



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

UN ELOGIO A LA PINTURA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES ESPECIALIDAD PINTURA

PRESENTA:
ANA DE LOS RÍOS IBARRA

DIRECTOR DE TESIS
DR. JULIO CHÁVEZ GUERRERO (FAD)

SINODALES
DR. JULIO CHÁVEZ GUERRERO (FAD)
DR. GERARDO GARCÍA LUNA MARTÍNEZ (FAD)
DR. RAÚL ARTURO MIRANDA VIDEGARAY (FAD)
DRA. REBECA MONROY NASR (DEH-INAH)
DRA. DIANA ELIZA SALAZAR MÉNDEZ (FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE, 2019



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.

in memoriam
Peter van der Reis

Índice

Introducción	7
Capítulo 1 El tiempo actual y la pintura	11
1.1 La crisis temporal actual	12
1.2 La pintura y la pausa.....	17
1.3 La belleza como estrategia temporal	18
Capítulo 2 La contemplación y la vigencia de la pintura	25
2.1 La contemplación de la pintura	26
2.2 La pintura y lo postmoderno	31
2.3 La vigencia de la pintura en la actualidad.....	34
Capítulo 3 La especificidad del lenguaje pictórico	43
3.1 La pintura entre otras imágenes	45
3.2 La pintura como lenguaje manufacturado en una imagen.....	47
3.3 Reflexiones sobre el trabajo pictórico y los materiales	51
Capítulo 4 El tiempo y el espacio en la pintura	57
4.1 Acepciones del tiempo en la pintura	59
4.2 Tratamientos del espacio y maneras de conferir profundidad	61
Capítulo 5 La simultaneidad en la pintura contemporánea	85
5.1 Aclaración preliminar	87
5.2 Características de la obra de Neo Rauch	89
5.3 Breve historia de la Escuela de Leipzig, como institución	94
5.4 Un esfuerzo colectivo.....	96
5.5 Trayectoria de Neo Rauch	97
Conclusión Relación entre mi trayectoria y la presente investigación.....	103
Bibliografía	121
Créditos	127

Introducción

En el mundo de la comunicación global, el *internet* y la digitalización, considero, como productora y como espectadora, que la presencia de la pintura, con su sobriedad y su grandeza, no sólo es importante sino necesaria dentro del campo de las artes visuales. Este trabajo tiene como objetivo justificar este posicionamiento. Para fundamentarlo, además de las aportaciones de teóricos, historiadores y filósofos, he querido darle lugar a lo que dicen los pintores acerca de la pintura, tanto en sus propias palabras, como referidos por otros; y también, incluir a artistas de otras disciplinas que comentan sobre pintura.

Vivimos en una época compleja. En términos generales, las ganancias monetarias a ultranza imperan sobre los valores que propician un desarrollo equilibrado, prolifera la confusión en muchos niveles de la existencia humana, y abundan crisis de grandes proporciones. De éstas últimas, algunas cuentan con una larga tradición; otras no tienen paralelo en el pasado. Entre lo inédito, probablemente, el calentamiento global es lo más significativo. Los efectos de las perturbaciones se manifiestan en infinidad de maneras dentro del amplio espectro que abarca desde las macro-problemáticas mundiales hasta la cotidianidad de los individuos. Dentro de este último rubro se ubica, entre otras muchas variantes y factores, la relación que cada quien establece con el tiempo.

La cuestión del tiempo en la cotidianidad individual es el punto de partida de la presente investigación. La propuesta básica es que, entre las cuantiosas bondades que ofrece el arte pictórico, la observación de la pintura puede ser un proceso que invita al detenimiento y la contemplación. Por ende, es un recurso posible para revitalizar la capacidad contemplativa. Esto puede contribuir, dentro de límites razonables, a la implementación de un cambio de paradigma, hacia una manera más constructiva de estar en el mundo, donde el hombre se acerque a su propia naturaleza humana, y entable una relación más sana con la naturaleza planetaria.

El capítulo inicial de este documento utiliza, como fuente principal, el valioso material escrito al respecto por el filósofo Byung-Chul Han para describir la crisis del tiempo actual, la necesidad de pausa, y para aclarar la acepción del concepto de belleza empleada en este texto. Con el apoyo de otras fuentes se introduce la idea de una posible función, entre otras, que puede tener la contemplación de la pintura en el contexto contemporáneo.

El segundo capítulo se basa tanto en escritos de filósofos y teóricos, como en lo dicho por artistas. Define el concepto de contemplación y expone particularidades y efectos

de la contemplación de la pintura. Aborda la controversia sobre la pintura, entre las otras manifestaciones de las artes visuales, en los tiempos llamados postmodernistas. Ofrece explicaciones que esclarecen cómo y porqué la pintura es una forma de arte vigente e insustituible en el mundo actual. Este capítulo también incluye una disertación sobre dos cuestiones. Una es el binomio contenido/forma y la otra es la díada formada por intencionalidad del artista y los efectos de la pintura sobre el receptor. Se dan ejemplos que ilustran dicha disertación. Este apartado concluye con reflexiones, por parte de dos filósofos post-estructuralistas franceses, acerca de la pintura.

El tercer capítulo se enfoca en señalar ciertas características relevantes, tanto del que-hacer del pintor, como de las obras en sí, para aproximarnos al entendimiento de la especificidad del lenguaje pictórico, refrendando los valores del mismo. Las aportaciones de Isabelle Graw, teórica e historiadora de arte alemana, marcaron la pauta a seguir en esta parte de la investigación. También recurrí a otros especialistas en arte, historia y filosofía, a nociones de biología antropológica, y a las reflexiones de Anselm Kiefer sobre la pintura y su experiencia como pintor.

Las consideraciones de David Hockney y Martin Gayford, a propósito del tema, fueron de gran utilidad para estructurar el cuarto capítulo que aborda la cuestión del tiempo y del espacio en la pintura. En cuanto al primero, se refiere al tiempo de observación, de elaboración, de duración, al momento cronológico y al tiempo histórico. En cuanto al espacio, este apartado presenta una serie de artificios utilizados por los pintores para generar sensación de profundidad y volumen. Ocasionalmente, se resaltan algunas características, propias del medio pictórico empleado (técnica y materiales), que marcan diferencias en cuanto a la luz, la sombra, y el detalle, ya que estos elementos modifican la sensación de espacialidad.

El quinto capítulo presenta las particularidades de un tipo de pintura contemporánea que yo llamo “simultaneidad en la pintura”. Como ejemplo concreto de la misma, por afinidad personal, y por considerar el caso relevante en varios sentidos, elijo hacer un análisis de la obra y una revisión de la carrera del pintor alemán, Neo Rauch. Además de recurrir a material bibliográfico, documental y periodístico sobre el pintor, fue muy provechoso haber encontrado una tesis de doctorado sobre pintores de la ex RDA, concretamente sobre los de la Escuela de Leipzig, elaborada por Roberto Infantes García-Carpintero.

En el último capítulo, a manera de conclusión, presento un escrito e imágenes sobre la evolución de mi propio trabajo que, desde muy temprano, contiene elementos que corresponden a lo que defino como simultaneidad en la pintura.

Este escrito es un elogio a la pintura por el deleite y la fascinación que ésta puede ofrecer. Tiene como principal propósito promover y facilitar la práctica de la contemplación de la pintura que, en el mejor de los casos, y dentro de límites sensatos, tendrá repercusiones benéficas en el individuo y, consecuentemente, en la sociedad. Intenta ser un apoyo para el espectador de a pie que desee profundizar en la apreciación de la pintura, contribuyendo así al crecimiento del público espectador. Tanto las imágenes incluidas a manera de ejemplos ilustrativos, como las obras únicamente mencionadas, pueden ser mejor apreciadas en publicaciones con reproducciones de mayores dimensiones y mejor calidad. Sin embargo, es un hecho que no hay nada como estar frente a una pintura “en vivo”. Este trabajo es también, al fin y al cabo, una oportunidad para compartir algo de mi trabajo junto con mi pasión y mis reflexiones sobre la pintura; todo felizmente decantado en el marco académico.

1.1 La crisis temporal actual

Hoy, incontables voces dicen que el tiempo transcurre demasiado rápido. Es raro encontrar a quien escapa de la prisa y la tensión, sobre todo en las grandes concentraciones urbanas. Frecuentes comentarios y quejas se refieren a la generalización de una vida ajetreada y acelerada; en ocasiones llega a ser frenética, agobiante e incluso agotadora. Visto desde una perspectiva superficial parece que se trata sencillamente de una aceleración cada vez más vertiginosa en la sucesión de acontecimientos.

La creciente saturación de intercambios y sobre-estimulación existentes son evidentes. Los avances tecnológicos incitan al individuo a consumir datos, imágenes e información. Todo apremia. Los dispositivos móviles y las computadoras requieren actualizaciones constantemente, y se siente la urgencia de una mayor velocidad en el desempeño de los productos técnicos y digitales, que a su vez, se vuelven obsoletos al cabo de lapsos cada vez más cortos. La pausa y el detenimiento parecen estar fuera de lugar, y en la mayoría de los casos, se ven reducidos o amenazados de manera sostenida.

Una desaceleración voluntaria o una técnica de relajación, al no estar dirigidas a la causa de raíz, proporcionan cierta calma, pero en la gran parte de los casos, ésta es relativa y limitada. Contrarrestar la corriente imperante es difícil. Una transformación profunda requiere un cambio radical de paradigma. Éste es posible, pero como tantos cambios profundos, el proceso de mutación es paulatino y complejo. Vamos por pasos. ¿Qué sucede con el tiempo en la actualidad? Las reflexiones de Byung-Chul Han, filósofo coreano catedrático en Alemania, resultan particularmente adecuadas para entender lo que sucede con el tiempo en nuestra época. En su libro *El aroma del tiempo, ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*,¹ desarrolla la idea de que lo que sucede actualmente no es una simple aceleración. Señala que la aceleración presupone una dirección y que ésta es justamente la que, hoy en día, las más de las veces, falta. Para él, ni la causa ni el remedio residen, exclusivamente, en un cambio de velocidad.

Muchos acontecimientos suceden con prisas y a destiempo. El tiempo justo y el momento oportuno sólo surgen en el marco de una tensión temporal en un tiempo guiado, y lo que ocurre actualmente, explica el mencionado filósofo, es una dispersión temporal, una fragmentación o atomización del tiempo. El autor habla de lo que él llama una *disincronía* en la que al tiempo le falta dirección; da tumbos. Explica cómo, en ese tiempo atomizado, los

¹ Han, Byung-Chul, *El aroma del tiempo: un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*, España, Herder, 2015.

momentos son monótonos y similares entre sí. Advierte, asimismo, que esa atomización o fragmentación del tiempo va acompañada de masificación y homogenización.

En su ensayo sobre el tiempo, B.Ch. Han distingue la diferencia entre una vivencia puntual, pobre de temporalidad y significado, y una experiencia que comprende una dimensión espacio-temporal y tiene un sentido. Recordemos que la palabra “comprender” tiene dos acepciones: abarcar y entender. Abarcar tiene una connotación espacial, y entender remite a un proceso mental. La plenitud en la vida no está dada, necesariamente, por el número de vivencias sino es resultado del proceso de la comprensión de las experiencias. Las causas y los síntomas de la *disincronía*, plantea este filósofo, tienen una posibilidad de recuperación en la revigorización de la vida contemplativa, al fortalecer la capacidad de demorarse. La demora, entendida no como retraso ni postergación, sino como la pausa y apropiación del espacio, sirve para incrementar el saber del entorno y de sí mismo.

La atomización del tiempo, que se traduce en la acumulación de discontinuidades, constituye una forma de aislamiento y de masificación de donde derivan diferentes formas de violencia sobre las prácticas sociales como son la promesa, la fidelidad y el compromiso. Estas prácticas temporales han perdido importancia. Su detrimento perturba la interacción del individuo con su entorno; primero, en el inmediato ámbito familiar y laboral, y en última instancia, a nivel de las instituciones y la sociedad en su conjunto. Byung-Chul Han precisa.

La dispersión no permite experimentar ningún tipo de duración. Uno también se identifica con la fugacidad y lo efímero. De este modo, uno mismo se convierte en algo radicalmente pasajero. La atomización de la vida supone una atomización de la identidad.²

La atomización también se manifiesta como ese constante empezar de nuevo, eligiendo una nueva opción. Es común observar una verdadera obsesión por las novedades y los radicalismos en prácticamente todos los campos, incluido el campo artístico. En un mundo en el que el final y la conclusión han cedido terreno a una carrera constante y sin rumbo, se tiene la impresión de aceleración, pero en realidad, se trata de una falta de experiencia de duración que impide el proceso de significación.

Quizás esta dificultad para concluir es, entre otras, una de las razones por las que hoy en día es difícil morir. B.Ch. Han escribe que quien no puede morir a su debido tiempo,

² *Ibidem*, p.9.

parece a destiempo. Menciona a dos filósofos que coinciden básicamente con el planteamiento de morir a tiempo. F. Nietzsche, en su libro *Así habló Zaratustra*, escribe: “Eso es precisamente lo que enseña Zaratustra: la necesidad de morir a tiempo. ¿Pero cómo podemos pretender que muera a tiempo quien nunca ha vivido a tiempo?”³ En ese mismo tenor, M. Heidegger, en su obra *Ser y Tiempo* se refiere a la libertad para la muerte como la finitud bien asumida que conduce al *Dasein* a la simplicidad de su destino individual.⁴ Ambos filósofos conciben a la muerte a tiempo como una consumación con sentido. B.Ch. Han resume que esa muerte entonces es: “[...] fuerza creadora y consumadora del presente, ya no se presenta a destiempo, sino se integra en la vida.”⁵

En el tiempo atomizado, es decir, en el tiempo de puntos que no permite demora, no hay dique que regule o articule el flujo del tiempo. Ahora bien, no es únicamente el tiempo lo que se encuentra perturbado, sino también se ve afectada la dimensión espacial. Al eliminarse el intervalo temporal se elimina la distancia o la lejanía. El intervalo espacio-temporal, esto es, el camino, está asociado a la negatividad de pérdida, retraso o molestia; sin caer en la cuenta de que parte de la riqueza de la cultura reside, justamente, en los intervalos y en los caminos. Todo tiene que estar presente. Todo tiene que estar a disposición inmediata aquí y ahora. La distancia o la lejanía son un estorbo. La instantaneidad lo es todo. Existen dos estados: nada y presente. B.Ch. Han escribe.

Quando uno se dirige únicamente a un objetivo, el intervalo espacial hacia el destino sólo es un obstáculo que debe superarse lo más rápido posible. La orientación exclusiva a una meta hace que el espacio intermedio no tenga ninguna importancia, lo reduce a un pasillo sin valor propio. La aceleración es el intento de hacer desaparecer el intervalo temporal necesario para la superación del intervalo espacial. Desaparece la prolífica semántica del camino. Es más, el propio camino, desaparece. Éste ha perdido su aroma. La aceleración conlleva un empobrecimiento semántico del mundo. El tiempo y el espacio ya no tienen demasiada *importancia*.⁶

La función de los intervalos no es exclusivamente la de retardar; también ordenan, proporcionan ritmo, y estructuran la percepción de la vida. En la actualidad, el espacio en la red no tiene dirección; los *links* ofrecen cambios instantáneos, no hay progresión ni desarrollo, nada tiene un carácter definitivo. El desarrollo narrativo, la verdad y el conocimiento, que implican una extensión temporal del pasado al presente y hacia el futuro,

³ Nietzsche, Federico, *Así habló Zaratustra*, Ciudad de México, Grupo Editorial Tomo, 2018, p.51.

⁴ Heidegger, Martin, *El ser y el tiempo*, México, Fondo de cultura económica, 2019, p.414.

⁵ Han, Byung-Chul, *op.cit.*, p.15.

⁶ *Ibidem*, p.61.

suenan arcaicos. La consideración del pasado, la atención en el presente, y la intención hacia el futuro, las tres dimensiones de la existencia traducidas temporalmente⁷ se ven diluidas o empañadas. Los medios digitales suprimen el espacio, los *links* borran los caminos. El correo electrónico no cruza montes ni mares.

Cabe señalar que lo anterior no es, en absoluto, un juicio moral que rechace el progreso o que señale a la tecnología como una perversión. Tampoco es un anhelo de “volver al pasado” ni propone prescindir de los avances tecnológicos. Se trata de analizar y entender los fenómenos que han derivado en lo que B.Ch. Han denomina la crisis del tiempo en la actualidad, para que el entendimiento pueda llevarnos a controlar o revertir los aspectos negativos y a hacer un óptimo uso de las ventajas.

En la misma tesitura de ideas, Jean Baudrillard en un texto titulado “El éxtasis de la comunicación”⁸ habla de la saturación de intercambios y de la miniaturización del tiempo y del espacio.

Este es el tiempo de la miniaturización, el telemando y el *microprocesado* del tiempo, los cuerpos, los placeres. Ya no hay ningún principio ideal para estas cosas en un nivel superior, a escala humana. Lo que queda son sólo los efectos concentrados, miniaturizados y disponibles de inmediato. El campo, el inmenso campo geográfico, parece ser un cuerpo desierto cuya extensión y dimensiones parecen arbitrarios. Y el tiempo: ¿qué puede decirse de este tiempo libre que nos queda, una dimensión a partir de ahora inútil en su despliegue, en cuánto la instantaneidad de la comunicación ha miniaturizado nuestros intercambios en una sucesión de instantes?⁹

J. Baudrillard expone su visión respecto al exceso de disponibilidad que ocurre con los dispositivos digitales.

[...] la promiscuidad que reina en las redes de comunicación es de saturación superficial, de solicitud incesante, de exterminación de espacios intersticiales y protectores. Cojo el receptor del teléfono y está todo ahí; toda la red marginal se apodera de mí y me atosiga con la insoportable buena fe de todo lo que quiere y afirma comunicar.”¹⁰

⁷ *Ibidem*, p.118.

⁸ Baudrillard, Jean, “El éxtasis de la comunicación”, en Foster, Hal, (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 2015.

⁹ *Ibidem*, pp.191-192.

¹⁰ *Ibidem*, p.195.

Para concluir su texto, Baudrillard recurre a las metáforas de la patología mental para describir el estado actual de la sociedad. Sostiene que ha quedado atrás la histeria y la paranoia. Lo del presente es la esquizofrenia; hoy se está abierto a todo a pesar de sí mismo y se vive en la mayor confusión. Explica que la escena y el espejo le han cedido el lugar a la pantalla y la red.

Lo que caracteriza no es tanto la pérdida de lo real, los años luz de separación de lo real, el *pathos* de distancia y separación radical, como suele decirse, sino, muy al contrario, la proximidad absoluta, la instantaneidad total de las cosas, la sensación de que no hay defensa ni posible retirada. Es el fin de la interioridad y la intimidad, la excesiva exposición y transparencia del mundo lo que le atraviesa sin obstáculo. Ya no puede producir los límites de su propio ser, ya no puede escenificarse ni producirse como espejo. Ahora es sólo una pura pantalla, un centro de distribución para todas las redes de influencia.”¹¹

Refiriéndose a las pantallas, B.Ch. Han cita a Zygmunt Bauman quien, en un texto titulado “De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad”, escribe: “La libertad total se encuentra bajo la dirección de una pantalla, se vive en compañías de superficie y se llama *zapping*.”¹² B.Ch. Han concuerda y parafrasea a Z. Bauman al afirmar que en la vida real también vamos haciendo *zapping*. Según ambos, Han y Bauman, ser libre no es tan sólo ser independiente o estar libre de compromisos. Al contrario, prosigue B.Ch. Han, son los vínculos y la integración los que confieren libertad.¹³ Frecuentemente uno puede ser preso de una falsa idea de libertad cuando, en realidad, se está permitiendo sólo merodear entre la inconstancia y la inconsistencia.

Donde los vínculos y la integración son deficientes y/o escasos, es frecuente el sentimiento de soledad y aislamiento, aún en medio de aglomeraciones de gente. Este fenómeno se presenta repetidamente en la sociedad actual. Es curioso notar que a pesar de la abrumadora cantidad de imágenes, hay un florecimiento estratosférico del *selfie*. La gente se toma *selfies* en todo momento y en cualquier lugar. Probablemente sea porque es algo personal. Yo coincido con B.Ch. Han quien opina que el *selfie* habla de un vacío interior del yo.¹⁴ Es posible que tenga que ver con el afán de aparecer en alguna pantalla y así agregarse importancia.

¹¹ *Ibidem*, pp.196-197.

¹² Han, Byung-Chul, *op.cit.*, p.53.

¹³ *Idem*.

¹⁴ Han, Byung-Chul, *La salvación de lo bello*, Barcelona, Herder Editorial, 2015, p.26.

1.2 La pintura y la pausa

Para introducir la idea de que la contemplación de pintura puede contribuir al fortalecimiento de la vida contemplativa, recapitulo lo ya expuesto. La supresión de los intervalos temporales y espaciales, esto es, la anulación de los caminos, son causa y efecto del círculo vicioso en el que no sólo el tiempo se ve atomizado, sino que también se fragmenta la identidad misma del individuo lo que conlleva una erosión en las instituciones y en las estructuras sociales.

Un polo opuesto a la supresión del camino es una peregrinación donde no existe el espacio vacío a recorrer lo más rápido posible, sino que el camino mismo es tan parte del propósito como el destino final. Se da un espacio al tiempo y el tiempo se transforma en espacio consolidando la experiencia de duración. Los tiempos y los espacios experimentados de esa manera son contemplativos.

Extrapolando las ideas, se puede aventurar que hay similitudes entre contemplar una pintura y un peregrinaje. El camino y el recorrido no son obstáculos. En la observación de una pintura, que en sí misma comprende y condensa tiempo y espacio, es el recorrido mismo el que mantiene despierta la mirada del espectador a través de una alternancia rítmica de presencia y ausencia, de revelación y ocultamiento. Ver detenidamente una pintura puede ser una experiencia de descubrimiento en la que algo nos sucede, nos trastoca, nos transforma. Esa posible experiencia puede cambiar según el espectador y según distintos estados anímicos y momentos en la vida de un mismo espectador. Esto también está relacionado con el hecho de que vemos con nuestra memoria, que es cambiante.¹⁵

Cuando uno se detiene a contemplar, y contemplar una pintura no es la excepción, al profundizar en la percepción, se abre un espacio en el que todas las cosas se aproximan y comunican unas con otras. Según B.Ch. Han, la verdad es un acontecimiento relacional y es esa cordialidad relacional la que le da aroma al mundo.¹⁶ Relación y significatividad van aparejadas. Es entonces que se entra en el campo del recogimiento estético, cuando las cosas revelan su belleza, “su esencia aromática”.¹⁷

Un punto relevante es el contraste entre el conocimiento y la información (datos). En su libro *La Salvación de lo bello*, B.Ch. Han considera que los datos no tienen doble fondo,

¹⁵ Hockney, David and Gayford, Martin, *A History of Pictures, from the Cave to the Computer Screen*, New York, Abrams, 2016, p.78.

¹⁶ Cfr., Han, Byung-Chul, *El aroma del tiempo: un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*, p.73.

¹⁷ *Ibidem*, p.74.

no tienen intimidad, carecen de interioridad; y en eso, se distinguen del lenguaje (refiriéndose al lenguaje hablado) que no permite una nitidez total.¹⁸ El saber o conocimiento, formula el autor, a menudo tiene que conquistarse luchando contra una resistencia y tiene una estructura temporal; se tensa entre el pasado y el futuro.¹⁹ “La información, por el contrario, habita un tiempo formado por puntos de presente indiferenciados. Es un tiempo sin acontecimientos ni destino.”²⁰

Si trasladamos este racionamiento al mundo de la pintura, podemos considerar que el lenguaje pictórico, al contener códigos más blandos que el lenguaje hablado (en términos generales), es relativamente más polisémico y representa un importante estímulo para la imaginación. En ese sentido, la pintura (aun la pintura figurativa o icónica) ocupa un lugar privilegiado al permitir diversas posibilidades interpretativas.

1.3 La belleza como estrategia temporal

La belleza, como la vida, encierra misterios. A mi parecer, a lo largo de la historia, el hombre se ha esmerado en el embellecimiento de su entorno, de su persona, de sus expresiones y manifestaciones. Creo que la belleza es necesaria y otorga sentido a la vida. El escritor D.H. Lawrence declara: “Para el espíritu humano, la belleza es más necesaria que el pan”.²¹

Sin embargo, al hacer referencia a la belleza o al mencionar la palabra belleza en el campo del arte actual, se puede correr el riesgo de ser calificada como anacrónica, condescendiente e inclusive reaccionaria. Me aventuro a creer que esto se debe a que abundan tendencias que persiguen impactar o crear desconcierto en el espectador. No es algo nuevo. Los dadaístas y surrealistas son pioneros en este tipo de manifestaciones mayoritariamente de protesta. Hoy en día, es frecuente encontrar obras o manifestaciones que al intencionalmente posicionarse como contestatarios y “lejos de lo bello” incurren en el descuido del oficio. Por un lado, me parece que la formulación “lejos de lo complaciente” podría describir más exactamente las intenciones de estos productores. Por otro lado, observo que lo salvaje o lo grotesco pueden estar presentes en la pintura sin que, necesariamente, se contrapongan ni al buen oficio ni a la belleza. Existen numerosos casos de obras que muestran lo monstruoso o lo deforme, pero a la vez encierran, por su factura,

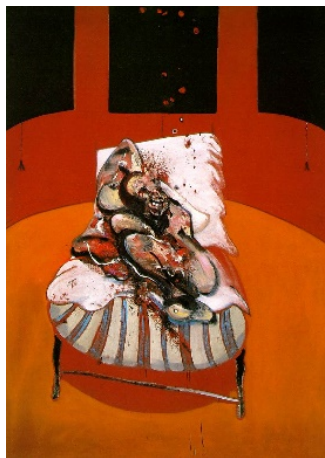
¹⁸ Cfr., Han, Byung-Chul, *La salvación de lo bello*, p.22.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Idem.*

²¹ Adler, Nancy and Delbecq, Andre, “Twenty-first century Leadership: a Return to Beauty”, *Journal of management inquiry*, vol. 27(2), p.127b, Journal.sagepub.com/home/jmi. (“*The human soul needs beauty more than bread*”), (Trad. de la autora).

belleza. Algunos ejemplos son: las *Pinturas negras* de Francisco Goya, *Saturno devorando a su hijo* de Peter Paul Rubens y muchas de las pinturas de Francis Bacon.



Francis Bacon
(Irlanda, 1909-1992)

Como todo concepto, el concepto de belleza tiene diversas acepciones. Lo que Byung-Chul Han define como belleza resulta muy útil para los temas tratados en esta investigación. En su libro *La Salvación de lo bello*, B.Ch. Han desarrolla la idea de que la belleza, al igual que la verdad, es algo relacional. También aclara: “La contemplación de lo bello no suscita complacencia, sino que conmociona”.²² El autor contrapone la *estetización* a la *anestetización*. Concuera con Gadamer para quien la negatividad es esencial en el arte y considera que es la herida lo que conmueve, remueve, pone en cuestión y constituye la apelación al cambio.²³

En este ensayo sobre lo bello, B.Ch. Han explica las características primordiales del atributo de belleza. Una de estas, designada por el autor como *indesvelabilidad* es esencial. Según él, la belleza no se deja desvestir o develar a primera vista; un objeto es bello en su envoltorio, en su encubrimiento, bajo un velo.²⁴ Amplía el punto señalando que ocultar, retardar o distraer son estrategias espacio temporales de lo bello. Lo bello vacila a la hora de la manifestación. No se trata de un contacto directo. Lo bello convierte lo secundario en principal. A la belleza, concluye, le resulta esencial el encubrimiento; no es transparencia. Así la belleza se revela cuando uno se detiene a contemplarla y *a posteriori* también.

²² Han, Byung-Chul, *El aroma del tiempo: un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*, p.30.

²³ *Ibidem*, p. 90.

²⁴ Han, Byung-Chul, *La Salvación de lo bello*, p.49.

Considerando lo anterior, se puede afirmar que la pausa y el descubrimiento de la belleza están emparentadas. Resulta interesante constatar que los antiguos griegos no terminan sus tragedias con una catástrofe sino en un tono, de alguna u otra manera, calmado.²⁵ Esa pausa final permite una revelación de belleza, una extensión de la belleza y/o la reflexión que hace factible la catarsis. Con lo bello, a través de una ranura entreabierta, ocurre un desvelamiento progresivo de la aparición y desaparición. Contemplación, revelación y mística se van desarrollando en el tiempo. Probablemente sea por eso, entre otras razones, que las escrituras sagradas fueron oscurecidas intencionalmente con metáforas.²⁶ La contemplación hace viable un cambio o un derribo (catarsis), que no es probable sin negatividad, o sin ese algo oculto, sin el desvelamiento imaginario.

Esta estética del encubrimiento viene aparejada con la estética de la vulneración. En el citado ensayo sobre lo bello, B.Ch. Han menciona a Roland Barthes quien habla de la erótica de la vulneración. Erótica en contraposición a la pornografía que es la desnudez sin velos, la contrafigura de lo bello, y que halla su lugar en el escaparate donde no hay nada tapado, ni a medias, ni retrasando. La vulneración de R. Barthes, nos explica B.Ch. Han, también es una contraposición al afán de la sociedad actual “positiva” que tiende a eliminar, cada vez más, la negatividad de la herida. En el *new age* “positivo” lo que domina la percepción es el “me gusta” para evitar la vulneración. B.Ch. Han coincide con Barthes en que *ver* en un sentido riguroso, siempre es *ver de forma distinta*, es decir, experimentar. No se puede ver de manera distinta sin exponerse a una vulneración.²⁷ Entonces, con base en lo dicho, podemos concluir que contemplar algo bello es un comportamiento pausado, activo y generador.

B.Ch. Han propone lo siguiente en referencia al trabajo del escritor, pero coincide con la visión que tengo con respecto al quehacer del pintor.

La tarea del escritor es metaforizar el mundo, *poetizarlo*. Su mirada poética descubre las ocultas relaciones amorosas entre las cosas. La belleza es el acontecimiento de una relación. Le es inherente una temporalidad peculiar. Se sustrae al disfrute inmediato, pues la belleza de una cosa solo se manifiesta más tarde, a la luz de otra cosa, como *reminiscencia*. Consta de sedimentaciones históricas que *fosforecen*.

²⁵ Ford Madox Ford, “Hans Holbein the Younger”, en Halpern, Daniel, (ed.), *Writers on Artists*, San Francisco, North Point Press, 1988, p.27.

²⁶ Han, Byung-Chul, *op.cit.*, p.48.

²⁷ *Cfr., Ibidem*, p.53.

La belleza es una *tardana*, una *rezagada*. Lo bello no es un brillo momentáneo, sino seguir alumbrando en silencio. Su preferencia consiste en este reservarse. Los estímulos y los logros inmediatos obturan el acceso a lo bello. Su oculta belleza, su esencia aromática, las cosas solo la desvelan posteriormente y a través de rodeos. Largo y despacioso es el paso de lo bello. A la belleza no se la encuentra en un contacto inmediato. Más bien acontece como reencuentro y reconocimiento.²⁸

En sintonía con la *indesvelabilidad* de B.CH. Han, el filósofo español José Ortega y Gasset comenta, refiriéndose a la literatura pero, nuevamente, puede decirse respecto a la pintura, que la indeterminación o el hallarse algo oculto no es negativo, sino una cualidad positiva que al verterse en algo lo transforma y hace de ello una cosa nueva.²⁹ Me parece pertinente señalar que poetizar, metaforizar u ocultar pictóricamente no implica necesariamente dramatismo, sentimentalismo o misticismo a nivel icónico. Es la pintura misma una forma de poetización. Ernst Ludwig Kirchner, pintor expresionista miembro de *Die Brücke* declara con respecto a la pintura.

La pintura es el arte que representa en un plano un fenómeno sensible. El medio de la pintura es el color, como fondo y línea. El pintor transforma en obra de arte la concepción sensible de su experiencia. Por medio de un continuo ejercicio aprende a usar sus medios. No hay reglas fijas para esto. Las reglas para una obra sola se forman durante el trabajo, a través de la personalidad del creador, la manera de su técnica y el tema que se propone. Estas reglas se pueden captar en la obra terminada, pero nunca se puede construir una obra basándose en leyes o modelos. La alegría sensible por el fenómeno visto es, desde el principio, el origen de todas las artes figurativas.³⁰

Algo distinto a los lenguajes polisémicos, como el pictórico, son los mensajes subliminales en cierto tipo de información y comunicación intencionalmente manipuladas para eliminar lo desagradable, adoptar un formato de consumo y formar consumidores. Es el caso del *reality show* que rechaza lo negativo por el potencial de desencadenar algún tipo de crisis. En la “sociedad optimista” se intercambian deferencias y complacencias; sólo cosas

²⁸ *Ibidem*, p.103.

²⁹ Ortega y Gasset, José, “Meditaciones del Quijote”, mercaba.org/SANLUIS/Filosofia/autores/Contemporánea/Ortega%20y%20Gasset/Meditaciones%20del%20Quijote.pdf, p.19.

³⁰ De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza editorial, 2008, p.257.

positivas. Los obstáculos negativos se eliminan porque son obstáculos para la comunicación acelerada.³¹

En el campo del arte pueden encontrarse equivalencias. B. Ch. Han sostiene que un juicio estético presupone una distancia contemplativa y que el arte de lo terso y pulido la elimina. Menciona la obra de Jeff Koons como un arte de superficies pulidas, impecable y de efecto inmediato; desprovisto de cualquier alteridad, contradicción o confrontación, y que confirma al sujeto en su autocomplacencia en lugar de conmocionarlo. Yo me adhiero al filósofo cuando osa afirmar que este tipo de obras no ofrece nada que interpretar, descifrar o pensar. No hay hermenéutica o reflexión posible, ninguna interioridad. Ante ese tipo de obras, concluye B.Ch. Han, el espectador no se encuentra con el otro, sino consigo mismo.³² En ese sentido, la positividad y la auto-referencia conllevan una pérdida de interacción.

Lo pulido es algo que a uno meramente le gusta. Carece de negatividad de lo contrario. Ha dejado de ser un *cuerpo contrapuesto*. Hoy también la comunicación se vuelve lisa. Se la satina convirtiéndola en un intercambio sin fricciones de informaciones. La comunicación pulida carece de toda negatividad de lo distinto y lo extraño. La comunicación alcanza su máxima velocidad cuando lo igual reacciona a lo igual. La resistencia que viene del *otro* perturba la pulida comunicación de lo igual. La positividad de lo pulido acelera los circuitos de información, de comunicación y de capital.³³

Una vez aclarada la noción de belleza a la que hago referencia, y a pesar de que en el contexto actual puede estar fuera de moda, yo creo que el posicionamiento en pos de la belleza puede funcionar como un acto de resistencia frente a lo convulso y violento del mundo actual. Considero a la belleza como una influencia benéfica y edificante. Mi postura nada tiene que ver con la evasión o la indiferencia hacia la realidad. Me considero una ciudadana responsable que siente la necesidad de muchos cambios. He elegido el cambio de adentro hacia afuera, de mi persona, mi entorno y mi trabajo como punto de partida para generar cambios en el mundo. Toda relación guardada, me gustaría mencionar el caso del magistral Henri Matisse. Ni las dos guerras mundiales, ni la ocupación nazi, ni la enfermedad afectaron su radiante serenidad, ni, como él mismo declara, el enfoque de su trabajo hacia el

³¹ Cfr., Han, Byung-Chul, *op.cit.*, p.11-12.

³² *Idem.*

³³ *Ibidem*, pp.22-23.

orden, el equilibrio, la armonía.³⁴ La siguiente pintura data de 1916. Recordemos que la Primera Guerra Mundial tiene lugar de 1914 a 1918.



Henri Matisse
(Francia, 1869-1954)

Al ser adepta a la obra de arte pictórico como forma de belleza generadora de placer estético, me parecen imprescindibles las cualidades retinianas en una pintura. Éstas son estrategias pictóricas. Están dadas por la destreza y conocimiento del oficio, el dominio de técnicas y materiales, así como por la inventiva y la creatividad para presentar una forma y un contenido. Estos componentes juntos y materializados en la obra pictórica actúan para atrapar, sorprender, encantar, retener la atención y despertar el interés del espectador.

³⁴ Fourcade, Dominique, (comp.), *Henri Matisse: Escritos y consideraciones sobre el arte*, Barcelona, Paidós, 2010, p.24.

Capítulo 2. La contemplación y la vigencia de la pintura



Stefan Draschan / 2015.
People matching artworks

2.1 La contemplación de la pintura

La palabra contemplar proviene del vocablo latín *contemplari*³⁵. Se compone del prefijo *com*, que significa compañía o acción conjunta; y de *templum*, que originalmente designaba un espacio delimitado en el que los augures de la antigua Roma observaban el cielo y el vuelo de las aves para determinar si era conveniente la consagración de aquel sitio a cierto fin que podía ser el establecimiento de un santuario o la fundación de una ciudad, entre otros. Si las técnicas de observación confirmaban que la elección era correcta y el espacio favorable, se procedía a “inaugurar” el lugar, esto es, a determinar el establecimiento de lo que fuera el caso y a iniciar lo planificado. Resulta digno de mencionarse que tanto el término “contemplación” como el de “inauguración” forman parte, hoy día, del léxico artístico habitual.

Los términos similares al término contemplación son numerosos: observación, consideración, meditación, profundización, abstracción, recogimiento, mística, deliberación, reflexión, estudio, cavilación, elucubración, etc. No son sinónimos en un sentido estricto, pero todos estos términos remiten a un proceso mental especial. Lo que tienen en común es la particularidad de que si bien el punto de partida de este proceso es la observación de algo que pertenece al mundo exterior, también ocurre una elaboración en la interioridad del sujeto.

En el caso de la contemplación de una pintura, la experiencia y la elaboración que se extienden más allá del momento de la observación en sí, frecuentemente no ocurren exclusivamente a nivel intelectual. Se pueden hacer presentes instancias sensibles en el plano de las sensaciones y las emociones por la naturaleza misma del lenguaje pictórico. Esto forma parte sobresaliente de la especificidad del lenguaje pictórico que se aborda más adelante. Los efectos de la contemplación de una pintura, como los de toda forma de apropiación y/o conocimiento, son múltiples y diversos. La contemplación y la belleza (en la acepción ya puntualizada en este texto) están estrechamente relacionadas, pues ambos procesos, el de la contemplación y el de la percepción y/o descubrimiento de lo bello, se interceptan, se apuntalan y aumentan su potencia.

Referido por B.Ch. Han, Roland Barthes en su obra *Mitologías* afirma que el más mágico de los sentidos es el sentido de la vista; que la vista guarda distancia y con distancia puede aparecer la mística³⁶. En el mismo análisis, el teórico francés apunta que la desmitificación convierte todo en degustable y consumible. A través de la contemplación de

³⁵ <http://etimologias.dechile.net/?contemplar>

³⁶ Han, Byung-Chul, *op.cit.*, p.15.

una imagen, hallamos ese “algo” que, en otra de sus obras, *La cámara lúcida*, Barthes denomina *punctum* como aquello que surge de la imagen y viene a clavarse y a estremecer al espectador³⁷. Puede ser toda la imagen o un detalle. El *punctum* opera misteriosamente. Lo misterioso es considerado como *intransparencia* por B.Ch. Han quien, al explicar lo enigmático e innombrable del *punctum*, cita textualmente a Barthes: “El efecto es seguro, pero ilocalizable, no encuentra su signo, su nombre; es tajante, y sin embargo recalca en una zona incierta de mí mismo”.³⁸ Aun cuando las reflexiones de Barthes tienen como base el estudio de la fotografía, pueden ser utilizadas en relación a la pintura.

Como se menciona antes, hay diferencias entre el lenguaje y los datos. En términos generales, los datos son transparentes; se pueden analizar y jerarquizar pero, difícilmente puede ser útil o factible la contemplación de un dato o una información en el sentido de que ahí no hay espacio para retirarse al secreto, a la duda, o a la exploración. Independientemente de que se comprendan o no, ante los datos escuetos, la interiorización no tiene cabida. A menos que estemos en el campo de una investigación científica, frente a una información o unos datos hay una sensación de que todo está completo, de que no falta cosa alguna. La duda, el secreto y el misterio pertenecen a otro reino; al reino donde mora, entre muchas otras manifestaciones, la pintura.

Contemplar una pintura sí puede suscitar el impulso de “completar”, de concluir el proceso a través de la imaginación. Puede desencadenar una proyección, una interpretación, una idea; inclusive puede conminar al espectador a realizar una actividad creativa u otra acción. En otras palabras, el misterio que encierra una obra pictórica inicia con la observación, se extiende hacia la experiencia propia del espectador y abre la posibilidad de que se inicie, en el espectador, un proceso nuevo de índole variable. Éste, además, suele cambiar a través del tiempo en un mismo individuo. Aquello de que la pintura tiene vida propia quizás se refiere a las diferentes lecturas y los distintos efectos que tiene una misma obra.

En un ensayo sobre El Greco,³⁹ Aldous Huxley explica esto mismo. Plantea que una pintura cuenta una primera historia deliberadamente, y cuenta una segunda historia independientemente de la voluntad del artista. La segunda está formada por tendencias a menudo inconscientes y es el resultado de interacciones de temperamento, carácter y

³⁷ Cfr., *Ibidem*, p.55-56.

³⁸ *Ibidem*, p.57.

³⁹ Huxley, Aldous, “Variations on El Greco”, en Halpern, Daniel, (ed.), *op.cit.*, p.62.

circunstancias externas propias del espectador. Por su parte, R. Barthes, dentro de la teoría sobre la imagen distingue el *punctum*, ya mencionado, y el *studium*. El *studium* tiene que ver con la imagen como codificación cultural e incluye la cuestión del gusto⁴⁰. La noción y distinción del binomio *punctum/studium* puede ser útil para detectar las dos historias a las que se refiere A. Huxley en su ensayo.

La palabra contemplación a menudo se asocia a una práctica religiosa y la observación al campo científico. Este estudio, al considerar que contemplación y observación tienen vasos comunicantes, emplea ambos términos casi indistintamente, sobre todo, cuando se recurre a autores que usan la palabra observación. Contemplación y observación, ambas, son una práctica, y como toda práctica, es factible desarrollarla y perfeccionarla. Para estas prácticas, el arte resulta ser un campo de entrenamiento. No es imprescindible, pero frecuentemente, es conveniente tener cierto conocimiento básico. Prácticamente siempre es necesaria cierta apertura o predisposición. Sobre esto escribe Bertolt Brecht en un ensayo póstumo, titulado precisamente “La observación del arte y arte de observación”.

La observación del arte puede conducir a un efectivo aprovechamiento del mismo sólo si existe un arte de la observación. Si es verdad que en cada hombre se esconde un artista, que el hombre es el más dotado de sentido artístico de todos los animales, es cierto asimismo, que tal disposición puede ser desarrollada y puede decaer. El que admira el arte, admira un trabajo, un trabajo hábil y logrado. Y es necesario conocer alguna cosa de tal trabajo, a fin de admirar y gozar el resultado, es decir, de la obra de arte.⁴¹

Ortega y Gasset también habla del requerimiento de cierto esfuerzo por parte del espectador cuando dice que el arte no invade como el hambre y el frío; sino que es el mundo profundo que exige de nosotros y existe en virtud de nuestra colaboración. El secreto de la obra de arte, escribe el autor español, se resiste a ser tomado por la fuerza y “solo se entrega a quien quiere”.⁴²

En un artículo sobre el liderazgo en el siglo XXI, Adler y Delbecq parafrasean una frase de Proust, que dice que el viaje del descubrimiento no reside en el encuentro de nuevos paisajes sino en ver con ojos nuevos.⁴³ El mismo artículo menciona que Confucio, en

⁴⁰ Han, Byung-Chul, *op.cit.*, p.55.

⁴¹ Brecht, Bertolt, “La observación del arte y arte de la observación”, <http://garamex.com/sem/wp-content/uploads/2014/07/AgostoBertolt-Brecht.pdf>, p.123.

⁴² Ortega y Gasset, José, *op.cit.*, p.22.

⁴³ Adler, Nancy and Delbecq, Andre, *op.cit.*, p.127.

la antigua China, recomendaba a los líderes practicar la contemplación como medio para alcanzar sabiduría y perspectiva.⁴⁴ La idea medular del texto de Adler y Delbecq es fundamentar y abogar por la utilidad del silencio contemplativo, de la actitud receptiva y del ejercicio reflexivo dentro del contexto de las competencias que distinguen a los grandes líderes quienes, según los autores, en la actualidad reciben una preparación preponderantemente enfocada en y hacia la acción. El artículo plantea que la contemplación y la meditación son prácticas que mejoran la escucha y que, a la hora de la acción, permiten que ésta sea efectuada con más tino y destreza. En particular, sobre la pintura, este artículo sostiene que contemplación del arte pictórico tiene el poder de intensificar la capacidad de tener experiencias y de favorecer el entendimiento.⁴⁵

En resumen: a partir de la mirada detenida, el proceso de la contemplación continúa al entrar en un complejo de pensamientos, emociones y sentimientos. El proceso se prolonga en experiencias que se van desdoblando, aparecen asociaciones y sensaciones abriendo significados. Se van descubriendo las relaciones de lo observado con el observador y con lo demás. Ortega y Gasset afirma que lo que hay entre las cosas es el contenido del concepto. ¿Qué es lo que observo, qué hay entre eso y lo de junto, entre eso y yo, cómo me relaciono con eso?⁴⁶

Las asociaciones y relaciones que aparecen al contemplar una pintura no se formulan constreñidas al ámbito racional, surgen vivencialmente en las distintas instancias existenciales del observador. Isabelle Graw, profesora de crítica y teoría del arte en Alemania, acuña en su libro *The Love of Painting, Genealogy of a Success Medium*,⁴⁷ el término de *fantasías vitalísticas* para referirse a esa vitalidad, subjetividad o fantasía que, explica la autora, no son sólo ilusiones arraigadas en la materialidad pictórica que las generan, sino que existen a través de un acto de proyección por parte del espectador, y que convierten a ese objeto que es la pintura, en un “casi sujeto”.

De las relaciones entre los elementos de lo observado y el observador también habla el pensamiento complejo de Edgar Morin. En respuesta a la especialización y la pérdida de visión total (que no totalitaria) el pensamiento complejo ahonda en la interrelación entre las partes entre sí y con el todo.

⁴⁴ *Ibidem*, p.120.

⁴⁵ *Ibidem*, p.119.

⁴⁶ Ortega y Gasset, José, *op.cit.*, p.35.

⁴⁷ Graw, Isabelle, *The Love of Painting, Genealogy of a Success Medium*, Berlin, Sternberg Press, 2018.

La inteligencia parcelada, compartimentada, mecanicista, desunida, reduccionista destruye el complejo del mundo en fragmentos desunidos, fracciona los problemas, separa lo que está unido, *unidimensionaliza* lo multidimensional. Es una inteligencia a la vez miope, présbita, daltónica, tuerta, muy a menudo termina siendo ciega. Destruye en su origen todas las posibilidades de comprensión y de reflexión, eliminando también toda oportunidad de un juicio corrector o de una visión de largo alcance.⁴⁸

En presencia de cualquier acontecimiento o manifestación, se puede percibir el entramado de conexiones entre las partes y el todo. Sin embargo, hay ocasiones en que esto es facilitado y creo que la contemplación de una pintura es uno de esos momentos.

En la misma tesitura que la *indesvelabilidad* y la *intransparencia* de B.Ch. Han, lo oculto de Ortega y Gasset, el *ver* y la vulneración de Barthes, así como el descubrimiento de los entramados de E. Morin, se encuentra la deconstrucción de Jacques Derrida. La deconstrucción intenta separar lo que ha sido unido implícitamente para desensamblar la autoridad. La deconstrucción es diferencia, aporía, *indecibilidad*.⁴⁹ Los postulados medulares de la deconstrucción de Derrida, sostienen que si bien cada palabra tiene su significado, también tiene connotaciones más o menos encubiertas.⁵⁰ Hay equívocos, semejanzas, interpretaciones y dobles sentidos.

En comparación con los conceptos lingüísticos, el arte dista aún más de la noción binaria de malo/bueno, vivo/muerto, positivo/negativo etc. Se aleja aún más del enunciado del tercio excluido⁵¹ sobre el que funciona en gran parte, según Derrida, el pensamiento occidental. Para reforzar esta aproximación crítica, Derrida menciona a R. Barthes quien también reconoce que el significado real de un texto radica en el análisis de símbolos y signos interrelacionados debajo de la superficie.⁵² Para Derrida, la literatura y el arte juegan continuamente con el lenguaje y utilizan su componente lúdico y ambiguo.⁵³

Profundizar en la percepción, en las relaciones entre lo percibido y el perceptor y tejer una red de relaciones, de acuerdo a Byung-Chul Han, contrarresta, la atomización del

⁴⁸ Morin, Edgar y Ker, Anne Brigitte, *Tierra patria*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1999, p. 186.

⁴⁹ Strathern, Paul, *Derrida en 90 minutos*, España, Siglo XXI de España Editores, 2014, p.43.

⁵⁰ *Ibidem*, p.38.

⁵¹ *Ibidem*, p.29.

⁵² *Ibidem*, p.39.

⁵³ *Idem*.

Ser⁵⁴. Si entendemos al Ser como aquel que es consciente de ser consciente, con base en lo ya presentado, me parece válido concluir que contemplar una pintura puede contrarrestar la atomización y, por lo mismo, actuar como una fuerza integradora del Ser.

2.2 La pintura y lo postmoderno

Nunca ha dejado de extrañarme aquel pronunciamiento que anuncia la muerte de la pintura en ponencias, discusiones y escritos que contienen la palabra postmodernismo. Alex Callinicos, filósofo, analista político y prolífico escritor británico nacido en Zimbabue, en su libro *Against Postmodernism: A Marxist Critique*,⁵⁵ sitúa históricamente al postmodernismo precisando que el postmodernismo surge en la época en la que gobiernan Reagan en EEUU y Thatcher en el Reino Unido. Advierte que, en términos económicos, este periodo está marcado como el inicio del neo-liberalismo. Señala que en ese momento, las economías occidentales prosperan al igual que la especulación en el mercado de valores, florece la retórica del libre mercado y prevalece una avidez insaciable. Bajo esas circunstancias, prosigue el autor, es bien recibida la idea de que se entraba a una época nueva, la postmoderna, en la que el término de la revolución ya no era vigente. Los protagonistas, afirma Callinicos, pertenecen a esa generación de profesionales que ascendían en la escala social y que habían dejado atrás los sueños juveniles de un cambio político, para adherirse a una cultura del consumo y ostentación que incluye la compra de arte.

La historia de la pintura, como la concebimos hoy, y la historia del mercado de la pintura están vinculadas. La pintura sobre tela montada en un bastidor surgió en el siglo XVI, entre otras razones, como respuesta a la necesidad de que esa mercancía de lujo fuera transportable, y por lo mismo, más fácil su comercialización. Después de la Segunda Guerra Mundial, la tasa de mercantilización de la pintura aumentó considerablemente; y en los tiempos “postmodernos” (años 80), el estatus de la obra de arte como inversión tuvo gran auge.⁵⁶ Hasta ahora, se le sigue viendo frecuentemente como inversión. Hoy día, según Isabelle Graw, también estudiosa del mercado del arte, la pintura ha adquirido también cierto estatus como parte de la cultura de celebridades;⁵⁷ Además, señala Graw, la compra-venta

⁵⁴ Cfr., Han, Byung-Chul, *El Aroma del tiempo: un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*, p.75.

⁵⁵ Cfr. Callinicos, Alex, *Against Postmodernism: A Marxist Critique*, Cambridge, UK, Polity Press, 1991.

⁵⁶ *Ibidem*, p.155.

⁵⁷ Graw, Isabelle, “The Love of Painting”, presentación de libro en Artists Space, NY, publicado 13 julio 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=BPA68918ODU> (último acceso 31 marzo 2019).

de pintura resulta adecuada para las transacciones financieras de montos elevados en la economía global.⁵⁸

Callinicos considera a la postmodernidad como un constructo teórico.⁵⁹ Para él, la mejor lectura del postmodernismo es como un síntoma de frustración política y movilidad social más que como un fenómeno cultural e intelectual significativo en sí mismo. Confronta con argumentos el lugar común de la intelectualidad que decreta la entrada a la era de la postmodernidad. Señala y rebate tres temas que se encuentran implícitos en ese decreto: uno, la crítica post-estructuralista de Foucault, Derrida, y otros, con respecto a la herencia filosófica de la Ilustración; dos, el supuesto callejón sin salida en el que se encontró el arte moderno elevado y su sustitución por nuevas formas artísticas; y tres, la supuesta emergencia de sociedades "post-industriales". En el campo artístico, el autor cuestiona la existencia de una ruptura radical que supuestamente separa el arte postmoderno del moderno. En el ámbito económico, refuta que los desarrollos socio-económicos del momento representen un giro en los fundamentos respecto a los patrones clásicos de la acumulación capitalista. Así que, para él no cabe el término "post-industrial". Respecto a los supuestos teóricos Alex Callinicos escribe:

Más aún, gran parte de lo que ha sido escrito para sustentar la idea de que vivimos en una época postmoderna me parece de ínfimo calibre intelectual, usualmente superficial, a menudo desinformado y en ocasiones totalmente incoherente. Debería, sin embargo, matizar este juicio. No creo que el trabajo de los filósofos conocidos como post-estructuralistas pueda descartarse sin más: es posible que Deleuze, Derrida y Foucault estén equivocados en ciertos aspectos fundamentales, pero desarrollan sus ideas con considerable habilidad y sofisticación a la vez que ofrecen visiones parciales de innegable valor. Sin embargo, tampoco es claro que suscriban necesariamente la idea de una época postmoderna. Cuando se le invitó a comentar esta idea poco antes de su muerte, Foucault respondió sardónicamente: "¿A qué llamamos postmodernidad? ¿Será que no estoy actualizado?" Es preciso distinguir entre las teorías filosóficas desarrolladas entre las décadas de 1950 y 1970 y agrupadas luego bajo el título de "postestructuralismo" de la apropiación que se hizo de ellas durante los años ochenta para apoyar la tesis del surgimiento de una nueva era. Este último desarrollo ha sido liderado por filósofos, críticos y teóricos sociales estadounidenses, con ayuda de algunas figuras

⁵⁸ Graw, Isabelle, *The Love of Painting, Genealogy of a Success Medium*, Berlin, Sternberg Press, 2018, p.11.

⁵⁹ Callinicos, Alex, *op.cit.*, p.9.

parisienses, Lyotard y Baudrillard, quienes, cuando se comparan con Deleuze, Derrida y Foucault, aparecen como meros epígonos del postestructuralismo.⁶⁰

Particularmente hacia la cultura y el arte, Callinicos afirma que las definiciones y ejemplos que ofrece el postmodernismo son una continuación, y no una ruptura, de la revolución modernista del fin de siglo. Respecto a otro elemento de la postmodernidad, aquel que tilda de elitista al modernismo o de ser hostil a la cultura de masas, Callinicos recuerda que movimientos de vanguardia, como el dadaísmo, el constructivismo y el surrealismo, implementaron estrategias y técnicas para superar la separación entre el arte y la vida como parte de una lucha para revolucionar a la sociedad en su conjunto.

Hal Foster, uno de los ideólogos norteamericanos del postmodernismo en su obra, *El retorno de lo Real*⁶¹ precisa que en los años 90 el término post-industrial se refiere al apogeo de la industria y la modernización junto con el reconocimiento de subjetividades, el hibridismo, la heterogeneidad y la *multi-culturalidad* que acompañan al apogeo de los consorcios multinacionales en el plano económico. En un artículo titulado justamente “Funeral para el cadáver equivocado”⁶², Foster rectifica o ajusta su postura precedente al afirmar que el arte sigue vivo, que están agotados los “neos”, los “post”, y que el campo expandido ha experimentado una implosión. La posmodernidad, reconoce el autor, se encuentra encerrada en el molde formalista que quería romper. En otro texto, “El perfil derogado”⁶³ constata que el posmodernismo, en su intento de abrir el arte y la cultura a más practicantes y a públicos diferentes, ha llegado a diluir su perfil en el sentido de que las categorías de arte y artista se han vuelto demasiado elásticas.

Todo lo anterior pone en duda la veracidad o exactitud de los decretos de novedad del arte postmoderno. En todo caso, es posible considerar el anuncio de la muerte de la pintura como parte de ese decreto de novedad a ultranza, que pasados los años y en los hechos, ha resultado absurda o falaz; pues sigue habiendo pintura, pintores y un público correspondiente. ¿Podríamos suponer que ciertos intelectuales o comisarios del arte le

⁶⁰ Callinicos, Alex, “Contra el postmodernismo” [http://oer2go.org/mods/es-bibliofilo/content/Callinicos,%20Alex%20\(1950-XXXX\)/Callinicos,%20Alex%20-%20Contra%20el%20postmodernismo.pdf](http://oer2go.org/mods/es-bibliofilo/content/Callinicos,%20Alex%20(1950-XXXX)/Callinicos,%20Alex%20-%20Contra%20el%20postmodernismo.pdf).

⁶¹ Cfr., Foster, Hal, *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal / arte contemporáneo, 2001.

⁶² Cfr., Foster, Hal, “Funeral para el cadáver equivocado”, *milpalabras: letras y artes en revista*, num.5, p.39-52. Otoño 2003
<https://drive.google.com/file/d/1hSd8B82UjzyBe2RsZMYiIuiKvIwFIn/view>.

⁶³ Cfr., Foster, Hal, “El perfil derogado”, *antología 1*, Foster pdf.
https://drive.google.com/file/d/1Q_7vekFFFelox1KlibB6es69DbdL7nWP/view.

vuelven a dar luz verde a la pintura? Quizás. Poco importa. Independientemente de posicionamientos excluyentes, la pintura sigue su desarrollo entre otras diversas manifestaciones artísticas contemporáneas.

2.3 La vigencia de la pintura en la actualidad

En este escrito, la palabra “actualidad” se refiere, un tanto arbitrariamente como se suelen dividir los periodos históricos, al período de prácticamente treinta años comprendido entre la caída del Muro de Berlín y el final de la segunda década del tercer milenio.

Entiendo que todas las manifestaciones y tendencias actuales englobadas en el término de arte contemporáneo tienen su lugar y su función. El performance, la instalación, el arte relacional, el arte conceptual, el *land art*, la obra multi-media, y demás, pueden coexistir con la pintura, más no sustituirla. Cada una es necesariamente parcial y para tener el panorama completo requerimos de todas las manifestaciones y expresiones. La diversidad es, en este caso como en muchos otros, enriquecedora. Como analogía, se puede recordar que en agricultura el mono-cultivo agota la tierra y empobrece al producto. Para la fertilidad de la tierra y la calidad del producto, es mucho más conveniente la rotación y la diversidad de cultivos. En las artes visuales, el diálogo entre las distintas manifestaciones resulta más benéfico y productivo que la descalificación y la exclusión de cualquiera de las mismas.

Así pues, en este texto me he propuesto argumentar a favor de reafirmar el papel que la pintura ha tenido y tiene en tanto objeto y en tanto lenguaje con sus funciones específicas e indelebles como parte vital del arte del momento actual sin que eso implique crítica, invalidación o descalificación alguna a ninguna otra manifestación en las artes visuales que comúnmente se engloban en el término de arte contemporáneo.

Hoy, hacia el final de la segunda década del tercer milenio, la realidad es muy distinta a la de los años 80. En vez del nuevo orden que tras el fin de la guerra fría iba a construir el glorioso capitalismo neoliberal, las economías se ven constantemente amenazadas por crisis, los países están entrampados en deudas externas e internas; hay creciente desigualdad y polarización social, injusticia fiscal, expansión de las diversas formas de la delincuencia organizada, declive de las ideologías y pesimismo, mercaderes del miedo y/o de los sueños con el consecuente populismo, adicciones catastróficas, guerras étnicas, fundamentalismos religiosos, raciales, nacionalistas, violencia de género, además de terrorismos, complejísimos problemas migratorios, vertiginosos avances tecnológicos, todo-

poderosas redes sociales, globalización, extinción de especies, contaminación, calentamiento global, etc. La lista es, desafortunadamente, muy larga.

Estas circunstancias son el contexto general en el que se da la crisis del tiempo actual descrita en el capítulo inicial. Sin embargo, la vida sigue y estamos obligados a encontrar, con esperanza, recursos viables que puedan contribuir a revertir, controlar o sobrellevar los efectos negativos de dichas crisis; y en la medida de lo posible, ponernos en la condición que nos permita asir las oportunidades de seguir disfrutando de las bondades del existir. Sin lugar a dudas, así como hay oscuridad, hay puntos de luz. Para mí, producir, admirar y deleitarme con la pintura es uno de los más luminosos.

En cuanto a la interpretación de una obra, yo, por el hecho de ser productora plástica, valoro la pintura en sí misma y coincido con Susan Sontag, escritora y crítica de arte estadounidense. Su propuesta plantea.

Nuestra misión no consiste en percibir en una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido, y menos aún en exprimir de la obra de arte un contenido mayor que el ya existente. Nuestra misión consiste en reducir el contenido de modo que podamos ver en detalle el objeto.⁶⁴

Según Sontag, el arte es su contenido. La función de una crítica es mostrar cómo es lo que es, qué es lo que es y no qué significa. La pregunta no se concentra en qué dice sino qué hace; importa recuperar nuestros sentidos: ver más, oír más, sentir más.⁶⁵ Cita a Willem de Kooning para expresar eso mismo en palabras de un pintor: “El contenido es un atisbo de algo, un encuentro como un fogonazo. Es algo minúsculo, minúsculo en contenido.”⁶⁶ Cita a D.H. Lawrence para darle la palabra a un escritor: “No creas nunca al cuentista, cree el cuento.”⁶⁷

Cuando nos detenemos no a psicoanalizar sino en la lectura del texto pictórico, podemos distinguir el concepto en la pintura, es decir, la idea plástica. Dicho sea de paso, lo novedoso en el arte conceptual no es el atributo del concepto, sino el lugar relativamente más protagónico que se le otorga a éste. En pintura, el concepto o idea, si bien existen, no tienen traducción exacta a ningún otro lenguaje aunque se pueden formular aproximaciones

⁶⁴ Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, España, Alfaguara/Taurus, 1996, p.39.

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ *Ibidem*, p.25.

⁶⁷ *Ibidem*, p.31.

diversas a través de la palabra. En vez de concepto en la pintura, me parece más adecuado hablar de la especificidad del lenguaje pictórico.

Uno de los factores que se considera importante en las manifestaciones visuales hoy día es la integración del uso de tecnologías. Sin embargo, el uso de tecnologías no es exclusivo de los tiempos actuales. David Hockney sostiene que la tecnología siempre ha contribuido a la producción de la pintura. Este pintor y autor escribió un libro, *The Secret Knowledge*, en el que de manera fundamentada explica cómo los pintores de los Países Bajos del siglo XVII usaban lentes, espejos y otros recursos tecnológicos para realizar sus trabajos enfatizando siempre que las herramientas no hacen un cuadro; sino que es el pintor quien, utilizándolas, produce la obra.

La caducidad del modelo de modernidad, entendido como el avance y progreso lineal e infinito, que surgió después de la Segunda Guerra Mundial, es evidente en muchos sentidos. Probablemente, es la amenaza del inminente desastre ecológico el que más contundentemente nos confronta a la necesidad de un cambio de paradigma. Hay, sin embargo, otras premisas de la modernidad cuya validez sigue siendo vigente o, por lo menos, cuya expiración es discutible. Para muchos, la obra pictórica de antes y de ahora ha sido y es un objeto generador de placer estético y posible vehículo transformador.

Hay manifestaciones dentro del arte contemporáneo que promueven un modelo en el que el objeto artístico pierde terreno en favor del sujeto. Se dan casos, como el de Andy Warhol, en que el *alter ego* del artista es igual o casi igual de relevante que lo que produce. Otras veces el proceso del sujeto es la obra en sí. Tal es el caso de los memorables performances de Marina Abramovic. Nuevamente, estas manifestaciones tienen su función, su razón de ser y su lugar pero, por ser completamente distintas a la obra pictórica, no la pueden desplazar y menos descartar.

En cuanto a la temática o el tipo de pintura que es susceptible de ser contemplada, ésta varía dependiendo no sólo de cada individuo sino de los distintos momentos en la vida de cada quien. Por las características mismas del lenguaje pictórico, lo que se muestra y la forma en que se muestra; es decir, el binomio forma/contenido están intrínsecamente unidos y ambos modelan la unidad y la calidad de la obra pictórica. La forma es también el contenido y viceversa. Insisto. Para que una pieza resulte generadora de placer estético, son fundamentales las cualidades retinianas del objeto en sí; de ahí la importancia del dominio del oficio.

Indudablemente, hay pintura que vale más por lo que dice y otra por lo que es. Existen obras que equiparan y equilibran ambos aspectos; obras maestras en las que prácticamente todos los elementos son signos plásticos. El dibujo, protagónico o no, la composición, y el tratamiento cromático y lumínico, cuando son atinados, invitan a un recorrido visual en el que la mirada viaja placenteramente a través del espacio de la imagen que contiene una selección de lo adecuado en el lugar adecuado. No menos relevante es la técnica de los materiales y los materiales mismos. En el caso del color, que es en sí material coloreado, una técnica bien manejada confiere calidades como por ejemplo: vivacidad, luminosidad, corporeidad y transparencia. Además, por supuesto, importa la habilidad en el manejo mismo del color con sus tonos, matices y contrastes. Una buena técnica también va a asegurar que la obra perdure en buenas condiciones.

La calidad y la fuerza de una pieza están dadas por la maestría en el manejo del lenguaje pictórico. He elegido ilustrar este punto con el trabajo de Edward Hopper. En su pintura connotativa, los signos icónicos son también signos plásticos. Resulta notable que lo que pinta, es decir, los temas (un paisaje urbano, una casa sobre la colina, el mar, personajes en una oficina o en un restaurante, una chica mirando por una ventana, etc.) no son inéditos. Las técnicas que utiliza (óleos/tela, acuarelas y dibujos a lápiz) tampoco son algo fuera de lo común. Sin embargo, el funcionamiento de estas obras es sorprendente. Los cuadros de Hopper dan pie a experiencias extraordinarias.



Edward Hopper
(EEUU, 1882-1967)

Hay algo que de manera subrepticia convierte a estas imágenes en hitos de la americanidad o de la modernidad.⁶⁸ Tienen, además, algo que les confiere una calidad

⁶⁸ "Edward Hopper and the Blank Canvas", film by Ottinger, Didier and Devillers, Jean-Pierre, Coproduction AVRO/ Centre Pompidou, publicado 20 junio 2015,

francamente contemplativa. El tiempo parece alargarse, extenderse. Mirar las pinturas de Hopper, es emprender una travesía que zarpa de escenas que en primera instancia parecen simples y cotidianas, pero a través de las cuales, misteriosamente, se arriba a destinos como el silencio, la calma o el suspenso.

Hopper domina su oficio. Además de una impecable factura, una cuidadosa selección de la paleta y un minucioso estudio de la luz, este pintor estadounidense pone especial atención en la estructura geométrica, ya sea arquitectónica o paisajística y en la ubicación de sus personajes.⁶⁹ Realiza numerosos apuntes y anotaciones para que la luz sea lo más elocuente posible y elimina lo que no es esencial. Su realismo se salva de todo elemento innecesario. Quizás por eso, es un realismo que rebasa a la realidad misma. Es notorio que en las mesas no hay cubiertos, no hay plumas en sus escritorios, letras en sus libros, ni vidrios en las ventanas. La expresividad de sus personajes no requiere de labios abiertos. Posiblemente, esa austeridad, esa destilación hacia lo esencial contribuye a la atmósfera enigmática que caracteriza la pintura del más conocido integrante de la Escuela del Hudson.

La pintura figurativa de Hopper connota, denota y evoca. Contiene códigos duros de alta calidad plástica. Sus figuras son una insólita combinación de quietud y dramatismo y sus composiciones tienen calidades escenográficas. Las casas, las calles, las ventanas son un pretexto para el despliegue del juego de luces y/o el contraste lumínico siempre acompasado con colores cuidadosamente matizados. Los colores, por cierto, son realistas en el sentido de que no se alejan de los que podrían encontrarse en la naturaleza. Lo gestual y lo azaroso no están presentes, pero la pincelada se distingue y está dada con una soltura precavida. Es una pintura hecha con detenimiento que, no obstante, es fresca.

En una entrevista, Hopper comenta que el arte es la expresión externa de la vida interna del artista y la pintura; que no se puede definir o explicar. Acerca del significado de su pintura afirma, en el mismo documental, que él quiere “pintar la luz del sol sobre el muro de un edificio”.⁷⁰ Se sabe que Hopper acude regularmente al cine. Es posible que la carga dramática de sus escenas esté ligada a su afición cinematográfica. En una entrevista realizada al momento de una exposición de Hopper en París, Wim Wenders, cineasta alemán, relata haberse sentido “electrificado” por las pinturas de Hopper cuando las vio por

<https://www.youtube.com/watch?v=AC9k6JC8kLI> Edward Hopper's Creative Process, (último acceso 14 abril 2019).

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ *Idem.*

primera vez. Explica que en ellas uno tiene la impresión de que algo terrible acaba de suceder o está por ocurrir. Agrega que estas pinturas han influido en la síntesis de su propio lenguaje cinematográfico.⁷¹

Es notable que, aunque Hopper abreva de la pintura de otros, permanece fiel a sí mismo, alejado del protagonismo y de las tendencias del momento. Él mismo dice que no tiene influencias; no por desprecio, advierte, sino por considerar que cada artista tiene su propio centro de identidad.⁷² Probablemente, en parte, es esa férrea autenticidad que se encuentra cristalizada en la pintura de Hopper lo que ejerce ese magnetismo que atrae y retiene al espectador. Hopper atraviesa periodos álgidos de la historia de su país y del mundo como la gran depresión de 1929 o la Segunda Guerra Mundial. Durante su juventud se vive la efervescencia del cubismo en Francia y en su madurez, en otro punto de su país, Jackson Pollock y los demás expresionistas abstractos están en apogeo. Sin embargo, a pesar de la intensidad de estos acontecimientos, tanto socio-económicos como artísticos, ni en su vida ni en su línea de trabajo hay grandes cambios. Cierro el paréntesis del ejemplo Edward Hopper y retomo el asunto del uso de la tecnología en la pintura.

La tecnología actual no confiere contemporaneidad por sí misma. Un cuadro puede estar hecho con la ayuda de *photoshop* u otros artificios compositivos actuales y no necesariamente calificar como un objeto contemporáneo. Lo contrario también es factible; un cuadro hecho con técnicas y materiales ancestrales puede ser contemporáneo; una pintura puede ser tradicional en su técnica y contestataria en su función social. Al respecto Pierre Bourdieu apunta que lo políticamente subversivo es distinto de lo estéticamente subversivo.⁷³ Una obra puede ser políticamente subversiva y conservadora estéticamente.

El *Guernica* de Picasso, una obra de protesta paradigmática considerada como subversiva durante el franquismo, está realizada con técnicas y materiales propios de la tradición pictórica de siglos. Me parece importante resaltar, para reafirmar lo dicho en el primer capítulo acerca de la belleza, que aun cuando los hechos bélicos que inspiraron el *Guernica* de Picasso son desgarradores, y la pieza está compuesta por imágenes que retratan violencia y sufrimiento con un tratamiento cromático sobrio acorde con el dramatismo de la temática, esta obra es considerada como bella por los expertos y por el

⁷¹ "Wim Wenders influencé par Hopper", entrevista por Devillers, Jean Pierre, Grand Palais, Paris, publicada 17 diciembre 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=SakYrQaOLJQ>, (último acceso 31 marzo 2019).

⁷² *Idem.*

⁷³ Bourdieu, Pierre, *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura*, Argentina, Siglo XXI editores, 2010 p.34.

público. Uno puede contemplar, admirar y recrearse con esta obra maestra, ya emblemática, del genio español.

Ahora bien, una pintura puede considerarse contemporánea si es producida en el tiempo actual y además es adecuada para el tiempo en curso; o sea, si cumple una función en el sentido de responder a una necesidad colectiva vigente. Cuando una obra se realizó en otra época, pero satisface una necesidad vigente o captura una fuerza viva se puede considerar, simplemente, como una pieza que funciona en la actualidad. En este rubro pueden incluirse pinturas realizadas en tiempos que van desde la prehistoria hasta el siglo XXI, que no han dejado de ser vistas, apreciadas y experimentadas. Definir o determinar cuáles son esas necesidades vigentes, fuerzas vivas o funciones adecuadas en cada contexto es una empresa, en términos reales, infinita y sobrepasa, en mucho, los alcances de esta investigación.



Pintura rupestre
Lascaux, Francia

En el marco de la crisis del tiempo actual antes descrito, este trabajo se centra en una necesidad que puede verse cubierta. Se trata la necesidad de cierto tipo de conexión que se desarrolla paralelamente a la edificación de la morada interna y que nos remite a la propuesta medular de este escrito. La contemplación de la pintura puede contribuir a revigorar la capacidad contemplativa y así funcionar como vehículo de conexión del espectador consigo mismo, entre el espectador y su mundo; entre el espectador y la pintura como objeto, entre el espectador y el productor.

Los efectos de esta conexión pueden adoptar diversas formas o realzar distintas facetas en el espectador. En ocasiones, la pintura, simplemente, puede actuar como tregua o contrarrestar el impacto que tiene el alud de imágenes e información que nos acercan al

consumo y a cánones articulados desde el poder en los que podemos perder, cada vez más, nuestra identidad individual. Otras veces, conmina o invita a la acción para “completar” algo, como se dice al inicio del presente capítulo. El punto central ahora es que, considerando la argumentación anterior, se puede afirmar que una pintura artística forma parte del arte contemporáneo en tanto es realizada en estos tiempos y puede satisfacer una necesidad real.

Lejos de encomendarle a la pintura una tarea didáctica o propagandística que coarta al artista, la pintura, por su naturaleza misma, puede aludir o dirigirse a lo profundo del ser humano para deleitarlo honrando su complejidad. La conexión con el interior ocurre ante realidades de distinta índole. Podemos experimentar una conexión interna al encontrarnos ante un paisaje en el que la naturaleza despliega su esplendor, o cuando el horizonte se nos presenta lejano. Paradójicamente lo lejano nos puede remitir a nuestro ser interno que es tan cercano como nuestra propia respiración. Luis Antonio Luviano Flores, en su investigación sobre el espacio pictórico, basándose en libro *Hombre y Espacio* de O.F.Bollow nos hace notar.

Un concepto importante en relación al horizonte es la *lejanía*. El hombre puede sentirse atraído por la *lejanía* en la medida en que no le puede alcanzar; observa las montañas azules o las *lejanas* estrellas. Éstas pueden envolver al hombre en una sensación de profundidad que le invitan a un camino interior.⁷⁴

Es factible tener ese tipo de conexión al estar frente a una obra de arte. Esto me anima a afirmar que el pintar y ver pintura no es, de ninguna manera, anacrónico, así como tampoco es un intento absurdo de volver al pasado. Al contrario, la contemplación de la pintura ofrece la posibilidad de experimentar un presente y un futuro re-humanizado. Por tener relación con puntos tratados, concluyo este capítulo con reflexiones de dos filósofos post-estructuralistas, quienes además de los cuestionamientos a los fundamentos conceptuales propios de la filosofía, incluyen en sus intereses al arte, y en particular, a la pintura.

⁷⁴ Luviano Flores, Luis Antonio, “El espacio pictórico, análisis sobre la representación del espacio emotivo en la pintura”, tesis de maestría en Artes Visuales, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Autónoma de México, 2013 <http://132.248.9.195/ptd2013/agosto/0700631/Index.html>, pp.47-48.

Jacques Derrida en su ensayo “La verdad en la pintura”⁷⁵ analiza ciertas aseveraciones de Paul Cézanne acerca de la verdad. La verdad, aventura Derrida, a la que se refiere Cézanne en su carta a Emile Bernard, tiene cuatro aspectos: uno, la verdad que remite a la existencia de la pintura como objeto en sí; dos, la verdad concerniente a la presentación y/o representación adecuada que puede ir desde la reflexión hasta la alegoría; tres, la verdad pictórica, esto es, lo que activa mediante un modo pictórico; y cuatro, la verdad referente al tema, aquello que es verdadero en el arte pictórico. La fuerza de este último punto, concluye Derrida, depende de la habilidad de jugar con los determinantes del contexto sin llegar a ser indeterminado. Una pintura, concluye, no quiere decir todo o cualquier cosa.

Por su parte Gilles Deleuze, en una conferencia, llamada “Qué se entiende por acto de creación” (“*Qu’est ce que l’acte de création*”),⁷⁶ afirma que la obra de arte no informa ni es contra-información. Continúa señalando la existencia de una afinidad fundamental entre la obra de arte y un acto de resistencia. Parafrasea a André Malraux quien afirma que el arte es la única cosa que resiste a la muerte. El arte es lo que resiste. Pregunta Deleuze: ¿Contra qué? Responde: es abstracto.

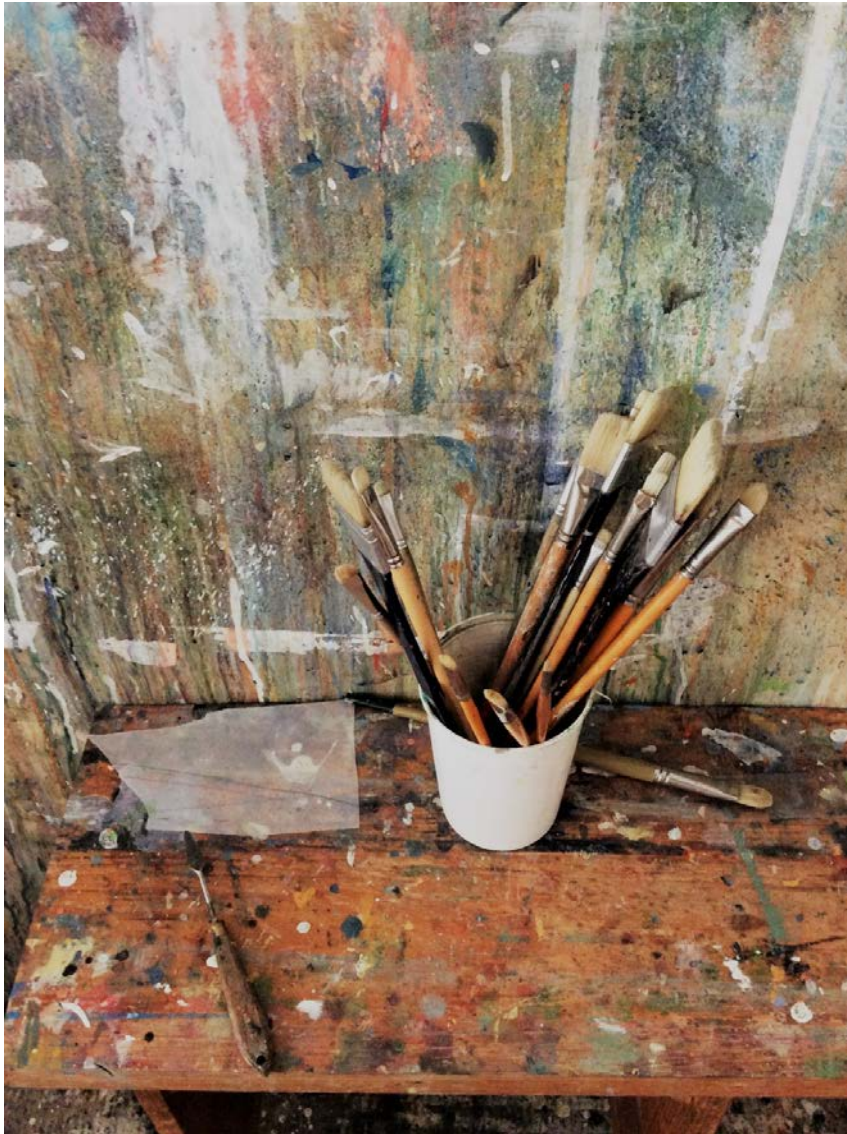
El mismo Deleuze, en otra ponencia “Sobre la pintura” (“*Sur la Peinture*”),⁷⁷ plantea que un cuadro es una síntesis de tiempo. Distingue tres momentos: una primera dimensión pre-pictórica que engloba todo lo que sucede antes, pero que ya pertenece a la pintura. Un segundo eslabón en el que el pintor, debe atravesar por un caos o catástrofe germinal en donde algo oculto se hará evidente, donde hay una posibilidad de hechos dentro de la lógica propia de la pintura que serán escogidos, revueltos, mezclados o separados (*brouilles* en francés). El tercer paso es el acto pictórico que tiene una dimensión temporal, una presencia que produce un efecto sobre nosotros. Deleuze continúa diciendo que el hecho pictórico consiste en hacer estas formas deformadas que vuelven visible una fuerza (formas/ deformaciones, composición/ descomposición) para hacer aparecer un efecto. En el renacimiento este efecto era la profundidad, en el impresionismo el color, en el cubismo y el futurismo el movimiento, etc. La deformación captura y hace visible una fuerza, una presencia. Si no hay fuerza, dice el autor en la mencionada ponencia, no hay cuadro.

⁷⁵ Derrida, Jacques, “The Truth in Painting”, *Passe-Partout*, The University of Chicago Press, Chicago and London, pp.1-13.

⁷⁶ Deleuze, Gilles, “Qu’est-ce que l’acte de création?”, *Mardis de la Fondation*, 17 Mars 1987, www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw, (último acceso: 7 febrero 2019).

⁷⁷ Deleuze, Gilles, “Sur la peinture”, *Université Paris VIII*, 28 Avril 1981, publicada 13 Nov. 2011, www.youtube.com/watch?v=vfRCIbNdIFs&list=PLppgVyUm0C7xRueT8ntrwACmm7LVD3mZj, (último acceso 7 febrero 2019).

Capítulo 3. La especificidad del lenguaje pictórico



Ana de los Ríos / 2019.
Taller

La especificidad del lenguaje pictórico

Las reflexiones de Isabelle Graw asentadas en su reciente libro *The Love of Painting, Genealogy of a Success Medium*⁷⁸ resultan muy atinadas y útiles al abordar el complejo ámbito de la especificidad del lenguaje pictórico. Graw plantea que la pintura como formación (Foucault) en tanto estructura histórica tiene especificidades e “inespecificidades” que en su cambio a través del tiempo continúan obedeciendo a sus propias reglas de formación.⁷⁹ Es decir, esta formación sufre cambios al mismo tiempo que conserva características que preservan a la formación como tal. La formación incluye no sólo a la pieza pictórica sino también a otras instancias. Además del pintor, la formación incluye al coleccionista, al galerista, al museo, al mercado, a la sociedad, etc. Todos estos componentes, en palabras de Pierre Bourdieu, conforman el “campo artístico” o el “juego”. Ese campo, nos explica el sociólogo francés, es el universo que proporciona las jugadas posibles, los instrumentos para jugarlas, y el que hace, en última instancia, al jugador, o sea, al artista.⁸⁰

Ese “campo” es amplísimo. Es físico, discursivo y también visual matérico. Las cuestiones y las implicaciones de la manufactura, la materialidad, la intencionalidad del productor, así como los fenómenos de percepción de una obra pictórica pueden analizarse desde distintas perspectivas. Entre otras, se puede mencionar la historia, antropología, sociología, psicología, filosofía, y por supuesto, la estética. Ese mundo también se puede abordar desde puntos de vista como el ideológico, político o el económico. Este texto aborda la muy particular especificidad de la pieza pictórica como objeto en tanto instancia visual matérica, construido con los materiales que lo conforman, la forma que adopta y, en algunos casos, lo que transmite sin ahondar en la cuestión interpretativa.

3.1 La pintura entre otras imágenes

Imágenes de todo tipo inundan los distintos ámbitos de la vida actual. David Hockney entiende por imagen aquello que intenta traducir una realidad tridimensional a un plano bidimensional. Así lo explica en el libro *A history of Pictures, from the Cave to the Computer Screen*,⁸¹ donde Hockney expone su visión de la evolución técnica en la historia de las imágenes y cómo la manera en que se hacen y difunden las imágenes se ha

⁷⁸ Graw, Isabelle, *op.cit.*, p.14.

⁷⁹ *Ibidem*, p.16.

⁸⁰ Cfr., Bourdieu, Pierre, *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura*, Argentina, Siglo XXI editores, 2010, pp.38-39.

⁸¹ Hockney, David and Gayford, Martin, *op.cit.*, p.7.

acelerado a gran velocidad en los tiempos recientes. Observa a manera de ejemplo, en ese mismo trabajo, que la fotografía impresa sobre papel fotosensible mediante el uso de productos químicos ha sido destronada por el lenguaje binario de los aparatos digitales; esto es, por imágenes en pantallas.

Asimismo apunta que los teléfonos celulares con cámara fotográfica integrada han convertido a muchos usuarios en “fotógrafos instantáneos”.⁸² Ese es el término que usa Hockney, pero la Dra. Rebeca Monroy Nasr, fotógrafa, estudiosa de la fotografía, y sinodal de esta investigación, riéndose afirma que llamarlos “tomadores de fotos” es más preciso, pues tomar fotos no convierte a nadie en fotógrafo; de igual manera que tener un bolígrafo y escribir no convierte a nadie en escritor.

Pero regresemos al tema del alud de imágenes que nos rodea. El *selfie* y el captar escenas para compartirlas en las redes sociales se ha extendido abrumadoramente. Los usuarios de teléfonos celulares también se han convertido, según Hockney, en “periodistas improvisados”⁸³ al registrar eventos notables de los que son testigos. Estas últimas imágenes son, relativamente, de mayor utilidad cuando apoyan o testifican una denuncia a diferencia de los *selfies* y las imágenes compartidas en las redes sociales que mucho importan al emisor pero no siempre le incumben al receptor. En otro rubro, la publicidad y la propaganda también aseguran una dosis exorbitante de imágenes cuya elaboración es mucho más cuidadosa dado el efecto y los resultados que persiguen. De un tipo u otro, si se suman todas, la producción de imágenes es, hoy día, innegablemente enorme y frecuentemente abrumadora.

Sin embargo, a pesar de la saturación de imágenes, un dibujo o una pintura artística continúan ejerciendo una fascinación particular. Para Hockney, dibujar o pintar es hacer marcas con cualquier medio gráfico como pluma, carbón, lápiz, gis y comprende también los golpes o los barridos hechos con pincel o brocha. En ese sentido, pintar y dibujar son acciones similares.⁸⁴ Según la formulación de L.A. Luviano Flores, al dibujar un objeto, a través de un código gráfico pictórico y de un conjunto de signos elaborados por el artista, se obtiene una imagen bidimensional que contiene información de la tridimensionalidad.⁸⁵

⁸² *Ibidem*, p.19.

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ *Ibidem*, p.51.

⁸⁵ Luviano Flores, Luis Antonio, *op.cit.*, p.79.

El avasallante avance tecnológico actual ofrece directa o indirectamente muchas posibilidades que pueden contribuir a la producción de la pintura. Sin embargo, por lo menos en parte o en términos generales la pintura es un objeto manufacturado por un individuo que vive en un contexto de industrialización, masificación y homogeneización. Siguiendo a Byung-Chul Han cuando dice que la existencia propia, el individuo en sentido estricto, dificulta el buen funcionamiento de la masa⁸⁶, me permito afirmar que un pintor que acuña un lenguaje personal o una síntesis individual en un objeto manufacturado es un contrapeso, aunque sea pequeño, frente a la masificación y la homogenización.

3.2 La pintura como lenguaje manufacturado en una imagen

El lenguaje humano es el andamiaje intrínseco a la capacidad de abstracción. Al menos en potencia, somos unos homínidos con capacidad de abstracción, podemos estar y ser conscientes y somos creativos. Resulta fascinante constatar cómo el ser humano ha desarrollado distintos tipos de lenguajes y cómo los ha llevado a un grado de refinamiento notable en el cual se pueden incluir las expresiones artísticas, entre las que se cuenta la pintura.

Isabelle Graw argumenta que la semiótica de la pintura es específica en el sentido que la pintura significa de ciertas maneras y no puede ser reducida a los significados que sugiere. Sostiene que la pintura es una *fisicalidad* que no se puede reducir a su materialidad; es un producto manufacturado y un tipo de trabajo fascinante, una mercancía especial, una entidad dividida entre su valor simbólico y su valor en el mercado. El valor simbólico reside en el hecho de que expresa una plusvalía intelectual, una ganancia epistemológica que no puede traducirse fácilmente en categorías económicas. Las llamadas *fantasías vitalísticas* de Graw, ya antes mencionadas, son una especie de disparos que despiertan el potencial y el poder en el espectador para proyectar e inventar. Constituyen una labor inherente a la pintura. Esas promesas que se cumplen no en todos, pero sí en algunos de los espectadores, son parte de la especificidad del lenguaje pictórico. Son Las *fantasías vitalísticas* las que otorgan al objeto de la pintura una cualidad de “casi sujeto”.⁸⁷

El pintor hace pensando y piensa haciendo. Podría resultar pertinente una pequeña disertación acerca de lo que implica la asociación del lenguaje, en tanto conjunto de códigos, y la elaboración de un producto con las manos, desde la visión de la biología antropológica. Sabemos que muchos animales construyen sus nidos, panales y madrigueras con sus patas

⁸⁶ Han, Byung-Chul, *op.cit.*, p.17.

⁸⁷ Cfr., Graw, Isabelle, *op.cit.*, pp.21-24.

y sus hocicos. También es de dominio común el hecho de que numerosos animales respetan jerarquías y que varios mamíferos superiores se comunican a través de lenguajes propios de su especie. Lo que es exclusivo del ser humano es el tipo y la especificidad del lenguaje.

El lenguaje humano es el único que no es utilizado solamente para alertar a los demás de algún peligro o para notificar sobre la existencia de alimento u otra cosa de importancia para la sobrevivencia de la especie. El lenguaje humano se refiere a la realidad física y también a lo intangible, a lo abstracto. En su libro, *De animales a dioses: breve historia de la humanidad*, Yuval Noah Harari propone la hipótesis de que fue el lenguaje abstracto el que le confirió la supremacía al *Homo sapiens* sobre el hombre de Neanderthal que era, físicamente, mucho más fuerte que el primero.⁸⁸ Este autor se refiere a este triunfo o fenómeno como la revolución cognitiva, primera gran revolución en la historia de la humanidad.

Algo similar o relacionado con lo anterior escribe el joven Karl Marx del que poco se conoce y quien, por cierto, cuando era estudiante en Berlín tenía una vena poética que más tarde se tradujo a una pasión por lo social.⁸⁹ En un ensayo temprano titulado “Reflexiones de un joven al escoger una profesión” (*Thoughts of a young man on choosing a profession*) señala la supremacía del hombre con respecto al resto de los animales por su capacidad mental de ir más allá de lo palpable e inmediato. Hace alusión, también, al libre albedrío que le permite tanto ennoblecer su destino como destruir su vida. Es curioso notar que este joven nombra a Dios.

La naturaleza le ha dado a los animales únicamente una esfera de actividad donde pueden moverse y tranquilamente llevar a cabo esa actividad sin luchar por ir más allá ni siquiera sospechando que hay otra esfera. Dios le dio al hombre, además, una meta universal para que el hombre y la humanidad pudieran ennoblecerse; y le dio al hombre el poder para buscar los medios a través de los cuales puede alcanzar ese fin; y depende de él escoger, en la sociedad, el punto de vista desde el cual mejor puede enaltecerse a sí mismo y a la sociedad. Esta elección es una gran prerrogativa que le ha sido dada al hombre por encima de todas las otras criaturas, y al mismo

⁸⁸ Harari, Yuval Noah, *De animales a dioses: breve historia de la humanidad*, México, Penguin Random House Grupo Editorial, 2016, p.32.

⁸⁹ Payne, Robert, (ed.), *The Unknown Karl Marx*, London, University of London press Ltd., 1972, p.62.

tiempo, le permite destruir su vida entera, desbaratar todos sus propios planes y ser infeliz.⁹⁰

Desde la perspectiva de la biología antropológica es fácil deducir cómo la posición erecta del ser humano permitió el refinamiento evolutivo de las manos. Existen mapas del cerebro que muestran como las áreas motoras y sensitivas correspondientes a los dedos de las manos abarcan superficies muy extendidas en comparación con otras partes del cuerpo⁹¹ (lo que sucede también con la lengua). En cualquier manual de embriología y de biología evolutiva se puede corroborar que la evolución de las partes, al igual que el crecimiento embrionario de las distintas partes del cuerpo, se da de manera relativamente simultánea. El proceso de evolución de la destreza manual, la complejidad del sistema nervioso y las funciones de la mente se desarrollaron de manera sincronizada, apuntalándose y complementándose mutuamente.

Se puede considerar que una pintura artística materializa las instancias correspondientes al *Homo faber*, *Homo ludens*, *Homo sapiens*, y sin duda, el *Homo pictor*. Toda la complejidad de la mente, el conocimiento y el juego son concretizados a través de los materiales mediante un trabajo manual. El hecho de que esta materialización no sea únicamente una traducción mecánica da pie a un proceso particularmente interesante. Es a través de y a causa de: la destreza manual, las sensaciones, sentimientos y pensamientos, así como a través de las características, los accidentes e imprevistos de los materiales, que se concreta la pintura. El pintor, como ente físico y complejo existencial, establece un diálogo con los materiales con los que trabaja. Ese intercambio es causa y, a la vez, efecto del trabajo manual artístico.

Dicho de otra manera, cuando no sigue una moda o el cliché, la pintura artística, de alguna manera, concretiza un pensamiento divergente, en el que conviven el proyecto, la intuición, la creatividad, la improvisación y el conocimiento por parte del productor junto con la dinámica que dictan los materiales y las herramientas, en una síntesis personal. Esto es, un pintor hace, juega, sabe y produce una pintura; y la pintura, a su vez, “actúa” y “produce” al pintor. El azar, el accidente, lo incalculable, la

⁹⁰ *Ibidem*, p.49. (“Nature has given to the animals alone a sphere of activity in which they may move and quietly accomplish without ever striving to go beyond it or even suspecting there is another sphere. God gave to man, too, a universal goal, so that man and mankind might be ennobled and he gave man the power to seek out the means whereby he can achieve this end; and it is left to him to choose the standpoint in society which is most suitable to him and from which he can best raise himself and society.”), (Trad. de la autora).

⁹¹ “Corteza y Vía Motora” <http://www.facmed.unam.mx/Libro-NeuroFisio/10-Sistema%20Motor/10a-Movimiento/Textos/Via-SistMotor.html>

manifestación y el misterio de los materiales ocurren en distintas medidas y en distintos grados dependiendo del tipo de pintura. El proceso es importante pero el producto final es lo trascendente. Más tarde, el proceso continúa. La obra terminada, hace del espectador, a través de las *fantasías vitalísticas*, un copartícipe de ese mundo creado. Esa coparticipación cambia dependiendo de la circunstancia y el momento en el que se produce el encuentro entre la obra y el que la contempla.

Bertolt Brecht, en el ensayo acerca de la observación del arte y el arte de la observación, va aún más lejos al afirmar que la obra no sólo es un diálogo entre el artista y los materiales sino entre las vivencias del artista y la materia. Brecht afirma que la obra es una representación o explicación de un objeto que refiere y traduce las experiencias que el artista ha llevado a cabo en su vida.⁹² Isabelle Graw también sostiene que una pintura tiene el poder de transmitir o sugerir la presencia de su ausente autor.⁹³ Lo anterior también forma parte de la especificidad del lenguaje pictórico y está estrechamente relacionada con la síntesis individual que representa la propuesta artística del pintor.

Como ya se ha aceptado y estudiado, la precisión de los conceptos del lenguaje hablado es relativa y la exactitud nunca llega a ser total. El mapa y el territorio guardan una importante relación, pero no son lo mismo. En una palabra, siempre hay variedades semánticas; siempre caben variantes en la interpretación. En circunstancias muy determinadas esto puede ser una desventaja, pero en otro contexto puede otorgar riqueza. Hablando de literatura, con base en una misma novela cada lector puede imaginar algo diferente porque su atención va a priorizar distintos rasgos de lo expuesto en la narración. En el caso de la poesía que contiene códigos más blandos, el juego puede ser aún mayor.

Esto mismo ocurre, de manera amplia e imprevisible cuando se trata de imágenes, y adquiere una potencia específica al tratarse de una pintura. Los códigos en la pintura, aun cuando pueden ser duros ofrecen una apertura importante y dan cabida a diferentes interpretaciones. En la pintura catalogada como abstracta, lo indeterminado es evidente, pero también se da en la pintura que se cataloga como figurativa. Lo indeterminado en la pintura está directamente relacionado con la elaboración a mano, con el azar, el juego y los materiales con los que trabaja el pintor, así como con el acervo cultural y óptico del espectador.

⁹² Brecht, Bertolt, *op.cit.*, p.125.

⁹³ Graw, Isabelle, *op.cit.*, p.20.

La destreza y el manejo del oficio también confieren especificidad. Cualquier tarea, disciplina, oficio o deporte ejecutado con maestría despierta admiración, pero existen grados y diferencias. Es interesante ver cómo la gente observa con fascinación a un dibujante o a un pintor en plena ejecución. Al ver una pintura, se disparan las *fantasías vitalísticas* (Graw). Las posibilidades o potencialidades son innumerables. No es inusual que el espectador se sienta conectado con la potencialidad de esas capacidades en su persona aun cuando sea de manera fugaz e inconsciente; que sienta la pulsión o *poiesis*; es decir, el impulso de realizar la misma u otra actividad creativa. Puede ser que su curso mental se altere y llegue a una reflexión o inclusive a una epifanía. En otros casos, tan sólo se identifica o se ve reflejado en lo expresado o expuesto por el pintor. Otras veces sólo pasea su mirada a través del espacio pictórico con las calidades pictóricas y la pintura actúa sobre él para conectarlo consigo mismo o facilita que algo adquiera algún nuevo sentido. Como dice Jaime Moreno Villarreal, escritor y crítico de arte: “La experiencia de la pintura nos hace estar en el mundo de otras maneras”⁹⁴

3.3 Reflexiones sobre el trabajo pictórico y los materiales

He querido darle la palabra a pintores y exponentes de otras ramas del arte que se expresan respecto al trabajo pictórico y al objeto pictórico para complementar las explicaciones y deducciones a las que llegan los teóricos y los filósofos. La selección de declaraciones o testimonios a continuación refuerza lo ya expuesto. Concuerdan, además, con mis propias ideas acerca de la concepción, realización del trabajo plástico, y la dinámica de producción en el taller. Coincido también con lo expresado acerca de las motivaciones, las intenciones, y los hallazgos antes, durante, y después de la producción.

En una plática, el pintor alemán, Anselm Kiefer relata que cuando él tenía once años esperaba tener una experiencia de iluminación, o algo parecido, el día de su primera comunión. Relata que, al final del día, sintió decepción porque aquello no había ocurrido. Cuenta que no puede afirmar que ese día tomó la decisión de convertirse en pintor, pero explica que es ese mismo anhelo de experimentar sorpresa o algo fuera de lo común lo que, en parte, busca experimentar al ser pintor.⁹⁵

⁹⁴ Moreno Villarreal, Jaime “Sobre lo indeterminado”, Exposición de Moctezuma, Octavio, Artgallery, CDMX, julio 2017.

⁹⁵ Kiefer, Anselm, “The Shape of Ancient Thought”, conversación con Tokofsky, Peter, G.Paul Getty Museum, LA, USA, efectuada 27 abril 2016, publicada 2 mayo 2016, www.youtube.com/watch?v=3lwuFq5_6c0 (último acceso: 7 febrero 2019).

Esto coincide con lo que Georg Feuerstein, especialista de las tradiciones de la antigua India y autor de numerosos libros, dice acerca del anhelo de trascender hacia una esfera distinta como parte del origen de las manifestaciones artísticas.

El deseo de trascender la condición humana, de ir más allá de la consciencia ordinaria y de la personalidad, es un impulso arraigado profundamente, tan viejo como la conciencia que la humanidad tiene de sí misma. Podemos verlo en las pinturas de las cuevas del sur de Europa, cargadas de magia; y aun antes, en los entierros de la edad de piedra del medio oriente. En ambos casos se expresa el deseo de conectarse con una realidad más amplia.⁹⁶

En la plática con Kiefer antes mencionada, se le pregunta acerca de su visión del arte. Responde que para él es sencillo saber cuándo una obra es arte y cuándo no. Sin embargo, aclara, la explicación con palabras es distinto. Hace el paralelismo entre la definición del arte con el número π (pi) que se aproxima a la exactitud, pero nunca la alcanza. Para entender a lo que se refiere Kiefer, conviene hacer un paréntesis matemático. El número π , generalmente presentado como 3.1416, es en realidad 3.1415926535897932...al infinito. Este es un número irracional; es decir que presenta una fracción decimal aperiódica infinita. Los decimales no siguen ningún patrón, prosiguen al infinito y no se puede escribir ninguna fracción con el valor exacto del número en cuestión. (Otro número irracional, que se conoce en el mundo del arte, es el número áureo 1.6180339887498948...). Así mismo, explica Kiefer, nunca se puede definir lo artístico con palabras de una manera exacta. Y, es que resulta complicado definir el tipo de verdad que continuamente se revela y que no es una conclusión confinada a lo determinado y definitivo como la pintura.

En otra plática,⁹⁷ se le pregunta a Kiefer si el arte es una ocupación espiritual. Responde que el arte es una manera de hacer conexiones y en tanto crea una conexión entre cosas que antes se encontraban separadas, es espiritual. En la misma ocasión, hablando del proceso de trabajo opina que los materiales tienen espíritu. Comparte cómo, para él, el punto de partida en el trabajo pictórico es etéreo: es una idea, un choque, un

⁹⁶ Feuerstein, Georg, *The Yoga Tradition: its History, Literature, Philosophy and Practice*, Prescott, Hohm Press, 2008, p. XXV. (“*The desire to transcend the human condition, to go beyond our ordinary consciousness and personality, is a deeply rooted impulse that is as old as self-aware humanity. We can see it at work in the magically charged cave paintings of Southern Europe and, earlier still, in the Stone Age burials of the Middle East. In both cases, the desire to connect with a larger reality is expressed.*”), (Trad. de la autora).

⁹⁷ Kiefer, Anselm, “Art is spiritual”, entrevista por Morissette, Jerome, channel louisiana.dk., publicada 20 enero 2015, www.youtube.com/watch?v=ZEP3aenMTt4, (último acceso: 7 febrero 2019).

evento, un poema, una combinación. Explica cómo él empieza adentrándose en el material sin demasiado control y posteriormente con algo delante de él, continúa trabajando a través de un diálogo entre él y los primeros pasos ya realizados. Lo expresado por Kiefer se ajusta a lo expuesto unos párrafos atrás respecto al proceso de diálogo entre los materiales y el pintor como fuerza generadora de la pintura y del pintor mismo; y cuyo resultado, a su vez, guarda relación con las proyecciones o conexiones que puede desencadenar el arte en el espectador.

En Kiefer, el interés por todos los materiales, no sólo los que corresponden tradicionalmente al mundo de la pintura, y el diálogo con éstos, llega a tener cualidades casi idílicas. En ocasiones deja sus pinturas bajo la lluvia y el sol. Recientemente, tratando de acelerar los efectos del paso del tiempo, ha sumergido sus pinturas en una tina donde se efectúa una electrólisis provocando cambios en el color que se prolongan aun estando la obra ya expuesta. También es notable la relación de este pintor con la historia, como muchos otros pintores alemanes, Kiefer recurre a la historia como un material más. Esto es evidente en sus trabajos tempranos. Afirma que ese posicionamiento hacia la historia la vuelve menos catastrófica⁹⁸. Aprovecha la ocasión para comentar, con humor, que sociológicamente la historia ha mostrado que la humanidad está mal construida.



Anselm Kiefer

Kiefer aborda también lo concerniente a la responsabilidad del artista. Declara que ésta no es ni social ni histórica; la única responsabilidad del artista, sostiene, es hacer su trabajo tan atinado y tan concentrado como le sea posible.⁹⁹ Respondiendo a la pregunta de cuándo considera que un trabajo está terminado, dice que poner un punto final es difícil

⁹⁸ *Idem.*

⁹⁹ *Idem.*

porque, para él, el trabajo pictórico es un proceso en constante flujo y que no concentra su interés en el fin. Señala que actualmente continúa con trabajos iniciados décadas atrás.¹⁰⁰

En la entrevista titulada “Recordando el futuro” (“*Remembering the future*”),¹⁰¹ le preguntan acerca de lo que él quiere lograr. Kiefer contesta que la palabra “logro” es un término difícil. Plantea que el arte no puede salvar el mundo; y de ahí, salta a pronunciarse a favor de la belleza afirmando que cuando aparece la belleza, esto es, cuando se construye un sentido, hay arte. El trabajo, explica en la misma plática, consiste en construcción, demolición y reconstrucción que son los mismos procesos que suceden en el cosmos. Al igual que Dios, bromea, él nunca desecha material. Tiene cajas que contienen raspaduras y pedazos que ha desprendido de unas obras para integrarlas a otras. También describe cómo su trabajo es una negociación entre el caos y el orden. Explica que si solamente hay caos no se obtiene nada y si hay demasiado orden el resultado es estéril. Georges Braque dice algo equivalente: “Amo la regla que corrige la emoción, amo la emoción que corrige la regla.”¹⁰²

He escogido darle la palabra a Anselm Kiefer porque es significativo que no obstante que es un artista contemporáneo que hace instalaciones y *land art* con la colaboración de un considerable equipo de gente, usando grúas y otras máquinas en una serie de talleres de grandes dimensiones, él continúa pintando. Aunque apoyado por asistentes, él continúa ese trabajo personalísimo e individual, indefinible con exactitud, que recrea y recupera expresiones de la naturaleza humana, que es la pintura. A mi parecer, en palabras llanas, en el objeto pictórico late una tensión y un misterio que se asemejan a la vida.

Anselm Kiefer nació en Alemania en 1945. Los juegos de su primera infancia transcurrieron entre ruinas. En la última conversación citada, señala que él trabaja con la herida. Recordemos lo dicho en el primer capítulo acerca de la herida y la negatividad en el arte que conmueven, remueven y ponen en cuestión,¹⁰³ perspectiva desde la cual, el arte no es simple complacencia, agrado o distracción superficial. En mi opinión, creo oportuno puntualizar que la conmoción o el cambio al que conmina el arte no es una transformación que convierte al espectador en alguien diferente, sino justamente es una invitación hacia

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ Kiefer, Anselm, “Remembering the future”, entrevista por Marlow, Tim, Artistic programmes, Royal Academy, efectuada nov. 2014, publicada 10 febrero 2015, www.youtube.com/watch?v=FUQuhoqTKtg&list=PLM4S2hGZDSE6zUBF1Qu9qe9tBldyD5mSb (último acceso 7 febrero 2019).

¹⁰² De Micheli, Mario, *op.cit.*, p.191.

¹⁰³ Han, Byung-Chul, *La Salvación de lo bello: un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*, p.17.

quien verdaderamente es. Es algo así como un camino de regreso a su ser esencial, y por lo tanto, a su unicidad. Nicolas Bourriaud expresa algo semejante: “El punto en común entre todos los objetos que agrupamos bajo el nombre de “obra de arte” radica en su facultad de producir el sentido de la existencia humana, de indicar trayectorias posibles, en el seno del caos de esta realidad.”¹⁰⁴

El aspecto propio del arte pictórico que transforma o transmuta al espectador a través de un proceso relacional, las más de las veces paulatino y siempre misterioso, es un contrapeso importante a la impaciencia y la exigencia que imperan en la época actual. La popularización del consumo cotidiano de comida rápida y de drogas recreativas, que podrían catalogarse como placer rápido o instantáneo, son manifestaciones significativas del afán de satisfacción inmediata cuyas consecuencias catastróficas sobre la salud física y mental, cada vez más evidentes, constituyen indicativos de la necesidad de un replanteamiento.

Para concluir este capítulo, recurro a Edgar Morin, filósofo francés, quien formula una serie de preguntas en su libro *Tierra Patria*.

¿Dominar la naturaleza? El hombre todavía es incapaz de controlar su propia naturaleza, cuya locura lo lleva a dominar la naturaleza perdiendo el dominio de sí mismo. ¿Dominar el mundo? Pero si no es más que un microbio en el cosmos gigantesco y enigmático. ¿Dominar la vida? Pero si aunque pudiera un día fabricar una bacteria, lo haría como copista, reproduciendo una organización que jamás fue capaz de imaginar. ¿Y sería capaz de crear una golondrina, un búfalo, un león marino, una orquídea?¹⁰⁵

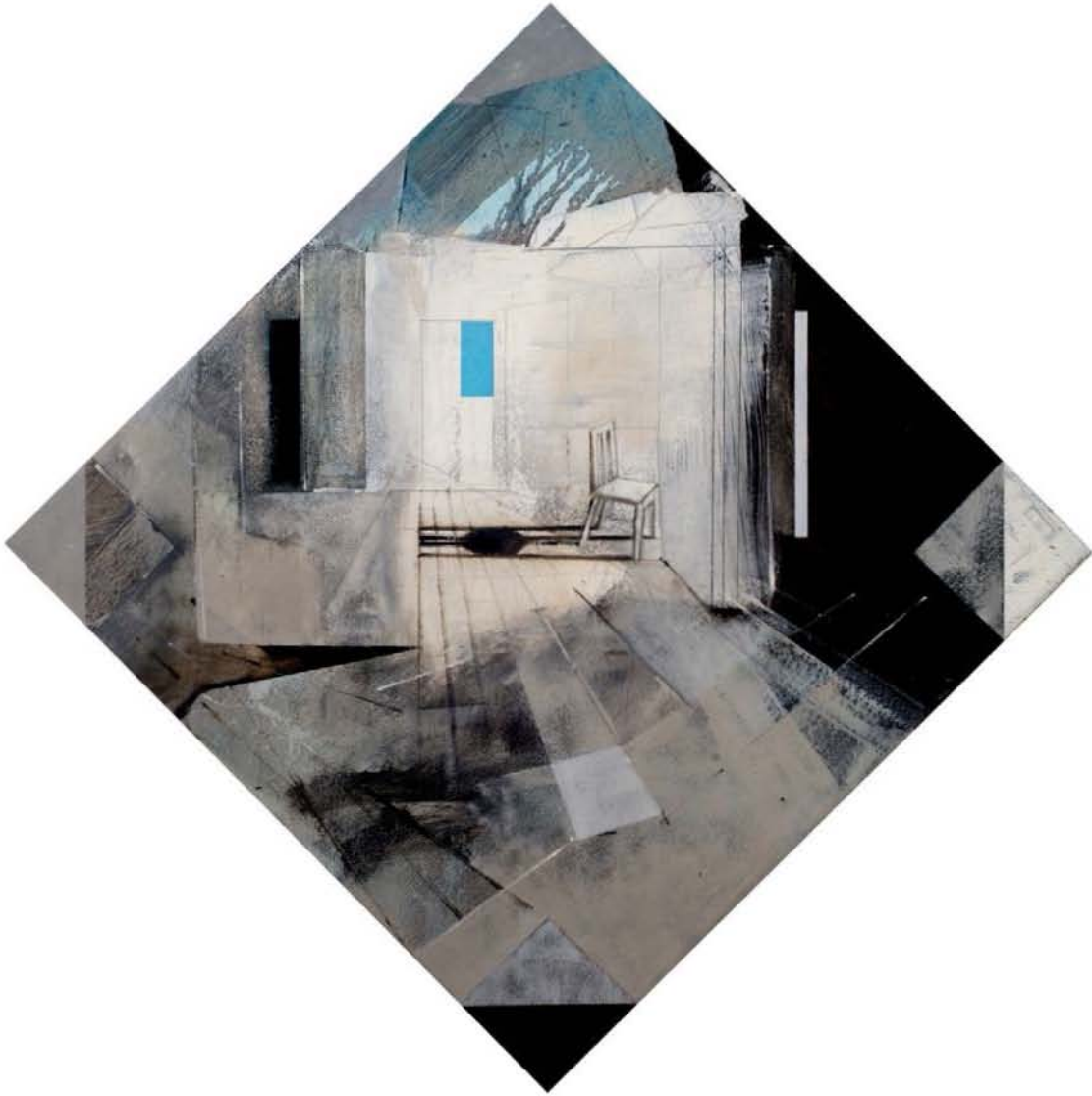
En este libro, E. Morin hace una revisión histórico-filosófica del desarrollo de la humanidad y plantea las preguntas anteriores como parte de un cuestionamiento por la crisis planetaria para después conminar a la humanidad a salvaguardar la integridad de la Tierra y a re-humanizarse: “Tenemos que aprender a estar allí (*dasein*), en el planeta. Aprender a estar, es decir aprender a vivir, a compartir, a comunicar, a comulgar [...]”¹⁰⁶ De los escritos de E. Morin, yo deduzco que, en el estado en el que nos encontramos, tenemos que echar mano de sobriedad, inteligencia y creatividad para la construcción de un mejor futuro. Quizás debiera decir hacia un futuro factible. A mi parecer, en ese proceso, el arte pictórico puede jugar un papel importante.

¹⁰⁴ Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008, p.64.

¹⁰⁵ Morin, Edgar y Ker, Anne Brigitte, *op.cit.*, p.211.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p 212.

Capítulo 4. El tiempo y el espacio en la pintura



Rodrigo Ayala / 2018
Amanecer

El tiempo y el espacio en la pintura

Los componentes de una pintura son numerosos y pueden ser analizados desde diversos puntos de vista. Este capítulo se ocupa de dos, estrechamente relacionados. David Hockney declara.

La pintura es el arte del tiempo o el espacio, o así lo veo yo. Una cosa importante al dibujar es ser capaz de colocar una figura en un espacio. Y creas el espacio a través del tiempo [...] Cuando un ser humano está viendo una escena [...] es el hecho de que nos toma tiempo el verlo que crea el espacio.¹⁰⁷

El libro *The History of Pictures, from the Cave to the Computer Screen*, cuyo texto es la transcripción del diálogo, entre David Hockney y Martin Gayford, ha sido muy útil para recabar información y para encontrar el tono para abordar el tratamiento del espacio en la pintura. Como complemento, en muchas ocasiones, acudo a la tesis de maestría sobre el espacio pictórico de Luviano Flores quien sostiene como premisa que el recorrido visual de una pintura es una experiencia sensible que le ofrece al espectador la posibilidad de “habitar” el espacio construido en la pintura.¹⁰⁸

Primero, abordo la cuestión del tiempo, y más tarde, identifico artificios utilizados por los pintores para representar el espacio en el plano bidimensional. Acoto mi estudio, predominantemente a la pintura figurativa europea a partir del renacimiento. Sin hacer justicia a todos los pintores que admiro; ni pretender ofrecer una revisión histórica de los pintores más relevantes, simplemente presento imágenes de ciertas obras, para acompañar las explicaciones, a manera de ejemplos ilustrativos.

4.1 Distintas acepciones del tiempo en la pintura

Es posible hablar del tiempo para la pintura y del tiempo en la pintura. En cuanto a lo primero, y centrando la atención en el espectador, es obvio que hay distintas maneras de ver y observar una pintura. Puede verse en un segundo o puede observarse largamente o repetidas veces. Detenerse a contemplar una pintura puede ser una experiencia personal, entre la obra y el espectador, en el que la mirada recorre libremente la obra. La

¹⁰⁷ Hockney, David y Gayford, Martin, *op. cit.*, p. 83. (“*Painting is an art of time and space, or so it seems to me. A big thing in drawing is being able to put a figure in space. And you make space through time. [...] When a human being is looking at a scene [...] it’s the fact that it takes us time to see it that makes the space.*”), (Trad. de la autora).

¹⁰⁸ Luviano Flores, Luis Antonio, *op.cit.*, p.8.

transformación puede ser suave y a través de un proceso de maduración que sucede sutilmente. O, puede ocurrir de golpe como una toma de conciencia de algo, un cambio, una fascinación inmediata espectacular y contundente. Ver la pintura adecuada en un momento adecuado podría compararse con el beso del príncipe azul que despierta a la bella durmiente para poner fin al maleficio. Dicho de otra manera, en ciertos casos la observación requiere relativamente más esfuerzo y la pintura conquista poco a poco al espectador; otras veces, la seducción es instantánea. Aun cuando el momento del primer encuentro sea diferente, en ambos casos se trata de algo personal y, como todo encuentro íntimo verdadero, tiene efectos duraderos.

El tiempo en la pintura puede referirse a cómo la obra informa acerca del tiempo de elaboración. En la transcripción de otra conversación entre Hockney y Gayford en la que disertan acerca de qué convierte a una pieza en obra maestra,¹⁰⁹ Hockney apunta que la pintura es una condensación de tiempo y explica cómo un autorretrato de Rembrandt contiene las horas, la duración del trabajo del pintor; y cómo en una pintura impresionista podemos reconocer la intensidad de la mirada sin distracciones capaz de captar la luz de un momento corto y transitorio. La relación espacio/tiempo en la pintura es un saber que se construye primero y se descubre y disfruta más tarde.



Rembrandt
(Países Bajos, 1606-1669)



Édouard Manet
(Francia, 1832-1883)

¹⁰⁹ Hockney, David and Gayford, Martin, "On what turns a picture into a masterpiece", www.theguardian.com/artanddesign/2016/sep/26/david-hockney-what-turns-a-picture-into-a-masterpiece.

El tiempo puede hacer alusión a la hora del día, a la estación del año o al clima. Eso puede ser un condicionante del contenido y la forma de la pintura. El tiempo también puede ser un referente histórico y como tal formar parte de la pintura. En la conversación “La forma del pensamiento antiguo” (“*The Shape of Ancient Thought*”),¹¹⁰ Kiefer expone varios puntos al respecto con los que me identifico. Resalta que el artista no crea *ex nihilo*; la política, el mundo, lo que está, es lo que el artista utiliza como uno más de sus materiales de trabajo. El artista, afirma, se encuentra en un flujo en el que los eventos llegan a él; el artista es “atravesado” por pensamientos y movimientos. El arte, resume, no está compuesto únicamente de pensamientos sino por sentimientos, intelecto y mundo real.

Una apreciación importante que Kiefer externa, en esa misma conversación, es que el arte no mejora ni existe la evolución en el arte. A lo largo de la historia, la pintura ha servido para distintos fines, pero no se puede hablar de una diferencia en grados de calidad. Es un hecho que podemos conmovernos con obras de otros siglos y de distintas latitudes.



Villa de Poppea, Oplontis
Suburbio de Pompeya



Saturnino Herrán
(México, 1887-1918)



Nicolas de Staël
(Rusia, 1914-1955)

4.2 Tratamientos del espacio y maneras de conferir profundidad

El tratamiento del espacio en la pintura influye y condiciona la sensación de ser transportados a una atmósfera de densidad diferente, a un lugar distinto al terreno que pisamos. Hay infinidad de maneras de traducir el espacio tridimensional al plano bidimensional. Hockney afirma que hay quizás tantos tipos de espacios como tipos de imágenes.¹¹¹ Qué interesa ver, cómo se ve, cómo se plasma esa experiencia en una superficie bidimensional varía según los tiempos, latitudes y culturas. El horizonte es histórico-social y cultural.

¹¹⁰ Kiefer, Anselm and Tokofsky, Peter, *op.cit.*

¹¹¹ Hockney, David and Gayford, Martin, *op.cit.*, p.85.

Luviano Flores explica estas diferencias señalando que las experiencias entre el espacio vivenciado y el espacio representado bidimensionalmente son similares.¹¹² La intencionalidad del artista es, sin duda, otro factor influyente. Por ejemplo, la pintura china en la antigüedad es entendida como un ejercicio espiritual y su objetivo es sintonizarse con el orden interno del mundo, con la esencia de lo que existe. Esa energía primordial se plasma en pocas pinceladas¹¹³. Todo lo demás es vacío. Por su lado, muchos pintores europeos, durante siglos, intentan representar miméticamente lo que ven y para ello descubren o idean los artificios correspondientes. Es interesante ver que muchos de los recursos plásticos del pasado, que confieren la sensación de espacio, aparecen en propuestas plásticas actuales, que se apropian de lo que necesitan con mucha libertad. Neo Rauch, a quien se le dedica un capítulo más adelante, compone sus obras mezclando distintas maneras de representar el espacio.

Hockney y Gayford explican que antes de la perspectiva, la pintura europea carece de unidad espacial. La pintura medieval, muy comúnmente, muestra franjas en la parte superior que representan lo profundo y en la parte inferior lo cercano. Se trata de una pintura religiosa cuya intención prioritaria es conmemorativa y didáctica. Desea representar lo visible y también lo que cree que existe como Dios, el paraíso, los ángeles, arriba; y el infierno y los demonios, abajo. Suele utilizar la llamada perspectiva jerárquica en la que se alteran las proporciones naturales y la figura de importante rango teológico o social se representa de mayor tamaño sin tomar en cuenta su ubicación en el espacio. En la estratificada sociedad de la Edad Media, de acuerdo con el análisis de Luviano Flores, la experiencia y por tanto la idea del espacio están reducidas a localizaciones y posiciones jerarquizadas en el que el espacio celestial se opone al terrenal y el de lo sagrado al de lo profano.¹¹⁴

Giotto y Duccio inician la superación de aquellos principios medievales.¹¹⁵ En la Capilla Scrovegni de Padua, sin perder la simetría del diseño, pero en aras de una espacialidad novedosa, Giotto combina una incipiente perspectiva convencional con una especie de vista aérea en el trono de Dios que aparece como visto desde el centro. Las líneas de fuga se dirigen a un centro, pero ese centro está arriba aun cuando el espectador se encuentra abajo. Además, las paredes de las edificaciones que albergan a un ángel a un

¹¹² Luviano Flores, Luis Antonio, *op.cit.*, p.38.

¹¹³ Hockney, David and Gayford, Martin, *A History of pictures, from the Cave to the Computer Screen*, p.39.

¹¹⁴ *Ibidem*, p.40.

¹¹⁵ *Ibidem*, p.70.

lado y a la virgen al otro están hechos desde direcciones opuestas. Esa libertad compositiva habla de una gran audacia en el tratamiento del espacio por parte de Giotto.¹¹⁶



Giotto
(Italia, 1266-1337)

En el renacimiento se empieza a construir el espacio que transmite la sensación de profundidad mediante el uso de un punto de fuga y diagonales (perspectiva oblicua, cónica o lineal). Más adelante, aparece el empleo dos puntos de fuga: uno a la derecha, otro a la izquierda, y diagonales (perspectiva angular). Según Hockney, la perspectiva lineal no es una invención sino es una ley óptica que descubre Brunelleschi en 1413. En 1435, Alberti describe la perspectiva lineal en una publicación que incluye un método de trabajo en el cual el pintor traza un rectángulo e incluye ahí lo que podría estar viendo a través de una ventana. El trabajo se realiza desde un sólo punto de vista. El fresco central de la Sagrada Trinidad de Masaccio muestra un marco arquitectónico cuya bóveda tiene unos rosetones con perspectiva perfecta. Hay quienes dicen, y es probable, que Brunelleschi intervino o al menos asesoró a Masaccio.¹¹⁷ Otro rasgo importante que da arraigo a las figuras y transmite sensación de espacialidad son las sombras de las figuras de Masaccio en los frescos que se encuentran en la Capilla Brancacci de Santa María del Carmine en Florencia.¹¹⁸

¹¹⁶ Hockney, David and Gayford, Martin, *op.cit.*, p. 89.

¹¹⁷ *Ibidem*, p.100.

¹¹⁸ *Ibidem*, pp.129-130.



Masaccio
(Italia, 1401-1428)

Una vez establecida su utilización, la perspectiva como método constructivo será un lugar común en la pintura occidental por los siguientes 500 años. Sin embargo, hay otros medios para conferir profundidad. Los cambios de tamaño, la determinación de color, de luz, la distorsión de la forma pueden acentuar la sensación de cercanía o lejanía. O sea, los gradientes entendidos como el crecimiento o decrecimiento gradual de alguna cualidad perceptual en espacio o tiempo son otro recurso para conferir profundidad, como bien señala Luviano Flores.¹¹⁹ La superposición de planos es otra manera de conferir profundidad y de solucionar el espacio pictórico.

Aun cuando muchos pintores renacentistas recurren al artificio de la perspectiva, no todos se apoyan de igual medida en ésta. En el renacimiento tardío, los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina atrapan la mirada por el volumen, la corporeidad y el movimiento de las figuras. Muy probablemente las habilidades como escultor y la noción de espacio propician una espacialidad muy particular en estos frescos. Se observa que el espacio es muy limitado; la profundidad es no mayor a la de un cuerpo. Cuando mucho, hay figuras que están atrás de marcos arquitectónicos y otras que están del lado del espectador. Una proeza

¹¹⁹ Luviano Flores, Luis Antonio, *op.cit.*, p.93.

espacial de Miguel Ángel en este sitio es cómo logra plasmar al profeta Jonás recargándose hacia atrás en una parte de la bóveda que está curveada hacia adelante.¹²⁰



Miguel Ángel,
(Italia 1475-1564)

Cada técnica tiene sus características y sus limitaciones. El fresco, luminoso por excelencia, no permite un trabajo contundente de las sombras; lo oscuro es sólo ausencia de luz. Masaccio, en los frescos de la Capilla Brancacci, recurre a una serie de pequeñas líneas para suavizar las transiciones de un color a otro; ya que las degradaciones tonales parejas son de difícil realización en el fresco (y en el acrílico). La técnica del óleo sí permite el trabajo en los oscuros y las mezclas son más fácilmente hechas que en la técnica del fresco. Recordando la famosa premisa de Marshal McLuhan que dice que el medio es el mensaje¹²¹ podemos concluir, que en pintura, los diferentes medios concretizan distintos mensajes.

En el siglo XV, al norte de Europa, Jan van Eyck explora el espacio de distintas maneras. Su investigación va de la mano con el desarrollo de la técnica del óleo.¹²² Si bien el aceite como medio fue utilizado desde el siglo IX, Van Eyck lleva a cabo un perfeccionamiento de la técnica. Él trabaja con base en una serie de capas e introduce el uso de la resina de pino para poder aplicar barnicetas. El secado lento del óleo permite un trabajo en el detalle. La fineza en los detalles se traduce en las distintas calidades de los

¹²⁰ Hockney, David and Gayford, Martin, *op.cit.*, p.27.

¹²¹ *Ibidem*, p.145.

¹²² *Ibidem*, p.144.

objetos incluidos en la escena. Texturas y brillos transmiten sensaciones táctiles y contribuyen a intensificar la sensación de espacialidad.

En una de sus obras más famosas, *El retrato del matrimonio de los Arnolfini*, hay muchos detalles que dan idea de relieve, corporeidad y sensación de espacio real. Por el parecido con la realidad, el observador ve todo como si lo tuviera cerca. El vestido verde de ella es ejemplo de la degradación tonal y la matización que permite el óleo. Está pintado con un fondo verde con blanco de plomo y amarillos que le dan luminosidad, y luego está tratado con una barniceta para crear el efecto de una tela muy fina y cara. En cuanto a la representación del espacio tridimensional, es interesante notar que las líneas de fuga no convergen hacia un solo punto. Aunque están cercanos entre sí, los puntos de fuga son varios.¹²³ Algo emblemático y magistral de esta pintura es el espejo convexo en el último plano que refleja el espacio visto desde otro ángulo e incluye a dos personajes que se encuentran fuera del espacio representado en el cuadro constituyendo la figura retórica de la elipsis.



Jan van Eyck (detalle)
(Países Bajos, 1390-1441)

A diferencia de los italianos que se adhieren a un modelo matemático, los pintores de los Países Bajos llegaron a la perspectiva de un modo empírico. La relativa falta de rigurosidad en el tratamiento del espacio también se puede apreciar en *La Virgen con el Canónigo van der Paele*, otro cuadro de Van Eyck, también muy rico en detalles, con un

¹²³ “*El matrimonio Arnolfini* de Jan Van Eyck”, Pintura del gótico, publicado 8 febrero 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=YsQXNiQM4gA>, (último acceso 10 febrero 2019).

espacio bien articulado pero de proporciones alteradas, ya que la talla de las figuras es demasiado grande para la arquitectura.

Otra obra, *La Adoración del Cordero místico*, es parte del políptico pintado por los hermanos, Hubert y Jan van Eyck, que está ubicado en el altar de la catedral de Gante. Es notable por muchas razones, pero lo que es de interés en el enfoque de este escrito es que está construida con una perspectiva aérea (también llamada atmosférica o a vista de pájaro) y utiliza los gradientes en el color, el tono y la nitidez para dar la sensación de un espacio muy grande. Al mismo tiempo, un poco en contradicción con lo que sería una vista aérea, hay una detallada precisión en las plantas y en algunas de las figuras que aparecen como vistas frontalmente. En un sentido ortodoxo, hay ciertas incoherencias, pero esa libertad poética, con intenciones de índole místico-religiosa, se traduce en una percepción de la maravilla de la creación con grandiosidad y espacialidad.



Hermanos van Eyck (detalle)

La técnica del óleo, que permite las sutilezas en el trabajo del claroscuro, va a desembocar en una pintura que precisamente dedica gran importancia a la elaboración, exaltación y variedad de la oscuridad y la sombra; modificando, con ello, la sensación del espacio. No cambia significativamente la manera en que se construye el espacio, pero sí la sensación que transmite. Luviano Flores considera que la penumbra transmite solemnidad y peculiaridad al recinto, lo que, puede propiciar un estado de conexión con el ser interior del espectador.¹²⁴

La variedad en las sensaciones se origina por la manera en que se construye el espacio pero también por cómo se “viste” ese espacio. En un ensayo, el escritor Aldous

¹²⁴ Luviano Flores, Luis Antonio, *op.cit.*p.60.

Huxley analiza el tratamiento espacial de varios exponentes importantes del siglo XVI¹²⁵ centrando su atención en la pintura de El Greco. Según Huxley, El Greco no utiliza la perspectiva ni pinta paisajes en el último plano. Sus figuras no son planas pero tampoco se perciben completamente en tres dimensiones. Parecen habitar un universo celestial de extensión indefinida. Tintoretto, continua Huxley en ese mismo ensayo, se lanza a pintar un movimiento centrífugo que sugiere una sucesión sin fin de cosas y espacios. Y, la representación de Tiziano, apunta Huxley, acude a paisajes lejanísimos en el último plano con el afán de acentuar la profundidad.



El Greco
(Grecia, 1541-1614)



Tintoretto
(Italia, 1518-1594)



Tiziano
(Italia, 1490-1576)

Los pintores aprovechan las bondades del óleo para trabajar la oscuridad. Uno de los principales maestros de ese período es Caravaggio, el pintor del drama óptico. Hockney sostiene que este pintor trabaja cada figura por separado, y posteriormente junta todos los personajes para construir la escena. Esto lo nota Hockney al observar que las figuras no ocupan un espacio coherente con el real ni son exactas las proporciones de las figuras. El procedimiento de Caravaggio, concluye Hockney, es comparable a un collage de fotografías que puede llevarse a cabo con el *photoshop* actual.¹²⁶ Es el claroscuro el que unifica y condiciona la percepción del espacio.

¹²⁵ Huxley, Aldous, "Variations on El Greco", en Halpern, Daniel, (ed.), *op.cit.* p.63.

¹²⁶ Hockney, David and Gayford, Martin, *op.cit.*, p.178.



Caravaggio
(Italia, 1571-1610)

Las Meninas, una de las obras maestras de Velázquez, logra la teatralidad del barroco utilizando la perspectiva aérea que confiere gran profundidad. La imagen incluye, como en el retrato del matrimonio de los Arnolfini de Van Eyck, también un espejo. Pero en esta pieza, la función del espejo es distinta y muy particular. Esta obra es un juego de reflejos y existe cierta ambigüedad respecto a cuál es el objeto de trabajo del pintor, ya que no podemos afirmar, con certeza, qué es un reflejo y qué es parte de la "realidad".¹²⁷ Esta pintura da pie a un sentido de ilusión dentro de ilusiones. Es interesante ver cómo la escena está orquestada por la luz. Además del hombre del umbral iluminado del fondo, la luz hace que resalte la princesa y quienes la rodean. Lo demás está sólo suficientemente iluminado para que se logre ver. Es la luz la que enfatiza los puntos cruciales para articular el espacio. Las miradas de los numerosos personajes que aparecen en la escena también contribuyen a dar la sensación espacial. A diferencia de los flamencos revisados antes, los detalles de Velázquez en *Las Meninas* parecen muy precisas de lejos, pero vistos de cerca, resultan estar hechas con destreza y mucha soltura.

¹²⁷ Portus, Javier y Bilbeny, Norbert, "Arquitectura: el espacio real y fingido", *Conversación, Otros ojos para ver el Prado, Las Meninas de Velázquez*, publicado 22 junio 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=BGzdmBmDzaU> (último acceso 9 febrero 2019).



Diego Velázquez (detalle)
(España, 1599-1660)

Hacer más notorias ciertas luces, convirtiéndolas en esplendores de luz, es una manera de adicionar información y de representar espacialidad. Rembrandt lo hace. Mediante la riqueza de los materiales como el pútrido y las veladuras logra pintar lo intangible. Pinta la atmósfera, el aire y el espacio así como la sustancialidad y la emocionalidad de los rostros. Hockney cita que los chinos decían que para una buena pintura se necesitan tres cosas: mano, ojo y corazón.¹²⁸ Cualquiera de los retratos del maestro Rembrandt, que son muy numerosos, hace patente la presencia de las tres.

En otro clásico de la pintura europea, *El Arte de la Pintura* de Vermeer, además de la estructuración del espacio mediante el trazo de la perspectiva ortogonal,¹²⁹ que se ve acentuada por el contraste cromático de las baldosas del piso, se percibe una atmósfera, una sensación de espacio que está estrechamente relacionada con la utilización de la luz. Hay cierta libertad poética en el juego de luces y sombras de las figuras; por ejemplo la pierna derecha del pintor tiene una iluminación que no concuerda del todo con la luz que recibe de la ventana.¹³⁰ En Vermeer, es notable el estupendo trabajo en los bordes y las transiciones de un elemento a otro. En la pintura citada, eso se puede apreciar en la fantástica suavidad de la transición del cabello del pintor al mapa del fondo. El espacio entre la mano de la chica con el trombón y el soporte del mapa, dado por el control y la modulación de tonos, también es de una delicadeza formidable.¹³¹ El cortinaje del primer plano es otro recurso que otorga sensación de espacio y de teatralidad. En

¹²⁸ Hockney, David and Gayford, Martin, *op. cit.*, p.208.

¹²⁹ Perspectiva ortogonal es la que construye el espacio con base en un punto de fuga lejano de donde parten las diagonales que se dirigen al primer plano.

¹³⁰ Hockney, David and Gayford, Martin, *op.cit.*, p. 206.

¹³¹ *Idem.*

todas las obras del Vermeer, el manejo magistral de la técnica del óleo juega un papel fundamental para conferir la sensación de atmósfera. Coincidió con aquel que dijo que, a pesar de ser un cuadro de pequeño formato, *La tejedora de encaje*, del mismo pintor, contiene todo el universo de la chica retratada haciendo su labor.

Tanto en el teatro como en la pintura, los campos de visión son importantes y la composición pictórica evoluciona en ese sentido en los siglos XVI y XVII. Esto es, los pintores creaban una cuadratura o una arquitectura ilusionista como base de su puesta en escena en la que las figuras conservan también un orden. Gran parte de las pinturas del siglo XVII y principios del XVIII parecen ser una puesta en escena dramática.¹³² En la transición del siglo XVIII al XIX cambia ese tratamiento del espacio. Los pintores se alejan de este espacio escenificado. Delacroix se rebela contra el orden en las figuras. Corot también deja atrás la escenificación de la naturaleza al estilo de Lorrain para captar la naturaleza tal cual. Corot pinta al aire libre y le importa ser fiel a esa sensación. La práctica de pintar del natural es retomada vigorosamente por los impresionistas.



Claude Lorrain
(Francia, 1600-1682)



Camille Corot
(Francia, 1796-1875)

En ocasiones el giro de un proceder ordenado hacia una mayor soltura se puede observar en el proceso de un mismo pintor. Sobresale el caso de otro gigante de la historia de la pintura. Goya, en una etapa temprana compone sus cartones para los tapices en forma piramidal. Más tarde se aleja del idealismo de su maestro Meng y se enfoca en la fuerza

¹³² *Ibidem*, p.163.

expresiva de la oscuridad y lo gigantesco.¹³³ *Saturno devorando a su hijo*, *El duelo a garrotazos* y *El Coloso* son piezas que muestran figuras de proporciones monumentales con respecto al espacio circundante. En contraste, *El perro semi-hundido*, una de las *Pinturas Negras* presenta un fragmento de la figura en un espacio enorme.



Francisco de Goya
(España, 1746-1828)

El romanticismo, movimiento cultural que le da prioridad a los sentimientos, representa una manera de sentir y de concebir la naturaleza, la vida, y al ser humano que se contrapone a los paisajes contruidos, encuadrados e ideales del clasicismo. Representa también una ruptura con las reglas estereotipadas del claroscuro. El romanticismo le da una nueva dimensión al espacio otorgándole un valor alegórico al paisaje y abriendo los espacios a la inmensidad. Al igual que el espacio, las figuras del romanticismo tienen una connotación simbólica.

El *Caminante sobre el mar de nubes*, una de las pinturas emblemáticas de Caspar David Friedrich y del romanticismo alemán, representa un gran espacio por encima de las nubes con una figura de espaldas al espectador frente a la inmensidad, en una actitud contemplativa. En ese mismo período, en Inglaterra, William Turner se centra en la luz mediante un dominio de la corporeidad del óleo y de la sutileza de las transparencias para pintar el espacio abierto e infinito de una manera novedosa.

¹³³ “Las mejores obras de Francisco de Goya”, <http://listas.economista.es/arteycultura/2108-las-mejores-obras-de-francisco-de-goya>, 15 de Abril de 2013, (último acceso 15 abril 2019).



Caspar David Friedrich
(Alemania 1774-1840)



William Turner
(Inglaterra 1775-1851)

En los inicios del siglo XIX, la pintura europea está hecha con claroscuro. Hacia el fin de ese siglo empieza a alejarse del mismo, a querer escaparse de la perspectiva renacentista, a aprovechar la libertad que le otorga la aparición de la fotografía y a marcar las diferencias que la distinguen de ese nuevo medio de representación. Los exponentes del impresionismo no forman un grupo homogéneo, pero todos resaltan recursos pictóricos que logran transmitir sensaciones que la fotografía de entonces no puede ofrecer. Su foco de atención es la luz y el gran protagonista es el color. La pincelada también adquiere un papel protagónico. La pintura es aplicada con una pincelada, en menor o mayor grado, potente y evidente.

La articulación del espacio en la pintura impresionista no presenta grandes cambios; conserva la estructura de la perspectiva. Sin embargo, la atmósfera y la sensación de espacio están dados principalmente por los colores y los contrastes cromáticos. Al pintar al aire libre y con celeridad, se acaba de extinguir el arte que durante siglos se había visto supeditado a ese efecto de ventana y a la escenificación. Dado el etnocentrismo europeo, otra novedad que presentan algunos impresionistas es la disposición de abrirse al arte de otras latitudes. Vuelven la mirada hacia grabados japoneses. Esa influencia les anima, entre otras cosas a prescindir de las sombras (Van Gogh, Gauguin, Bonnard).¹³⁴ En *La lucha de Jacob con el ángel*, Gauguin, a la manera del japonés Utagawa Hiroshige, pinta un objeto en el segundo plano que atraviesa la superficie del cuadro creando, con eso, la sensación de

¹³⁴ Hockney, David and Gayford, Martin, *op.cit.*, p.278.

profundidad (superposición de planos). Por su parte, Van Gogh estudia e inclusive realiza una copia de una pieza de este artista japonés.¹³⁵



Utagawa Hiroshige
(Japón 1797-1858)



Vincent van Gogh
(Países bajos 1853-1890)



Paul Gauguin
(Francia 1848-1903)

En esos últimos años del XIX y los primeros años del siglo XX hay una gran efervescencia intelectual y artística. Surgen distintas tendencias que están marcadas por cambios en el posicionamiento de los pintores y de la pintura dentro del contexto social y político. Tienen lugar una serie de movimientos, muchos de los cuales redactan manifiestos y documentos en donde declaran sus principios y definen sus posturas. Sin embargo, apunta Luviano Flores, muchas de las vanguardias no rompen del todo con la perspectiva como herramienta para conferir profundidad.¹³⁶

El expresionismo es uno de los primeros movimientos de vanguardia. Amplio y heterogéneo como movimiento, principalmente alemán, se distingue por la postura ideológica y antibélica de sus exponentes, así como por la función que éstos desean que tenga la pintura. Estos factores condicionan sus imágenes. Mario de Micheli escribe, palabras más, palabras menos, que el expresionismo se posiciona contra las efusiones del alma y contra los tecnicismos sin alma; que profesa amor por los hombres y la naturaleza.¹³⁷ Muchos de los expresionistas realizan grabados pues la reproducción múltiple permite que un público más amplio tenga acceso al arte, además de que incluyen estos trabajos en sus publicaciones. En la pintura, el color expresionista es llamativo, estridente y sin un claroscuro tradicional realista. Los colores que se aplican con audacia; resultan, a menudo,

¹³⁵ *Ibidem*, p.282.

¹³⁶ Luviano Flores, Luis Antonio, *op.cit.*, p.12.

¹³⁷ De Micheli, Mario, *op.cit.*, p.108.

relativamente planos, sin muchos matices y pueden llegar a ser arbitrarios como en los caballos azules o los gatos rojos de Franz Marc.

En las obras expresionistas se observa una simplificación y hasta deformación de los cuerpos. Kirchner, uno de los fundadores del movimiento e importante exponente, además de alterar las formas, utiliza colores brillantes, y dibuja contornos oscuros alrededor de sus figuras. El tratamiento del espacio expresionista rompe en distintos grados con la perspectiva. El espacio se disuelve, se deforma, se levanta y puede llegar a ser inestable. Es poli-céntrico, es decir, co-existen diversos puntos de fuga, y muchas veces, está ocupado por figuras que se sobreponen; esto es, el espacio que ocupa cada figura no es exclusivo. Si bien se observa una nueva manera de representar el espacio, la intencionalidad de los expresionistas no es, explícitamente, la de explorar nuevas maneras de construir el espacio. Llegan ahí guiados por el propósito de lograr una expresión contundente. En la pintura surrealista, el tratamiento del espacio en sí no es novedoso. Lo distintivo, en este caso, es la inesperada asociación de elementos.



Ernst Ludwig Kirchner
(Alemania, 1880-1930)



Franz Marc
(Alemania, 1880-1916)

En contraste, con lo anterior, el período postimpresionista sí trae importantes innovaciones en el tratamiento espacial. Me limito a hablar de cuatro pintores cuyas incursiones y hallazgos forman parte importante de la plataforma de despegue para la muy vasta diversificación de la pintura en el siglo XX y XXI. Se distinguen dos grandes vetas que derivan en distintas manifestaciones posteriormente. Una representada por Vincent Van Gogh y Henri Matisse y otra por Paul Cézanne y por el Claude Monet tardío.

No sólo a través del color es que la pintura de Van Gogh impone el drama humano o la explosión de sentimientos. El movimiento y la velocidad de las pinceladas de Van Gogh

juegan un papel sobresaliente. Son huellas de actividad, son indicadores de subjetividad. Para el que contempla una obra de Van Gogh, el frenesí de las pinceladas es, sin duda, un importante punto de partida para las *proyecciones* o las *fantasías vitalísticas* (Graw). En cierto sentido, yo veo en esa emocionalidad dada por el movimiento al pintar, en tanto expresión física corporal, un heraldo que anuncia y antecede al expresionismo abstracto y al *action painting* que, unas seis décadas más tarde, hará de la gestualidad y actividad corporal total una parte importante del trabajo pictórico. En cuanto al valor simbólico que Van Gogh le atribuye a los colores, éste conduce a cierta alteración que antecede a una libertad más generalizada en el tratamiento del color que florece en el fauvismo. En su libro sobre las vanguardias del siglo XX, Mario de Micheli considera a Van Gogh como uno de los padres del expresionismo.¹³⁸

En el polo opuesto a la vehemencia de Van Gogh, encontramos a Matisse. Quietud, orden, claridad y equilibrio son términos que utiliza, una y otra vez, al hablar de su trabajo. Persigue la expresión y la serenidad a través de la simplificación de las ideas y de la plástica que se traducen en una estricta organización del cuadro, un ajuste de volúmenes y un juego de equivalencias. Matisse declara que quiere que su pintura sirva como “calmante cerebral”.¹³⁹ Matisse insufla vida a sus combinaciones utilizando dos elementos principales: el color y la línea,

Para mí, la expresión no reside en la pasión que está a punto de estallar en un rostro o que se afirmará con un movimiento violento. Se encuentra, por el contrario, en la distribución del cuadro; el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos a su alrededor, las proporciones, todo juega un papel concreto. La composición no es más que el arte de disponer de manera decorativa los diversos elementos con los que un pintor cuenta para expresar sus sentimientos.¹⁴⁰

Matisse no copia “servilmente” la naturaleza. Según él, se debe obtener una interpretación “más perdurable” de la realidad.¹⁴¹ En cuanto al tratamiento espacial, Hockney dice que los colores de Matisse “hacen” el espacio. La manera en que el rojo interacciona con los otros colores es lo que construye el espacio en *El estudio rojo*.¹⁴² Lo mismo ocurre en la *Ventana azul*. En otra obra de Matisse, “La danza” aparecen grandes superficies desprovistas de

¹³⁸ *Ibidem*, p.68.

¹³⁹ Fourcade, Dominique, (comp.), *op.cit.*, p.59.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p.51.

¹⁴¹ *Ibidem*, p.54.

¹⁴² Hockney, David and Gayford, Martin, *op.cit.*, p.285.

tonalidades locales pero el recorrido del pincel evoca volumen y profundidad.¹⁴³ Matisse es un artista prolífico que incursiona en diversas técnicas y su trabajo siempre da la impresión de ser vigoroso y tranquilo a la vez. Los papeles recortados, que produce hacia el final de su vida, son un procedimiento nuevo que habla de libertad, de condensación y depuración además de poner de manifiesto su incuestionable destreza en el dibujo.



Henri Matisse
(Francia 1869-1954)

Claude Monet, en su etapa temprana, es un pintor impresionista. De hecho, un cuadro suyo da pie al nombre "impresionismo". Sin embargo, hay un proceso evolutivo en su trabajo. En su madurez, se desprende de los lineamientos impresionistas. Los últimos trabajos de Monet son fundacionales para la pintura abstracta. Monet vive hasta los ochenta y seis años lo que le permite llegar a disfrutar del reconocimiento de su trabajo y el de sus colegas de juventud.

En 1914, año en que se inicia la Primera Guerra Mundial, Monet busca refugio en su trabajo que realiza en su casa de Giverny, cerca de París. Desde unos 15 años antes había mostrado interés en el arte de la jardinería japonesa. Instala un jardín a la usanza japonesa de espacios circulares que envuelven al espectador. En este jardín se encuentra el estanque con lirios que le sirven de modelo para la serie *Ninfeas (Nymphéas)*. Dejando atrás los instantes en la naturaleza que habían sido captados por él y los otros impresionistas en formatos portátiles, Monet decide emprender este proyecto *Ninfeas (Nymphéas)* con 50 lienzos de grandes dimensiones.

¹⁴³ Fourcade, Dominique, (comp.), *op.cit.*, .p.30.



Claude Monet
(Francia 1840-1926)

En estas pinturas abandona la perspectiva, el horizonte y cierta ilusión tradicional de profundidad. Hay una serie de combinaciones cromáticas y texturas agrupadas en campos o zonas más que en formas. No hay referencia espacial pero sí sensación de espacialidad. La estrategia espacial es como en el arte japonés antiguo, la del foco móvil.¹⁴⁴ En algunas de estas piezas se distinguen reflejos del cielo y los árboles, mostrando espacio mediante la figura retórica de la elipsis.

La abstracción que vendrá tras la Segunda Guerra Mundial hereda la ambivalencia entre las formas y el espacio como parte esencial de las posturas contra las convenciones tradicionales estéticas y espaciales. El geometrismo también se desarrolla a partir de los años 40 tardíos. Frente a ambos, abstracción y geometrismo, el espectador recorre el plano poniendo en marcha el recurso del foco móvil o narración continua.¹⁴⁵

En cuanto al estudio de una nueva forma de representación del espacio dentro de la pintura figurativa, la pintura de Paul Cézanne es de suma importancia porque no copia lo que ve, sino que lo interpreta pictóricamente. Aun cuando la naturaleza es su principal motivo y punto de partida, este artista se toma la libertad de explorar y pensar acerca de lo que ve, de tal manera, que logra componer una síntesis inédita.

¹⁴⁴ Sueiras Prieto, María del Mar, Universidad de Salamanca, "El espacio en la pintura contemporánea: El encuentro de oriente y occidente", *Universidad de Málaga. Arte y Sociedad Revista de Investigación*, (ISSN: 2174-7563) <http://asri.eumed.net/12/pintura.html> I.

¹⁴⁵ *Idem.*

Para Cézanne, el espacio “verdadero” no es ilusionista. Los objetos se abren, explayan, sobreponen, trastocan las reglas de la imitación¹⁴⁶. Elabora un sistema de interpretación de la naturaleza y por añadidura, del espacio. En su estructuración reconcilia la mancha con el volumen, construye un método de gradaciones de colores que él llama modulado donde la pincelada es evidente, decidida, y deja fragmentos de tela sin cubrir.

Existe material escrito que da cuenta de lo que Cézanne quiere y donde explica el método para lograrlo. Se cuenta con la recopilación de notas por parte del hijo del pintor que contienen las “opiniones” de Cézanne, cuya autenticidad ha sido reconocida.¹⁴⁷ Se tiene además, lo escrito por Émile Bernard, amigo y discípulo del maestro, con base en la correspondencia y a las conversaciones sostenidas entre ellos Cézanne y él.

Pintar según la naturaleza no es copiar lo objetivo, es realizar sus sensaciones. En el pintor hay dos cosas: el ojo y el cerebro, ambos deben ayudarse; es preciso trabajar en su desarrollo mutuo; del ojo por la visión sobre la naturaleza, del cerebro por la lógica de las sensaciones organizadas, que producen los medios de expresión. Leer la naturaleza es verla bajo el manto de la interpretación mediante manchas coloreadas que se suceden según una ley de armonía. Estos grandes tonos se analizan así a través de las modulaciones [...] no hay línea, no hay modelado, solo hay contrastes [...] De la relación exacta de los tonos resulta el modelado. Cuando están armoniosamente yuxtapuestos y están allí todos, el cuadro se modela completamente solo. Uno no debería decir modelar, sino *modular* [...].

Todo en la naturaleza se modela según la esfera, el cono y el cilindro. Es preciso aprender a pintar sobre esas figuras simples, luego se podrá hacer todo lo que uno quiera. El dibujo y el color no son distintos; a medida que se pinta se dibuja; cuanto más se armoniza el color, más preciso se hace el dibujo. Cuando el color está en su riqueza, la forma está en su plenitud. Los contrastes y las relaciones de tonos, este es el secreto del dibujo y del modelado [...]. Hay que ser obrero en su arte. Saber tempranamente su método de realización. Ser pintor por las cualidades mismas de la pintura.¹⁴⁸

El método constructivo de Cézanne es distinto a un procedimiento de estilización ordinaria. Parafraseo al escritor D.H. Lawrence quien en un ensayo sobre la obra del genio de Aix-en-Provence describe que en las pinturas de Cézanne la figura humana en reposo no es estática; lo movable llega al reposo, el mundo material inmóvil alcanza la movilidad; las paredes

¹⁴⁶ De Micheli, Mario, *op.cit.*, p.184.

¹⁴⁷ Doran, Michael, (comp.), *Conversaciones con Cézanne*, Buenos Aires, Cactus, 2016, p.64.

¹⁴⁸ Cfr., Doran, Michael, *op.cit.*, pp. 75,76,77.

se deslizan, las sillas se doblan o se levantan un poco, las telas se enroscan como papel quemándose. Y, sigo parafraseando al escritor, sus paisajes nos fascinan por estos cambios misteriosos. No están en reposo; tienen un ánimo y percibimos cambios como si tuviéramos un animal vivo frente a nuestra mirada. En otros paisajes parece estar diciendo que no es así, ni así, ni tampoco así, y cada una de esas negativas es un espacio de tela cruda¹⁴⁹.



Paul Cézanne
(Francia, 1839-1906)

El historiador y teórico del arte Mario de Micheli afirma algo equivalente y señala que Cézanne captaba “su motivo” desde varios puntos de vista.

El esfuerzo de Cézanne por captar la forma plástica de las cosas para dar su peso y su sustancia lo impulsaba inexorablemente a mirar los objetos, no ya desde un solo punto de vista, sino desde varios. Sólo así se conseguía captar mejor los planos y los volúmenes. De ese modo, un mismo objetos en el interior del cuadro yacía en perspectivas diversas que lo deformaban en sentido vertical, longitudinal y hacia abajo, y de igual manera la línea del horizonte perdía a menudo su misma horizontalidad para inclinarse según las exigencias plásticas del cuadro [...]. Estas “anomalías” llegaron después, en el cubismo, a la destrucción completa de la perspectiva renacentista. Nacía así una nueva dimensión del espacio pictórico.¹⁵⁰

Los primeros cubistas: Braque, Picasso y Léger miran obstinadamente a Cézanne. Léger confiesa refiriéndose a Cézanne.

A veces me pregunto qué sería de la pintura actual sin Cézanne. Durante un largo tiempo yo trabajé con su obra. No conseguía separarme de ello, no dejaba de

¹⁴⁹ Lawrence, D.H., “Cézanne” en Halpern, Daniel, (ed.), *op.cit.*, pp.201-208.

¹⁵⁰ De Micheli, Mario, *op.cit.*, pp 183-184.

explorarla y de descubrirla. Cézanne me enseñó el amor por las formas y los volúmenes y me hizo concentrarme en el dibujo. Entonces presentí que este dibujo debía ser rígido y nada sentimental.¹⁵¹

Más tarde, los pintores cubistas vuelven la mirada hacia esculturas y máscaras de otras culturas, principalmente de África y Oceanía, así como hacia piezas de otros tiempos como las del arte ibérico y del egipcio. Los cubistas optan por pintar una síntesis intelectual.¹⁵² La composición adquiere una nueva importancia por la relación de las múltiples facetas del objeto dentro de la obra. Luviano Flores precisa que el cubismo capta los objetos como se ven corpóreamente desde distintos ángulos o puntos de vista pero mantiene el recorrido visual en el desarrollo del espacio. En la misma ocasión, apunta que los futuristas diluyen el espacio en la sucesión de estados o secuencias de la acción desarrollada.¹⁵³

El cubismo persigue una superación subjetiva de la objetividad, pero ese subjetivismo no es emotivo como en el expresionismo, ni psicológico como en el surrealismo, es un subjetivismo mental, racionalista; que también se aleja del abstraccionismo permeado de misticismo de Kandinsky. Si como fantasea el escritor, Michel Butor,¹⁵⁴ el paisaje realista de Courbet y Corot del siglo XIX dice “aquí está la naturaleza no como la representan los pintores sino como ustedes la ven” Monet dice: “he aquí la naturaleza como no la ven normalmente, pero como pueden verla”; yo propongo agregar que el pintor cubista dice “aquí está la realidad como yo puedo verla y como la pienso.”

Cézanne comprime y encierra los sentimientos en la definición formal, en contra de quimeras y literaturas en la pintura¹⁵⁵. Se aleja en definitiva de lo anecdótico. Los cubistas adoptan ese mismo posicionamiento hacia el trabajo pictórico. Van Gogh es también una influencia importante en las generaciones venideras, incluyendo a los cubistas. Mario de Micheli apunta que para Van Gogh el paisaje tiene connotaciones sentimentales y que para Cézanne el mismo paisaje de la Francia meridional es una realidad que quiere conservar en la solidez de la forma como refugio para su inquietud sentimental. Mario de Micheli proporciona esta explicación para contextualizar unas palabras extraídas de una conversación con Picasso que dicen: “...Lo

¹⁵¹ “F.Lèger Catalogue, Musée des Arts Décoratifs. Paris, 1956”, en De Micheli, Mario, *op.cit.*, p.179.

¹⁵² *Ibidem*, p.175.

¹⁵³ Luviano Flores, Luis Antonio, *op.cit.*, pp.124-125.

¹⁵⁴ Butor, Michel, “Claude Monet or the World Upside down” en Halpern, Daniel (ed.), *op.cit.*, p.212.

¹⁵⁵ De Micheli, Mario, *op.cit.*, p.180.

que me interesa es la inquietud de Cézanne, los tormentos de Van Gogh, es decir, el drama humano. Lo demás no tiene importancia”¹⁵⁶

El primer momento del cubismo se denomina analítico. Los cuadros consisten en una serie de planos que se quiebran en facetas para desmenuzar o analizar el objeto. El juego rítmico es importante mientras que el color es reducido y cercano a la grisalla. Los colores son, en su gran mayoría, grises y terrosos. Paulatinamente los planos se van simplificando. Braque, introduce el uso de aserrín, primero¹⁵⁷; y más tarde, el collage de papel periódico o papel tapiz, inaugurando el cuadro objeto hecho de objetos, dejando por completo de suscitar la idea de la verosimilitud de la pintura con la realidad.

En medio de ese proceso, estalla la Primera Guerra Mundial y Braque es enviado al frente. Es herido de gravedad y pasa un año y medio en recuperación. Al cabo de la cual, con toda la fuerza vital de un sobreviviente, regresa al taller para pintar con lo mejor de ambos mundos, el representacional y el no representacional. En ese momento, pinta una libre reconstitución del objeto con una paleta de audaces colores: *La mandolinista (La Joueuse de mandoline)* (1917), y en seguida realiza *La música (La Musicienne)* (1917-1918).



George Braque
(Francia, 1882-1963)

¹⁵⁶ “Conversation avec Picasso en Cahiers d’Art, Paris, num 10,1935” en De Micheli, Mario, *op.cit.*, p.181,

¹⁵⁷ *Braque L’expo*, Libro-catálogo de exposición, Grand Palais, Galeries nationales, París, 16 septiembre 2013.

En el cubismo sintético, los amigos Braque y Picasso, seleccionan de entre los distintos ángulos o puntos de vista del objeto, destacan lo esencial y producen una síntesis, una versión inédita del objeto. Hay color, mucho color además de integrar tipografía, el *collage* de papeles diversos y texturas pintadas en planos superpuestos y recortados. Muy pronto se unen otros pintores al movimiento y se inicia una diversificación de tendencias.

La serie de bañistas del Cézanne tardío, una tentativa de crear una obra imaginativa y potente con figuras, sin recurrir al modelo, en donde el terreno y figura se entretejen en una fusión muy particular,¹⁵⁸ es re-tomado por Picasso en *Las Señoritas de Avignon*. Esta obra es muestra emblemática de la vehemencia instintiva y cerebral de la creatividad de Picasso. Sus colores y estructuras audaces construyen figuras atípicas pero distinguibles.

A partir del cubismo, que cristaliza una forma de ver distinta, se diversifica la manera de entender la pintura. Desde entonces, el eclecticismo no sólo es permitido, sino adquiere un lugar sobresaliente.¹⁵⁹ A lo largo del siglo XX y estas dos décadas del XXI surgen, con una libertad inédita, muy diferentes tendencias en el que-hacer pictórico. Hoy, el pintor puede apropiarse de las soluciones plásticas, de los recursos o medios expresivos del pasado (o del vecino) que le parezcan adecuadas e integrarlas a su propuesta plástica.

¹⁵⁸ Hockney, David and Gayford, Martin, *op.cit.*, p.290.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p.117.

Capítulo 5. La simultaneidad en la pintura



Neo Rauch / 2016.
Presagio de tormenta (Gewitterfront)

5.1 Aclaración preliminar

Los primeros en introducir la idea de simultaneidad son los futuristas en 1913, quienes se proponen expresar una sensación dinámica a través de la descomposición del movimiento. Es un movimiento principalmente italiano. Entre sus exponentes más sobresalientes están Boccioni y Carrá. La simultaneidad a la que se refiere el presente texto no guarda relación alguna con aquella propuesta. Tampoco con el “simultaneísmo” de Robert Delaunay quien acuña ese término para definir una pintura derivada del cubismo conocida como orfismo. El simultaneísmo intenta captar el tiempo en su conjunto al representar asociaciones de imágenes diversas, ensambladas por la interpenetración de planos de colores, utilizando más el círculo que el ángulo típicamente asociado al cubismo.

El trabajo de Marc Chagall está más relacionado con la “simultaneidad en la pintura”, pero hay diferencias importantes. La principal es que el protagonismo de la composición es menor. En la pintura de Chagall conviven elementos icónicos que pertenecen a sus distintos mundos; uno conformado por los recuerdos de su lugar de origen y sus tradiciones judías, que generalmente flotan en la parte superior, y otro, que suele aparecer arraigado en la parte inferior, y se refiere a la metrópoli francesa, donde vivió y trabajó la mayor parte de su vida.



Carlo Carrá
(Italia, 1881-1966)



Robert Delaunay
(Francia, 1885-1941)



Marc Chagall
(Bielorrusia, 1887-1985)

La pintura actual que plasma la simultaneidad de escenas y planos que atrae mi interés, tiene particularidades. Las escenas o, mejor dicho, las realidades están articuladas a través de un importante trabajo compositivo en el que el color y, frecuentemente, la manera en que se aplica el material coloreado juegan un papel importante. Mi interés por este tipo de trabajo surge, entre otras cosas, porque yo, desde mis inicios como pintora, “combino” planos y

escenas en muchos de mis trabajos; aun cuando no conocía la pintura a la que hace referencia este capítulo.

Hay dos artistas contemporáneos que llaman, particularmente, mi atención. Su trabajo ejemplifica mucho de lo que este escrito ha dicho acerca de la especificidad del lenguaje pictórico. Estos dos artistas dominan el oficio, su técnica pictórica es impecable, por tanto, resulta duradera. Cuentan con innegables y decisivas habilidades en el dibujo y para la realización de audaces composiciones. Ambos son conocedores de la tradición pictórica. Ambos son herederos del linaje de la pintura que les antecedió y ambos tienen algo que decir pintando. El trabajo de ambos refrenda la relevancia que tiene la pintura en sí y pone de manifiesto que la pintura figurativa está muy lejos de ser un medio agotado. En la pintura de estos dos artistas aparecen representadas múltiples realidades a la vez, de manera simultánea. A esto precisamente hace referencia el título de este capítulo “La simultaneidad en la pintura”.



Jenny Saville

Una es Jenny Saville del Reino Unido (1970) quien pertenece al grupo de los Artistas jóvenes británicos (*Young British Artists*). Saville incluye distintos niveles de realidad o distintas realidades a través de una combinación magistral de figuración y abstracción. El otro, es Neo Rauch de la ex-República Democrática Alemana (1960) miembro de la Nueva Escuela de Leipzig. Aun cuando el trabajo de Saville es fascinante y digno de un amplio estudio, elegí profundizar en el caso de Rauch por varias razones.

La primera es que la pintura de Rauch entra bien en el flujo de lo tratado en el capítulo precedente, pues utiliza diversos recursos y tratamientos del espacio pictórico que se pueden encontrar en las obras de otros siglos. La segunda es que me resultó más sencillo el acceso a

información sobre su trabajo y su carrera. La tercera razón, es que veo a Rauch como un ejemplo sobresaliente de los beneficios que pueden derivar de una rigurosa formación académica. Por último, la carrera de este pintor ilustra el trascendente papel que juegan las instancias estatales y la gestión de galeristas solidarios en la promoción de un pintor, tanto dentro de su propio país, como en su proyección hacia el extranjero.

5.2 Características de la obra de Neo Rauch

Una tesis de doctorado realizada por Roberto Infantes García-Carpintero¹⁶⁰ ha sido de particular utilidad para la elaboración de este capítulo. Este estudioso conceptualiza lo que muestra la pintura de Neo Rauch de la siguiente manera.

Así pues, en las obras de Neo Rauch se sigue encontrando un espacio organizado y trabajador. Está hábilmente desarticulado por medio de intervenciones pictóricas que se pueden escuchar con un lenguaje realista. Diferentes grados de representación gráfica conviven, desde la esquemática volumétrica tan exclusivamente pictórica, mezclando lo ilusionista con lo simbólico y el naturalismo con lo pictórico. Los cambios de escala y los puntos de vista afectan a las pinturas de individuos anónimos, que parecen ser atletas, como sacados de una empresa de robótica, fundamentalmente sin conexión con la tierra en el espacio de la imagen; una mezcla de colores pasados de moda, al igual que la ropa de los personajes. Es un universo dominado por la tecnología, la humanidad, la ética, el individuo, la historia y la representación; son preguntas formuladas por la preocupación de artistas del pasado y su fiabilidad, así como las condiciones contemporáneas.¹⁶¹

Neo Rauch trabaja arduamente y es un pintor muy prolífico. En general, su obra es de gran formato. Aun cuando maneja múltiples espacios que existen simultáneamente, éstos no compiten. Cada uno tiene su lugar y su importancia. No sólo capta distintos espacios, sino también distintos tiempos y distintas realidades. El repertorio visual de este artista es amplio. Utiliza cada parte en la justa medida escogiendo a partir de una variedad de realidades; la onírica, la documental, su memoria, su inventiva; combina volúmenes, personajes, elementos paisajísticos, espacios interiores, exteriores, ficticios, escenas que parecen maquetas; figuras que semejan actores en un espacio teatral, o personajes que podrían pertenecer al mundo de los

¹⁶⁰ Infantes García-Carpintero, Roberto, "La pintura de la ex República Democrática Alemana a través de los artistas más destacados de la Escuela de Leipzig: Neo Rauch y predecesores", tesis de doctorado, Facultad de BA de Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2015-2016. <https://ruidera.uclm.es/xmlui/.../TESIS%20Infantes%20García%20Carpintero.pdf>

¹⁶¹ *Ibidem*, p.188.

comics, además de naves, máquinas, armas, explosivos, herramientas, objetos inventados, etc. En una época, incluye palabras y tipografía en sus cuadros, lo que abandona más adelante. Frente a estas pinturas, el espectador no sabe bien dónde se encuentra.

Resulta paradójico que sus obras atraen y desconciertan, acogen y confunden. Son obras complejas pero la buena factura y el realismo en las figuras, influencia directa del realismo socialista de la ex RDA, le abren la puerta a la mirada. Las escenas podrían evocar un país ficticio pero también están arraigadas por elementos que remiten, sin lugar a dudas, a la historia pasada de Alemania. Son imágenes sofisticadas, vigorosas y vitales. Abunda la figura retórica de la alegoría.



Inocencia (Unschuld)
2001

En ocasiones, Rauch capta escenas pseudo-laborales o de interacción extraña pero apacible. Otras veces la vitalidad comparte escena con la peligrosidad. La presencia de incendios y personajes con explosivos amarrados a la cintura no son crónica de algún suceso sino recordatorios o símbolos de la locura y la guerra. Existe un cuadro con un rascacielos incendiándose que ahora se asocia al atentado contra las Torres Gemelas de NY pero que fue pintado antes de esos sucesos. En las pinturas de Neo Rauch a veces conviven la figuración y la abstracción.



Buscador (Finder)
2004



Tiempos comparados (Uhrenvergleich)
1999

Desde los años 80, Rauch es adepto a los grandes formatos donde trabaja el dibujo y la composición para lograr articular los espacios con los protagonistas. La selección y la claridad del color junto con la rigurosa técnica configuran una luz barroca que confiere dramatismo a la siempre presente actividad en los extraños sucesos que pinta Rauch. Aparecen distintos escenarios o arquitecturas que cuentan varias historias a la vez. Una reseña de la obra de Rauch registrada en la tesis de Infantes García Carpintero dice que se trata de: “[...] una mirada amorfa llena de objetos cotidianos, cuyo propósito estético sigue una línea de composición, continuando un eje, interceptando y desviando otro.”¹⁶² Refiriéndose a su proceso de trabajo, Neo Rauch explica.

Yo entiendo el pintar como un proceso extraordinariamente criatural (*sic*) relacionado con el respirar, como una forma de adecuarse (apropiarse del) al mundo; hacia afuera es generalmente no intencional y consiste, esencialmente, en un proceso de corrientes de concentración. Yo aquí, deliberadamente, me niego a considerar, por adecuadas que parezcan, todas las influencias catalíticas que puedan quitarle su inocencia a lo que ocurre.¹⁶³

¹⁶² Spiegel, Andreas en “AA.VV.: East Art Map, Contemporary Art and Eastern Europe” en Infantes García-Carpintero, Roberto, *op.cit.*, p.186

¹⁶³ http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/kuenstlerueberkunst/rauch_neo.htm (“*Ich begreife den Vorgang des Malens als außerordentlich kreatürliche, geradezu dem Atmen nahestehende Form der Weltaneignung, die nach Außen weitgehend absichtslos ist und die sich im Wesentlichen auf den Prozess des konzentrierten Durchströmens beschränkt. Ich vernachlässige hier vorsätzlich die Betrachtung aller katalytischen Einflüsse, die geeignet sein könnten, diesem Geschehen seine Unschuld zu nehmen.*”), (Trad.de la autora).

Sus temas son atractivos y misteriosos pero resultan difíciles de definir. Son una especie de alucinación realista; una amalgama de referentes familiares y elementos desconcertantes: hombres que trabajan sin que se pueda identificar bien la labor, telones y decorados teatrales, paisajes industrializados, bosques y paisajes alemanes, artefactos u objetos cotidianos, etc. En sus propias palabras afirma.

Mis pinturas son alegorías. Trato de tomar imágenes que fluyen a través de mi mente, y utilizar la pintura para plasmar estas alegorías en el lienzo. Lo que sucede en el lienzo no es necesariamente coherente con mi idea de la imagen, o más bien con la primera idea que se me pasó por la cabeza. Siempre tenemos tiempo para realizar una modificación.¹⁶⁴

A nivel formal, es heredero de la tradición pictórica alemana.¹⁶⁵ Infantes distingue ciertos lineamientos en la pintura de Rauch. Estos son: ocuparse de la historia alemana, prevalencia de juegos retóricos: alegoría, variación metafórica, hiper-teatralización de la representación y gusto por la complejidad y la heterogeneidad.¹⁶⁶



Báscula del campo (Feldwaage)
2011

Neo Rauch nace el 18 de abril de 1960 en Leipzig, Alemania donde aún vive. Al quedar huérfano poco después de haber nacido, es criado por sus abuelos en Aschersleben, un pueblo cerca de Leipzig. Sus padres, quienes mueren en un trágico accidente de tren, eran dibujantes. Durante su infancia, Neo recibe regularmente una revista de arte a la que

¹⁶⁴ Büscher, Wolfgang, et. al., *Neo Rauch*, Colonia, Taschen, 2012, en Infantes García-Carpintero, Roberto, *op.cit.*, p.189.

¹⁶⁵ Infantes García-Carpintero, Roberto, *op.cit.*, p.182.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p.66.

estaban abonados sus padres. Muy temprano decide dedicarse a la pintura. Su situación familiar y el contexto social en el que crece influyen sobre las particularidades de su arte.¹⁶⁷

Rauch es, además, un académico. Realiza sus primeros estudios de arte en la Escuela Superior de Gráfica y Artes del Libro (*Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig*) de 1981 a 1986, siendo su profesor más importante Arno Rink. Posteriormente cursa la maestría bajo la dirección Bernhard Heisig (1986-1990); Más tarde, se vuelve asistente de Rink (1993-1998), más adelante trabaja como profesor de pintura y grabado (2005-2009) y, finalmente es nombrado profesor honorario (2009-2014) de esa misma institución.

Tras la división de Alemania como consecuencia de la derrota que sufrieron los nazis en la Segunda Guerra Mundial, se instaura un régimen totalitario en la República Democrática Alemana (RDA). Durante la Guerra Fría, muchos de sus artistas huyen hacia la República Federal Alemana (RFA). Tal es el caso de Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Sigmar Polke y Gerhart Richter. La libertad de la vida en la Alemania del Oeste se asoció, frecuentemente, a la abstracción en pintura o a una figuración alejada del realismo. Los pintores que se quedan en la RDA, obedeciendo al estado autoritario, siguen los imperativos del realismo socialista. Todos son, por lo tanto, figurativos. Después de la muerte de Stalin en 1953, se empieza a poner en tela de juicio la coacción que los lineamientos del realismo socialista ejercen sobre los artistas, pero en general, para los artistas de Alemania del Este no hay cambios. Siguieron trabajando bajo las directivas del realismo socialista hasta el fin de la Alemania y la Europa dividida.

La Caída del Muro de Berlín (1989) abre las puertas en ambos sentidos. Los jóvenes pintores de la Escuela Superior de Gráfica y Artes del Libro (*Hochschule für Grafik und Buchkunst*) de Leipzig, entre los cuales se encuentra Neo Rauch, empiezan a sobresalir en el mundo del arte contemporáneo del oeste. Los estudiantes y egresados de esa escuela podrían haber elegido entre una multitud de otros medios pero eligen ser pintores. Infantes García-Carpintero observa.

Todos estos artistas se han unido fielmente a la pintura como medio para investigar el significado de la propia pintura en sí, y al mismo tiempo para expresar las ideas de su exclusivo mundo. [...] la popularidad de las obras de los artistas de Leipzig es

¹⁶⁷ *Ibidem*, p.10.

atribuible no solo a su creciente valor en el mercado del arte, sino también a su originalidad artística y a su pasado histórico.¹⁶⁸

En los años ochenta, los pintores de la Escuela de Leipzig alcanzan éxito internacional, en parte atribuible al éxito de Rauch en EEUU. A partir de entonces, Leipzig se convierte en el centro del arte del este¹⁶⁹ pero la historia comienza mucho antes. Infantes García-Carpintero, en la tesis antes mencionada, presenta los antecedentes y precedentes que resumo a continuación.

5.3 Breve historia de la “Escuela de Leipzig” como institución

En 1764, se funda la Academia de Dibujo, Pintura y Arquitectura (*Zeichnungs Malerey und Architektur Akademie*), institución poco importante pero cuyo director Adam Friedrich Oeser trata de establecer una tradición de pintura en Leipzig. En 1868, la escuela cuenta con sólo 27 estudiantes y un profesor, lo que la enfrenta al peligro de desaparecer pero sobrevive. En 1909, la academia alcanza reconocimiento internacional bajo la dirección de Max Seliger quien vincula el dibujo y la pintura con la encuadernación y publicación de libros. Más tarde, la escuela atraviesa periodos de muy grandes pérdidas: primero durante la Gran Guerra (1914-1918); posteriormente en el período del nacional-socialismo cuando algunos profesores huyen al extranjero y otros son despedidos; y, finalmente hacia el final de la Segunda Guerra Mundial (1944-1945), los bombardeos destruyen gran parte del edificio de la escuela.

Tras la guerra, a finales de 1945, de una u otra manera, se volvió a la enseñanza. El enfoque del Departamento de Artes Visuales se orienta hacia el diseño gráfico. En ese momento no hay clases de pintura. En 1946 el KPD (Partido Comunista Alemán) instruye que la educación artística debe centrarse en los temas del realismo socialista teniendo como tema central al trabajador. Walter Tierman, como director de la academia, tiene la astucia y la audacia de introducir las pinturas realistas del siglo XVIII como fuente de inspiración. Bajo su tutela, la escuela se convierte en una de las escuelas más importantes de diseño, edición e impresión de libros en Alemania.

En 1952, se aprueba una reforma para la educación superior que incluía a las escuelas de arte. Éstas debían combatir el formalismo y el cosmopolitismo. La Escuela Superior de Gráfica y Artes del Libro (*Hochschule für Grafik und Buchkunst*) opta por

¹⁶⁸ *Ibidem*, p.23.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p.26.

continuar con el realismo socialista para cumplir con los requisitos impuestos y poder realizar exposiciones. En ese tiempo surgen algunas propuestas experimentales y de obras abstractas que son rechazadas. En 1961 se reinstauran las clases de pintura.

El término “Escuela de Leipzig” aparece en el mundo del arte por primera vez en 1962. En 1973, Hachulla, Heisig, Mattheuer y Tübke profesores y pintores de la escuela redactan un comunicado en el que se oponen al término pues consideran que sus trabajos tienen diferencias muy considerables y, por tanto, no pueden agruparse y etiquetarse como realizados en una “escuela”. Argumentaban que no eran una escuela de pintura en sentido estricto. Sin embargo, a *posteriori* se puede ver que no se puede entender el trabajo de ninguno de ellos sin el de los demás. A pesar de aquella oposición, por el simple hecho de haber estudiado en la La Escuela Superior de Gráfica y Artes del Libro (*Hochschule für Grafik und Buchkunst*) la etiqueta de “Escuela de Leipzig” se popularizó.

Mattheuer, Heisig, Tübke y Rink se interesan por una reflexión profunda de la historia y los mitos de la RDA. Mantienen un vínculo sólido con la ciudad donde crecieron y estudiaron. “Ninguna nación puede renunciar a su historia” afirma Bernhard Heisig¹⁷⁰, quien es dibujante, ilustrador, grabador y pintor. En su pintura, hace uso de la alegoría para aludir a situaciones históricas de manera indirecta. La pintura de Arno Rink representa la realidad de manera variada y con gran fuerza expresiva. Pinta eventos simultáneos con distintos niveles espaciales, es decir descompone la superficie en múltiples planos sin una perspectiva única.¹⁷¹ Heisig y Rink son considerados por Rauch como influencias importantes. Infantes cataloga a la Escuela de Leipzig actual como un fenómeno social, político e histórico además de artístico.¹⁷²

Hay quienes ven en la Escuela de Leipzig un movimiento artístico muy importante que representa un cambio de paradigma comparable a otros movimientos artísticos como el impresionismo o el cubismo.¹⁷³ Esto me parece un poco exagerado. Hay, por otro lado, quienes están en completo desacuerdo y consideran que se trata de un grupo de artistas “acomodados”.¹⁷⁴ Esto también me parece excesivo. Cada postura tiene sus argumentos que no son del interés de esta investigación. Lo que sí interesa aquí, y está fuera de discusión,

¹⁷⁰ *Ibidem*, p.65.

¹⁷¹ *Ibidem*, p.49.

¹⁷² *Ibidem*, p.219.

¹⁷³ *Ibidem*, p.55.

¹⁷⁴ *Idem*.

es el hecho que estos artistas tienen habilidades plásticas de muy alto nivel¹⁷⁵ y sus creaciones, aun cuando sean distintas entre sí, están influenciadas por la tradición pictórica del país en general, y la de su escuela en particular.¹⁷⁶

Infantes considera que los artistas de la ex-RDA se mantienen unidos por la técnica.¹⁷⁷ Explica que durante el periodo del realismo socialista al estar constreñidos en cuanto al tema, estos pintores se refugiaron en el deleite de la técnica y del dibujo. Los estudiantes “[...] aprendían a dibujar al modo tradicional y hacían el análisis del dibujo y la pintura con Lucas Cranach en lugar de las teorías de Derrida”¹⁷⁸ Tras la Reunificación de Alemania, estos pintores saben utilizar sus conocimientos y habilidades de una nueva manera y a su favor.

5.4 Un esfuerzo colectivo

Algo digno de resaltar es que el florecimiento actual de la Escuela de Leipzig es fruto de un esfuerzo colectivo. Gerd Harry Lybke (Leipzig 1960) brinda un impulso clave a estos pintores al fundar la *Galerie EIGEN+ART* en Leipzig en 1983 y más tarde otra en Berlín en 1992. La primera exposición individual de N.Rauch tiene lugar en la galería de su amigo Lybke.

Otro impulso importante es la transformación de una ex-planta industrial enorme (10 hectáreas) alrededor de una ex-fábrica de algodón, (*Baumwollspinnerei*), en un centro cultural que aloja estudios de artistas, (incluyendo a Rauch), diseñadores y arquitectos, así como espacios de exhibición, restaurantes y otro tipo de instalaciones comunitarias. Actualmente, en ese lugar hay programas de residencias artísticas para artistas alemanes y extranjeros de pintura y otras disciplinas.

La labor de Klaus Werner (1940-2010) también es trascendental. Él es un historiador de arte, ex-funcionario de cultura en la RDA. En 1974, abre una galería en Berlín. En 1984 llega a Leipzig, y en 1991, junto con Arend Oetker, funda la Galería de Arte Contemporáneo (*Galerie für Zeitgenössischen Kunst*). En el año 2000, funge como director de la Escuela Superior de Gráfica y Artes del Libro (*Hochschule für Grafik und Buchkunst*).¹⁷⁹ Klaus Werner trabaja, incansablemente, por llevar el arte de los artistas de la Escuela de Leipzig a

¹⁷⁵ *Ibidem*, p.59.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p.54.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p.182.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p.59.

¹⁷⁹ [https://de.wikipedia.org/wiki/Klaus_Werner_\(Kunsthistoriker\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Klaus_Werner_(Kunsthistoriker))

los edificios gubernamentales, y se esforzó con ahínco por cultivar el interés en Leipzig como la ciudad de las artes visuales.¹⁸⁰ Desde el principio, Neo Rauch cuenta con su apoyo.

5.5 Trayectoria de Neo Rauch

En los tempranos años ochenta, antes de la reunificación de Alemania, el joven Rauch no es realista e incursiona en el estilo expresionista. Entonces sus figuras están deformadas y parcialmente cubiertas. Su pincelada es acentuada, hay empastes y colores desteñidos. Ya muestra habilidades técnicas y compositivas. Esas escenas concebidas en lo más profundo de su mente resultan inquietantes, inclusive irritantes.¹⁸¹ En su afán de ser “moderno” coquetea con cierta abstracción pero pronto decide aprovechar su genealogía propia y, poco a poco, vuelve a la figuración.

En 1990, viaja a Italia. Giotto y Piero della Francesca lo marcan de manera especial. Adopta una linealidad más acentuada contorneando sus figuras.¹⁸² En 1993, pinta un cuadro, *Bautizo, (Taufe)*, que toma como modelo compositivo un fresco de Piero della Francesca *Judas revela el escondite de la cruz (Giuda rivela il Nascondiglio della croce)*. De 1993 a 1995, trabaja en la (ex) fábrica de algodón (*Baumwollspinnerei*). Son los años de búsqueda de un estilo personal. Un viaje a Moscú acaba de convencerlo de que la pintura figurativa es, para él, la veta a explotar. En ese período conforma su repertorio iconográfico. En los noventas tardíos la pintura de Rauch empieza a atraer un público cada vez más internacional.



Bautizo (Taufe)
1994

¹⁸⁰ Keuning, Ralph, Director Museum de Fundatie, prólogo en *Neo Rauch Dromos Painting 1993-2017*, Museum de Fundatie, The Netherlands, January 21-June 3, 2018, Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2018, p.7.

¹⁸¹ *Ibidem*, p.178.

¹⁸² *Ibidem*, p.180.

Ya con un lenguaje pictórico consolidado, Rauch utiliza más color, combina figuras de diferentes proporciones y representa espacios interiores y exteriores que comparten rasgos; por ejemplo, puede pintar un techo con nubes. En el año 2000, la exposición “Región periférica” (“*Randgebiet*”), que se realiza en la Galería de arte contemporáneo (*Galerie Für Kunst Zeitgenössische*) de Leipzig, provoca controversia. Según unos, la pintura expuesta está pasada de moda, otros se ven cautivados por lo enigmático de las imágenes. Como quiera que fuera, esta exposición atrae a la crítica internacional y al mercado. Werner Klaus, a quien se menciona unos párrafos antes, en su papel de director de la galería es quien dice el discurso de inauguración.

Esta noche, nos complace presentarles el trabajo de un artista de Leipzig quien le restaura a la pintura el esplendor de la imaginería, un fenomenal talento compositivo y la seducción del color. Pero cuidado: pues con todo el encanto de lo visible, no todo es fácil de usar. Rauch no es un hombre de superficies. El conocimiento está enredado en una amplia variedad de temas; el azar y el orden se funden en las ideas de las imágenes y escalan las capas o se hunden en las profundidades de la conciencia.¹⁸³

En 2002, Neo Rauch gana el Premio Vincent van Gogh, un importante galardón para artistas europeos. Otro historiador de arte, Harald Kunde,¹⁸⁴ hace una crónica o revisión de los cambios en la pintura de Rauch desde la perspectiva de los acontecimientos históricos que nunca dejan de ser de la incumbencia de Neo Rauch, y que de alguna manera, están presentes en su pintura. Apunta que los primeros años del milenio traen grandes cambios que se dejan ver de manera sutil y elaborada en los trabajos de Rauch cuando mezcla con aún más libertad tiempos, estilos y temas. A la vez, lo anterior se ve acompañado con elementos que connotan un mayor sentido de fragilidad por los eventos que tienen lugar en esos momentos a nivel mundial

¹⁸³ Werner, Klaus, “Remarks on the occasion of the exhibition opening of RANDGEBIET by Neo Rauch at the Galerie Für Kunst Zeitgenössische in Leipzig on December 9, 2000”, en *Neo Rauch Dromos Painting 1993-2017*, p.107. (“*Tonight, we are pleased to present to you the work of a Leipzig artist who restores to painting the splendor of imagery, a phenomenal compositional talent, and the seduction of color. But beware: for all the allure of the visible, not everything is easy to use. ...Rauch is not a man of surfaces. Knowledge is enmeshed in a wide variety of subjects; chance and order blend into the ideas of the pictures and scale the layers or plump down into the depths of consciousness.*”), (Trad. de la autora).

¹⁸⁴ Kunde, Harald, “Clio in Costume: Reflections on Historical Masquerade in the work of Neo Rauch”, en *Neo Rauch Dromos Painting 1993-2017*, pp.111-114.

tales como el 9/11 de Nueva York, el inicio de la guerra con Irak, y el nacimiento del Estado Islámico. Rauch declara que él inhala el mundo y éste fluye a través de su pincel.¹⁸⁵

El éxito comercial ocasionado principalmente por las adquisiciones por parte de coleccionistas norteamericanos, provoca en Rauch aun una mayor apertura en su reservorio de imágenes.¹⁸⁶ El cronista de “Aspekte”,¹⁸⁷ un documental sobre Rauch, nos transmite, palabras más, palabras menos, que a pesar de que una retrospectiva sigue a la otra y que los precios se incrementan cada vez, Rauch no es un cínico, sino un pintor con pasión, melancolía y tenacidad que sigue su camino.

Rauch no se encumbra. En una entrevista incluida en otro documental,¹⁸⁸ se le pregunta acerca del efecto que tiene sobre él el hecho de que se paga hasta medio millón de euros por una pintura suya. Dubitativo acude al recuerdo de su abuelo y el salario que éste ganaba. Calcula que su abuelo hubiera tenido que vivir y trabajar un millón de años para alcanzar a tener en sus manos esa suma. Pasa después a mencionar que el mundo de los números es extraño y que vivimos en un tiempo peligroso. Concluye diciendo que precio y valor son distintos. El precio es un número y el valor es inconmensurable.

Rauch, como todo maestro aprende de la pintura de otros. Se le ha asociado con René Magritte¹⁸⁹; y más frecuentemente con su paisano Max Ernst, sobre todo porque ambos utilizan sus sueños como fuente de inspiración y como guía; aspecto de Rauch que lo podría acercar al surrealismo; sin embargo, el clasicismo de su figura lo aleja de esta corriente. Aun cuando la pintura de Francis Bacon es muy diferente a la suya, Rauch se refiere a Bacon como una influencia importante para él.¹⁹⁰ Infantes García-Carpintero advierte que Rauch también abreva en la cultura popular y los paisajes alemanes de antes y de ahora.

Además de las continuas influencias encontradas en la obra de Neo Rauch, de igual forma hay que decir que toma una serie de tradiciones alemanas del arte y la cultura popular, que van desde los paisajes naturales hasta las construcciones idealizadas del presente. [...] Rauch industrializa y transforma el paisaje. Los bosques entran en pugna

¹⁸⁵ The Painter of Exception Neo Rauch, Arts.21 DW News, publicado 19 abril 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=FAUEkGUnf0Q>, (último acceso 23 abril 2019).

¹⁸⁶ *Idem*.

¹⁸⁷ “Aspekte”, German TV station, ZFDumps artist Neo Rauch (2007), contemporary artist, publicado 8 mayo 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=hxxW2vjYs8g>, (ultimo acceso 23 abril 2019).

¹⁸⁸ “Neo Rauch Gefährten und Begleiter”, film by Nicola Graef, Museum de Fundatie & Lona media, theofilos katsipanos, publicado 20 febrero 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Qe90nghp7p4>, (último acceso 23 abril 2019).

¹⁸⁹ The Painter of Exception Neo Rauch, Arts.21, *op.cit.*

¹⁹⁰ “Aspekte” *op.cit.*

con los edificios, y los cielos colorean extrañas panorámicas de artefactos culturales llenos de residuos postindustriales, realizados con un gran ingenio, donde se puede observar que los paisajes son alemanes repletos de colores desgastados, dejándonos ver las fracturas históricas vividas en Alemania, y donde el artista reproduce su utopía, haciéndose partícipe de la propia escena.¹⁹¹

Alrededor del 2005, los colores se vuelven más fríos y los contrastes se acentúan. Rauch integra elementos y colores que provienen de los comics, a los que era muy aficionado en su infancia. También puede utilizar flechas o signos que podrían estar incluidos en un folleto de instrucciones. Su juego, además, no se limita a los espacios sino se extravasa a los tiempos al vestir a ciertos personajes con atuendos del siglo XVIII y XIX. Sin embargo, no obstante lo disímbolo de los componentes y lo complejo de la amalgama de realidades, en las obras de Rauch también hay silencios.¹⁹²



La primera (Die Erste)
2015

De 2010 a 2015, las vestimentas ya no son de los siglos pasados pero tampoco son nuevas. En esta etapa aparecen espacios interiores con una especie de tragaluces que dejan ver los espacios exteriores. Predominan los colores vivos y contrastantes. Retoma la perspectiva como herramienta para dar profundidad. Se observan alusiones a pasajes bíblicos, al sufrimiento y al martirio. Infantes García-Carpintero concluye “En todo el desarrollo artístico de Rauch el espacio

¹⁹¹ Infantes García-Carpintero, Roberto, *op.cit.*, p.192.

¹⁹² *Ibidem*, p.190.

es un elemento clave para hacer sus deseos estéticos visibles”¹⁹³ En la Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla en 2004, Harald Szeemann, quien representa a los artistas alemanes en ese evento, dice lo siguiente.

Neo Rauch ha sabido encontrar una lengua expresiva propia a partir de una mitología de lo cotidiano, profundamente figurativa, espacial y temporalmente insondable. Como el belga Magritte frente al surrealismo de los franceses, es el antípoda de la pintura elegantemente nueva de la actualidad y de la generación más antigua de los pintores alemanes.¹⁹⁴

Rauch, como maestro que es, se aleja de la moda y de las soluciones artificiales. Se arraiga en su linaje y con grandes habilidades manuales y compositivas ofrece una pintura terrible y magníficamente humana. Entre el sueño, el insomnio, la pesadilla, la fuerza y la idealización, Rauch nos transmite esta multitud de posibilidades, entretejidas con silencios y dudas para hacernos vibrar como la vida misma.

Esta pintura, un “casi sujeto” contiene cúmulos de *fantasías vitalísticas* (I.Graw). Yo encuentro un paralelismo entre la pintura de Rauch y unos versos de Rumi, poeta sufí del siglo XIII nacido en el actual Afganistán que entonces era parte del imperio persa.

Embragadamente dormido, tiernamente despierto, nublado con pesar, riendo cual rayo, enojado en la guerra, callado con gratitud, no somos nada en este polifacético mundo de climas sino un solo brochazo hacia abajo, que habla de presencia.¹⁹⁵

Cierro este capítulo con palabras de Neo Rauch que le sugieren al espectador adoptar una disposición receptiva al contemplar pintura.

Si de verdad quiere leer las pinturas, debe tratar de no despertar demasiada alegría interna para interpretar las cosas de una manera intelectual; debe tratar de deslizarse hacia las pinturas como cuando intenta recordar sus propios sueños nocturnos.¹⁹⁶

¹⁹³ *Ibidem*, p.203.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p.205.

¹⁹⁵ Coleman, Barks, (ed.trad.), *The Essential Rumi*, New York, Harper Collins Publishers, 2004, p.335. (“*Drunkenly asleep, tenderly awake, clouded with grief, laughing like lightning, angry at war, quiet with gratitude, we are nothing in this many-mooded world of weather but a single brushstroke down, speaking of presence.*”), (Trad. de la autora).

¹⁹⁶ “*Aspekte*”, German TV station ZDF dumps artist Neo Rauch (2007), (“*If you really want to read the paintings, you should try not to wake up too much of your internal joy to interpret things in an intellectual way; but you should try to glide into the paintings the way you do it when you try to remember your own night dreams.*”), (Trad. de la autora).

Conclusión



Ana de los Ríos / 2016
A dónde

A manera de conclusión y para explicar por qué decidí realizar un elogio a la pintura, he elegido exponer cómo se relaciona el contenido de esta investigación con mi trabajo y trayectoria pictórica.

Animada por la convicción de permanecer fiel a mí misma, los cambios en mi pintura han estado concatenados unos con otros desde los inicios hasta la fecha. También hay constantes. Dos sobresalen. Una es que mi trabajo plástico es de naturaleza ecléctica en forma y contenido pues mezclo estilos y temas. La otra es que intento que mis piezas dejen ver un buen manejo del oficio. Me gusta restirar mis telas y aplicarles la imprimatura como preámbulo al trabajo con brochas, pinceles y colores. Produzco mis propios barnices y suelo respetar los tiempos del óleo. Me interesa el dibujo, la composición, y la técnica pictórica tradicional; por como ésta luce y porque perdura en buenas condiciones. En cuanto al color, elijo cuidadosamente, mi paleta. Sólo muy al principio de mi carrera recurrí al acrílico. Uso temple y óleo. Creo que hay diferencias entre los materiales coloreados. Yo prefiero la luminosidad del aceite a la del plástico.

La fascinación frente a la pintura y el deleite en la labor creativa siempre han estado presentes. La actual afinidad por la simultaneidad en la pintura, tratada en el capítulo precedente, se explica porque, aun antes de conocer la obra de Rauch u otros pintores que articulan sus imágenes de esa manera, en mi trabajo, combino elementos, soluciones plásticas y tratamientos espaciales, poniendo especial atención en la composición.

El mestizaje, característico de mi pintura, se originó en la etapa temprana en parte por la búsqueda de un léxico pictórico propio, y también estuvo dado por una diversidad de intereses y preocupaciones, entre los que destacaba un sentido de responsabilidad en relación a la realidad histórica que me tocó vivir. Esto último, a mi parecer de entonces, debía verse reflejado, de una manera u otra, en mi trabajo. Afortunadamente, ya era adepta a la calidad estética y reacia a lo panfletario. Al ir aprendiendo el oficio, fui comprendiendo y comprobando la dimensión profundamente humana y la importancia social que tiene el arte *per se* en la sociedad, lo que fue restándole protagonismo al contenido “explícitamente social” y a aquella preocupación de índole más bien ideológica. Mi temática, siempre, ha guardado relación con mi interés en el ser humano.

Mi pintura es figurativa. Podría llamársele “realismo difuso”. Los contornos no son nítidos y hay un maridaje de planos y realidades. En mis trabajos iniciales, esto se relaciona con mi principal objetivo plástico de esa etapa, que es captar el movimiento. Pinto gente

corriendo, caminando, volteando, trabajando. El paisaje, más que como género, aparece, frecuentemente, como elemento compositivo, y también funciona para dar contexto a las figuras. Las pinturas de esa época se basan en dibujos que hago del natural y en fotografías que yo misma tomo en Juchitán, Oaxaca, donde, en esos años (1981-1983), se vive una gran efervescencia política. De hecho, es partir de esas experiencias que elaboro mi tesis de licenciatura en artes visuales, cuyo título es: "Posibilidades plásticas de la cultura popular zapoteca".



Redobles, 1984.
Acrílico / tela, 80 x 100 cm.



La pala, 1987.
Acrílico / tela, 100 x 80 cm.



Esos aires, 1988.
Mixta / tela, 120 x 80 cm.

El avanzar en el estudio de los tesoros de la pintura y la madurez que ofrece el trabajo, me van conduciendo a un refinamiento formal en mi producción. En vez del movimiento exterior, me propongo captar el “movimiento interior”, algo del espíritu o estado anímico de los personajes, que las más de las veces aparecen solitarios.



Revelación, 1989.
Óleo / tela, 61 x 46 cm.

La figura humana se altera; se mezclan proporciones. Ciertos signos plásticos ganan terreno. Hay mayor trabajo en los tonos y los matices.



Las dos, 1991.
Óleo / tela, 90 x 160 cm.



Torero azul, 1992.
Mixta / tela, 60 x 60 cm.



Mujer de media noche, 1992.
Óleo / tela, 92 x 73 cm.

En ocasiones, la figura y el fondo se funden, otras veces sólo se equiparan en importancia. La atmósfera y la profundidad toman relevancia y se hace más evidente la aleación entre la figura humana, los componentes gestuales, los elementos geométricos y signos plásticos diversos. Existe un contraste lumínico y también contrastan las distintas maneras de aplicar la pintura.



Llano, 1993.
Óleo / tela, 89 x 116 cm.



Escena, 1996.
Óleo / tela, 162 x 130 cm.



Terrenos, 1996.
Óleo / tela, 130 x 162 cm.



Concierto para una voz, 1997.
Óleo / tela, 41 x 33 cm.

Referentes arquitectónicos, paisajísticos, y figura se entretajan. El interés prioritario es conferir profundidad. Los signos plásticos son, cada vez, más protagónicos. La cantidad de colores se restringe, pero se incrementa el trabajo en tonos y matices.



Tras la luz, 2002.
Óleo / tela, 54 x 65 cm.



Aire, 2002.
Óleo / tela, 97 x 130 cm.



Prince de glace, 2003.
Óleo / tela, 73 x 92 cm.

Llega a desaparecer la figura, pero quedan los espacios y los umbrales que evocan la presencia humana. Profundidad, reflejo y transparencia estructuran estas piezas.



Laberinto en fuga, 2006.
Óleo / tela, díptico: 116 x 89 cm c/u.



Alcoba, 2003.
Óleo / tela, 60 x 60 cm.

Los componentes geométricos se alejan del referente arquitectónico y del paisaje. Se amalgaman al resto del espacio bidimensional con color aplicado con soltura gestual para transmitir una sensación de espacio.



Artificielos, 2003.
óleo/tela, 92cm. x 73cm.



Ráfaga, 2003.
Óleo / tela, 130 x 97cm.



Mi estudio, 2006.
Óleo / tela, 46 x 38 cm.

Vuelvo a incluir a la figura con un valor y una proporción distinta. El manejo del espacio se hace más audaz. Ocasionalmente, incluyo el collage utilizando, principalmente, fotografías de la prensa.



Pasaje, 2011.
Óleo / tela, 65 x 54 cm.



Apertura, 2011.
Óleo / tela, 92 x 73 cm.



El muro, 2012.
Mixta / tela, 33 x 24 cm.



Muelle, 2012.
Mixta / tela, 38 x 46 cm.

La necesidad de forjar una argumentación sólida para refrendar la vigencia y la importancia de la pintura de manera informada e inteligente, y la inquietud respecto a la inserción de mi obra en el mundo del arte contemporáneo fueron dos de las más importantes razones por las cuales decidí regresar a la academia a estudiar la maestría.

El propósito original de la investigación era, a nivel teórico, ahondar en algún aspecto de las bondades que ofrece el ver pintura en el contexto actual. En ese sentido, no hubo grandes virajes. En cambio, en cuanto a la producción plástica, hubo ajustes que llegaron a justificar el cambio de título. Con el afán inicial de “hacer algo contemporáneo”, la primera versión de mi proyecto era idear e implementar una nueva forma de trabajar con una “metodología” que sistematizara y agilizara mi trabajo en el taller, y que cohesionara mi obra a nivel estilístico. Realicé varias tentativas de trabajar el collage usando como punto de partida unos fotomontajes, hechos, principalmente, con fotografías de prensa. Estas piezas no arribaron a buen puerto; y decidí volver a mi proceder, ya experimentado, que incluye un diálogo entre la mancha, lo gestual, y la construcción compositiva de la imagen.

Conforme avancé en las lecturas, al ir afinando mi proyecto, se hizo cada vez más claro que lo que era pertinente y oportuno era hacer un elogio a la pintura. Al mismo tiempo, ví lo importante que era el respetar y reafirmar la manera que yo venía realizando mi trabajo desde tiempo atrás. Con un nuevo aplomo y asumiendo la pluralidad que me conforma continué con mi labor en el taller. Me sentí identificada con pintores que manejan amalgamas y multiplicidades, y que además, están inmersos e interesados en la realidad histórica. Decidí incluir, en este escrito, el ejemplo de Neo Rauch. Toda proporción guardada, no me equiparo con pintores como él o como Jenny Saville, pero me atrevo a catalogar mi producción como perteneciente a un tipo de pintura que esta investigación ha presentado bajo el rubro de la simultaneidad en la pintura.



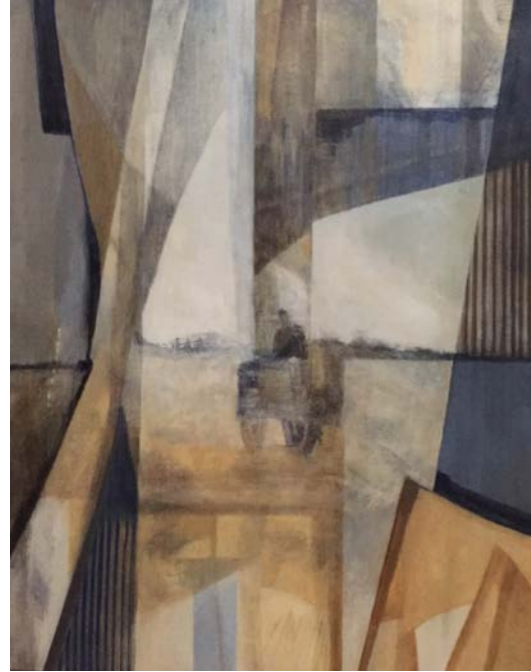
Cielo Incierto, 2017.
Mixta / tela, 100 x 100 cm.



Taller, 2017.
Óleo / tela, 100 x 100 cm.



Banderas depuestas, 2018.
Óleo / tela, 116 x 89 cm.



Triciclo, 2019.
Óleo / tela, 92 x 73 cm.

Esta investigación me permite presentar, con fundamento en lo dicho por autores y pintores reconocidos, una serie de conceptos e ideas que asientan el importante papel que juega la pintura en la época actual; y, de alguna forma, explican la fascinación y el disfrute que despierta el ver pintura y en mí, también, el pintar.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

- Barks, Coleman, (ed.), *The Essential Rumi*, Trans. Barks Coleman et al, New York, Harper Collins Publishers, 2004, pp.388.
- Bourdieu, Pierre, *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura*, Trad. Gutiérrez Alicia, Argentina, Siglo XXI editores, 2010, pp. 282.
- Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, Trads. Beceyro Cecilia y Delgado Sergio, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008, pp.143
- Callinicos, Alex, *Against Postmodernism: A Marxist Critique*, Cambridge, UK, Polity Press, 1991, pp.207.
- De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza editorial, 2008, pp.364.
- Doran, Michael (comp.), *Conversaciones con Cézanne*, Trad. Ires Pablo, Buenos Aires, Cactus, 2016, pp.319.
- Feuerstein, Georg, *The Yoga Tradition: its History, Literature, Philosophy and Practice*, Prescott, Hohm Press, 2008, pp.510.
- Foster, Hal, *El retorno de lo Real: La vanguardia a finales de siglo*, Trad. Brotons Muñoz Alfredo, Madrid, Akal / arte contemporáneo, 2001, pp.233.
- Foster, Hal (ed.), *La posmodernidad*, Trad. Fibla Jordi, Barcelona, Kairós, 2015, pp.238.
- Fourcade, Dominique (comp.), *Henri Matisse: Escritos y consideraciones sobre el arte*, Trad. Casanovas Mercedes, Barcelona, Paidós, 2010, pp.398.
- Graw, Isabelle, *The Love of Painting, Genealogy of a Success Medium*, Berlin, Sternberg Press, 2018, pp.363.
- Halpern, Daniel (ed.), *Writers on Artists*, San Francisco, North Point Press, 1988, pp.378.
- Han, Byung-Chul, *El aroma del tiempo: un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*, Trad. Kuffer Paula, España, Herder, 2015, pp.163.

----- *La salvación de lo bello*, Trad. Ciria Alberto, España, Herder, 2015, pp.110.

Harari, Yuval Noah, *De animales a dioses: breve historia de la humanidad*, Trad. Ros Joandomènec, México, Penguin Random House Grupo Editorial, 2016. pp.493.

Heidegger, Martin, *El ser y el tiempo*, Trad. Gaos José, México, Fondo de cultura económica, 2019, pp.478.

Hockney, David and Martin, Gayford, *A History of Pictures, from the Cave to the Computer Screen*, New York, Abrams, 2016, pp.260.

Morin, Edgar y Ker, Anne Brigitte, *Tierra patria*, Trad. Figueira Ricardo, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1999, pp.222.

Nietzsche, Federico, *Así habló Zaratustra*, Trad. Mares Roberto, Ciudad de México, Grupo Editorial Tomo, 2018, pp.220.

Payne, Robert (ed.), *The Unknown Karl Marx*, London, University of London Press Ltd., 1972, pp.256.

Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, Trad. Vázquez Rial Horacio, España, Alfaguara/Taurus, 1996, pp.392.

Strathern, Paul, *Derrida en 90 minutos*, Trad. Padilla Villate José Antonio, España, Siglo XXI de España Editores, 2014, pp.120.

Entrevistas en línea

“Entretien: Neo Rauch”, artnet. DE, Hôtel Beuharnais, 2010, publicado 30 julio 2012, https://www.youtube.com/watch?v=r_pLQMItlOW, (último acceso 23 abril 2019).

Kiefer, Anselm, “Art is spiritual”, entrevista por Morissette Jerome, channel louisiana.dk., publicada 20 enero 2015, www.youtube.com/watch?v=ZEP3aenMTt4, (último acceso: 7 febrero 2019).

_____ “The Shape of Ancient Thought”, conversación con Tokofsky, Peter, G. Paul Getty Museum, LA, USA, efectuada 27 abril 2016, publicada 2 mayo 2016, www.youtube.com/watch?v=3lwuFq5_6c0, (último acceso: 7 febrero 2019).

_____ “Remembering the future”, entrevista por Marlow, Tim, Artistic programmes, Royal Academy, efectuada nov. 2014, publicada 10 febrero 2015, www.youtube.com/watch?v=FUQuhoqTKtg&list=PLM4S2hGZDSE6zUBF1Qu9qe9tBldyD5mSb, (último acceso 7 febrero 2019).

“Neo Rauch und Rosa Loy im Essl Museum”, Interview Kunstathamburg, publicada 27 diciembre 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=yDZ8n6kBuK8> (último acceso 23 abril 2019).

Hopper Edward entrevistado en documental de Ottinger, Didier and Deviller, Jean-Pierre, “Edward Hopper and the Blank Canvas” Coproduction AVRO/ Centre Pompidou, publicado 20 junio 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=AC9k6JC8kLI>, (ultimo acceso 14 abril 2019).

Portus, Javier y Bilbeny, Norbert, “Arquitectura: el espacio real y fingido” Conversación, Otros ojos para ver el Prado: Las Meninas de Velázquez, publicado 22 junio 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=BGzdmBmDzaU>, (último acceso 9 febrero 2019).

Saville, Jenny, entrevista escrita por Elena Cué, 2 junio 2016, <http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/9-invitados-con-arte/572-entrevista-jenny-saville>, (último acceso 8 febrero 2019).

“Wim Wenders influencé par Hopper” entrevista por Devillers, Jean Pierre, Grand Palais, Paris, publicada 17 diciembre 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=SakYrQaOLJQ>, (último acceso 31 marzo 2019).

Conferencias en línea

Deleuze, Gilles, “Qu’est ce que l’acte de création?”, Mardis de la Fondation, 17 Mars 1987, www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw, (último acceso: 7 febrero 2019).

_____ “Sur la peinture”, Université Paris VIII, 28 Avril 1981, publicada 13 Nov. 2011, www.youtube.com/watch?v=vfRCIbNdIFs&list=PLppgVyUm0C7xRueT8ntrwACm.m7LVD3mZj, (último acceso 7 febrero 2019).

Páginas, presentaciones y documentales en línea

“Aspekte”, German TV station ZFDumps artist Neo Rauch, 2007 contemporary artist, publicado 8 mayo 2017, www.youtube.com/watch?v=hxxW2vjYs8g, (ultimo acceso 23 abril 2019).

“Corteza y Vía Motora” www.facm.ed.unam.mx/Libro-NeuroFisio/10-Sistema%20Motor/10a-Movimiento/Textos/Via-SistMotor.html, (último acceso 15 octubre 2019).

Etimología de “contemplar”, <http://etimologias.dechile.net/?contemplar>.

Graw, Isabelle, “The Love of Painting”, presentación de libro en Artists Space, NY, publicado 13 julio 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=BPA68918ODU>, (último acceso 31 marzo 2019).

“Las mejores obras de Francisco de Goya”, <http://listas.eleconomista.es/arteycultura/2108-las-mejores-obras-de-francisco-de-goya>, 15 de Abril de 2013, (último acceso 15 abril 2019).

“Neo Rauch Gefährten und Begleiter”, film by Nicola Graef Museum de Fundatie & Lona media, theofilos katsipanos, publicado 20 febrero 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Qe90nghp7p4>, (último acceso 23 abril 2019).

Pintura del gótico, “El matrimonio Arnolfini de Jan Van Eyck”, publicado 8 febrero 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=YsQXNiQM4gA>, (último acceso 10 febrero 2019).

Schwarz, Gustavo Ariel, “Einstein-Picasso/ Relatividad y cubismo”, en Arte, literatura y ciencia, 6 agosto 2012, <https://gustavoarielschwartz.org/2012/08/06/einstein-picasso-relatividad-y-cubismo/>, (último acceso 15 octubre 2019).

“The Painter of Exception Neo Rauch”, Arts.21 DW News, publicado 19 abril 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=FAUEkGUnf0Q>, (último acceso 23 abril 2019).

Artículos en publicaciones digitales

Adler, Nancy and Delbecq, Andre, “Twenty-first century leadership: a return to beauty”, *Journal of management inquiry*, vol. 27(2) p.127b Journal.sagepub.com/home/jmi.

Eisman, April, “Painting the East German Experience: Neo Rauch in the late 1990's”, *Oxford Art Journal*, 35.2, 1, June 2012, EBSCO host.

Hockney, David and Gayford, Martin, “On what turns a picture into a masterpiece”, www.theguardian.com/artanddesign/2016/sep/26/david-hockney-what-turns-a-picture-into-a-masterpiece.

Sueiras, Prieto, Maria del Mar, Universidad de Salamanca, "El espacio en la pintura contemporánea: El encuentro de oriente y occidente", Universidad de Málaga, Arte y Sociedad Revista de Investigación, (ISSN: 2174-7563)
<http://asri.eumed.net/12/pintura.html> I.

PDF en línea

Bauman, Zygmunt, "Sobre la moda, la identidad líquida y la utopía de hoy: algunas tendencias culturales del siglo XXI",
<https://drive.google.com/file/d/15yBiE3lpoHBNRWA4TxnmBgWe9UoNQLgQ/view>.

Brecht, Bertolt, "La observación del arte y arte de la observación",
<http://garamex.com/sem/wp-content/uploads/2014/07/AgostoBertold-Brecht.pdf>.

Calderón Servín, Dora Esther, "Dinámica contemporánea de la moda",
pdf proporcionado en clase del Dr. Gerardo García Luna, FAD-UNAM.

Callinicos, Alex, "Contra el postmodernismo", [http://oer2go.org/mods/es-bibliofilo/content/Callinicos,%20Alex%20\(1950-XXXX\)/Callinicos,%20Alex%20-%20Contra%20el%20postmodernismo.pdf](http://oer2go.org/mods/es-bibliofilo/content/Callinicos,%20Alex%20(1950-XXXX)/Callinicos,%20Alex%20-%20Contra%20el%20postmodernismo.pdf).

Derrida, Jacques, "The truth in painting", The University of Chicago Press, Chicago and London, *passe-partout*, pp.1-13.
www.press.uchicago.edu/dam/ucp/books/pdf/course_intro/978-0-226-50462-9_course_intro.pdf + &cd=2&hl=es-419&ct=clnk&gl=mx.

Foster, Hal, "Funeral para el cadáver equivocado", *milpalabras: letras y artes en revista*, num.5 otoño 2003, pp.39-52.
<https://drive.google.com/file/d/1hSd8B82UjzyBe2RsZMYIliuiKvIwFIn/view>.

_____ "El perfil derogado", antología 1 Foster pdf,
https://drive.google.com/file/d/1Q_7vekFFFelox1KlibB6es69DbdL7nWP/view.

Ortega y Gasset, José "Meditaciones del Quijote",
mercaba.org/SANLUIS/Filosofia/autores/Contemporánea/Ortega%20y%20Gasset/Meditaciones%20del%20Quijote.pdf.

Tesis

Infantes García-Carpintero, Roberto, “La pintura de la ex República Democrática Alemana a través de los artistas más destacados de la Escuela de Leipzig: Neo Rauch y predecesores”, tesis de doctorado, Facultad de BA de Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2015-2016,
<https://ruidera.uclm.es/xmlui/.../TESIS%20Infantes%20García%20Carpintero.pdf?>

Luviano Flores, Luis Antonio, “El espacio pictórico, análisis sobre la representación del espacio emotivo en la pintura”, tesis de maestría en Artes Visuales, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Autónoma de México, 2013
<http://132.248.9.195/ptd2013/agosto/0700631/Index.html> (tesiunam).

Catálogos y textos para exposiciones

Braque L'expo, Grand Palais, Galeries nationales, Paris 16 septembre 2013 - 6 janvier 2014.

Moreno Villarreal, Jaime, “Sobre lo indeterminado”, Exposición de Octavio Moctezuma, Artgallery, CDMX, julio 2017.

Neo Rauch Dromos Painting 1993-2017. Museum de Fundatie, The Netherlands. January 21-June 3, 2018. Berlin, Hatje Cantz Verlag, 2018.

Sitios web

www.aparences.net, Histoire de l'Art et actualité culturelle, (último acceso 10 febrero 2019).

www.gagosian.com, Artwork © Jenny Saville, Video by Pushpin Films, Jenny Saville: Ancestors, Gagosian, <https://gagosian.com/quarterly/2018/06/13/jenny-saville-ancestors/>.

http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/kuenstlerueberkunst/rauch_neo.htm.

[https://de.wikipedia.org/wiki/Klaus_Werner_\(Kunsthistoriker\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Klaus_Werner_(Kunsthistoriker)).

Créditos

Índice de imágenes/portadas de capítulos

Thiel, Ana / 2019, *Collar*, vidrio y metal, (Fotografía: Louis, Paul).

Draschan, Stefan / 2015, Fotografía de la serie: *People matching artworks*.

De los Ríos, Ana / 2019, *Taller*, fotografía.

Ayala, Rodrigo / 2016, *Amanecer*, óleo/tela, 85cm. x 85 cm. (rombo), (Fotografía: Alcázar, Carlos).

Rauch, Neo / 2016, *Gewitterfront*, oil on canvas, 150cm. x 100cm., en *Neo Rauch Dromos Painting 1993-2017, op.cit.*, p.97.

de los Ríos, Ana / 2017, *A dónde*, óleo/tela 60cm. x 60 cm., (Fotografía: Pacheco, Marco Antonio).

Registro fotográfico de obra de Ana de los Ríos

Gómez Casas, Mario.

Pacheco González, Marco Antonio.

García Pasquel, Guadalupe.

Diseño editorial

HagoLibros.