de los intereses y reflexiones del artista, ya que él elige la fragmentación y unión que existirá en el cuadro; el otro marco que se genera dentro de la obra,

es dado a través de la representación del cerco de la puerta, al evocar la existencia de un interior y dentro de este, otro, en el cuadro.

Estas condiciones logran la alusión de ser el cuadro una situación de reflexiones discursivas que son ejecutadas a partir de las condiciones de su medio, lo pictórico, donde se establece la imagen; ella juega una relación directamente con el espacio en donde se sitúa ésta, al proponer una visión de condiciones de la época, es decir, parte de una representación de la realidad, pero su razón de ser es directamente con las imágenes y la intertextualidad existente en ellas.



IMAGEN 4. Pieter De Hooch (Rotterdam, Holanda. 1629 – 1684), *La madre*, 1660, óleo sobre lienzo. 92 x 100 cm. Gemäldegalerie. Berlín. Alemania.

Es decir, la pintura se sitúa como una segunda naturaleza, pues al surgir de ella, no solamente delimita el encuadre visual al representar, sino que a su vez, la forma de construcción del cuadro y su interacción se vuelve la problematización de recursos pictóricos, reflejada en los problemas ópticos, al usar la perspectiva y la interacción entre el marco y la obra, y su relación con la superficie para la cual está pensada; nos permiten dar pie a la metáfora de lo que sucede dentro del cuadro y su relación con el entorno, como una reflexión sobre el tiempo a representar, la negación y afirmación de la pared, y la declaración de otra realidad.

La primera de ellas, la consideración sobre el tiempo a representar, surge a partir de las partes que son usadas para su elaboración, en este caso son utilizadas formas muy particulares, en las cuales se genera la reflexión de todo discurso dentro de la obra, al existir dentro de ella, una relación de los tiempos representados, ya que se parte de la inmediatez en su contexto, al permitir en el cuadro un pensamiento que refiera a las condiciones de la época reflejadas a través de la simbolización en lo pictórico, ello, permite no solamente citar un tiempo o el contexto inmediato en la obra, sino que logra vincular diferentes tiempos dentro de una imagen. La segunda de ellas, la negación y reafirmación de la pared, surge al tomar como definición y forma de construcción la imagen, que se refiere a mostrar la imitación de la realidad y sus procesos, tal cual, con el fin de extender esta representación a la realidad, o la realidad al cuadro.

Estos procesos son reflejados al entender que gran parte de la negación de la pared, surge mediante un ejercicio de desdoblamiento de la imagen a la superficie en donde se sitúa, es decir, entender la imitación no sólo como un conjunto de semejanzas con respecto a lo que se representa, sino como estas semejanzas se vinculan con su exterior; al funcionar como un conjunto de formas de ver, así como una manera de hacer las imágenes a través de la expansión de la imagen a su soporte.

La afirmación de la pared, otra forma de representación que sucede en el cuadro con respecto a su exterior, permite hablar de la ventana que es

el cuadro, una ventana construida a través de una metáfora con respecto a lo que sucede dentro del lienzo, y su vínculo o rompimiento con la narrativa del exterior, para lograr ello, una de las problematizaciones representadas es la cuestión de espacio a partir del uso de la perspectiva, problema también empleado en la simulación de la realidad. La perspectiva no solo muestra la capacidad de la pintura de imitar el espacio, su profundidad y como se conciben los cuerpos, sino que muestra la capacidad de la imagen de relatar historias, y representar la interacción de los cuerpos y el espacio en donde se genera la narrativa, así, «la pintura primero debía mostrar su capacidad poética, su capacidad de relatar historias, de poner en escena cuerpos que hablan y actúan»²². De esta manera, la pintura y su representación de espacio genera un lazo entre las palabras y las imágenes, con respecto a su visibilidad y mirada propuesta. La última de las representaciones, de acuerdo a su construcción, es la cualidad de declarar una visión de la realidad propia, es decir, que dentro del cuadro sucede un acto de afirmar, mediante el relato y la inserción de otra realidad, de la cual es parte de su representación, como a su vez, la extensión de la realidad ya planteada.

Estas formas, permiten visualizar el espacio pictórico como una superficie en donde las posibilidades de inserción, con el exterior, son planteadas a partir del uso de los planteamientos pictóricos dentro de la obra, como una problematización de lo que sucede dentro del cuadro y su vínculo con lo exterior. Así, la formación de imágenes, se vincula a las formas de visión, al romper la estructura y continuidad de la imagen. A su vez, el cuadro está construido por múltiples imágenes y se rige a través de una dialéctica. Al ser parte de una narración a nivel propio que toma otras narraciones. En esta dialéctica puede hablarse de la pintura desde sus propios lenguajes, combinando diferentes soluciones y modos de soluciones pictóricas en un solo cuadro. Ya que forman parte de un análisis tanto de nuestras imágenes mentales, como de las ya dadas.

²² Jacques Rancière, *El destino de las imágenes*, Trad. M. Gajdowski, (Buenos Aires-Argentina: Prometeo Libros, 2011).

2.2 REPRESENTACIÓN PICTÓRICA Y SU REFLEXIÓN A TRAVÉS DE LOS SÍMBOLOS

La relación existente, en la actualidad, entre el hombre y las imágenes es un vínculo tenaz, que desde la misma práctica y producción de imágenes se desarrollan procesos en los cuales se revelan aspectos de la realidad dentro de la imagen, estos, se construyen a partir de un artificio humano, aplicado a un medio, en donde está presente tanto la psique del hombre, como a su vez, la cadena de referentes culturales que surgen dentro de la obra. Estos referentes determinan un acto interpretativo en cada recreador de imágenes, logrando interpretaciones de ellos a partir de los símbolos. El símbolo es un término de carácter complejo, debido a su función en distintas disciplinas, posiciones geográficas, culturales e ideológicas.

Una muestra de ello es la definición que nos ofrece la Real Academia Española -donde no solo la definición de este término es tan genérica, sino que desde la misma estructura y objeto de elaboración pretende serlo, dicho diccionario- la definición es la siguiente: «Representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con ésta por una convención socialmente aceptada», esta definición es tan abierta y puede ser aplicada a otros términos, ya sea al emblema, alegoría, mito, etc.

Lo que nos permite puntualizar su reflexión a partir de un espacio-tiempo, los cuales al ser tan variantes producen que la definición del símbolo sea tan compleja, ya que se elaboran a partir de la conciencia humana, con el fin de tratar de explicar y dialogar con el mundo que le rodea. El estudio de estas denominaciones existentes dentro del símbolo, es posible, mediante el uso de la disciplina de la iconología²³.

²³ Al ser la iconología una disciplina metodológica de la Historia del arte, procedente de la semiología, cuyo establecimiento formal es dado por Aby Warburg. Es un método en el cual, dentro de sus estudios nos permite comprender su estructura, como una derivación hacia lo conceptual y el carácter especulativo que surge al inferir en las imágenes, esto se da a través de una interpretación de las imágenes y su referente a situaciones antropológicas e históricas, con el fin de revelar y reflexionar en torno a la función cultural que cubre cada imagen

Este acercamiento nos permite analizar sobre el principal estudio de esta disciplina, el símbolo. Partiendo de este interés, que al igual que la disciplina encargada de su estudio, es muy compleja su descripción, pero pese a ello, se analizará a partir de tres de los múltiples estudios dados al símbolo, los cuales son: Aby Warburg, Erwin Panofsky y Ernst Gombrich, quienes, sus estudios y reflexiones giran en torno a él, el símbolo.

El primero de ellos, Aby Warburg (Hamburgo, Alemania, 1866-1929), como ya se había mencionado, es considerado el fundador de toda una estructura formal sobre la iconología y a su vez sobre el símbolo; estudios que surgen a partir de tres ejes, el primero de ellos propone un inicio de la modernidad a partir del Renacimiento, esto debido a la consideración de esta época como la civilización europea, porque se establecía a partir de la Antigüedad y no simplemente del cristianismo.

La conjunción de ellos pretendía una experiencia global y una significación de la condición humana a través de dos sentidos, el antiguo y el cristiano, para evidenciar la cultura cambiante, en donde lo antiguo y el carácter cristiano se ligaba a través del uso de la alegoría, ya que permitía trasladar la vitalidad de los dioses antiguos a la nueva sociedad, a las enseñanzas cristianas predominantes en dicho periodo; esta unión de periodos lograba hablar de una modernidad, al formular un pensamiento de fragmentación de los periodos anteriores y una interpretación de ellos a partir de la mirada firme ante las situaciones contemporáneas a su tiempo. «La supervivencia de lo antiguo le servía como piedra de toque para evaluar en qué medida el conflicto entre las concepciones espirituales antiguas y las modernas hubiese ocupado el pensamiento a lo largo del tiempo»²⁴.

De esta manera, el primer problema que le interesaba a Warburg era la presencia de las formas del arte antiguo en épocas posteriores, logrando

²⁴ Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Trad. Elena Sánchez y Felipe Pereda, (Madrid-España: Alianza Editorial, 2005),17.

una relación entre la imagen y los textos de la Antigüedad clásica, al entender que estas relaciones se dan a través de la construcción de la imagen, y que, durante este proceso la cultura, la relación entre el entorno y la interpretación del mismo, se da a través de un carácter objetivo.

El segundo de los estudios parte de la representación de la cultura, al proponer un acercamiento a partir de la etnología, ya que a través de ella es posible representar simbólicamente los procesos de relación de la cultura y la naturaleza. Esto debido a la conexión que se establece entre el hombre y su entorno, y las condiciones cambiantes que se generan en esta unión. Formando un vínculo entre el mundo de la lógica y el mundo de la magia²⁵, de los cuales hablaba Warburg en sus estudios, donde el mundo de la lógica está determinado a partir del hombre que piensa, haciendo referencia a la construcción del hombre y del razonamiento vinculado a las prácticas modernas, que atisba un pensamiento estructurado. Estos dos mundos se encuentran presentes en cada una de las manifestaciones culturales y la lectura de ellos, se da a partir de cada contexto. «Cada época es capaz de ver sólo aquellos símbolos del Olimpo que puede reconocer y asimilar precisamente gracias, al desarrollo de sus instrumentos de visión interiores»²⁶.

El tercer punto de estudio de Warburg, surge al generar un método de investigación que funcione como un descubrimiento y descripción de la historia de la cultura, y su relación con la construcción simbólica, dada a partir de procesos fugaces y conexiones heterogéneas. Para lograrlo,

²⁵ El mundo de la magia, surge a través de las reflexiones del mundo salvaje y de las conexiones fugaces; la contemplación y el vínculo que se establece en los dos mundos, permite una actividad de múltiples interpretaciones en donde el punto intermedio, entre la magia y la lógica, logra una construcción de símbolos que perduran en la imagen, ya que están impregnados de un carácter cultural e histórico. Que son formas dentro de la imagen reconocibles tanto en el entorno, como a su vez, que permanecen de forma constante en la cultura.

²⁶ Aby Warburg, *El ritual de la serpiente*, Trad. Joaquín Etoarena Homaeche, (México: Editorial Sexto Piso, 2004).

se genera un estado intermedio entre la imagen y el entorno, la imagen producto de la magia y el entorno generado a través de una estructura; este punto intermedio, genera un proceso de transición simbólica entre lo espiritual y lo racional, con el fin de producir más allá de teorías, un método para reconocer la cualidad de la imagen, ser un proceso que abarca un transcurso de formas a larga duración, sobre las cuales se unen varias civilizaciones, al hacer alusión a la construcción de la cultura, a través de diversos soportes que son contenidos y destinados a la construcción de una representación.

Esta construcción, Warburg la llevó a cabo en su proyecto incluso llamado *Atlas Mnemosyne* -proyecto en el cual le dedica sus últimos años de vida- consiste en una recopilación de imágenes que se articulan en los llamados paneles, tomando como recurso el montaje, al ser un ensamble de imágenes en soportes, que evocan las simbolizaciones anteriores del hombre; partiendo de su interés por las figuras y los mitos de la Antigua Grecia, a ello se debe el nombre del Atlas, a la musa de la memoria Mnemósine.

Esta recopilación es dada a partir de conexiones visuales -ya sean las formas expresivas, correspondencia cromática y composición- y pretende la presencia de formas del contexto pasado en el presente, aludiendo a la memoria visual. Esto, al generarse las conexiones del montaje en símbolos correspondientes a la cultura y los dados en conexiones fugaces, es decir, a partir de la contemplación de la imagen, aparece en ella, símbolos pertenecientes a periodos anteriores, los cuales han sido transmitidos a partir de la cultura, y su rememoración nos permite generar las conexiones presentes.

La definición y estructura que da Erwin Panofsky (Hannover, Alemania, 1892- 1968) al símbolo permite generar conexiones pertinentes con respecto a un registro sintomático de la cultura, el cual, a partir de un método de interpretación es posible su análisis. Este método es llamado

iconográfico, donde la definición de iconología la podemos encontrar en su texto: *El significado de las artes visuales*; su definición es la siguiente: «La iconología constituye una descripción y clasificación de las razas humanas, se trata de una investigación limitada, y por decirlo así, subalterna, que nos informa sobre cuándo y dónde determinados temas específicos recibieron una representación visible a través de unos u otros motivos específicos»²⁷. Esta definición es aplicada en sus *Estudios sobre la iconología*, publicados en 1939, en donde propone una sistematización de los procedimientos dados por Warburg, como un conjunto de pasos aplicables a la obra artística.

Se plantea tres momentos para este análisis artístico de la obra, los cuales son: 1) Descripción preiconográfica, que sugiere la comprensión de las formas expresivas, dadas en los objetos y los hechos que le proceden, con el objetivo de dar las condiciones que propician las obras, los motivos artísticos y la relación a partir de estilos ya dados. 2) Análisis iconográfico, consiste en una búsqueda de las fuentes literarias e históricas, con el fin de revelar los temas, las alegorías, las historias y los conceptos específicos a los cuales hacen referencias las representaciones y los objetos. 3) Interpretación iconológica, manifiesta los síntomas culturales y la manera en que fueron expresados los símbolos en distintas condiciones históricas, mediante temas y conceptos de tendencia en la mente humana; este análisis interpretativo de la obra, permite examinar las diferentes secuencias que unen a las obras, estas pueden ser: el uso repetitivo de un tema, de una alegoría e historia, a su vez, los cambios en la disposición de los mismos, en las simbolizaciones dadas en la mente humana y sus representaciones cronológicas. Esta interpretación, incluso, puede mostrar los procedimientos técnicos de una región, ya sea el uso de un material específico o los trazos en la obra característicos, ya que son síntomas que interfieren en las cualidades específicas de un estilo y son variantes de determinados periodos.

²⁷ Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, Trad. Nicanor Ancochea, (Madrid- España: Editorial Alianza, 1987), 50.

El último de los estudios con respecto al símbolo, es el de Ernst Gombrich (Viena, Austria, 1909-2001), el cual, se adscribe a estudios de la tradición platónica, al generar una reflexión acerca de ellos por medio de la interpretación, enmarcado en la tradición idealista y en las representaciones simbólicas del Renacimiento. Es de interés e importancia particular este periodo dentro de sus estudios, ya que, a partir de ellos, Gombrich da pautas para la comprensión e interpretación de los símbolos existentes en las imágenes, al generar reflexiones con respecto a la cualidad de las representaciones simbólicas, que refieren a la significación del entorno y a su vez, a las interpretaciones de ellas con respecto a otros objetos. Debido a que el símbolo surge dentro de representaciones que no pueden ser llamadas realistas, esto se debe, a la personificación técnica de los atributos y contextos que son dados mediante interpretaciones en la obra, hechas por el artista.

Estos tres estudios anteriores dedicados al símbolo, pretenden ser una superación o adaptación de teorías ya dadas, que se unen entre sí, a partir de la representación cultural o el proceso que surge dentro de cada uno de ellos, como una referencia que predomina y que podría decirse, emerge como punto de unión entre diversas fuentes en la imagen, estas fuentes de recepción se establecen a partir de la historia, ya que transforman la manera de percibir lo visual y lo social, debido a la condición inseparable entre el ver y el saber. «No existe el ojo inocente que percibe el mundo de manera espontánea, sin guía alguna de la cultura»²⁸.

A su vez, nos permiten visualizar los parámetros aplicados a dicho concepto, el símbolo dentro de la imagen, al existir una estrecha relación entre la observación y el entorno, la producción de imágenes y de cuya unión surge una narrativa. Las imágenes se conforman de dos componentes: la forma y la apariencia, siendo la forma el entorno en el

²⁸ Rafael García Mahiques, *Iconografía e iconología. Cuestiones de método*, (Madrid-España: Editorial Encuentro, 2009), 67.

cual se desenvuelve el hombre y la apariencia que es la representación de la misma.

La representación es un producto de operaciones técnicas, en el cual, el gesto empleado se encuentra en relación con los aspectos que le rodean al individuo, estos pueden ser: las condiciones culturales, históricas, políticas, religiosas y sociales, algunas de las cuales han sido transmitidas a través de una tradición, y el interés sobre las mismas en la obra, actúa como transmisor del tiempo de la imagen, el cual, se puede generar a partir de conexiones de periodos distantes y ser unidos mediante la narrativa, debido a ser parte de un producto del hombre, en donde se entremezclan diversas cualidades pertenecientes a diferentes culturas, tanto periodos como a su vez regiones; se hace evidente la manera ante la cual el ser humano se enfrenta al mundo, a partir de una selección, organización, discriminación y asociación, en las cuales surge una interacción entre formas y contenidos sintomáticos de una época, que influyen en la representación pictórica. Estas acciones, permiten que la obra se mantenga alejada de toda copia directa de la forma original, consumiendo lo exterior a través de su interior, al ser una interpretación del motivo y conceptos de interés, y no asumir que la representación se conforme por una imitación, sino que se genera mediante la simbolización de su entorno y reflexiones ligadas al bagaje del autor.

Las condiciones que conforman la representación del objeto, como la imagen hecha por un pintor, se dan a partir de símbolos pertenecientes a la cultura, como a su vez, propios del artista. Donde los primeros, los pertenecientes a la cultura, recordando uno de los principales intereses de la obra inconclusa *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg²⁹, mantienen una pervivencia a través de dicha cultura, es decir, una de las principales funciones y valores de los símbolos, es que influyen directamente, no solo en el arte, sino también a nivel cultural. Los símbolos propios del artista proporcionan y señalan información que permita que su uso genere

²⁹ Véase el libro de *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, Trad. Joaquín Chamorro Mielke, (Madrid – España: Ediciones Akal, 2010).

una visión, al surgir como una reflexión propia del objeto en sí, ya sea, a partir de los intereses, sensaciones o formas, que logran significaciones y posicionamientos frente a lo pictórico, y que no necesariamente surgen a través de un orden, sino que pueden surgir de forma alterna.

Para hablar de los símbolos culturales y los propios del artista es preciso señalar la obra de Robert Rauschenberg, titulada: *Autobiography*, (Véase la Imagen 5.A) la cual es una litografía de gran formato conformada por tres paneles; para la ejemplificación de los símbolos culturales y propios del artista se partirá del primer panel.

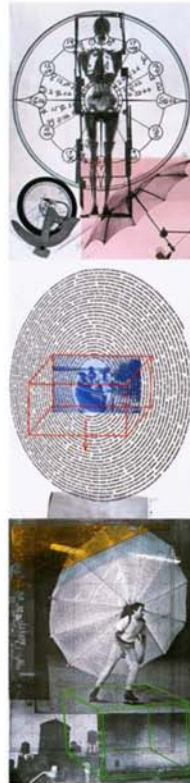


IMAGEN 5.A. Robert Rauschenberg, (Port Arthur, EE UU, 1925-2008), *Autobiography*, 1968, litografía, 504.8 cm x 123.81 cm.

Éste se construye por un esqueleto frente a un caballete, que alude a la profesión del pintor, al encontrarse de espaldas en proceso de ejecución de su obra y que representa la imagen observada por el espectador. Esta figura se encuentra dentro de una forma circular, que en la interpretación de Robert Saltonstall Mattison³⁰, quien fue uno de los primeros en interpretarla, en la obra que lleva por título: *Robert Rauschenberg* de 2003, escribe: «En la división del Sol, que es el signo más significativo en la obra gráfica de Rauschenberg existe un fuerte sentido de propósitos y sentimientos asentados... La carta astral hace hincapié en temas relacionados a la energía, la apertura a la experimentación y la colaboración que se repite a lo largo de la autobiografía».

Esta definición refiere que se trata de una carta astral en donde sus características transmiten diversos aspectos de la personalidad del artista a través de símbolos y frases, los cuales, el deseaba denunciar ante el espectador; cubre una función de declarar su presencia dentro de la obra, al contextualizar la figura del esqueleto, a partir de la información y simbolización, como propia. (Véase la imagen 5.B).

En la parte inferior de la obra está presente la imagen de un neumático y un paraguas, figuras muy presentes en la producción de su obra. El resultado visual de esta construcción, recuerda al dibujo de Leonardo da Vinci: *El hombre de Vitruvio* (Véase la Imagen 6). Al situar la figura del esqueleto dentro de una forma circular, la cual choca con el borde superior de la forma, recordando la imagen hecha por el pintor renacentista. Esta representación nos habla de un símbolo perteneciente a la condición cultural, al tratarse de una obra presente en el imaginario colectivo, que a través de la interpretación Rauschenberg logra generar un vínculo visual.

³⁰ Robert S. Mattison, Estados Unidos (1952), profesor de Historia del Arte de Marshall R. Metzgar en el Lafayette College de Estados Unidos, es autor de tres libros y más de cincuenta artículos y catálogos de exposiciones sobre arte moderno.

Esta obra conformada por tres paneles, en donde el segundo corresponde a un óvalo, semejante a una huella digital, contiene frases que se direccionan de forma concéntrica las cuales, detallan sucesos de la vida del pintor, como: fecha de nacimiento, nombre de padres, ciudades donde habito, trabajo con otros artistas, colaboradores, etc., información que corresponde a la autobiografía del artista; sobre ellas una fotografía de su infancia, del otoño de 1927, que corresponde a una escena familiar. El tercer panel contiene la imagen de su actuación en *Pelican*, 1963. Una fotografía de Rauschenberg en donde se muestra impulsándose sobre patines hacia enfrente con un paracaídas abierto.

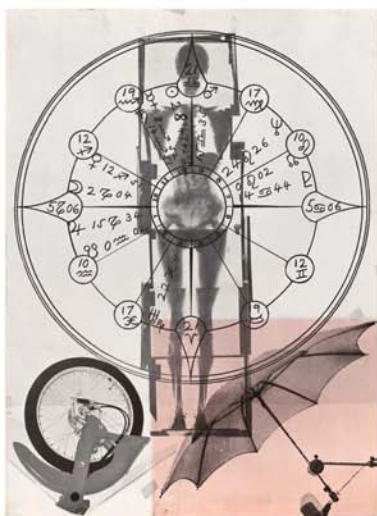


IMAGEN 5.B. Robert Rauschenberg, (Port Arthur, EE UU, 1925-2008), *Autobiography* (Detalle), 1968, litografía, 504.8 cm x 123.81 cm.

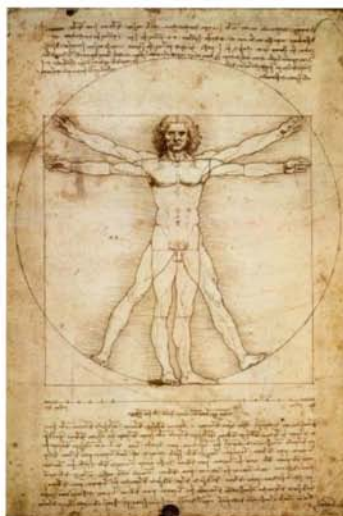


IMAGEN 6. Leonardo da Vinci, (Anchiano, República de Florencia, 1452-1519), *El hombre de Vitruvio*, 1490, dibujo a tinta, 35 x 26 cm. Galería de la Academia de Venecia, Italia.

Esta serie de imágenes se conjuntan con el objetivo de relatar la vida del artista, al ser una autobiografía, en donde las imágenes y acontecimientos pasados y ya representados son retomados para generar un símbolo entre el relato a representar y las referencias visuales previas; en donde se construyen y reinterpretan símbolos de la memoria propia y colectiva. Dicha construcción se genera al vincular, no solo los problemas pictóricos ya representados y cuestionados, sino que surge a partir de una relación directa entre las formas de visualización y narración, tanto de su contexto como de una reflexión en torno al tiempo.

Para hablar de las representaciones que surgen a partir del tiempo y las condiciones que van transformando las formas de construcción, adaptación y simbolización de un concepto, es fundamental el análisis del mismo. En este caso, se partirá de la noción de memoria, que contiene el concepto dado por Cesare Ripa, en su libro sobre iconología. En el cual, el concepto de memoria es un proceso donde se mantiene diversa información, referente a sucesos de relación propia y colectiva, dada a todo ser. «El proceso de la memoria en el hombre hace intervenir no sólo la preparación de recorridos, sino también la relectura de tales recorridos»³¹.

En palabras propias de Ripa, refiere lo siguiente: «es la memoria un don particular que por naturaleza se tiene. Siendo de la mayor importancia y consideración, pues gracias a ella puede abarcarse y recordarse la totalidad de lo pasado; con lo cual, en virtud de dicho conocimiento, nos podemos regular con la prudencia, previniendo y calculando por lo ya sucedido las cosas por venir»³². Esta definición nos permite vincular y comprender los parámetros que llega a abarcar la memoria; éstos son cambiantes conforme a las situaciones sociales, históricas, políticas que son las manifestaciones directas que intervienen en la composición, y, sobre todo,

³¹ Jacques Le Goff, *El orden la memoria. El tiempo como imaginario*, Trad. Hugo F. Bauzá, (Barcelona- España: Ediciones Paidós Ibérica, 1991), 132.

³² Cesare Ripa. *Iconología. Tomo II*. Trad. Juan Barja y Yago Barja. (Madrid - España: Ediciones Akal, 1987), 66.

en la representación de dicho concepto en diferentes temporalidades.

Una de las reflexiones de la Edad Media en torno al tema es la de Ramón Llul (Mallorca, 1235 - 1316), con el objetivo de poder mover la memoria creó el *Ars brevis*, que consta de una estructura en forma de rueda giratoria, con círculos concéntricos que se dividen en anotaciones alfabéticas, que representan los conceptos. Este mecanismo incluye saberes tanto de época, como a su vez, una estructura que debía de demostrar y generar el diálogo entre el mundo, el hombre y Dios. Su construcción surge a partir de una experiencia espiritual, en la que contempló los atributos de Dios: la bondad, grandeza, eternidad, etc., realizó un sistema basado en esos atributos, para hablar de la presencia de ellos en todo lo que rodea, representados mediante anotaciones alfabéticas: BCDEFGHIK (sin tomar en cuenta la letra A, la cual corresponde solo a Dios, y por ende, la imposibilidad de nombrarla en conjunto), esta construcción dada a partir de letras dentro de círculos, frases de atributos de Dios, y triángulos o cuadrados, está ligada a una acción de ascenso y descenso de las anotaciones, ya que al girar se ejerce una acción de combinar los conceptos entre sí, siendo una metáfora de la rotación entre lo divino, la realidad y la materia. (Véase la Imagen 7).



IMAGEN 7. Ramón Llul, Figura "A". En *Ars brevis*.

Por su parte, en el Renacimiento, otra de las reflexiones hechas sobre la memoria es la de Giulio Camillo (Portogruaro, Italia, 1480-1544) y el *Teatro de la Memoria*, el cual era un teatro a escala compuesto por 49 cajones y gradas, en donde pretendía reunir el orden del universo a través de imágenes que guardaba cada cajón. Mediante la incorporación de todas las cosas provenientes de la mente humana y las que no pueden ser vistas por los ojos humanos, para ser concebidas en conjunto a través de signos corporales. La forma de construcción se daba a partir de las columnas, cada una representaba un orden planetario y las gradas referían a la distancia de cada una de ellas con respecto a la verdad divina. (Véase la Imagen 8).

El último estudio por mencionar, y el cual ya ha sido mencionado, es el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, el cual, consta de 77 paneles que contienen una colección de imágenes, siendo su nombre un referente directo de la musa griega de la memoria. El Atlas tiene como función mostrar cómo actúan las imágenes en diversos lenguajes y temporalidades, es decir, la imagen y el poder de trastocar nuestro propio lenguaje a partir de las cualidades de las mismas, las cuales pueden ser un recurso de historia y memoria visual, representada a partir de símbolos culturales, que llegan a viajar a través de las generaciones. (Véase la Imagen 9).

Estas representaciones son maneras de interpretar el pasado, a partir de un proceso de reflexión e interpretación de cada una de las formas de la realidad, sin perder las cualidades poéticas de cada uno de los hechos históricos a los que corresponden. Estas formas narrativas, tienen como objeto preservar la memoria a través de formas visibles, con el objeto de ser parte y argumento de las condiciones culturales; mediante la simbolización van transformando las formas de ver los hechos a los que corresponden.

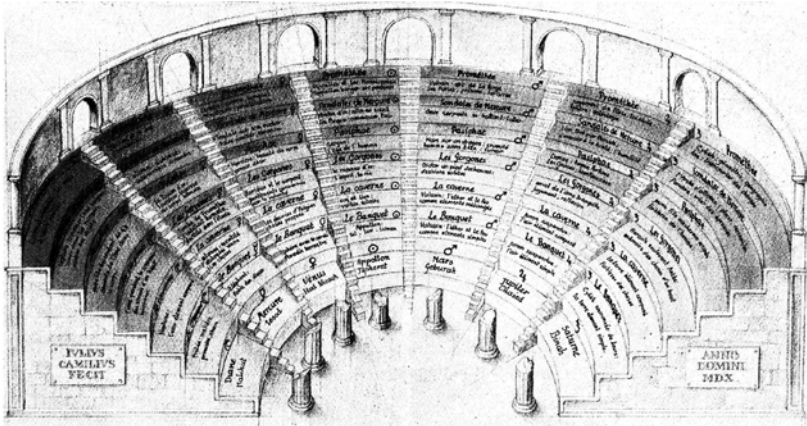


IMAGEN 8. Giulio Camillo, *El Teatro de la memoria*.



IMAGEN 9. Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne (Detalle)*.

2.3 EL TEXTO EN LA PINTURA

La correspondencia existente entre el lenguaje de la pintura y el lenguaje literario, es infinita, no solo a partir del vínculo entre una pintura y su título, sino que, la relación entre lo pictórico y lo textual se genera más allá de la configuración de éste; estas diferencias pueden actuar directamente en la forma de representación del cuadro, ya sea a partir de una interpretación de todo discurso en las formas visuales, que logran como resultado, el enlace entre los discursos textuales y el hecho pictórico. Ejemplo de ello es, la narrativa que gira en torno al cuadro, al tener el cuadro la necesidad de recibir una función de narración para ser mostrada. Recordemos, la enseñanza de las Sagradas Escrituras a la sociedad, a partir de las imágenes pintadas, donde la imagen cubría una necesidad didáctica, es decir, la imagen formaba el vínculo entre el conocimiento y la educación a partir de la narrativa.

Lo anterior, es preciso ejemplificar a partir del ensayo de Victor I. Stoichita, titulado: *Como saborear un cuadro y otros estudios de historia del arte*, en el cual, realiza una serie de análisis a diversas obras artísticas; será citado a continuación el análisis sobre la obra de Giotto específicamente la obra que lleva por título: *El Prendimiento*³³ (Véase la Imagen 10), en

³³ Obra que representa el relato de las Sagradas Escrituras del libro de *San Marcos 14: 41-52*: Por tercera vez vino, les dijo: «Continuad durmiendo y reposad. Está cumplido. La hora ha llegado: he aquí el Hijo del Hombre es librado a manos de los pecadores. ¡Llevantaros, vamos! He aquí llegado el que me entrega.» En el mismo instante, en que hablaba aún, llegó Judas, uno de los doce, con una tropa armada de espadas y bastones, que venía de partes de los sumos sacerdotes, de los escribas y de los antiguos. El que le libraba había convenido con ellos una señal: «A quien le daré un beso», había dicho, «es aquél ¡Predelle y conducidlo bajo una fuerte guardia!». Tan pronto hubo llegado, avanzó hacia él y le dijo: «Rabino». Y le dio un beso. Los otros le pusieron la mano encima y le prendieron. Uno de aquellos que estaban allá sacó la espada, golpeó el servidor del sumo sacerdote y le cortó la oreja. Tomando la palabra, Jesús le dijo: «Como al encuentro de un bandido, ¡habéis cogido las espadas y los bastones para ampararos de mí! Cada día estaba entre vosotros en el templo para enseñar y no me habéis prendido. Pero esto es para que se cumplan las Escrituras.» Y todos lo abandonaron y emprendieron la fuga. Un joven le seguía, con un solo trapo sobre el cuerpo. Lo pararon, pero él, dejando el trapo, huyó completamente desnudo.

donde profundiza sobre la configuración iconográfica, a través del relato evangélico que representa la imagen pintada.

Una narrativa evangélica, en donde la lectura del cuadro rompe con los sistemas de lectura de la imagen, al ser de izquierda a derecha, y él proponer una lectura del lienzo a partir de la derecha a la izquierda, es decir, es configurada la escena y su simbolización a través del relato. Surge esta lectura, al hacer avanzar a Judas y los soldados de derecha a izquierda, en donde el personaje situado en primer plano a la derecha señala, a partir de un gesto con la mano, la dirección en diagonal que debe de seguir el espectador, ya que enfatiza la escena central, la cual es el beso. La dirección de Jesús se empalma con la de Judas, existiendo una unión de direcciones que confirman el relato primordial de la escena.

El brazo de Judas se direcciona hacia la salida de lectura del lienzo, la parte superior izquierda. A su vez, la posición de la mano nos permite el reconocimiento de un relato secundario a la narrativa, el corte y la oreja cayendo al suelo. Otro relato que es visible surge a partir del hombre que da la espalda y continua con la dirección en que se dirigían los soldados, y cierre la lectura del lienzo a partir de la tela en movimiento que sugiere la huida. «Todos lo abandonaron y prendieron huida».

La dirección de lectura invertida en esta obra de Giotto nos permite una narración de los hechos representados; a él le permitió incorporar una narrativa principal, sin olvidar las secundarias, que conforman la totalidad del relato en el lienzo.

Este ejemplo nos permite visualizar los componentes de la imagen, al trasladarlo a la pintura, nos concede entender la doble estructura de ella, ya que debe de ser sí misma y la manifestación de que no es sólo ella misma. Lo anterior refiere a la identidad de la pintura, al proyectar a partir de materia y colores las interpretaciones hechas por el artista, con el fin de generar una narrativa.



IMAGEN 10. Giotto (Vicchio, Italia, 1266-1337), *El Prendimiento*, 1304-1313, Fresco con retoques al temple. Capilla Scrovegni, Padua (Italia).

Algunos casos de la relación entre lo pictórico y lo textual se dan a través de las imágenes que contienen palabras, frases o letras, en donde no están representadas en ellas, sino inscritas dentro de su superficie, esto se puede observar dentro de los paisajes caligráficos de la pintura china clásica y los lienzos pintados por Mark Tansey (pintor posmoderno), Anselm Kiefer (pintor del neoexpresionismo) y en algunos lienzos de Jasper Johns (pintor perteneciente al arte pop), por citar algunos. En los cuales existen diferencias en los tipos de textualidades en el cuadro. Ya que, en la obra de Mark Tansey (San José, California, Estados Unidos, 1949), lo textual es usado como una herramienta a través de la cual surge

la obra, al emplear citas históricas, tanto de textos literarios o filosóficos, y relatos visuales o imagen de archivo, que son llevados a lo pictórico mediante el uso de la alegoría, al existir en el lienzo una narración. Este tipo de textualidad en el cuadro funciona al extraer un concepto literario y ser llevado a lo pictórico, a partir de una solución alegórica que conecta lo visual y lo textual a través de una narrativa. (Véase la Imagen 11).

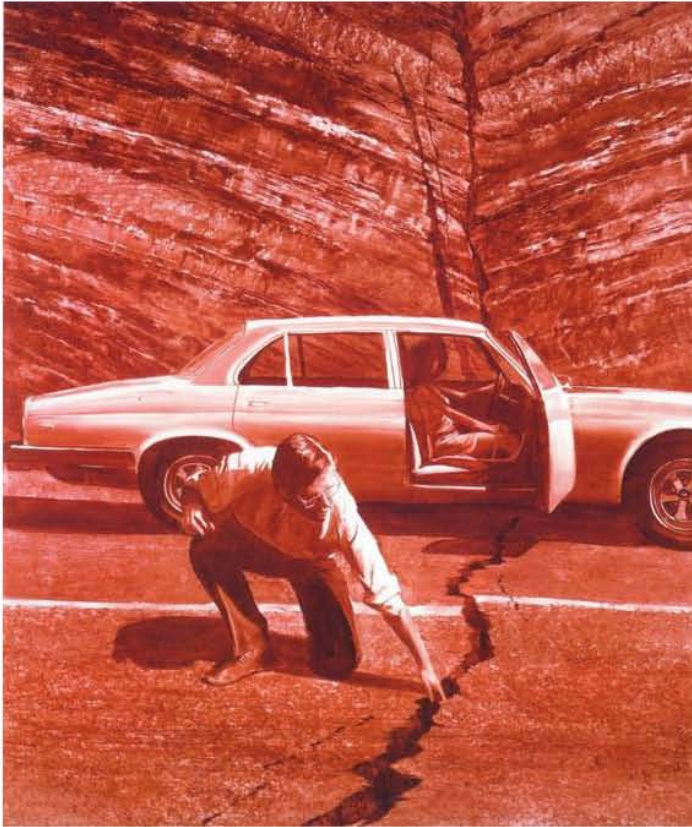


IMAGEN 11. Mark Tansey, *Doubting Thomas / Tomás el Incrédulo*, 1985, óleo sobre lienzo. 65 x 54 in. Private Collection / Colección particular.

Otro caso de textualidad en el cuadro surge en los lienzos de Anselm Kiefer (Donaueschingen, Alemania, 1945), donde la narrativa se conecta al texto y la imagen, al tomar como motivo fotografías con carga histórica, y empleando el concepto griego de palimpsesto, al ser reflexionados y llevados al lienzo a partir del lenguaje pictórico, donde el término palimpsesto, se toma de la escritura y se inscribe en el lienzo a partir de la imagen y el espacio representado, no solo como una narrativa, sino que adquiere un cuestionamiento de valor pictórico al ser representado como un gesto. (Véase la Imagen 12).



IMAGEN 12. Anselm Kiefer, *Schwarze Flocken / Black Flakes*, 2006, óleo, acrílico, carbocillo, ramas y yeso sobre lienzo, 330 × 570 cm, Anselm Kiefer at the Royal Academy of Arts.

Un último ejemplo de textualidad en el cuadro, es la obra de Jasper Johns (Augusta, Georgia, 1930 -), en su serie *Números en color*, 1958-1959, lienzos en donde es posible una lectura de series numéricas en distintas direcciones, a partir de la retícula que hacen alusión a una solución visual referente a un tablero, donde el texto, a través de su repetición y secuencia, adquiere una estructura meramente formal. (Véase la imagen 13).



IMAGEN 13. Jasper Johns, *Numbers in Color*, 1958-1959, encaustic and newspaper on canvas, 66 1/2 x 49 1/2 in (168.9 x 125.7 cm). Albright-Knox Art Gallery, Buffalo

Al tomar estas diferencias, que se pueden generar dentro de la pintura cuando interviene el texto, un paradigma de la pintura dentro de esta relación visual-textual es el uso de términos del texto dentro de la pintura, como un proceso metódico a través del cual, se genera una reflexión. No solo se vincula el discurso a la producción, sino el concepto literario como parte de la problemática de la obra.

Es decir, el lenguaje visual que se genera en la pintura surge al cumplir una acción metafórica a partir de sus símbolos, donde lo textual se

liga al lenguaje visible, existiendo una lingüística de la imagen que se ocupa de representaciones de conceptos, iconología de textos y simbolización de relato, siendo, la cultura visual, precisamente, la que asume esta relación entre el texto y la imagen; esta unión ha estado presente en la historia de la representación visual y textual, en todo momento, al lograr representaciones y cuestionamientos ligados.

La forma ante la cual se emplea una imagen, es a través de muchos contextos, al romper la estructura y continuidad de la misma; la imagen está constituida por una dialéctica, al ser parte de una narración a nivel propio que toma otras narraciones. En esta dialéctica puede hablarse de la pintura desde su propio lenguaje -al combinar diferentes soluciones y modos de soluciones pictóricas en un solo cuadro-, al crear modos de metáfora -al transferir todo discurso textual al cuadro, por medio de los símbolos-, los cuales expresan sus propiedades a partir de sus cualidades pictóricas.

Por ello, la pintura ofrece una mirada, para ser vista de otra manera, para que en lo pictórico aparezca de forma simbólica otros discursos; al suscitar la presencia bajo la representación. A través de la forma de ver e interpretar, ya sea a partir de la representación de objetos, la descripción de escenas, la construcción de formas visuales, imágenes alegóricas y la metáfora a través de lo visual. Así, la pintura traduce la realidad en ideas simbólicas.

LA DIALÉCTICA COMO RECURSO EN LA PINTURA

3.1 INTRODUCCIÓN A LA DIALÉCTICA. ANOTACIONES HISTÓRICAS

Lo contrario se pone de acuerdo: de lo diverso la más hermosa armonía, pues todas las cosas se originan en la discordia³⁴.

Heráclito

La relación entre la dialéctica y la historia puede entenderse al observar el carácter de la historia como un proceso de limitaciones, al conformarse de una serie de sucesos que se vinculan con el fin de lograr una narración que constituya una totalidad. Esta totalidad se forma de una dialéctica de contrapuestos -al vincularse diversos discursos como parte de una reflexión del contexto- la cual es llamada tesis, de ella se analiza sus limitaciones o casos contrarios a los discursos dados, al hablar de la historia su parte contraria es el porvenir, surgiendo una antítesis, y la unión de ellas forma una síntesis, la cual propone una resolución o comprensión de los dos momentos anteriores. De esta manera, la relación entre historia y dialéctica es inminente, siendo la dialéctica una reflexión que depende del estudio de un desarrollo histórico y de la estructura de cada uno de los procesos de significación y resignificación de cada momento de la historia; al ser el carácter dialéctico connatural al discurso artístico debido a su polisemia

Es de importancia para esta reflexión el estudio de diferentes teorías en torno a la dialéctica, las cuales han sido seleccionadas con el objetivo de evidenciar en la práctica de la pintura, procesos que surgen en otras disciplinas y que dentro de su práctica son empleados, no sólo con el objetivo de proponer una lectura de la obra, sino que permitan reflejar que estos procesos están presentes dentro de la imagen en todo momento, y

³⁴ *Refranero, poemas, sentenciario de los primeros filósofos griegos*, prólogo y traducción de Juan David García Bacca, (Caracas Venezuela: EDI-ME, 1962), 35.

que mediante el uso de la dialéctica se pueden hacer visibles. Las teorías sobre la dialéctica seleccionadas, son las siguientes: (las cuales de manera muy simple se han abarcado para hablar de este concepto)

a) Dialéctica de Sócrates y Platón

A partir de los estudios dados con respecto a la naturaleza y el cosmos, motivos de la reflexión filosófica griega, se generan nuevas preocupaciones sobre las cuales indagar. Estas serán lo social y la función de desarrollo del hombre, a partir de reflexiones éticas y humanistas, tomando el concepto: conocer, como eje primordial.

La búsqueda de las vías con que el hombre cuenta para desempeñarse frente a la naturaleza, son sus alcances y su relación con el conocimiento verdadero, que se dan a partir del uso de la Mayéutica. Ésta, es el punto de partida de la reflexión de Sócrates de la dialéctica. La cual, es consciente en: el intercambio de preguntas y respuestas entre dos personas, formando un diálogo, en el que se busca nombrar las contradicciones o las consecuencias de la tesis dada por el contrario, con el fin de poner en duda las ideas que asimila como verdaderas, es decir, que pierda el conocimiento previo sobre su tesis, para lograr un paso del saber al no saber, como parte de una comprobación de la adquisición del conocimiento.

Esta pérdida de los conocimientos previos con los que contaba el hombre, puede ejemplificarse a partir del siguiente texto: «Este hombre cree saber algo y no lo sabe, en cambio yo, así como, efecto, no sé, tampoco creo saber»³⁵, el cual evoca a la pérdida de los conocimientos previos, al concebir nuevos a partir de un desconocimiento; que permita identificar el conocer como algo que debe ser vaciado y llenado nuevamente. El conocimiento a partir de este método no siempre surge al final, sino al momento de aceptación de los errores planteados ante una tesis. Las

³⁵ Platón, *La apología de Sócrates*, Trad. Julio Calonge, (España: Editorial Gredos, 2010), 8.

contrapartes que se buscan en el conocimiento, tienen como función formar un nuevo conocimiento a partir de la dialéctica, como portadora de estas dos partes, tanto del saber y el no saber.

b) Dialéctica de Hegel

A partir de los escritos de Hegel, principalmente en su obra titulada: *Fenomenología del espíritu*, 1807, la concepción de la dialéctica adquiere nuevos momentos de reflexión, debido al momento histórico en que se sitúa, un periodo en el que los modos de producción capitalista sufren modificaciones; al ser la circulación de las mercancías y del dinero los principales objetos de propagación a partir de este período.

Hegel sitúa este contexto dentro de las problemáticas ya dadas a la definición de dialéctica. Al concebir la totalidad de la realidad formada por opuestos, en donde la realidad y los objetos que le constituyen surgen debido a la dependencia, existente en todo momento con otros objetos, evidenciando que la realidad y los elementos que la integran no son inmóviles y estables, sino que son resultado de las constantes transformaciones, de las cuales, en su oposición permiten la formulación de nuevos conceptos, y a partir de ellos, un acercamiento a las formas de conocimiento de la realidad, dadas a través de la dialéctica, al negar y oponer al otro, permitiendo que esta discordancia genere una equidad e imparcialidad total.

La equidad total de la realidad no sólo corresponde a una relación interna entre los objetos o las cosas que le constituye, sino que, esta equidad es resultado de un proceso constante de cambios, que se generan en su interior o que son resultado de su entorno. Por ello, la forma ante la cual debemos de enfrentarnos a la realidad es a partir de una lectura de contrarios, es decir, de cada situación u objeto buscar su parte contraria, en donde, nuestro conocimiento hacia ellos sea de manera contradictoria u opuesta.

La dialéctica no sólo es un método de conocimiento de la teoría de los opuestos, sino que es el medio que constituye y estructura tanto la naturaleza, como la realidad, al permitirnos conjugar y hacer visibles elementos que componen a cada objeto y como se relacionan, estos entre sí.

c) Dialéctica de Marx

A partir de Marx la dialéctica deja de ser solo una teoría del conocimiento, para convertirse en una ciencia, que articula la experiencia social e histórica. Ya que su deber es objetar sobre un cambio social requerido, por ello sus principales componentes son lo histórico y social, para estructurar nuevos enlaces a partir del pasado; estos componentes cubren una función de ser medios de análisis de la necesidad de un cambio en el proceso de la sociedad humana.

Otro de los aspectos fundamentales de la definición de dialéctica de Marx, es que, a partir de establecerse como objeto de cambio, el devenir histórico de lo social, éste no debe surgir solo a través de un proceso espiritual, sino a partir de lo espiritual y de una exigencia social, es decir, condiciones materiales. Por ello, la característica propia de la dialéctica de Marx es ser una reflexión de la sociedad capitalista, que, a causa de su desarrollo, es posible percibir sus contradicciones, las cuales reclaman una solución.

Las contradicciones son visibles en el proceso de producción que se logra, por la sociedad en conjunto y que ocurre en los medios, los cuales no son de toda la sociedad en sí, sino propios de una clase social determinada. De esta forma, la clase no poseedora de estos medios -el proletariado- es el promotor de est cambio o transformación que tiene como objeto, la dialéctica. Así, la dialéctica de Marx no solo es una teoría, sino, una ciencia conformada de una parte teórica y práctica para hablar de un proceso, en el que la teoría es el medio de conocimiento del desarrollo histórico y social, y la práctica, el cambio social.

Estas definiciones hablan del carácter dado a la dialéctica, un concepto que carece de una definición totalitaria, ya que va modificándose con respecto a las condiciones de cada época.

Como ya es nombrado anteriormente, surge de ser un método de diálogo entre dos razones que se contraponen y distancian entre sí, en el cual, existe una especie de acuerdo en el desacuerdo, y a su vez, se dan cambios entre las razones contrarias, inducidos por la oposición o el cuestionamiento. Logra una conversación, a la que actualmente se le ha designado como lógica.

A partir del siglo XVIII la dialéctica adquiere nuevos elementos que abarcar, es decir, es empleada para designar distintas situaciones o preocupaciones del hombre en este periodo, dando como resultado, ser descrita como la teoría de los contrapuestos en los conceptos, con el fin de contraponer las tradiciones y argumentos ya dados, entendidos como tesis, y mostrar sus contrapartes o limitaciones, entendidos como antítesis, y su confrontación forma un tercer momento, designado como síntesis, el cual genera una nueva estructura y comprensión de los dos momentos anteriores.

Así, la dialéctica surge de un juicio del hombre frente a las cosas, un contacto que se genera con el fin dar una estructura a los objetos, ya que la dialéctica no se encuentra dentro de ellos, sino que es una construcción teórica del hombre y su contacto con la realidad. Es decir, la realidad no es dialéctica, pero es posible explicarla dialécticamente. «No hay dialéctica en la realidad, la existencia social y el devenir histórico no son dialécticos; son los hombres quienes elaboran por sí mismos una alternativa dialéctica y la proyectan a las cosas, sin comprometerse a que esta suerte tenga efecto un conocimiento verdadero de ellas»³⁶.

³⁶ Adolfo Cortés, *Dialéctica*. (México: Editorial Edicol, 1978).

Erwin Panofsky en su ensayo titulado: *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, 1976, da una serie de ejemplos en los cuales está presente el uso de un pensamiento dialéctico para la construcción de la composición en la obra, tanto en la pintura flamenca, como en la arquitectura gótica.

Al hablar de la arquitectura gótica, está presente el uso de la dialéctica como un proceso de construcción de la obra, ya que a partir de él, se logra una clasificación del pensamiento a través del lenguaje, en este caso, el lenguaje plástico. Debido a que dentro de las inquietudes de los arquitectos perteneciente al período citado, existía una necesidad de representar una cuestión narrativa dentro de los constructos a realizar. Por lo cual, basándose en las ideas presentes en los escritos de escolásticos, reflexionaron y generaron un método para representar el relato presente; al jerarquizar el tamaño de los personajes primordiales dentro del relato, a los cuales se les colocaba al centro de la representación, cuyo objetivo era evidenciar una narrativa, en la que interfieren cualidades dialécticas.



IMAGEN 14. Notre-Dame de Paris. Las tres puertas de la fachada oeste (restaurada), iniciada de 1215 -1220.

3.2 LA DIALÉCTICA. UN PUENTE HACIA LA INTERPRETACIÓN DE LA IMAGEN

*Todo lo existente tienen frente así un contrario
al que inexorablemente se enfrenta. El nacer y
perecer de lo existente son la manifestación de
semejante conflagración cósmica.*

Parménides

Este apartado se sitúa a través del carácter asignado a las imágenes por Sigmund Freud y Karl Marx, en el cual, las advertencias y afirmaciones de que deben de ser tomadas como objetos vivientes, es el punto de partida para el siguiente análisis; surge, al concebir las imágenes como formas propias que van enmarcando cada una de ellas sus cualidades competentes, al personalizar los signos de su creador, a través de figuras alegóricas y metafóricas, las cuales, surgen mediante la introducción de elementos textuales en la imagen. La imagen y su vínculo con la palabra rompe con la estructura común de toda forma, de sustituir palabras por otras palabras u objetos por otros objetos, al permitir que la unión de la imagen y el texto forme un vínculo en donde cada elemento logre enlazarse, y a su vez, permita una disposición propia de cada fundamento.

Así, podemos recordar algunos de los principios históricos otorgados a la imagen que se relacionan directamente con la narrativa, los cuales son los siguientes: la cualidad de representar dioses, representar las Sagradas Escrituras y en la actualidad su relación simbólica en las cuestiones de consumo, a través de la representación en la moneda. Las primeras dos representaciones refieren al carácter espiritual -al configurar de manera temporal lo eterno y lo aun no consumado- y la última representación, a un aspecto carnal, una relación impuesta por el hombre.

Estas representaciones que se complementan con una experiencia narrativa, se fundan en la interpretación de textos, los cuales, mantienen

una configuración simbólica de cada época, siendo una activación de la memoria, a partir de la evocación figurativa de interpretaciones metafóricas, alegóricas y simbólicas.

La activación de la memoria como resultado de la imagen, se vincula directamente con la principal problemática de la dialéctica, el ser un método de conocimiento que parte de las condiciones históricas y se logra a partir de una interpretación; un ejemplo de esta evocación del objeto del pasado en las acciones del presente, con el fin de formar una dialéctica en la relación de tiempos y de condiciones espirituales y carnales, está presente en el texto llamado *Iconografía e Iconología* de Rafael García Mahiques, el cual dice: «El caso del misterio eucarístico es un acto de culto en el cual los creyentes, recordando la Redención, un acto histórico de Dios, dan gracias por él y suplican la actualización del mismo... se invoca al Padre para que envíe al Espíritu, o bien al Espíritu para que venga. Se hace una invocación que trasciende la capacidad humana, ya que es competencia divina el objeto de la invocación»³⁷. Esta acción, la eucaristía, es un acto interpretativo que se conforma de un objeto, el cual, su estructura es interpretativa³⁸.

De esta forma, estas construcciones surgen cuando se decide partir en la producción de una imagen, a través de la reflexión de una imagen anterior, es decir, al momento de extraer una interpretación para resignificarla. En el acto de resignificación estamos frente a una doble rememoración, ya que, en la acción primera, las reflexiones de carácter

³⁷ Rafael García Mahiques, *Iconografía e iconología. Cuestiones de Método Volumen 2*, (Madrid-España: Editorial Encuentro, 2009), 181.

³⁸ Sobre la estructura interpretativa de la eucaristía es preciso remontarnos a los siguientes textos: “y habiendo dado gracias, lo partió y dijo: Tomad, comed; esto es mi cuerpo que por vosotros es partido; haced esto en memoria de mí. Asimismo, tomó también la copa, después de haber cenado, diciendo: Esta copa es el nuevo pacto en mi sangre; haced esto todas las veces que la bebiereis, en memoria de mí. Así, pues, todas las veces que comiereis este pan, y bebiereis esta copa, la muerte del Señor anunciáis hasta que él venga. *1 Corintios 11:24-25*.”

social o dadas por un solo hombre, se citan dentro de las reflexiones a generar, es decir, parte de la condición simbólica de la primera imagen se mantiene dentro de las características de la segunda imagen.

Así, estas relaciones interpretativas existentes en la imagen nos permiten entender la estructura de la misma, a través de diferentes interpretaciones que son tomadas y trasladadas a un sentido propio en cada imagen, ya que a pesar de situarse entre el pasado y lo actual, formas dialécticas, permite configurar diferentes sentidos y materializarlos dentro de su estructura, con sus valores y cualidades.

Al ser la preocupación del tiempo, uno de los principales procesos de estudio en la actualidad, debido a las recientes reflexiones de su crisis, como resultado de las múltiples rupturas y progresos discontinuos dentro de ella, es abordada a partir de la literatura y lo visual. Por lo que, al hablar sobre la imagen, es oportuno recordar uno de los valores nombrados con anterioridad sobre la dialéctica -de ser un proceso de conocimiento a partir de contrapuestos- esta forma permite conjuntar dos épocas y lograr que la imagen responda a las necesidades de la época donde se genera, y de igual manera, estar presente las cualidades sensitivas del artista, a partir de su interpretación.

Esta representación genera un proceso de conocimiento de las cualidades de la época a través de la visión de su creador, no sólo nos acerca al conocimiento de dicho contexto, sino que a su vez, nos permite abarcar nuevos resultados con respecto a las situaciones en donde nos desenvolvemos, es decir, el entorno y las condiciones sociales a las cuales nos enfrentamos, y a partir de ello, lograr una memorización de las condiciones anteriores, con el fin de vincular, ya sea directamente o metafóricamente, las situaciones previas, al proponer nuevas formas en ellas, a través de la narrativa, usando como medio tanto la imagen y la dialéctica -una relación existente en todo momento- ya que las dos surgen de una narrativa que se relaciona directamente con sus procesos de reflexión

vinculados al carácter histórico al que se enfrenta o se contraponen y que permite generar sistemas de conocimiento alternos a los ya dados por la memoria social y cultural.

No sólo su estructura es con el objeto del pasado nombrado en el presente, sino que, busca en el objeto del pasado cualidades propias y de evocación espiritual, que permitan hacer algo con estas cualidades, al creador de imágenes; siendo esta su labor. «No se trata de defender la historia por sí misma, en nombre de lo que fue, sino por lo que podría ser»³⁹.

Por ello, la imagen no sólo se vincula con el pasado en búsqueda de un porvenir, sino que, el proceso de extraer el pasado y evocarlo en el presente permite la mejora del mismo, a nivel simbólico, con referencia de las reflexiones del artista. De esta manera, la estructura de las imágenes no se mantiene únicamente de manera lineal, sino que es discontinua y anacrónica, cuyo objetivo es reflexionar sobre las diferentes formas de construcción del porvenir y restablecer el pasado a través de la presencia, ya sea a través de procesos lineales o esféricos, con el fin de lograr representaciones de figuras en el presente.

Así, las imágenes en conjunción con la dialéctica son formas que actúan como instrumento de conocimiento contrapuesto, conformadas por dos dimensiones, el pasado y el presente, pero ello no quiere decir que la imagen se reduzca sólo a las condiciones históricas abordadas en sí con la finalidad de generar detonadores de la memoria, sino que a partir de incorporar otros procesos, ya sean el anacronismo, los relatos, los síntomas y la yuxtaposición, logran representaciones que permiten entender y reflexionar sobre los sucesos anteriores y el porvenir a partir de ser una propuesta representativa que muestra un conocimiento explícito o de forma simbólica.

³⁹ Christian Delacroix, François Dosse y Patrick Garcia, *Historicidades*. (Buenos Aires-Argentina: Waldhuter Editores, 2010), 162.

3.3 USO DE LA DIALÉCTICA EN EL LENGUAJE PICTÓRICO, COMO METÁFORA DEL ENTORNO

El arte es el medio más seguro de aislarse del mundo así como de penetrar en él.

Goethe

Frente al inmenso número de imágenes con las cuales nos enfrentamos en la actualidad, y el constante menester de vincular las imágenes a partir de narraciones históricas dentro de la obra, las cuales sugieren una continuidad a los sucesos acontecidos, convierte al autor en un reproductor de archivos reclusos en el pasado y en los objetos históricos, y así, propaga la continua duplicidad de obras y discursos; al instante en que el creador de imágenes rompe con estas formas de estructuración en la obra, logra mostrar que la misma no es del todo un apilamiento de sucesos históricos, sino que dentro de su organización existen condiciones sobre la memoria, podría decirse en palabras de Ernest Renan⁴⁰ en su libro llamado *Discurso filosófico* que: «Vivimos por la sombra de la sombra», un constructo que se logra generar a partir de la dialéctica como concepto y el montaje como recurso.

Al ser el montaje un medio que hace visible las imágenes supervivientes en la memoria propia y por consiguiente en la memoria colectiva⁴¹. Logra interpretaciones que permitan prevalecer las condiciones del pasado dentro del presente, las cuales actúan de forma contraria, es

⁴⁰ Joseph Ernest Renan (Paris, 1823-1892), conocido como Ernest Renan, fue un escritor, filósofo, filólogo, arqueólogo e historiador francés. Cuyas obras primordiales son sobre Jesús de Nazaret y el cristianismo primitivo, así como por sus teorías acerca de los pueblos semitas y el islam

⁴¹ Recordando que todo tipo de reflexión particular se remonta a las reflexiones colectivas, ya que responden a los síntomas culturales presentes en la representación particular, y uno de los tantos objetivos de la imagen es dar continuidad a las evocaciones de la memoria a partir de su resignificación.

decir, es posible la construcción de formas en el pasado que se remontan a formas del presente de manera involuntaria, ya sea por las condiciones culturales o sociales, un ejemplo de ello, que surge dentro de la pintura y su historia, está presente en la narración que hace Didi Huberman en su ensayo *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo*, la cual parte de analizar la estructura práctica de lectura de la imagen, una estructura lineal en donde una imagen del pasado es entendida por el mismo pasado y a partir de esta configuración muestra un sistema alterno a esta lectura, en donde la pintura de la *Virgen de la sombra* (Véase la Imagen 15) de Fra Angélico (Vicchio, Italia, 1395-1455), mantiene relación, en la parte superior del cuadro que pertenece al fondo de la composición, con la solución formal realizada por Jackson Pollock (Cody, Wyoming, Estados Unidos, 1912-1956) en sus pinturas últimas, haciendo uso de goteos, sobreposición y carga matérica (para ejemplificar las pinturas realizadas por éste artista, pertenecientes al periodo mencionado, (Véase la Imagen 16).

Así, la diferencia temporal entre las dos pinturas es muy evidente, y a pesar de ello mantienen vínculos en su composición, los cuales según Didi Huberman no habían sido analizados debido al rompimiento del gran relato de la historia del arte que se generaría⁴². Por ello, el estudio de ellas a partir de su época de realización es insuficiente, ya que toda imagen, según Didi Huberman, mantiene cualidades y características vinculadas al anacronismo. Al ser necesario para dar lectura a toda representación el uso antagónico, tanto de los tiempos de contexto de la obra, como a su vez, de las soluciones formales.

La anterior anécdota de anacronismo que surge en la representación pictórica, se produce llevando a cabo los mismos procesos de estructura de toda representación visual, a partir de una superposición de elementos heredados de la cultura, los cuales de manera planeada o no, es decir, de

⁴² Ya que no correspondía a las soluciones de representación de la época y hasta Jackson Pollock adquiere relevancia, debido al contexto y a la continuidad del relato de la historia de la representación.

manera consciente o inconsciente son reorganizados. Tomando en cuenta que la representación pictórica es una manifestación del lenguaje visual vinculada al contexto y realidad de cada creador de imágenes, que se logra a partir de ligar dos formas o más entre sí.



IMAGEN 15. Fra Angelico, *La Virgen de las Sombras*, hacia 1440-1450. Fresco. Florencia, convento de San Marcos, corredor septentrional, Altura 1,50 m.



IMAGEN 16. Jackson Pollock, *Full Fathom Five*, 1947, óleo sobre lienzo con clavos, tachuelas, botones, monedas y cigarrillos, 129 x 76,5 cm.

El método que hace posible la vinculación de dos imágenes heterogéneas, dentro de la pintura, es el montaje, como ya fue mencionado anteriormente, una técnica de la literatura que se puede definir como una medida sin medida, que nos permite vincular los anacronismos en las imágenes y generar el encuentro de tiempos discontinuos, al ser un proceso de resignificación de las narraciones lineales.

La ecuación para describir este método en la representación visual, podría ser: uno más uno siempre da como resultado dos o más imágenes. Este procedimiento nos permite entender y reformular la condición creadora de las imágenes y lo pictórico, ya que ellas no pueden generarse sin ser parte, en su estructura, de los elementos pasados, por ello en toda actividad del presente en donde es tomado el pasado para su reflexión, nos permite comprender nuestro entorno a partir del pasado, logrando generar una narrativa a partir de la unión de discursos con discursos, objetos con objetos o viceversa, obteniendo formas heterogéneas y anacrónicas, al surgir de aspectos distintos y tiempos discontinuos.

La imaginación, un concepto al cual se le han asignado diversas definiciones, a partir de los textos griegos hasta la actualidad, los cuales no serán abordados en este texto, ya que no es esta su finalidad, por lo cual nos quedaremos con la reflexión hecha por Gaston Bachelard en *El aire y los sueños: Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, en el que desmiente toda cualidad única asignada a la imaginación sobre ser la condición de generar imágenes, al no ser esta su labor, sino que más allá de producir imágenes, es la aptitud de distorsionar las mismas, y a partir de ellas lograr uniones fortuita, como a su vez, la imaginación debe de ser una exploración hacia las formas anteriores, al mantener un vínculo con la evocación de la imagen precedente. «Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay acción imaginante. Si una imagen presente no hace pensar en una imagen ausente, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una exploración de imágenes, no

hay imaginación»⁴³. Esta reflexión nos permite relacionar las necesidades que operan dentro de la pintura y la dialéctica. Al ser un constructo que desarma la continuidad de los relatos, insertando correspondencias y relaciones propias que arriben a las múltiples historias, ya sea a través de su separación y agrupamiento de los diferentes tiempos que operan en la imagen, que permite una visión dispar a las ya dadas.

Para exhibir este proceso de construcción de la imagen, precisamente en la pintura, es importante la revisión de dos pintores, en los cuales, está presente la vinculación de la práctica pictórica y las reflexiones sobre la dialéctica. El primero de ellos, es el pintor contemporáneo Mark Tansey (San José, California, Estados Unidos, 1949) el cual, la producción de sus lienzos alude a reproducciones fotográficas, dadas a partir de recortes de revista o periódico, a los que manipula a través del dibujo para generar collages, al recortar, rotar y fotocopiar las imágenes que funcionan como motivo del artista; cuyo fin, es entrelazar los relatos de la historia del arte, dentro de la pintura, como a su vez, de ligar conceptos literarios, históricos y filosóficos a la práctica pictórica, retomando el concepto de catástrofe, teorías del estructuralismo y postestructuralismo⁴⁴.

El primer paso para ello, surge al hacer uso de una rueda giratoria (Color wheel / rueda de colores) formada de tres bloques, la cual, en su totalidad contiene conceptos, relatos e historias en frases o palabras, que son mezclados entre sí, generando problemas y fantasías a representar en el lienzo (Véase la Imagen 17.A - 17.B). Esta rueda giratoria mantiene una relación a un Atlas, tanto en la forma de estructuración como por el uso que se le otorga, al ser el medio para generar contraposiciones y, sobre todo, el mayor contraste presente en ella, es el trasladar lo textual a

⁴³ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, Trad. Ernestina de Champourcín, (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 9.

⁴⁴ Estas teorías son trasladadas en sus lienzos, al problematizarlas a partir del lenguaje visual, es decir, la relación entre historia, continuidad, fragmentación y ruinas, son interpretados a través de las cualidades formales de la imagen.

lo visual. Esta metodología creada por el pintor estadounidense es parte del proceso creativo del artista en todo momento, y la forma en la que es posible consumir su constante reflexión artística.

Los lienzos de Mark Tansey buscan ser una representación de las situaciones cotidianas o históricas a través de alegorías visuales, en donde se problematiza las formas de percepción de la realidad, al traducir en imágenes conceptos y discursos, existiendo en los lienzos del pintor una gran variedad de realidades sobre la naturaleza, las cuales se vinculan a partir de lo figurativo en la imagen.

A pesar de que su obra es figurativa, el pintor no se inserta en problemáticas del realismo, ya que su objetivo es generar imágenes que se distancien de las formas de representación fidedignas a la realidad. «El problema de la representación es encontrar las otras funciones además de capturar lo real»⁴⁵.



IMAGEN 17.A. *Color wheel / rueda de colores*



IMAGEN 17.B. El pintor Mark Tansey en su estudio.

⁴⁵ Arthur C. Danto, Mark Tansey. *Visions and Revisions*, (Estados Unidos de América: Editorial Harry N. Abrams, 1992).

Su obra se base en la cualidad de la metáfora, la retórica y la ficción, al hacer imágenes no pertinentes a la realidad, pero que para su elaboración son tomados elementos presentes en la misma. Al cuestionar el constante dilema de la relación que enfrentamos en nuestro entorno, a partir de diferentes realidades que la componen, ante ello, es preciso a través de la pintura lograr una propuesta que involucre la noción de la realidad del pintor, al insertar narrativas propias, temporalidades y metáforas; véase la Imagen 18, un lienzo formado de diferentes segmentos dentro de cuadro; en cada uno de ellos es evidente la constante propuesta de conjuntar lo conceptual dentro de la imagen, al hacer uso de la historia y las teorías presentes a lo largo de la historia del arte, precisamente de la pintura moderna.

Esta representación alude a la constante interpretación de la pintura como una ventana de extensión sobre el mundo, idea atribuida a Leon Battista Alberti. En estas representaciones de Tansey, a su vez, se muestra las insistencias del arte moderno en extender y cuestionar la teoría de Alberti, del lienzo como una metáfora de la ventana, siendo representadas escenas del performance, arte corporal y minimalismo, movimientos artísticos que dentro de sus intenciones estaba presente la anterior. Dentro de la obra de Tansey es evidente el uso de contrapuestos, al generar eventos que emergen del pasado para permitirnos observar el presente, no solo a partir del uso de los relatos anteriores, sino a través de usar imágenes que constituyen la historia del arte, precisamente de la pintura, y la forma a partir de la cual son ligados es al hacer uso de la dialéctica, la teoría de contrapuestos. Al generar eventos que se contradicen, es decir, el pintor logra construir su relato dentro de la historia de la pintura haciendo uso de las partes que le conforman a este relato, al representar toda carga conceptual dentro de la visual. (Véase la Imagen 19)⁴⁶.

⁴⁶ En donde se representa al pintor Jackson Pollock caminando sobre las aguas, al cual, observan los críticos de arte estadounidenses, esta es una alegoría al relato bíblico de Jesús caminando sobre las aguas, que en la obra de Tansey adquiere un sentido narrativo y metafórico del cambio de arte europeo al estadounidense por medio de Pollock, a ello se debe la alegoría a la imagen de Cristo.



IMAGEN 18. Mark Tansey, *A Short History of Modernist Painting*, 1979-80, oil on canvas, 72 x 72 in., (182.88 x 182.88 cm).



IMAGEN 19. Mark Tansey, *Myth of Depth / Mito de la profundidad*, óleo sobre lienzo, 99.4 x 226.1 cm, 1984.

Es importante decir que su obra y conceptualización se logran a través de las figuras existentes en el lienzo, las cuales conjuntan las narraciones, lo social y cultural en ellas a partir de la metáfora, la cual hace posible la presencia de lo que sólo había sido figuras en el lienzo.

El segundo caso a citar, sobre el uso de la dialéctica como proceso de construcción y representación de lo conceptual, estético y práctica en lo pictórico, es la obra del pintor Stephen Bush (Colac, Victoria, Australia, 1958), la cual, se genera a través de un uso de temas diversos, en los cuales, es constante la utilización de figuras como apicultores, escenas alpinas, granjas, formas arquitectónicas de madera, por nombrar algunos. Estos motivos se unen a un género específico empleado por el pintor: el paisaje, los cuales se trasladan desde la abstracción a la figuración, al hacer uso de la técnica de contraposición entre lo cultural o lo sublime, es decir, colocar símbolos que permitan una unión entre hombre, entorno y lo extraordinario en él, al ser representados a partir de personajes que interactúan frente a la opulenta naturaleza, como: el explorador, el artista, el meditabundo y el paseante; arquetipos que recuerdan a los protagonistas presentes en las atmósferas del romanticismo del siglo XIX.

Visibles durante el proceso de contrastar la pintura romántica: *Der Wanderer über dem Nebelmeer / El caminante sobre el mar de nubes*, una obra realizada en 1818 por el pintor romántico alemán Caspar David Friedrich⁴⁷, donde se representa a un viajero, al cual se le ha instituido ser el propio Friedrich, personaje que se encuentra de pie y de espaldas en lo alto de una montaña, contemplando al mar de nubes que deja debajo de él. (Véase la Imagen 20). Con: *The recliners were only the beginning*, 2012, lienzo realizado por el pintor australiano Stephen Bush, en el cual, representa a un personaje con vestuario de diseño escocés, que mantiene una postura de

⁴⁷ Caspar David Friedrich (Greifswald, 5 de septiembre de 1774 - Dresde, 7 de mayo de 1840) Fue un pintor paisajista perteneciente al romanticismo alemán del siglo XIX. Reconocido por sus característicos paisajes donde se muestran figuras contemplativas frente a la naturaleza, siendo está su principal inclinación.

espaldas, al igual que el personaje del lienzo de Friedrich, contemplando la naturaleza, el cual, más allá de la nostalgia frente a lo sublime de la misma, que muestra Caspar David, evidencia un fondo fabricado que enmarca una acción de cambio presente en nuestro tiempo, al representar los ajustes artificiales sobre lo natural, simbolizados a partir de las estructuras de madera pertenecientes al fondo de este lienzo, y la mirada de añoranza frente a estos cambios. (Véase la Imagen 21).



IMAGEN 20. Caspar David Friedrich. *Der Wanderer über dem Nebelmeer / El caminante sobre el mar de nubes*, 1818. óleo sobre tela. 74,8 cm×94,8cm
Kunsthalle de Hamburgo, Alemania.



IMAGEN 21. Stephen Bush. *The recliners were only the beginning*, 2012. Óleo sobre tela. 200 x 300 cm.

Estos dos lienzos mantienen una relación temática y de género, el paisaje, pero se contraponen al ser el motivo de la obra de Friedrich, la condición de ver y experimentar la naturaleza y lo maravilloso de ella, a partir del aislamiento del hombre; en la obra de Bush está presente el aislamiento del hombre y la relación entre el individuo y la naturaleza, como su contemplador, y que dentro de ella más allá de visualizar lo opulento de la misma, es un medio para entender los constantes cambios y estructuras que se generan en el presente.

Los dos lienzos son un depósito de sentimientos de añoranza y melancolía, que en Friedrich se logra a partir de las atmósferas y la oposición del personaje en el centro frente a un fondo, teniendo una solución pictórica realista. En la obra de Stephen existe un juego de narraciones

dado a través de la dialéctica, al contraponer un medio cultural, en este caso el personaje y la vestimenta escocesa frente a lo sublime, incorporado a la naturaleza y a los constantes cambios del hombre en ella. El medio que permite esta unión de argumentos y formas, es lo pictórico en la imagen, a través de la mancha, salpicadura, definición y capas, tratamientos de la pintura que transforman el paisaje en escenas representativas, basadas en el uso de un característico de color saturado e intenso que choca en la retina del espectador; colores artificiales que yuxtaponen lo surreal a lo real, lo figurativo a la abstracción, lo cultural a lo poético y lo desdén a lo sublime.

Las imágenes que apelan la obra de Stephen, en algunos casos, son una selección de imágenes provenientes de fotografías de apicultores realizando sus labores, de edificios o complejos industriales que evidencian el constante progreso de la época actual.

Captura la esencia de desarrollo del tiempo de manera propia, a través de la memoria, ya que el artista creció observando las actividades dentro de la granja, actividades representadas por personajes dentro de su obra, los cuales se mezclan con objetos no pertenecientes a las actividades que realizan cada uno de ellos, o que simplemente el fondo con que comparten escena es diferente al lugar a realizar dichas actividades. La diferencia no sólo es a partir de la atmósfera representada, sino a través de los contrastes de color propuestos por el artista, al usar colores saturados y tonalidades artificiales con respecto al espacio presentado; estas tonalidades se contraponen a las figuras en sepia realizadas en la composición, existiendo dos tipos de soluciones contrarias (Véase la Imagen 22).

La primera de ellas, basada en igualar la tonalidad de la imagen de la que se parte, ya sea una imagen del pasado en tonos sepias o en grises, y la otra, al personalizar las tonalidades con respecto a las preocupaciones del artista; existe un ordenamiento de capas basado en la reflexión matérica dentro de cada lienzo, y del vínculo que se establecerá frente a él, en este

caso, al hablar de la pintura de Bush, será la problemática de color y materia; fundamentos de gran relevancia que responden al análisis realizado por el pintor en todo momento.

Es a partir de la memoria, que el pintor australiano logra configurar el tiempo, al presentar a la imagen como un conjunto de relaciones temporales, es decir, la figura representada se encuentra entre la dialéctica del presente y el pasado, al ser reinterpretadas las formas, se genera como resultado imágenes que proyectan un nuevo significado, al existir una constante liza entre los elementos componentes en su obra y que logran una constante armonía a través del uso de elementos contrarios, ya sea entre la imagen, técnica y la forma.



IMAGEN 22. Stephen Bush, *Gravenhurst*, 2008, óleo sobre lienzo. 183 x 183 cm

3.4 EL USO DE LA DIALÉCTICA COMO RECURSO EN LA OBRA DE FERNANDA MORALES

El mundo de la experiencia inmediata —el mundo en el que nos encontramos viviendo— debe ser comprendido, transformado, incluso subvertido para poder llegar a ser aquello que realmente es.

Herbert Marcuse

Este apartado tiene como objetivo generar una reflexión con respecto a mi obra plástica, a partir del vínculo existente entre la elaboración y meditación de ella, a través del uso de la dialéctica. Ésta, como un tratamiento que puede ser usado a través de las cualidades propias del medio o de la carga conceptual existente en el lienzo, dentro de la pintura contemporánea.

Este proceso que utilizo dentro de mi obra, pretende ser una alternativa y evocación con respecto a las diferentes reflexiones pictóricas representadas, ya que, como ha sido abordado a lo largo de ésta investigación, la incorporación de la dialéctica al lenguaje pictórico es un proceso empleado a lo largo de su historia, al ser un medio para la elaboración de imágenes, y a su vez, una función que me permite analizar los objetos artísticos a través de procesos conceptuales, estéticos o prácticos, en los cuales, el uso de ella, la dialéctica, concede crear dispositivos de mediación entre la conciencia individual y social; y que ello simplemente se logra con el lenguaje y cada uno de los procesos de metáfora de lo vivencial en la imagen.

En mi obra, la cual se inserta dentro del género de paisaje, al representar atmósferas y estructuras que funcionan como escenario, para generar circunstancias en donde los personajes participantes de ella, evocan ser figuras andantes, a las cuales se les ha desprovisto de personalidad, al ser formas elementales, a las que no es posible entender alguna de sus características particulares. Es decir, estas formas no conceden el poder

discernir su condición social, intelectual o cultural, sino que simplemente están en el lienzo caminantes sin rumbo alguno, a un lugar desprovisto de su gracia. Mantienen un distanciamiento frente al lugar situados, dicho aislamiento es producto de las constantes políticas infructuosas a las cuales se enfrenta habitualmente cada individuo o quizá responden al entorno incierto y carente de identidad del hombre frente a éstas.

Podría decirse que son figuras impregnadas de la concepción filosófica dada por Herbert Marcuse⁴⁸ en su ensayo: *El hombre unidimensional*, al respecto del hombre alienante, en donde el filósofo y sociólogo realiza una crítica a la comunidad moderna, principalmente a los medios tecnológicos que propician esta pérdida de relación entorno – individuo, al ser provista de necesidades ficticias, producidas por la sociedad industrial, ante ello, genera un modelo dialéctico para citar dos tipos de necesidades; las primeras nombradas reales -provenientes de la naturaleza- y las segundas llamadas ficticias -provenientes de lo industrial y producto de una conciencia alienada- con este modelo el hombre es el ser único que puede juzgar las necesidades primordiales que le atañen.

Este arquetipo imparcial está presente en mi obra, al mostrar paisajes que aluden a una representación de la estructura industrial y social, creada por el individuo a través de la modificación del espacio físico, al insertar lo material, y con ello, lograr una estructuración de la realidad. Al ser ésta, un conjunto de operaciones que generan tensión, al cuestionar el carácter ficticio de un sistema de desarrollo y, por el contrario, existe un anunciamiento fatalista que denuncia una desarmonía entre el individuo y su entorno. Dicha problemática es abordada en el lienzo a través de

⁴⁸ Herbert Marcuse (Berlín, Alemania, 1898 – 1979), fue un filósofo y sociólogo judío de nacionalidad alemana y estadounidense, el cual, su pensamiento, primordialmente, es una síntesis de las teorías de Karl Marx y Sigmund Freud, al realizar una crítica a la sociedad moderna sobre los consumos establecidos a partir de los medios de comunicación y la carencia de conciencia propia que ello genera.

imágenes estáticas de las labores que realiza cada individuo, cuyo objetivo es congelar el hecho.

A pesar de que el motivo que origina estas representaciones, es una cuestión de desarmonía entre el individuo alienante y su entorno ficticio, para su representación en el lienzo se ha ejecutado a partir de la búsqueda de una armonía de los elementos pictóricos, al hacer uso de bicromías entre colores cálidos y fríos, planos de profundidad y superficie de la imagen, formas descriptivas y formas sintéticas -al concebir que la armonía de éstos se encuentra al hacer uso de su contrario-, que denuncian el motivo pictórico, y a su vez, hablan de la capacidad de la imagen pictórica de reconstruir escenarios y relatos, a partir de las capas arqueológicas y sociales de la memoria, que dialogan entre las ansiedades e inseguridades de un proceso de construcción y definición del entorno. (Véase la Imagen 23)



IMAGEN 23. Fernanda Morales, *Estructura*. 2014, óleo sobre lienzo. 80 x 100 cm

Esta reflexión existente dentro del lienzo es un método dialéctico, debido a que se parte de una narrativa, la cual contempla lo social, lo industrial y sus ruinas, a partir del paisaje, en donde se condensa de una manera melancólica, las historias.

Historias construidas a través de un anacronismo, al hacer uso de imágenes provenientes a un periodo anterior, es decir, las imágenes que son motivo de representación en mi obra, son formas ligadas directamente a tiempos pasados, siendo el interés de mi reflexión el cuestionar la temporalidad de la imagen y evidenciar que toda imagen es constructo de otras imágenes, como reflejo de la cultura; al recordar que toda actividad cultural responde a caracteres adquiridos a lo largo del tiempo y los cuales no son provenientes de una misma fuente y no se constituyen de una manera lineal, ya que se establecen a partir del uso de diferentes culturas y diversos tiempos interviniendo en la propia. El proceso anacrónico propuesto, surge con la vivacidad de poder evidenciar el anacronismo existente dentro de toda imagen, la cual, citando a Didi Huberman es *superviviente al tiempo*.

El proceso de reinterpretación de la imagen dentro de mi obra surge a través del uso de color saturado, el cual, es empleado con referencia a las meditaciones sobre construir un modelo dialéctico tanto del color, el espacio y la composición, cualidades pictóricas, las cuales, en algunos casos son modificadas o simplemente son resaltadas a través del lenguaje de la pintura. Estos caracteres aplicados a partir de lo pictórico, logran una reinterpretación de la imagen en mis lienzos, como ya había sido mencionado, la producción de mi obra surge a través del uso de imágenes pertenecientes a tiempos pasados, con el objeto de evidenciar las cualidades anacrónicas existentes en la producción de toda imagen; y a su vez, hablar de que toda imagen debe ser analizada desde su propiedad como imagen, esto, al concebir dentro de ella cualidades vinculadas al lenguaje visual y pictórico.

Para hacer visible las relaciones de tiempo, es esencial estar presente el uso de la imagen de que se parte (Véase la imagen 24), la cual permite hacer visible el proceso de generar una construcción dialéctica a partir de imágenes ya dadas. El proceso de reinterpretar una imagen en mi obra, no genera un rompimiento del relato inicial, sino que, la elección de las imágenes corresponde al motivo narrativo ya mencionado en la imagen 24, a su vez, es producto de la lectura propia de la imagen; al encontrar cualidades visuales y pictóricas que pueden ser modificadas y resaltados a partir de insertar un nuevo planteamiento de ellos.

Esta reinterpretación y presencia de la imagen de la cual se parte, se da en mis lienzos con el uso de los colores sepias y grises, que citan las tonalidades de la imagen de origen, que ya son fotografías en dichas tonalidades, a las cuales, se ha modificado y resaltado sus cualidades pictóricas, existiendo un método anacrónico que logra hacer visibles las relaciones de tiempos que incumben a la memoria en la historia. (Véase la Imagen 25).

De esta manera, las cualidades dialécticas existentes en mis lienzos son resultado de una meditación acerca de las formas que se entrelazan en la recreación de la imagen, visualizando un medio, que permite evocar imágenes pertenecientes a lo vivencial, frente a nuestro entorno y las imágenes heredadas a lo largo del tiempo, a través de los recursos pictóricos.



IMAGEN 24. Anónimo



IMAGEN 25. Fernanda Morales, *Remanente*, óleo sobre lienzo. 100 x 120 cm.

3.4.1 SERIE: SUCESOS SIMULTÁNEOS

La edificación/demolición son acciones que convergen constantemente en el mundo y sus objetos, sin importar el tiempo al que sucumben, para lograr una tercera acción: la narrativa. En cuya práctica es constante el interés por el conocimiento sobre el mundo y sus objetos, generando una lectura a éstos y, de no existirla, precisarles una, acto de presentación/representación.

Dos acciones convergen en la narrativa tangible/intangible de las imágenes, las procedentes de lo vivencial y las dadas a través del imaginario colectivo, las cuales, trazan en el presente/pasado recorridos de lectura sobre los cuestionamientos constantes que dan origen a la búsqueda de un conocimiento/desconocimiento del hombre frente al mundo, mediante las formas de bondad, eternidad, poder, sabiduría y voluntad; formas que en tiempos anteriores fueron representadas mediante símbolos que pretendían contener el conocimiento parcial sobre ellas, a través del uso de caracteres numéricos ordenados de acuerdo al lugar que ocupan en el espacio, los cuales, meditaban sobre un solo relato, el relato bíblico y denunciaban el pensamiento de época, la idea de un mundo ordenado

Lo anterior, contrasta con la forma de construcción en la imagen actual, dada a través de las narraciones simultáneas, contrapuestas, continuas y dispersas, modelo de construcción de la pintura contemporánea, en donde se parte de diversas narrativas y gran parte de ellas recae en las condiciones fatalistas sobre la humanidad y su entorno; al representar nuestro contexto inmediato y el pensamiento de época, ligado a una idea de un mundo desordenado.

Aunado ello, *Sucesos simultáneos* se centra en problematizar la noción de espacio pictórico mediante la narrativa existente en el discurso; al contraponer el uso de los símbolos pertenecientes a tiempos anteriores,

representados a partir de formas esquemáticas, cuyo linde es la explicación del mundo y sus objetos a través de un único relato y ligados a una acción de orden del mundo, en contraparte con la recreación de escenas en donde intervienen acciones del hombre que responden a lo incierto y carente de identidad de él frente al mundo, representadas a través de la figuración, ligadas a una acción de desorden del mundo.

Con el fin de hablar de la capacidad de la imagen pictórica, de condensar el presente/pasado, lo ordinario/extraordinario a partir de los estratos de la memoria voluntaria/involuntaria de la humanidad; al conjeturar en el lienzo un juego dialéctico de lenguajes pictóricos que, a través del montaje, una medida sin medida, lo simbólico/figurativo del conocimiento del hombre y su presencia a partir del tiempo, un acto de construcción/destrucción, por un instante se contemplan ambos unidos. Citando de esta forma la manera en que el discurso narrativo generó la problemática en el lienzo, sin ser solo su representación.



IMAGEN 26. Fernanda Morales, *Rotación del paisaje*, 2017, óleo sobre lienzo, 84 x 124 cm



IMAGEN 27. Fernanda Morales, *Proyección al borde*, 2017, óleo sobre lienzo, 86 x 126 cm

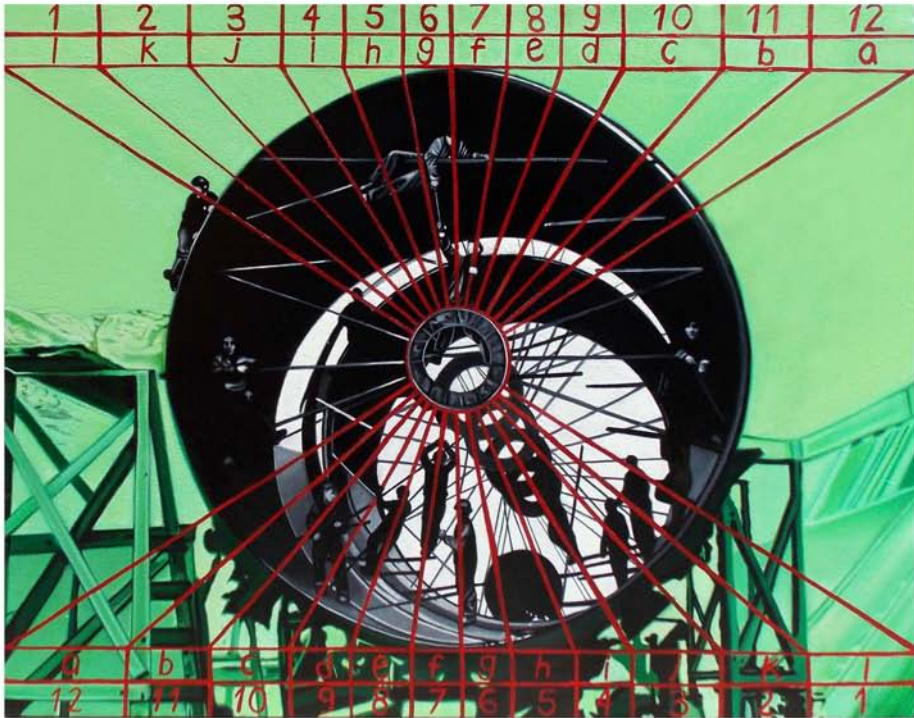


IMAGEN 28. Fernanda Morales, *Encastre*, 2017, óleo sobre lienzo, 86x126cm



IMAGEN 29. Fernanda Morales, *Deflagración de coordenadas*, 2017, óleo sobre lienzo, 127 x 131 cm.



IMAGEN 30. Fernanda Morales, *El levantamiento de la comedia*, 2017, óleo sobre lienzo, 100 x 120 cm.

ANOTACIONES FINALES

DIAGRAMAS

DIAGRAMA 1. LA IMAGEN COMO RELATO

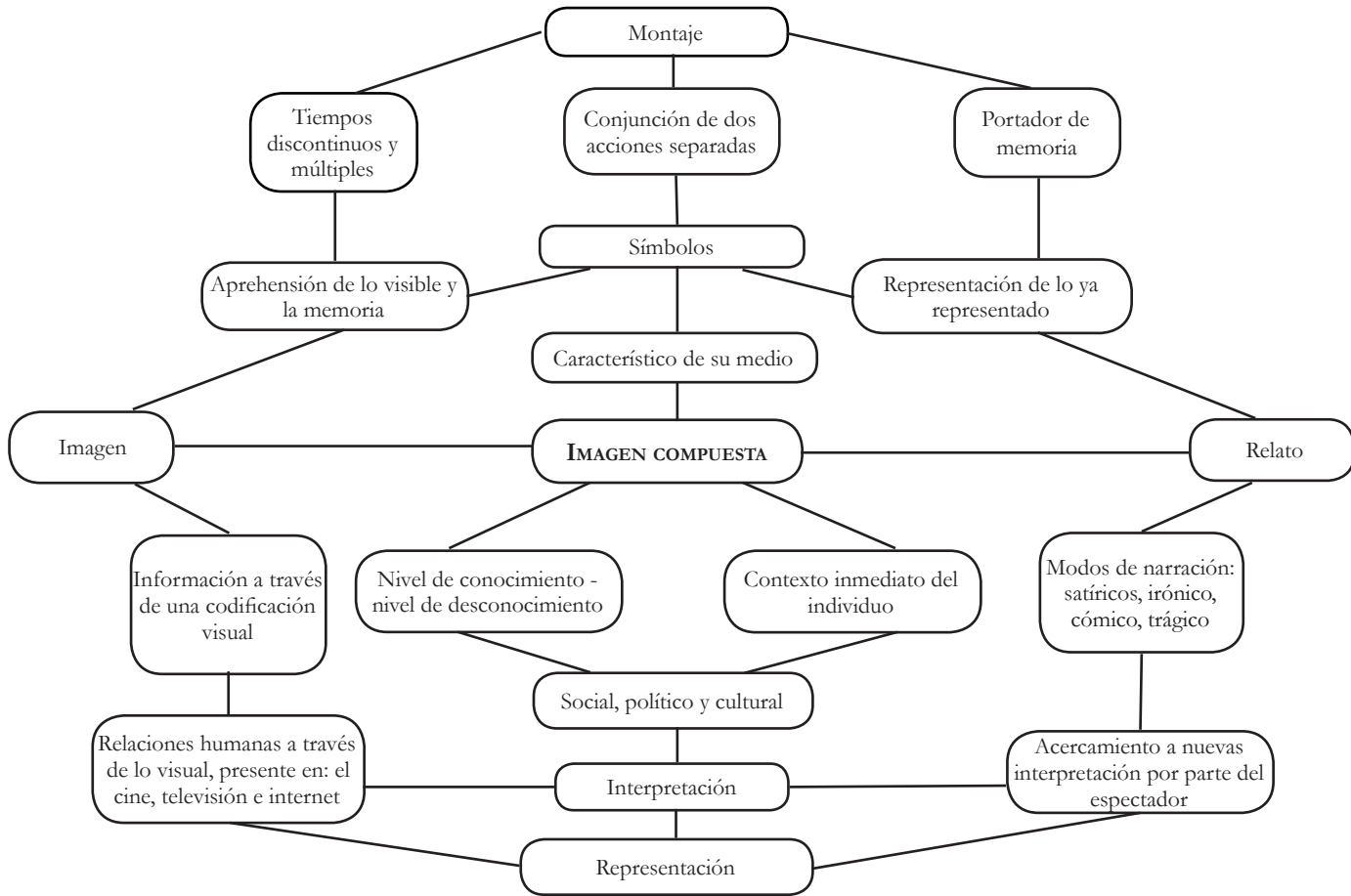


DIAGRAMA 2. La PINTURA COMO LENGUAJE

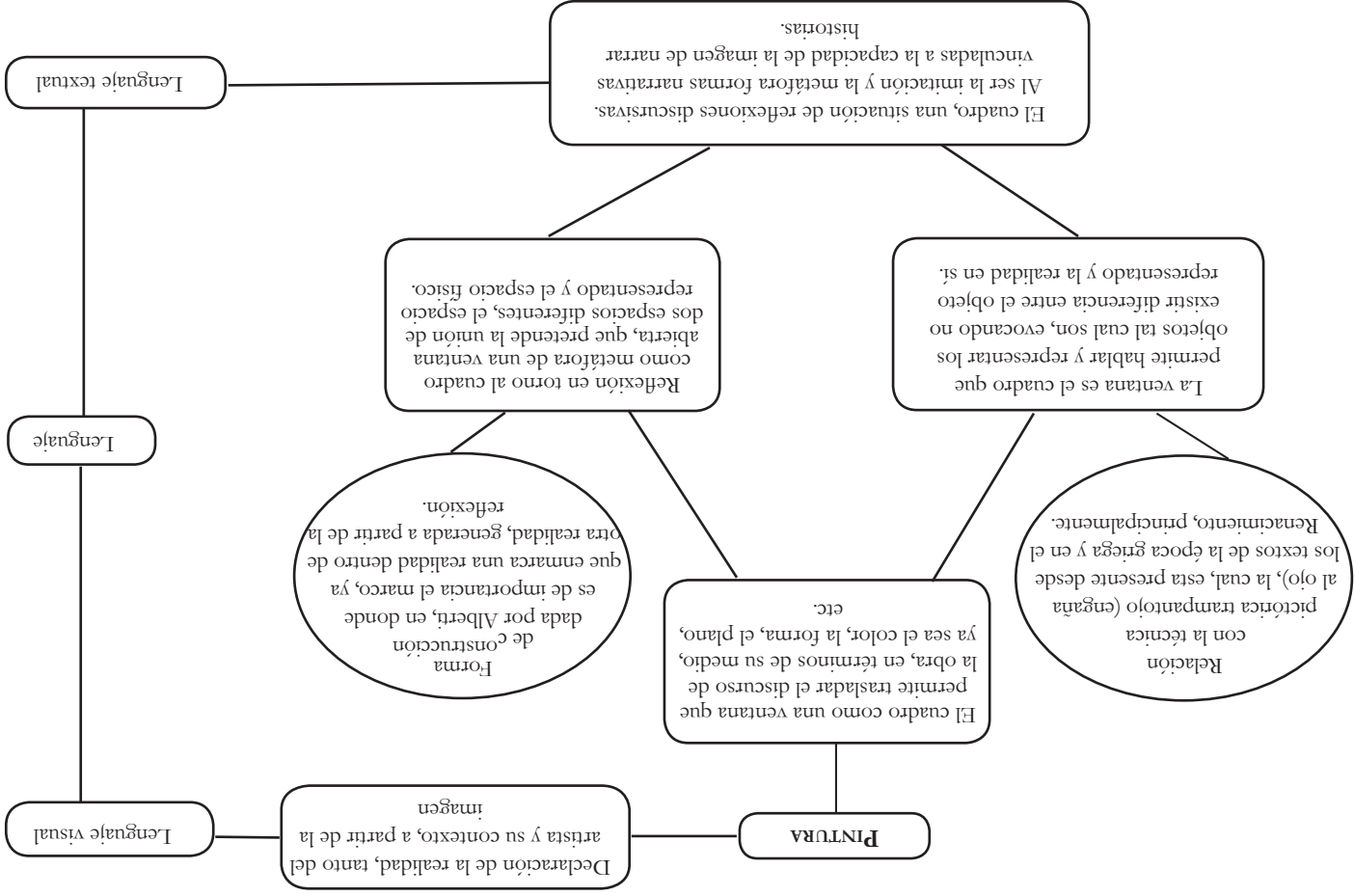
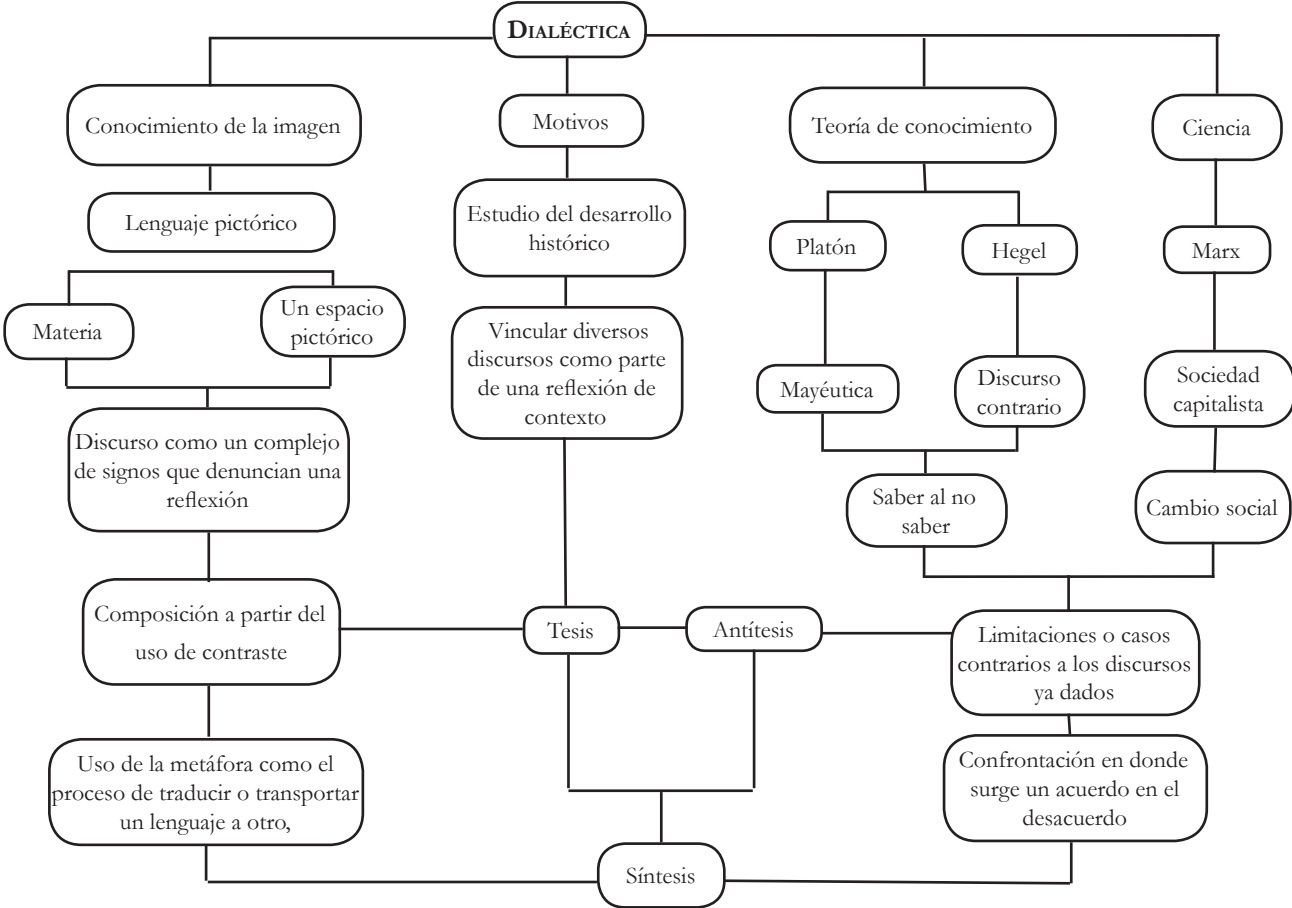


DIAGRAMA 3. LA DIALÉCTICA COMO RECURSO EN LA PINTURA



CONCLUSIONES

Durante mis estudios en la Facultad de Artes y Diseño mis intereses y actitudes se desarrollaron dentro del taller de producción pictórica de Ulises García Ponce de León, en donde, fue constante la enseñanza de la producción pictórica dentro de procesos de investigación teórica y visual. A partir de estas iniciativas mis intereses sobre la pintura, específicamente de ella, el género del paisaje y la incorporación de elementos textuales, durante el tiempo de mi formación en dicho taller se incrementaron.

Aunado a la formación en el taller se desarrollaban las materias teóricas que tomaron parte de mi formación artística. En ellas, se discutía sobre las condiciones ante las cuales los procesos de producción del arte se fueron modificando, lo cual permitió una revisión histórica tanto de los conceptos como, a su vez, de las formas de representación; trazó un recorrido que concluye con el arte contemporáneo. Aunque estos tipos de revisiones en el arte contemporáneo nos acercaban a otras soluciones y disciplinas, mi interés persistió dentro de la práctica de la pintura.

Ello no quiere decir que no haya y que no me incorporé en otras disciplinas, ya que adicional a mi formación en el taller de pintura, a la par cursé el taller de estampa con Raúl Cabello, en el cual mi principal objetivo fue ejercitar el dibujo y conocer las diferentes técnicas de solución en la gráfica, y, a su vez, las condiciones espaciales dentro del marco que dentro de la gráfica se delimita por el papel.

A pesar de mi estudio dentro del taller de gráfica, el cual algunos de los procesos son similares a la práctica de la pintura, el principal objetivo de mi producción se ha determinado a través de la pintura contemporánea; siendo su característica la constante construcción de ella a través de diversas disciplinas que son entendidas desde el ámbito pictórico, al llevar a cabo reflexiones que convergen en particular con la característica de la construcción gráfica. Al ser una edificación dentro de lo contemporáneo, formada por la constante reflexión desde otras disciplinas o la incorporación de ellas desde lo pictórico, este tipo de reflexiones han estado presentes a lo largo de la historia del arte; la característica que mantiene la pintura contemporánea, es la permanencia de dichas formas de construcción y disciplinas que son entendidas desde el ámbito pictórico.

Es decir, mi interés por la práctica de la pintura se remonta a las constantes reflexiones históricas sobre ella, al ser un medio que puede ser cargado de contenidos, primordialmente narrativos y visibles dentro de las producciones del Renacimiento o Barroco y en manifestaciones anteriores y precedentes a ellas. Ser el medio que permite “vaciar” de contenidos a la obra, al utilizar sólo lo característico de su medio -los pigmentos de color y la superficie bidimensional- proponiendo una lectura dentro de las cualidades propias del medio, es decir, una lectura dentro de lo pictórico y la relación con el marco, presente en las meditaciones el arte moderno.

Estos dos tipos de meditaciones existentes dentro de la pintura, me permiten, a partir de su práctica, vincular y establecer una conexión entre la carga narrativa de la imagen y el carácter existente de lectura a partir de su propio lenguaje, lo pictórico. Permite establecer símbolos entre nosotros, al existir símbolos propios y símbolos dentro de la misma realidad e imágenes de las cuales se parte, es decir, formas visibles que tienen el peso de las realidades, y que a partir de los símbolos se extienden entre su significación y la dada por el artista; al ser un método en el cual el productor de imágenes va más allá de ser un observador, al implicarse como actor de lo que está sucediendo en su entorno y su representación en lo pictórico.

En este tipo de reflexiones, que exigen al productor de imágenes insertarse como actor dentro del entorno, es evidente el vínculo entre lo narrativo y lo visual, siendo así, una construcción a partir de dos sistemas de contacto del lenguaje, entre lo visual y lo textual, que, al analizar y estudiar los diversos periodos y teorías -como parte de una investigación teórica y visual- nos revela que ellas se han vinculado a largo del tiempo y que se ejercitan a partir del uso de la dialéctica. Es a partir de ello que mi interés con respecto a este concepto adquiere relevancia, ya que este término que surge en la filosofía, es y puede ser empleado dentro de lo pictórico, ejerciendo de esta manera un proceso de construcción de la imagen en donde sea evidente la constante intervención de términos que provienen de otras disciplinas en la práctica de la pintura.

De esta manera, elegí llevar a cabo esta investigación, con el fin de esclarecer los conceptos y fundamentos planteados a lo largo de mi formación académica y a su vez, la obra producida a lo largo de ese periodo; ello no quiere decir que no existiera un cuestionamiento o conocimiento sobre los motivos que suscitaron mi producción, sino que a través de esta investigación surgiría una búsqueda para dar forma a un discurso que no sólo concluiría junto con esta investigación, sino que abarcará cada vez más el territorio de lo textual y visual en mis lienzos. Al ser, de esta forma, un proceso que más allá de ahondar sobre un único concepto que interviene dentro de ella, una serie de motivos y conceptos de mi interés, que a partir de su profundización se generarán vínculos y similitudes, los cuales dieran cabida a un discurso propio sobre mi obra.

El interés sobre los temas y conceptos abordados, primordialmente el uso de la dialéctica como una forma de construcción existente en el lienzo y el vínculo que ello genera entre lo textual y lo visual, será constante a seguir reflexionando dentro de mi obra; ello debido a que considero a este concepto, lo dialéctico, como un proceso que permite analizar los objetos artísticos a través de lo conceptual, práctico y estético, siendo un dispositivo de mediación entre la consciencia individual y social, y que a

partir del lenguaje y sus procesos de simulación de lo vivencial, logra su meditación a partir de lo visual.

Así, mediante esta investigación que desarrollé durante el término de mi formación artística en esta facultad, surgieron nuevos intereses, como era previsible, pero todos ellos ligados a las cuestiones analizadas a lo largo de esta reflexión, siendo uno de ellos, el carácter anacrónico existente en toda imagen; esta afirmación es entendida al concebir en toda imagen capas heredadas de otras imágenes, es decir, en ellas es posible percibir relaciones de tiempo que incumben a la historia, a su vez, es posible visualizar en cada una de ellas cualidades pictóricas, las cuales, pueden ser empleadas en tiempos heterogéneos mediante el uso de técnicas, en este caso, mediante la técnica del montaje.

A partir de este incentivo, el uso de la técnica del montaje dentro de la pintura, será el campo hacia donde se establecerán mis investigaciones y reflexiones posteriores, como parte de una construcción de mi obra, ya que tanto en este momento como en un tiempo previsualizado éstas son mis intenciones, el seguir con el campo de la investigación y producción, con la finalidad de generar un vínculo mayor entre mi producción, los estudios y análisis teóricos; ya que considero que es de suma importancia el desenvolvimiento dentro del ámbito teórico del artista contemporáneo, ya sea a través de cualquier disciplina.

También considero que la formación dentro del ámbito de lo teórico me ayudará para en un futuro insertarme y experimentar dentro de otras disciplinas, con el fin de obtener nuevos resultados, que pueden ser empleados dentro de mi obra pictórica o que quizá, el uso de nuevos medios me permita entender diversas formas en las cuales se pueden generar un discurso a partir de otras disciplinas en lo pictórico, a través de los conocimientos y resultados ya ejercidos.

GLOSARIO

ALEGORÍA. Representación de una idea abstracta bajo un aspecto corporal. También suele ser una personificación, es decir, que la apariencia sensible es la de un ser humano; pero muchas alegorías no son antropomorfas. El ser alegórico no es sólo un simple signo destinado a evocar una idea, sino la idea misma revestida de un aspecto material que le representa.

ANACRÓNICO. Presencia de una obra de seres, objetos, términos o acontecimientos que no pertenecen a la época representada. El anacronismo más frecuente representa cosas empleadas en una época dada en la que aún no existían. Solo produce efectos si el espectador es consciente del carácter anacrónico.

ANTÍTESIS. Consiste en una búsqueda de un efecto estético por medio del acercamiento más o menos sorprendente de dos datos opuestos, dos ideas contrarias o dos objetos vivamente contrastados. En toda antítesis existe una oposición o un contraste. Pero este contraste es utilizado en una estructura que comporta un efecto de balanceo simétrico entre dos elementos separados.

APARIENCIA. Aspecto en el que se manifiesta un objeto, en la medida en que esta representación se distingue de la cosa manifestada. Esta acepción general puede tener matices, según se trate de una simple presentación de la cosa, es decir, de un fenómeno, o bien de una presentación engañosa, es decir, una ilusión, o bien, finalmente, de una

presentación que produce una cierta adhesión de juicio, es decir, una verosimilitud.

ARTIFICIO. Artificio, lo cual reinstala en la experiencia del observador la idea de que el cuadro u obra de arte no era sino una representación de lo real, un objeto consagrado a representar lo real por fuera de sí mismo.

COMPOSICIÓN. El término composición designa el orden, la proporción y las correlaciones que existen entre las diferentes partes de una obra de arte, particularmente cuando este orden y estas correlaciones han sido efecto de una decisión expresa del artista. En la pintura, tales conveniencias recíprocas conciernen a una gran cantidad de factores de conjunto: la armonía de los colores, la disposición general de las líneas, el movimiento del conjunto, la disposición de las luces y, especialmente en el arte figurativo, la colocación de los personajes u objetos principales.

CONTRASTE. Muy frecuentemente se ha notado cómo ciertos artistas encuentran placer en utilizar los contrastes, y también se ha notado, incluso, cómo escuelas enteras o fases de las artes, han cultivado y valorado el contraste. La expresión de estética de contraste engloba dos clases de realidades bastante diferentes. 1/ La existencia y fuerza del contraste. La estética el contraste es aquí una búsqueda del vigor del contraste que a veces llega a ser tomado como fundamento de la obra. 2/ La naturaleza de los contrastes es también el objeto de las elecciones estéticas importantes. E incluso la sustitución de un tipo de contraste por otro puede construir una innovación, una ruptura. El contraste ha estado a menudo ligado a consideraciones especulativas. Algunas de estas consideraciones tienen un claro carácter filosófico o científico. Por ejemplo, la concepción del clarooscuro como una armonía compuesta por la unidad de los contrarios estuvo ligada en el siglo XVII a preocupaciones teológicas o cosmológicas, así como a una materialización de la perspectiva y a las ideas aristotélicas sobre las condiciones psicofisiológicas del placer.

DIALÉCTICA. En efecto, se llama, o ha llamado “dialéctica”, a muy

diversas cosas: incompatibilidad entre dos sistemas, oscilaciones en la realidad, etc. Se han llamado “principios dialécticos” a cualesquiera principios: oposiciones, reacciones, negaciones de negaciones, etc. El término “dialéctica”, y más propiamente la expresión ‘arte dialéctico’, *dialektikh\ texnh*, estuvo en estrecha relación con el vocablo ‘diálogo’. Como en el diálogo hay (por lo menos) dos *logoi* que se contraponen entre sí, en la dialéctica hay asimismo dos *logoi*, dos “razones” o “posiciones” entre las cuales se establece precisamente un diálogo, es decir, una confrontación en la cual hay una especie de acuerdo en el desacuerdo —sin lo cual no habría diálogo—, pero también una especie de sucesivos cambios de posiciones inducidos por cada una de las posiciones “contrarias”. Ahora bien, este sentido “dialógico” de ‘dialéctica’.

DISCURSO. El discurso se compone de conceptos o de términos concatenados en tal forma, que dicen algo acerca de algo. Se entiende por ‘discurso’ un complejo de signos que pueden tener diversos modos de significación y ser usados con diversos propósitos. Según los modos y los propósitos, los discursos se dividen en varios tipos, los cuales pueden ser: simbólicos (o referenciales) y emotivos (o expresivos). Los discursos simbólicos son los que comunican referentes; los discursos emotivos, los que expresan sentimientos y actitudes

ILUSIÓN. El concepto de ilusión se origina cuando se advierte que los sentidos pueden engañar, siquiera sea una vez. La distinción establecida por los filósofos griegos entre “realidad” y “apariencia” está en parte fundada en la desconfianza en la percepción sensible. El “mundo de la apariencia” es el “mundo de la ilusión”. De este mundo sólo caben “opiniones” (Parménides, Platón) y no “verdades”.

IMITACIÓN. El concepto de imitación puede entenderse en un sentido (predominantemente) estético. Del cual, Platón se refirió a esta cuestión en varios diálogos. Por ejemplo, en *Soph.*, 266 A sigs., al definir la imitación como una especie de creación, es decir, como una creación de imágenes

y no de cosas reales, por lo cual la imitación es una creación humana y no divina. A su vez, los pasajes platónicos en Rep., X 595 C y sigs., donde indica que cuando un artista pinta un objeto fabrica una apariencia de este objeto, pero como en rigor no pinta la esencia o verdad del objeto, sino su imitación en la Naturaleza, la imitación artística resulta ser una imitación doble: la imitación de una imitación. Por eso el arte de la imitación no roza, según Platón, más que un fantasma, simulacro o imagen.

INTERPRETACIÓN. La interpretación contiene una colección de mundos posibles y una especificación, para cada mundo. La interpretación se refiere, a su entender, a la oración enunciativa, de la que puede enunciarse la verdad o la falsedad. En el arte, la interpretación puede llegar a tener un componente fuertemente subjetivo; la vivencia que transmite la obra del autor y la vivencia que se produce en el espectador en relación con la objetividad de la obra, son esencialmente relativas. A veces la obra requiere, a su vez, de una interpretación previa por parte de un intérprete especializado:

LENGUAJE. El lenguaje es un sistema de signos, es decir, un conjunto de hechos perceptibles, que sirven intencional y convencionalmente para evocar el modo fijo de los contenidos del pensamiento para comunicar. El lenguaje es la función mental de utilización de tales sistemas.

LENGUAJE PICTÓRICO. Especifica el sentido restringido del universo de la pintura, de los conceptos o nociones que califica; una obra pictórica, un espacio, una materia o motivo pictórico. Indica lo que atañe a la pintura, o tiende a señalar las cualidades particulares que este arte posee en sí mismo. Lo pictórico fue definido por primera vez por Henrich Wölfflin en los *Principios fundamentales de historia del arte* (1915).

METÁFORA. El verbo ‘metaforizar’, significa simplemente, traducir un nombre de un lenguaje a otro lenguaje, de acuerdo con la significación primaria del término: transportar (una carga) de un lugar a otro. Al ser, una figura del discurso (o tropo) en la cual una palabra o frase que tiene

cierta denotación se utiliza para denotar otra cosa distinta, estableciendo así una comparación entre esas dos cosas. Aristóteles en *Poet.*, XII, 1457 b y en *Rhet.*, III 4, 1406 b (y todavía mantenida por Hegel en *Aesthetik*, ed. Glöckner 12: 533 a 540): la metáfora consiste en dar a una cosa un nombre que corresponde a otra cosa, produciéndose una transferencia (*sice-φορα*) del género a la especie, o de la especie al género, o de la especie a la especie, o según relaciones de analogía.

MITO. Mito «relato», «cuento». Este nombre designa actualmente un relato que narra hechos ficticios cargado de un profundo significado humano. Se puede distinguir dos tipos distintos, por un lado el relato fantástico de origen popular que cuenta bien las acciones y aventuras de seres que personifican las fuerzas de la naturaleza. La otra variante es el mito literario puede ser inventado por el propio autor. En la obra de arte ha sido un motivo de inspiración para su creación, también puede considerarse a ella misma, la obra, como un mito. El mito nos conduce a un tiempo originario y primigenio, un tiempo anterior al tiempo, a la vez es atemporal en cuanto a su aplicación es válida en todo momento. Eso es la razón entre otras, por la que los mitos y las manifestaciones artísticas que inspiran nos resultan relevantes, independientemente del periodo en el que se considera que tuvieron su origen, sensible e intelectualmente. El mito supone totalizar las preocupaciones humanas fundamentales en una unidad formal de imágenes concretas y sensibles.

MONTAJE. Acción de juntar, o forma en que son juntadas para formar un todo, las partes inicialmente separadas. En el cine, montaje es la operación por la que se ensamblan los distintos trozos de cinta para dar lugar a la cinta definitiva. El montaje es un hecho estético en cuanto responsable de la forma en que las partes están enlazadas o influyen unas a otras.

NARRACIÓN. La narración es el acto del lenguaje por el cual se relata algo, ya sea este acto oral o escrito, real o ficticio. El discurso producido por

la narración es el relato: éste informa sobre una serie de acontecimientos que constituyen la historia. Puede tener por objeto acontecimientos verdaderos o ficticios: así, el relato histórico, la biografía y la autobiografía.

PRESENCIA. El vocablo ‘presencia’ fue usado en sentido teológico por filósofos cristianos sobre todo en relación con el debatido problema de la presencia o no presencia real de Cristo en la Eucaristía. Los filósofos y teólogos escolásticos afrontaron el problema distinguiendo entre varias especies de presencia, entre las cuales se distingue el estar presente *circumscriptive* —o presencia de algo en otra cosa en toda su extensión— y el estar presente *definitive*— o presencia de algo en otra cosa no sólo en toda ella, sino también en cada una de sus partes. Se puede admitir un tipo de presencia y negar el otro. Por otro lado, los que niegan la presencia real tratan de afirmar otros tipos de “presencia” que para muchos autores no son propiamente una “presencia” —por ejemplo, la “presencia simbólica”, que es más bien una “relación simbólica”.

REPRESENTACIÓN. Presentación que repite otra, más particularmente, percepción o imagen que ofrece la apariencia perceptible de un ser del cual la representación es equivalente. En las artes plásticas, las obras representativas son aquellas cuyos elementos sensibles no están solamente organizados de forma primaria, únicamente plástica, sino que además deben ser interpretadas como queriendo decir alguna otra cosa.

SIMULACIÓN. La saturación a la que ha llegado la sociedad, ya no obedecen a cuestiones de orden económico, sino a criterios de moda y de prestigios vinculados al lenguaje de la publicidad. En esa sociedad degenerada por la proliferación, el objeto no es valorado por sus cualidades intrínsecas o por sus significados, sino por sus apariencias: el simulacro, que suplanta a la realidad. Se manifiesta objetos artísticos desposeídos de verdad, de genialidad, del aura que históricamente acompañaba el arte, de autoridad, de poder de ilusión, de productos que más que representar en primer grado la realidad imitan o, mejor dicho, simulan representaciones

reversibles y mutables de la realidad.

TRAMPANTOJO. Técnica pictórica del francés trompe-l'œil (engaña al ojo), la cual, a partir de distorsiones y efectos ópticos permite una acción de extender la realidad al cuadro o el cuadro a la realidad, ya que es una distorsión visual que logra la simulación. El trompe-l'œil nunca pretende confundirse con lo real, sino que produce un simulacro, siendo plenamente consciente del juego y el artificio: mimando la tercera dimensión arroja una sombra de duda sobre la realidad de esa tercera dimensión, mimando y sobrepasando el efecto de la realidad, arroja una duda radical sobre el principio de realidad

VISIÓN. La visión es el acto mediante el cual se tiene una representación visual directa de los objetos, en todo un proceso psicológico: reacción de la retina, transmisión al cerebro, actividad cerebral, impresión psíquica, inmediata en correspondencia con hechos físicos que integran la sensación de percepción.

BIBLIOGRAFÍA

- Acaso, María. *El lenguaje visual*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2009.
- Aristóteles. *Poética*. Traducido por Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1999.
- Audi, Roberto. *Diccionario Akal de Filosofía*. Traducido por Huberto Marraud y Enrique Alonso. Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- Auerbarch, Erich. *Figura*. Traducido por Yolanda García. Madrid: Editorial Trotta, 1998.
- _____. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducido por Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Aumont, Jacques. *La imagen*. Traducido por Antonio López Ruiz. Barcelona: Ediciones Paidós Comunicación, 1992.
- Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños: Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Traducido por Ernestina de Champourcín. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Baudrillard, Jean y Omar Calabrese. *El trompe-l'œil*. Traducido por Jorge Lozano. Madrid: Casimiro libros, 2014.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Traducido por Luis Fernández

- Castañeda, Madrid: Editorial Akal, 2005.
- _____ *Obras: Libro I, Vol. 2*, Traducido por Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Abada Editores, 2008
- Calabrese, Omar. *El lenguaje del arte*. Traducido por Rosa Premat. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, 1995.
- Català, Josep Maria. *La imagen compleja: La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universidad Autònoma de Barcelona, 2005.
- Cortés, Adolfo. *Dialéctica*. México: Editorial Edicol, 1978.
- Danto, Arthur. *Mark Tansey: Visions and Revisions*. Estados Unidos de América: Editorial Harry N. Abrams, 1992.
- Delacroix, Christian y Dosse, François y Garcia, Patrick. *Historicidades*. Buenos Aires: Waldhuter Editores, 2010.
- Derrida, Jacques. *La Escritura y la diferencia*. Traducido por Patricio Peñalver. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducido por Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.
- _____ *Cuando las imágenes toman posición: El ojo de la Historia*. Traducido por Inés Bértolo. Madrid: Editorial A. Machado Libros, 2008.
- _____ *La historia superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducido por Juan Calatrava. Madrid: Abada Editores, 2013.
- Ferrater, José. *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975.

- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. México: Editorial Siglo XXI, 2010.
- _____. *Las palabras y las cosas*. Traducido por Elsa Cecilia Frost. Madrid: Editorial Siglo XIX, 1997.
- García Mahiques, Rafael. *Iconografía e iconología: Cuestiones de método*. Madrid: Editorial Encuentro, 2009.
- Gombrich, Ernst. *Arte e ilusión: Estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Traducido por Gabriel Ferrater. Barcelona: Editorial Phaidon Press Limited, 2008.
- González Hernando, Irene. “El tetramorfo.” *Revista digital de Iconografía Medieval, Vol. III*, N° 5 (2011): 61-73. Consultado el 5 de junio de 2017. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-8.%20Tetramorfo.pdf>
- Goodman, Nelson. *Los lenguajes del arte*. Traducido por Jem Cabanes. Barcelona: Editorial Paidós, 2010.
- Greenberg, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Editado por Félix Fanés. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.
- Guasch, Anna Maria. *El último arte del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Lefebvre, Henri. *La presencia y la ausencia: Contribución a la teoría de las representaciones*. Traducido por Óscar Barahona y Uxo Doyhamboure. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria: El tiempo como imaginario*. Traducido por Hugo F. Bauzá. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1991.
- Leon Battista, Alberti. *De la pintura y otros escritos sobre el arte*. Traducido por

- Rocio de la Villa. Madrid: Editorial Tecnos, 2007.
- Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional*. Traducido por Antonio Elorza. Barcelona: Editorial Planeta De Agostini, 1993.
- Mitchell, W.T.J. *Teoría de la Imagen: Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Traducido por Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Editorial Akal, 2009.
- _____ “What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images.” *October*, Vol. 77 (1996): 71-82. Consultado 20 de noviembre de 2016. https://monoskop.org/images/2/25/Mitchell_WJT_1996_What_do_Pictures_Really_Want.pdf
- Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Traducido por Paula García Segura. Barcelona: Editorial Paidós, 2003.
- Panofsky, Erwin. *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Traducido por Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría. Madrid: Ediciones la Piqueta, _____ *El significado de las artes visuales*. Traducido por Nicanor Ancochea. Madrid: Editorial Alianza, 1987.
- Platón. *La apología de Sócrates*. Traducido por Julio Calonge. España: Editorial Gredos, 2010.
- Pliny the Elder. *The Natural History of Pliny, Volumen VI*. Translated by John Bostock and H.T. Riley. London: Published on demand by University Microfilms, 1855.
- Rancière, Jacques. *El destino de las imágenes*. Traducido por M. Gajdowski. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.
- Raquel Vicente, Sonia. “El rol de la imagen en el mundo contemporáneo.” *Revista Huellas, Búsqueda en Artes y Diseño* No. 6 (2008) :8.

- Ripa, Cesare. *Iconología: Tomo II*. Traducido por Juan Barja y Yago Barja. Madrid: Ediciones Akal, 1987.
- Stoichita, Victor. *La invención del cuadro*. Traducido por Anna Maria Cordech. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- _____. *Como saborear un cuadro y otros estudios de historia del arte*. Traducido por Anna María Coderch. Madrid: Editorial Cátedra, 2009.
- Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Traducido por Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Editorial Akal, 2010.
- _____. *El Renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Traducido por Elena Sánchez y Felipe Pereda. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- _____. *El ritual de la serpiente*. Traducido por Joaquín Etorena Homaeche. México: Editorial Sexto Piso, 2004.
- Yates, Frances. *El arte de memoria*. Traducido por Ignacio Gómez de Liaño. España: Editorial Siruela, 2005.

