



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

PINTURA

**MÁS ALLÁ DE LA VISIÓN.
LA PINTURA COMO ACONTECIMIENTO
ESTÉTICO SENSIBLE**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN ARTES Y DISEÑO

PRESENTA

SANDRA CATALINA SCHOMACKER HOFMANN

TUTOR PRINCIPAL:

DR. JULIO CHÁVEZ GUERRERO (FAD)

COMITÉ TUTOR:

DR. RAÚL ARTURO MIRANDA VIDEGARAY (FAD)

DRA. MARÍA DEL CARMEN LÓPEZ RODRÍGUEZ (FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, DICIEMBRE 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.

Sandra del Pilar



Más allá de la visión

*La pintura como
acontecimiento estético sensible.*

Agradecimientos

A Thomas, quien, aparte de amarme siempre, me escucha, me apoya e incansablemente discute conmigo

A Olivia, que, a pesar de su corta edad, entiende

A mis padres que nunca dejaron de quereme

A Mari por su incondicional apoyo

A mis estimados y queridos amigos y colegas, que me obsequiaron sus comentarios, sus consejos, sus críticas y su tiempo

A mis tutores por su gran compromiso

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| INTRODUCCIÓN | 6 |
| I. ¿Qué es una imagen? | 26 |
| I.1. La doble verdad de la imagen | 26 |
| I.2. La transparencia y lo invisible: posibilidades y polémicas | 34 |
| I.3. La opacidad y las contingencias sensibles | 42 |
| I.4. Narciso en la ventana: Los planos de funcionamiento de la obra personal | 50 |
| II. La imagen pictórica | 61 |
| II.1. Breve resumen histórico | 61 |
| II.1.1. El dominio de la transparencia: visión, razón y logos | 61 |
| II.1.2. El interés por la forma pictórico-opaca | 67 |
| II.1.3. El giro icónico | 70 |
| II.2. Otra aproximación a la pintura | 73 |
| II.2.1. La percepción integral y el cuerpo sensible | 73 |
| II.2.2. El origen del acontecimiento estético sensible | 84 |
| II.2.3. Aproximación performática | 89 |
| III. Material pictórico, estrategias plásticas y cuerpo sensible | 134 |
| III.1. En el taller | 134 |
| III.2. La mano y lo figural | 136 |
| III.3. El accidente, la imperfección y lo aleatorio | 140 |
| III.4. El material autónomo | 156 |
| III.5. Mallas transparentes | 169 |
| IV. El acontecimiento estético sensible en la obra personal | 205 |
| IV.1. El vértigo del ornamento | 208 |
| IV.2. El descubrimiento del tiempo | 212 |
| IV.3. Vagando en el espacio | 222 |
| IV.4. Desafiando la visión: Desenfoque, borrosidad, transparencia y desvanecimiento | 230 |
| CONCLUSIONES | 279 |
| FUENTES DE CONSULTA | 286 |
| LISTA DE IMÁGENES | 305 |
| GLOSARIO | 313 |

NOTAS

En esta investigación, que cuenta con notas de pie extensas, se ha omitido citar las fuentes completas en las notas de pie de página a partir de la segunda mención de la fuente, enunciando entonces solamente el apellido del autor, la primera palabra del título, el año de la publicación y el número de la página. Se tomó esta decisión para facilitar la lectura del documento.

Algunos términos técnicos se explican/ definen, según su empleo específico en el contexto de esta tesis, en una nota de pie de página que acompaña su primera mención. Las definiciones y explicaciones se encuentran, además, en un breve glosario al final del documento.

En el cuerpo de la tesis suelo emplear la forma gramatical masculina, cuando me refiero a todos los géneros. Ello no significa una discriminación. Solamente pretende facilitar la lectura del texto.

“Esencia y existencia, imaginario y real, visible e invisible, la pintura confunde todas nuestras categorías, desplegando su universo onírico de esencias carnales, de semejanzas eficaces, de significaciones mudas.”¹

INTRODUCCIÓN

La pintura es, para mí, una manera de aproximarme a la vida y al mundo y de comprenderme a mí misma en relación a él. “El mundo” (actual, reciente y remoto) es *mi* mundo, su historia es *mi* historia, su imaginario forma parte de *mi* identidad, que construyo, no exclusivamente, pero sí en gran parte, a través de imágenes. De las imágenes que he visto a lo largo de mi vida, me apropio. Las guardo en mi memoria y las revivo en mis sueños nocturnos, para luego, volver a materializarlas en mis propias obras plásticas; obras, en las que el imaginario colectivo y el mío se entrelazan, en las que las historias ajenas empiezan a formar una parte integral de mí misma. Ya convertidas las imágenes recordadas y soñadas, en materia plástica, adquieren cualidades físicas y corpóreas, que más adelante llamaré *la opacidad* de imagen y de la pintura. Es en este aspecto, en el que pretende enfocarse la presente investigación. La opacidad de la pintura está íntimamente ligada al cuerpo: tanto al cuerpo material de la obra, como al cuerpo físico de la creadora y de la espectadora que también soy.

Por su fuerte e ineludible presencia matérica, siento que la pintura tiene la fascinante capacidad de conectarse con el que la crea y con el que la mira de una manera *inmediata* y *física*. Esta perspectiva nos hace acercarnos a la imagen –y a lo que representa (que llamaré *lo transparente*)– de una forma peculiar, muy diferente a la aproximación meramente visual, que predomina en nuestras culturas occidentales.

El haber tenido la suerte y la oportunidad de experimentar la pintura de esta manera corpórea, fue, según creo hoy, una de las razones por las cuales empecé a pintar, y también la razón por la cual ahora estoy escribiendo esta tesis.

¹ Maurice MERLEAU-PONTY, *El ojo y el espíritu*, trad. Jorge Romero Brest (Barcelona/ Buenos Aires: Paidós, 1986 (¹1964)), p. 28.

Tenía yo 4 años, cuando mis papás, un día soleado, me llevaron de paseo al Castillo de Chapultepec, ubicado en la Ciudad de México. Recuerdo cómo subíamos en total silencio aquellas escaleras ostentosas, y cuán intimidada me sentía por la gran elegancia del espacio. Más y más nos íbamos sumergiendo en ese mundo extraño, de muebles dorados y pisos de finas maderas. Pensé que todo olía a pasado y a tragedia (mi mamá me había contado previamente de los destinos desafortunados de Carlota y Maximiliano), hasta que, de repente, me hallaba frente a ese enorme retrato de la emperatriz Carlota, que me paralizó por completo... no tanto por la belleza de la monarca (que no supo impresionarme demasiado a pesar de la gran destreza de Franz Xaver Winterhalter), sino por algo más, que no lograba entender. Mi papá, susceptible a mis inquietudes, se inclinó hacia a mí, y me explicó que aquello que yo estaba mirando, con los ojos y la boca abiertos, era una pintura, hecha hacía muchos años por un talentoso artista al óleo y con pinceles, como los que yo misma solía usar en la guardería. Aún hoy me veo mirando mis manitas, no pudiendo creer cómo manos como las mías pudieran crear semejante maravilla y sintiéndome de una manera extraña muy cercana a aquel pintor desconocido: Mis ojos quedaron cautivados por una pincelada, aparentemente insignificante, en la que aun después de décadas pensé poder sentir el movimiento su mano. La mano, el cuerpo y hasta la época, que aquel artista había plasmado, seguían *vivos* para mí, porque en el cuerpo de la pintura se habían anidado por siempre.

Desde entonces empecé a intuir, que la pintura era más que una foto, una postal, un poster, incluso más que una película. La sentía como un objeto misterioso, a través del cual su autor me podía extender la mano y tocar mi interior, independientemente de cuánto tiempo nos separara... años, décadas, siglos. Empecé a sentir que las pinturas eran capaces de expandir el tiempo, de desplegarlo hacia el presente, de prolongar lo que cuentan, hasta nuestros días, inscribiéndolo en nuestro ser como un tatuaje subcutáneo, tan indeleble como valioso. La pintura materializa, condensa, comprime, coagula el tiempo que atestigua, a manera que, cuando contemplo una obra, *experimento* a flor de piel el pasado presente, que pasa de ser de un “yo lo vi”, a un *yo lo viví*.

Si bien trabajo, en mis obras, este aspecto de la corporeidad pictórica –más intuitiva que racionalmente– desde hace muchísimos años, hacía falta una comprensión más profunda, sistemática y teórica de los fenómenos, mecanismos y técnicas que he podido desarrollar a lo largo del tiempo. Es por ello, que comencé la presente investigación, que tiene la finalidad de investigar y de analizar a fondo lo que previamente se ha materializado en mi obra, para compartir con los lectores mis experiencias respecto a la pintura, cuando se percibe desde otro ángulo al acostumbrado: no sólo con los ojos, sino con todo el cuerpo. Para sostener esta perspectiva, he podido encontrar valioso apoyo teórico, pero también es cierto que la tradición occidental de la historia del arte parte de otras premisas:

En el año 1435/36 se publicó el primer tratado teórico sobre pintura. Se llama *Della Pictura*, comprende tres tomos o libros, y su autor fue el “uomo universale”² León Battista Alberti. La finalidad del tratado era introducir métodos plásticos y conceptuales a la pintura, que se basaran en la lógica y en el razonamiento. Así, la pintura pensaba reclamar su lugar en el ámbito intelectual y académico de su época. Cuando el tratado fue redactado, estaba en vigencia el antiguo modelo visivo de una hipotética pirámide visiva: Se suponía, que el acto de ver constituía en varios rayos visivos dirigidos a un objeto, de manera que los contornos del objeto formaran la base y el ojo del espectador la punta de la pirámide. Según Alberti, quien modificó este modelo y lo aplicó a la pintura³, una imagen representaría una especie de plano o corte ortogonal a cualquier altura de la pirámide, al cual Alberti llama “ventana”.

“En el principio trazo, en donde debo pintar, un cuadrado de ángulos rectos del tamaño que yo quiera, al cual tomo como una ventana abierta, por la cual miro lo que será pintado.”⁴

² Jacob BURCKHARD, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch* (Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 122009), pp. 94ss.

³ Leon Battista ALBERTI, *Tratado de la Pintura*. Carlos Pérez Infante (trad.), libro 1, ed. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco (México: Amalgama Arte Editorial, 1998 (1435/36)), pp. 60-64.

⁴ Leon Battista ALBERTI, *Della Pittura. Über die Malkunst*, eds. Oskar Bätschmann y Sandra Gianfreda, libro 1 (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002 (1435/36)), p. 19.

Texto original: “Principio dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, le quale reputo essere una finestra aperta por donde io miri quello che será dipinto”.

Todas las traducciones en la presente tesis son llevadas a cabo por parte de la autora, a menos que se indique lo contrario o que el texto citado se retome de una fuente ya redactada en español.

A pesar de que Alberti buscaba explicar el funcionamiento de la visión, para ayudar a construir, en base a la geometría, imágenes congruentes, el término de “ventana” que eligió, resultó metafóricamente tan fuerte, que determinó, a partir de entonces y en todo el mundo occidental, la *imagen per se*.⁵ Mediante la perspectiva artificial (y otros recursos técnicos, como la *cuadrícula de hilos*, la *cámara obscura* o la *cámara lúcida*), el pintor era capaz de transferir con máxima veracidad y precisión la tridimensionalidad de mundo visible a la bidimensionalidad de plano pictórico. Esto implicaba una verdadera revolución teórica⁶, de cuya relevancia eran muy conscientes los contemporáneos: Los métodos mencionados establecían una relación inmediata e insoluble entre el mundo y su representación, y la imagen empezó a ser vista como el medio idóneo para representar la realidad⁷, o por lo menos determinados aspectos de ella. En consecuencia, los pintores debían pintar solamente lo que realmente *veían*; lo que *no* podían ver, no debía ser de su incumbencia:

“De las cosas que no podemos ver, nadie niega que ninguna le pertenece al pintor. El pintor sólo aspira a plasmar lo que se ve.”⁸

Aún para René Descartes era evidente que no se podían pintar sino las cosas existentes.⁹ Sin embargo, muy pronto, los artistas empezaron a representar también aquello, que no aparecía de manera visible en el mundo, como, por ejemplo, el ámbito celestial, el mundo mitológico y literario, los sueños etc.

La estrecha relación entre la pintura (entendida como representación) y el mundo (visible o imaginario), siguió, casi sin excepciones, intacta hasta principios del siglo XX, cuando

⁵ Véase Hubert DAMISCH, *Theorie der Wolke. Für eine Geschichte der Malerei* (Zúrich/ Berlín: Diaphanes, 2013 (¹1972)), p. 159.

⁶ Véase *ibidem*, pp. 158s.

⁷ La definición de la realidad supone un problema filosófico, que durante siglos ha sido motivo de complejíssimos debates, los cuales no pueden ser abordados en el contexto de la presente investigación. Asumiremos, por ende y a continuación, la realidad como el conjunto de aquellos fenómenos, cuya existencia y vigencia son aceptadas por la sociedad actual, o, en su caso, histórica. En la mayoría de los casos el término de la realidad se referirá al mundo visible, que implica la naturaleza, la figura humana, la arquitectura etc., es decir, a todo aquello que ha sido motivo de representación en una imagen.

⁸ ALBERTI, *Della Pittura*, libro 1, 2002 (¹1535/36), p. 1. Texto original: “Delle cose quali non possiamo vedere, né uno nega nulla appartenersene al pittore. Solo studia il pittore fingere quello si vede.”

⁹ MERLEAU-PONTY, *El ojo y el espíritu*, 1986 (¹1964), p. 34.

entró, cada vez más, en vigor la fotografía –un medio de representación más veloz, más económico y sobre todo más “objetivo” que la pintura. La fotografía parecía ser –y lo parece ser hasta la fecha– el más fidedigno testimonio visual de la realidad. “Lo que se ve en el papel [fotográfico] es tan seguro como lo que se toca”¹⁰, dice Roland Barthes. Y Gerhard Richter explica:

“La foto reemplazaba aquellas pinturas, dibujos e ilustraciones que informaban, como representación de la realidad, sobre la realidad. La foto cumple con esta función de una manera más fiable y más fehaciente que cualquier pintura.”¹¹

Así ocurrió, que la pintura comenzó a despedirse, más y más, de su antigua función representacional. Para ella, la ventana albertiana se había cerrado; ya no dejaba traspasar la mirada del espectador, la mandaba de vuelta. Emblemático para este momento, es la obra *Fresh Widow* (1920) de Marcel Duchamp. Su *ready-made* consiste en un modelo a escala menor de una *ventana francesa (french window)*. Los cristales fueron tapados con cuero negro. A la mirada, que quiere atravesar el cristal para ver lo que hay del otro lado (es decir, en el espacio de la imagen) se le niega el paso; es absorbida por la mera superficie plástica. A partir de ahí, comienza una “nueva concepción de la imagen”¹² pictórica y la “revisión fundamental de lo que es una imagen”¹³.

Ello atañe específicamente las teorías desarrolladas entorno al surgimiento de la *pintura abstracta y concreta*. Debido a la falta de cualquier narrativa, representación o hasta de formas reconocibles, esta corriente artística se oponía a los tradicionales métodos de aproximación, íntimamente ligados a una lectura icónica. Había que buscar nuevos caminos,

¹⁰ Roland BARTHES, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Barcelona/ Buenos Aires/ México: Paidós Ibérica, 1990), p. 152.

¹¹ Gerhard RICHTER, “Apuntes 1964-1965” en ídem, *Text. 1961-2007. Schriften, Interviews, Briefe*, eds. Dietmar Elger y Hans Ulrich Obrist (Colonia: Verlag der Buchhandlung König, 2008), p. 30. Texto original: “Das Foto ersetzte den Teil der Bilder, Zeichnungen und Illustrationen, der als Abbildung der Realität über die Realität informierte. Diese Funktion erfüllt das Foto zuverlässiger und glaubhafter als jedes Bild.”

¹² Maria MÜLLER-SCHARECK, *Fresh Widow. Fensterbilder seit Matisse und Duchamp*. Catálogo de exposición en el Museo K20 Dusseldorf del 31 de marzo al 12 de agosto, ed. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Dusseldorf: Heintje Cantz, 2012), p. 20. Texto original: “Diagnose und Neuformulierung ihrer Bildvorstellung oder für die grundsätzliche Revision dessen, was ein Bild ist.”

¹³ Ídem.

y el así llamado formalismo de Alois Riegl y Heinrich Wölfflin fue uno de ellos. Algunos años después –ya habían pasado el Dadaísmo, el Surrealismo y el Expresionismo– las dudas de los investigadores acerca de sus propios métodos, se expandían hacia la razón y la palabra misma. Se había hecho evidente que no se estaba logrando explicar de manera satisfactoria ni el *por qué* ni el *cómo* de la experiencia estética¹⁴, y se empezó a pensar que la siempre asumida cercanía entre la pintura y el lenguaje –que había establecido Alberti y que era la base tácita de las teorías hasta aquel momento– podría ser una equivocación. En consecuencia, investigadores como Mitchell, Boehm y Belting empezaron defender la existencia de ciertos aspectos o lugares en una pintura, que no podían ser ni entendidos racionalmente, ni tampoco explicados mediante el lenguaje. ¿Será, por ende, que estos lugares, estas *manchas blancas* en el “mapa de la pintura”, tan íntimamente ligados a la experiencia estética, seguirán inalcanzables e incomprensibles para siempre? ¿O será, que tan sólo parecen serlo porque se habían abordado a partir de premisas equivocadas y herramientas inapropiadas?

Como hemos visto, a lo largo de la historia hemos dejado a un lado cada vez más las implicaciones del modelo albertiano: La supuesta identidad entre pintura y realidad fue rechazada ya desde el mismo renacimiento; la identidad entre pintura y representación ha resultado insostenible a más tardar desde el surgimiento de la *pintura concreta*. Y también han sido aceptadas las limitaciones del lenguaje y del logos en general. Sin embargo, hay otra premisa, igualmente surgida de la metáfora de la ventana albertiana, que nunca se ha puesto en duda: La convicción de que el mundo pictórico es un *fenómeno exclusivamente visual*.

Ello no ha de sorprender, debido al importantísimo papel, que desempeña la visualidad en nuestras sociedades desde hace siglos y hasta la fecha: Es notorio, cómo está ganando terreno en todos los ámbitos. En las artes proliferan, gracias a las posibilidades que ofrecen

¹⁴ El término de la *experiencia estética* o de *lo estético* (del griego αἴσθησις/ *aísthēsis* = “percepción”) se empleará en el sentido de una percepción dirigida específicamente a una obra de arte. Con ello nos distanciamos tanto del uso coloquial de la palabra *estético* como equivalente a lo *bello*, como también de la estética como vertiente filosófica dedicada a la percepción sensorial en general.

las nuevas tecnologías, expresiones visuales y digitales. En la vida cotidiana, el mensaje escrito es sustituido cada vez más por los *emojies*, los *gifs*, los videos y fotos digitales de fácil distribución. Hasta las ciencias naturales, la medicina, la química, la física etc. han descubierto el potencial que yace en lo visual, cuando se apoyan en la radiología, la endoscopia, la termografía, la microscopía, la electro-encefalografía, la magneto-encefalografía etc.

Por el otro lado, se está empezando a poner en tela de juicio este *régimen escópico*. Específicamente la neurociencia, la biociencia y la genética han podido demostrar en los últimos años que la asumida prevalencia de la visión en el acto perceptual ya no es sostenible científicamente.¹⁵ Lo mismo afirman algunos filósofos, entre ellos Michel Serres y Maurice Merleau-Ponty que buscan revalidar el cuerpo entero como herramienta de percepción, sin asignarle, en esta tarea, una supremacía a la visión ni al intelecto, como ha sido tradicionalmente: “Nuestra cultura concibe la mirada y la visión como modelos del conocimiento”.¹⁶ En consecuencia, se hace más énfasis en la importancia del tacto, la audición, el olfato y el gusto¹⁷, como también demuestran los escritos de autores como Pierre Francastell o Juhani Pallasmaa. Además, se han descubierto otros sentidos, de igual o hasta de mayor relevancia, como la propiocepción, la termocepción, la nocicepción, el sentido vestibular y el sentido visceral. Muchos de estos sentidos actúan de manera inconsciente y todos están constantemente entrelazados entre ellos. No registran los

¹⁵ Ello se vio claramente en las conferencias impartidas en el simposio “Los sentidos” organizado por el Humboldt-Kolleg y el Colegio Nacional en el Colegio Nacional, Ciudad de México, 25 al 28 de octubre, en el que participé. La publicación al respecto está en proceso.

¹⁶ Michel SERRES, “Es preciso darle un nuevo cuerpo al pensamiento. Entrevista a Michel Serres por Pedro Rouy”, *El País*, 21 de diciembre de 1987, sin paginación.

¹⁷ “Es por eso que yo le doy mucha atención al orden de importancia de los sentidos: primero está el tacto, que representa la piel, la integridad del ser que conoce. En seguida he puesto el oído y he trabajado largo tiempo sobre el ruido como interferencia y finalmente como material del conocimiento acústico. He tratado de poner en último lugar la visión, justamente porque se le da una preeminencia que en realidad no tiene.” (SERRES, “Es preciso”, 1987, sin paginación).

estímulos sensoriales de manera aislada, sino “el continuo devenir de la materia”¹⁸, dando lugar a una experiencia *sensible*¹⁹.

A diferencia de la mayoría de las *imágenes de uso* (por ejemplo, la fotografía ilustrativa en una revista digital o una tomografía de resonancia magnética nuclear) una pintura, por definición propia, siempre implica más que mera *visibilidad*. El pintor no sólo ve o mira. El pintor atiende físicamente y a través de todo el cuerpo su material y sus herramientas. Realizar una pintura significa involucrar, aparte de los ojos, el tacto, el olfato y la audición, pero también los sentidos inconscientes, como el movimiento (propiocepción), el equilibrio (sentido vestibular), el sentido visceral, la nocicepción y la temperatura (termocepción). Y como no abundan las fuentes que den testimonio de ello, cabe plantearse la siguiente pregunta: Si la teoría de la imagen aún no ha podido consolidar el núcleo, la esencia de la experiencia estética ¿no podría ser debido a que desconoce o subestima la inmensa importancia del *cuerpo sensible*²⁰ durante el proceso creativo y perceptual?

El trato directo con el material en la gestación de una obra, queda –según creo– de una forma u otra, impregnada en ella, de manera, que *desde ahí* se dirige a nosotros: desde su materialidad, su factura, su corporeidad.

La presente investigación parte precisamente desde esta hipótesis, y se da a la tarea de abordar la pintura – práctica y teóricamente – desde una corporeidad plástico-sensible. Para la relevancia de los aspectos corpóreo-matéricos, de la que diariamente me daba cuenta en mi quehacer práctico, nunca había podido encontrar una explicación contundente y satisfactoria. Ésta, sin embargo, la consideraba pertinente, no sólo para

¹⁸ Pierre FRANCASTEL, *La realidad figurativa 1. El marco imaginario de la expresión figurativa* (Barcelona: Paidós Estética, 1988), p. 232.

¹⁹ A diferencia de → *lo sensorial*, *lo sensible* se refiere a una percepción, generalmente inconsciente e intuitiva, que se basa en la actividad y la interacción de varios sentidos a la vez. Desempeña un papel primordial, específicamente, la propiocepción (movimiento), que se entrelaza con la visión, el tacto, la termocepción, la audición, el sentido vestibular etc.

²⁰ Como *cuerpo sensible* se entiende aquel cuerpo, que percibe su entorno de manera → *sensible*, es decir, en base a una percepción integral, en la que todos los sentidos (también y sobre todo aquellos de los que no solemos tomar consciencia, como la propiocepción, el sentido vestibular, la termocepción o y el sentido visceral) desempeñan un papel primordial.

entender por qué la pintura me causa tanta conmoción (desde que había visto aquel retrato en el Castillo de Chapultepec), sino también para poder *crear*, más sistemáticamente y con fundamento conceptual, mis obras, en las que la factura, el material y la corporeidad desempeñan un papel tan primordial.

En la parte práctica de mi investigación –que en muchas ocasiones se adelantaba a mi comprensión racional– exploré, por un lado, algunas estrategias plásticas, de las que ya se sabía que tenían la capacidad de conectarse con el *cuerpo sensible*, como *lo figural* de Gilles Deleuze²¹, el accidente, lo aleatorio y la imperfección, o las aportaciones del material autónomo. Por el otro lado, también investigué nuevas estrategias y recursos plásticos, que vinculé especialmente con la propiocepción. Refiriéndose al movimiento del cuerpo, me percaté de que la propiocepción es uno de los sentidos que más fácilmente “activan” el cuerpo sensible. Íntimamente está ligada a la percepción de equilibrio/ desequilibrio, por ejemplo. Pero también posibilita percibir el espacio y el tiempo, y hasta llega a superar el impacto de la visión. Estos son los elementos principales que busqué explorar en los últimos tres años, tratando de crear obras pictóricas, que puedan ser experimentadas “a carne propia”, a través del *cuerpo sensible*. Muchas de las piezas son de gran formato, ya que así, en el acto de pintar, pude involucrar todo el cuerpo, y no sólo la muñeca y el brazo. Mi cuerpo móvil frente a obra me insertó en *su* espacio, y pronto aprendí que este espacio no se refiere exclusivamente al plano bidimensional del lienzo, sino que también implica profundidad. El explorar cada vez más la tercera dimensión de la pintura, me llevó a trabajar con el material de unas mallas sintéticas semitransparentes, que uso como soportes pictóricos adicionales, superpuestos al lienzo. Pronto, la profundidad pictórica se volvió una profundidad “espacial”, que implica la cuarta dimensión –el tiempo– cuando el espectador se mueve frente a la obra y provoca, que se desplacen las mallas o que la superficie empiece

²¹ Deleuze determina como *figurales* aquellos elementos pictóricos cuya presencia no se debe a un proceso racional ni consciente del artista, sino que surgen del azar, de trazos y marcas plásticas libres, inconscientes, sin intención ni significado. Lo *figural* se ubica, según Deleuze, exclusivamente en el nivel opaco de la obra y constituye el polo opuesto a la *figuración* y lo *figurativo* como elementos pertenecientes al nivel transparente de la obra pictórica. Véase: DELEUZE, Francis Bacon, 1984, pp. 4-94.

a centellea, a veces a un grado tal, que su contemplación genera un ligero vértigo o que le sea casi imposible a la mirada, sostenerse en la superficie pictórica.

El abordar la pintura desde el *cuerpo sensible*, me llevó mucho más allá de la mera visión y el análisis racional, y en varias ocasiones me topé con esos lugares mencionados anteriormente, en los que se detona la experiencia estética y a los que no tienen acceso la palabra y la razón. A diferencia del histórico concepto del *je ne se quoi/ el no sé qué*, que se asume en algún exterior espiritual de la obra, yo propongo usar el término de las *contingencias sensibles*²², que ubico en la parte matérico-sensible de la pintura. Y si bien ni las *contingencias sensibles*, ni los lugares en donde actúan, son abordables mediante el logos, pienso, que el cuerpo sensible sí puede sentirlos y penetrar en sus espacios. Esto ocurre, cuando la percepción visivo-racional es sustituida por una percepción sensible e integral²³, es decir, cuando muchos sentidos –sobre todo los inconscientes– se involucran simultáneamente, convirtiendo la experiencia estética en un *acontecimiento estético sensible*²⁴.

A pesar de que no haya podido encontrar antecedentes de investigación teóricos directos para un abordaje de la pintura desde este enfoque (la gran mayoría de las investigaciones sobre la imagen siguen percibiéndola como un fenómeno primordialmente visual), han sido de gran importancia algunos teóricos del así llamado *giro icónico*, como Ferdinand Fellmann

²² *Contingencias sensibles* se denominan los efectos sensoriales y sensibles que surten determinadas estrategias plásticas sobre el ser humano en el proceso de la percepción estética. Se desarrollan básicamente en el nivel opaco de obra, pero también repercutan en el nivel transparente. Las *contingencias sensibles*, que no son del todo predecibles y pueden variar según el espectador, se proponen como alternativa a lo que se ha llamado la *latencia* o lo *inefable* de una obra, o como sustituto del antiguo concepto del *je ne sais quoi / no sé qué* y sin sus implicaciones transcendentales.

²³ El término de la *percepción integral* manifiesta cierta cercanía con la sinestesia, que, según apuntan las más recientes investigaciones, es una facultad, que poseemos todos los humanos y que puede ser desarrollada con el tiempo. Capacita a percibir con sentidos, que no han sido estimulados directamente, sino que se activan sólo gracias a su interconexión con otros. Véase: Katharina GSÖLLPOINTER, “Die Kunst der Sinne – die Sinne der Kunst. Digitale Synästhesie als Modell für eine Kybernetik der Ästhetik” en *Exploring Cybernetics. Kybernetik im interdisziplinären Diskurs*, eds. S. Jeschke, R. Schmitt, A. Dröge (Viena/ Nueva York: Springer, 2015), p. 3-5.

²⁴ El *acontecimiento estético sensible* determina una experiencia estética integral, en la que todos o varios de los sentidos se toman en cuenta, no sola o básicamente la visión. Si bien existen géneros artísticos en los que esta aproximación es común (como en el performance, la instalación, el arte acción etc.), a la pintura de caballete generalmente no nos solemos acercar de esta forma, aunque debido a su marcada presencia física encierre en gran medida esta posibilidad.

(*imagic turn*), William John Thomas Mitchell²⁵ (*pictorial turn*), quien rehabilita la posibilidad de *pensar* a través de la imagen y Gottfried Boehm²⁶ (*iconic turn*), cuya teoría de la *diferencia icónica* retoma lo que Arthur C. Danto había llamado la *doble verdad de la imagen*, refiriéndose con ello al nivel representacional y matérico, propios de cualquier imagen. Debido a la importancia que ha adquirido la imagen como medio masivo durante las últimas décadas, sobre todo gracias a las posibilidades casi infinitas de (re-)producirlas y de divulgarlas en dispositivos electrónicos, ésta se ha vuelto objeto de intensos estudios académicos, los cuales han revelado una lectura hegemónica de la imagen casi exclusivamente representacional. Si bien Boehm se opone a esta postura, no cuestiona el papel tradicional de la visualidad. No obstante, consideré conveniente recurrir a su concepto de la *diferencia icónica*²⁷, así como a la dicotomía entre *transparencia* y *opacidad* propuesta por Danto, modificando ambos conceptos y aterrizándolos específicamente en la pintura (ya que los autores mencionados hablan muy en general de “la” imagen). Esto permitió elaborar una distinción teórica entre la iconicidad, representación o referencialidad de una pintura por un lado (transparencia), y sus aspectos matéricos de factura, presencia física y corporeidad por el otro (opacidad). Cierta cercanía sugiere esta dualidad con la semiótica, mucho más conocida que el concepto aquí planteado. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la semiótica tiene algunas implicaciones importantes que no sintonizan con el abordaje que busca desarrollar mi investigación. En primera instancia está su génesis: La semiótica transferida a la imagen surge con *El lenguaje del arte* de Nelson Goodman²⁸, quien decididamente niega el carácter específico de la imagen y, por ende, también la necesidad de una *filosofía de la imagen* sui generis. Aboga, a cambio, por una *teoría de los símbolos*, que Goodman considera capaz de movilizar las herramientas necesarias para abordar cualquier signo o conjunto de signos, tratándose de un texto, una partitura, una fotografía o una pintura. Para Goodman, al igual que para Charles Sanders

²⁵ William J. Thomas MITCHELL, *Bildtheorie*, ed. Gustav Frank (Fráncfort a.M.: Suhrkamp, 2008).

²⁶ Gottfried BOEHM, “Die Wiederkehr der Bilder” en *Was ist ein Bild?* ed. Gottfried Boehm (Múnich: Wilhelm Fink Verlag, 1995 (1994)).

²⁷ Ibidem, p. 35.

²⁸ Nelson GOODMAN, *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos* (Barcelona: Paidós Iberica, 2010).

Pierce y la semiótica en general, es el carácter de signo lo que convierte algunos objetos en imágenes. Lo que se discute, son las posibles relaciones entre el significante y su significado, y el papel de ambos en el proceso de comunicación. Este foco de atención –si bien sumamente interesante y un pilar conceptual importante para mi trabajo– apunta en otra dirección que mi investigación, la cual procura reivindicar la opacidad de la imagen, en otras palabras: aquellos aspectos que se escapan de lo que conocemos por “comunicación”.

Para la comprensión y el análisis de la opacidad pictórica fue una invaluable aportación el término de lo *figural* de Gilles Deleuze²⁹, quien considera tanto los sentidos, como también el inconsciente elementos pertinentes de la pintura. Enriquecí su aproximación corpóreo-sensible con aspectos retomados de la fenomenología del *cuerpo* de Maurice Merleau-Ponty³⁰. También fue de gran ayuda la revisión de algunos estudios científicos y filosóficos internacionales dedicados al análisis del cuerpo y de los sentidos humanos en el acto de la creación y de la percepción, entre ellos específicamente Katharina Gsöllpointer³¹.

La estructura conceptual de tesis se basará en los resultados investigativos del *giro pictórico o icónico (pictorial turn /iconic turn)* y retomará algunos aspectos del posestructuralismo /deconstructivismo, para llevar a cabo la (en estas teorías implícita y para esta tesis necesaria) ruptura con ciertos paradigmas del pensar logocéntrico y racionalista, que aún hoy en día rigen muchos análisis de la imagen. A partir de ahí, se buscará un nuevo enfoque con tendencias fenomenológicas, en el cual el cuerpo desempeña un papel importante. En sintonía con lo que Roland Barthes decía sobre el texto³², se tratará de percibir la imagen

²⁹ Gilles DELEUZE, “Francis Bacon. Lógica de la sensación”, traducción por Ernesto Hernández B., *Revista Sé cauto* (1984), pp. 4-94.

³⁰ MERLEAU-PONTY, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1974; ídem, *El ojo y el espíritu*, 1986 (1964).

³¹ GSÖLLPOINTER, *Die Kunst*, 2015.

³² “El texto ... no es un producto estético, sino una práctica significante; no es una estructura, sino una estructuración; no es un objeto, sino un trabajo y un juego; no es una cantidad cerrada de signos, dotados de un sentido que hay que revelar, sino un volumen de huellas desplazadas; la instancia del texto no es el significado, sino el significante entendido este término según su uso semiótico y psicoanalítico; el texto trasciende la obra literaria de antaño; por ejemplo existe el texto de la vida, al cual trato de acceder mediante el escribir sobre Japón.” / “Der Text ... ist kein ästhetisches Produkt, sondern eine signifikante Praxis; er ist nicht eine Struktur, sondern eine Strukturierung; er ist nicht ein Objekt, sondern eine Arbeit und ein Spiel; er ist nicht eine Menge geschlossener, mit einem freizulegenden Sinn versehener Zeichen, sondern ein Volumen sich verschiebender Spuren; die Instanz des Textes ist nicht die Bedeutung, sondern der Signifikant in der semiotischen und psychoanalytischen Verwendung dieses Terminus; der Text geht über das frühere literarische Werk

no tanto como un sistema de códigos y de signos que están inscritos en la superficie de una pintura y a los cuales hay que descifrar, sino como una práctica estética y física que desarrolla el artista a la hora de la creación y el espectador a la hora de vivirla como un *acontecimiento estético sensible*, en el cual el tradicional predominio del contenido sobre la forma ya no aplica. Siguiendo a Roland Barthes, que anunció la *muerte del autor*, esta tesis niega la existencia de un *adentro* y un *afuera* de la imagen y por ende la validez del antiguo concepto de la imagen-ventana, que cuenta con un espectador que presencia *desde afuera*, lo que se desarrolla *adentro* de la imagen como algún tipo de reflejo, copia o representación de lo real: Se "...ha creído atolondradamente que un dibujo era un calco, una copia, una segunda cosa... Pero, ... en efecto, [la imagen]... es nada de eso..."³³

Si un dibujo no es una copia de la realidad, como dice Merleau-Ponty, si no es reducible a su nivel representacional, tampoco la imagen pictórica tiene por qué serlo. Pero, entonces, ¿qué es? ¿Qué es una imagen?

Con esta pregunta inicia el primer capítulo de la presente tesis, en el cual se atenderá la necesidad de una terminología precisa, indispensable para poder determinar y, a continuación, analizar los aspectos medulares de la investigación. Con la mayor claridad posible, se definirán los componentes que constituyen una imagen, y se averiguará de qué manera se relacionan el *nivel transparente* y el *nivel opaco* en la *doble verdad de la imagen*. Se explicará, por qué la transparencia puede ser representación visible, pero también referencia invisible y, también, qué tiene que ver la opacidad con las *contingencias sensibles*, vinculadas, en ciertos aspectos, a lo que históricamente ha sido llamado el *no sé qué* o el *je ne sais quoi*. El término del *no sé qué*, llegado a su auge en el romanticismo, evidencia cierto desvalimiento frente a la percibida presencia de un *algo* (en una imagen, en una obra de arte, en una persona o en un paisaje) que no se podía explicar y que, por lo tanto, se solía ubicar en el ámbito de lo inefable, lo sublime, lo divino, lo espiritual etc. Esta concepción, sin embargo, trunca la posibilidad de que los efectos inexplicables de la obra

hinaus; es gibt zum Beispiel einen Text des Lebens, in den ich durch das Schreiben über Japan Eingang zu finden suchte." (Roland BARTHES, *Das semiologische Abenteuer* (Fráncfort a.M.: Suhrkamp, 1988), p. 11).

³³ MERLEAU-PONTY, *El ojo*, 1986 (¹1964), p. 19.

podieran radicar en la obra misma y ser percibidas a partir del *cuerpo sensible*. El término de las *contingencias sensibles* pretende considerar esta posibilidad. Finalmente se esbozará un *esquema de los planos de funcionamiento* en la obra personal, a partir de un ejemplo específico, tratando de explicar cuáles son los niveles transparentes y opacos de la pieza, como se entrelazan y qué papel desempeña el *cuerpo sensible*.

En el segundo capítulo, titulado *La imagen pictórica*, se presentará un resumen de las tendencias investigativas más relevantes relacionadas al estudio de la pintura. El primer inciso se ocupará de las tendencias históricas desde el renacimiento hasta nuestros días: Después del predominio de la visión, la razón, la representación y el lenguaje en la acepción de la imagen durante varios siglos, surgió –con el desarrollo de la *pintura abstracta y concreta*– cierto interés por sus aspectos formales, hasta que, en el *giro pictórico o icónico*, la imagen finalmente se aceptara como una entidad autónoma, no abordable, en su totalidad, a partir del logos. En base a ello, en el segundo inciso del segundo capítulo, se propone acercarse a la imagen pictórica de otra manera: a partir del *cuerpo sensible*, que se considera capaz de convertir la experiencia estética en un *acontecimiento estético sensible* y de sustituir la mirada racional por una aproximación performática³⁴, en la que la obra es enfrentada con todo el cuerpo.

El tercer capítulo está dedicado al estudio del material pictórico, al que, en el taller, me enfrento con todos mis sentidos, los conscientes, pero también los inconscientes. Cada uno de ellos desempeña, entrelazándose e interactuando con los demás, un papel importante en el acto de creación. A partir de ahí, surge específicamente la mano como un nexo directo entre la obra y el *cuerpo sensible* del artista, ya que, cuando pinta, la mano no tanto lleva a cabo la voluntad consciente del artista, sino que se mueve de manera intuitiva, creando elementos plásticos desprovistos de iconicidad, que Deleuze llamó *figurales*. Si bien podría sorprender, a primera vista, el incluir a un filósofo deconstructivista en esta tesis que es básicamente de índole fenomenológica, considero enriquecedora la ruptura

³⁴ Por *aproximación performática* entendemos un acercamiento a una obra de arte, que no aspira a una comprensión racional o cognitiva, sino que se basa en una actitud espontánea, intuitiva, en ocasiones también lúdica. La *aproximación performática* tiende a interactuar de manera física y/o corporal con la obra. Suponemos que la *aproximación performática* puede contribuir a generar del *saber sensible*.

que Deleuze logra con la razón. El filósofo francés no solamente constata la existencia de lugares en la imagen pictórica que se resisten al logos. Él va más lejos, cuando plantea que estos espacios son una *conditio sine qua non* para que una pintura sea una obra de arte. Además, ubica estos espacios inexplicables en la opacidad de la pintura, y más específicamente aún, en el proceso creativo de la misma. Partiendo de *la mano* (el tacto), que Deleuze define como elemento esencial en el surgimiento de los elementos figurales, se detectarán más estrategias plásticas relacionadas con la autonomía del material plástico y/o con el *cuero sensible*. Entre ellas figuran el accidente, lo aleatorio y la imperfección como elementos productivos y fructíferos en el proceso pictórico. También se analizará la fuerza sensible del material como tal, cuando se le permite reclamar su autonomía³⁵ y se aprovechan sus cualidades y particularidades. Ello fue lo que traté de hacer, cuando empecé a trabajar las mallas sintéticas transparentes. Durante el proceso de experimentación con este nuevo material, busqué dejarme llevar por sus propias exigencias y posibilidades, lo que me dio resultados plásticos, que resumiré en el cuarto y último capítulo de la tesis.

Aquí describiré, cómo traté de conectar la obra con el *cuero sensible*, y cómo mi *cuero sensible* se vincula con la obra cuando la observo en lo que hemos llamado el *acontecimiento estético sensible*. Exploré varios aspectos estético-sensibles que se pueden desarrollar con las mallas sintéticas, como aquel poder sugestivo y vertiginoso, que se relaciona con el sentido vestibular y que tiene lugar cuando se desplazan los planos pictóricos. El efecto es especialmente intenso, si se hace uso del ornamento. Veremos también, cómo el espacio entre el lienzo y la malla, o entre una malla y otra, es capaz de sugerir una temporalidad no lineal, sino circular y una espacialidad inquietante, en la que se entrelazan el espacio pictórico con el espacio real; ambos –tiempo y espacio– son perceptibles a partir de la propiocepción, básicamente. La propiocepción también desempeña un papel importante para crear una falta de nitidez, de claridad, de tranquilidad, hasta de visibilidad, que desafía la mirada y la razón, activando, a cambio, el

³⁵ Esto ocurre a pesar de que, a lo largo de la historia la materialidad de la pintura ha sido considerada más un mal obligado que un enriquecimiento estético. Véase al respecto Rudolf ARNHEIM, *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff* (Colonia: DuMont Buchverlag, 1977), pp. 14ss.

inconsciente y el sentir, tan importantes en una aproximación como yo la propongo en mi investigación.

La pintura concebida a partir del *cuerpo sensible* que la crea y del *cuerpo sensible* que la percibe, tiene importantes consecuencias:

“Es prestando su cuerpo al mundo que el pintor cambia el mundo en pintura. Para comprender esas transustanciaciones hay que reencontrar el cuerpo operante y actual, que no es un pedazo de espacio, un fascículo de funciones, sino un entrelazado de visión y movimiento...”³⁶

La pintura no solamente es uno de los géneros artísticos más antiguos y más estimados por el público (especialmente mexicano), sino también uno de los más multifacéticos. De ello da vivamente fe la misma historia del arte –desde las pinturas rupestres y prehispánicas hasta Yves Klein y Francisco Toledo– debido a que siempre ha sabido reinventarse, reaccionando constantemente ante su tiempo. Para seguir desempeñando un papel importante no sólo en el mercado, sino en la actividad cultural de la sociedad actual, hay que seguir buscando nuevos enfoques, recursos y posturas. Ello significa, en primera instancia, que la pintura sea consciente de sus peculiaridades, de su potencial como medio y de las posibles aportaciones que puede hacer, a lo que quisiera contribuir, aunque sea mínimamente la presente investigación. No pretendo buscar y mucho menos ofrecer respuestas y soluciones a preguntas y demandas que llevan siglos sin haber sido respondidas, pero sí quisiera proponer una aproximación hacia la pintura, que ha sido un poco relegada y olvidada por el régimen escópico y racionalista; una aproximación que tome en cuenta no sólo sus aspectos icónicos³⁷, visivos y racionalmente abordables, sino que considere la obra como un cuerpo material, capaz de vincularse de manera integral con el cuerpo sensorial del creador y del espectador, convirtiendo el encuentro con la obra en un *acontecimiento estético sensible*. La percepción integral de la obra, que se busca

³⁶ MERLEAU-PONTY, El ojo, 1986 (¹1964), p. 15.

³⁷ Lo icónico o la *iconicidad* determina la relación representacional entre una imagen y su referente.

enfatar teórica y prácticamente, y que incluye *todos* los sentidos humanos, entrelaza el ser humano y la obra pictórica³⁸ de una manera, que va mucho más allá de la mera visión.



Fig. 1a
Amenaza. 2015. Óleo sobre tela y malla transparente. 45 x 70 cm

Fig. 1b
Pintura subyacente de *Amenaza* . 2013. Óleo sobre tela. 45 x 70 cm

³⁸ Véase: Maurice MERLEAU-PONTY, *Phänomenologie der Wahrnehmung* (Berlin: Walter de Gruyter & Co, Berlin, 1974), p. 264s.



Fig. 2a: *Carta abierta*. 2015. Óleo y acrílico sobre tela. 150 x 150 cm.

Fig. 2b: Cartel promocional. 2010.



Fig.3:
Invitación a la exposición *Narciso en la Ventana*. 01.06.2019-26.8.2019.
Kunstmuseum Ahlen, Alemania.



Fig. 4:
Los hijos del Bosco. 2018. Óleo sobre tela y mallas transparentes.
150 x 150 cm.

I. ¿QUÉ ES UNA IMAGEN?

Pintar es crear imágenes e inscribirlas en la materia, es decir: al mundo sensorial. Pero: ¿qué es una imagen ontológicamente? ¿Cuáles son sus componentes? ¿En base a qué mecanismos se desarrolla su funcionamiento?

Si, a continuación, buscaré responder a estas preguntas, no atenderé las imágenes mentales, los sueños, las alucinaciones, las apariciones, las metáforas etc. Me referiré exclusivamente a aquellas imágenes que, de alguna manera u otra, disponen de un cuerpo físico, como fotografías, dibujos, grabados, y, por supuesto, la pintura, en la que más hincapié haré. Las imágenes digitales forman, en este contexto, un género particular: si bien no se materializan como tales, sí las vemos como *imágenes solamente* gracias a un dispositivo físico, ya sea un celular, una televisión, una computadora etc. Este fenómeno se atenderá someramente más adelante.

I.1. La doble verdad de la imagen: Entre transparencia y opacidad

Parece fundamental que, a diferencia de todo lo demás, la imagen (mientras no sea mental) pertenece tanto al reino táctil de la materia, como al reino intangible de lo referencial. Esto la aproxima a la semiótica y a la semiología, que están implícitas a lo largo mi investigación, aunque sólo pocas veces hago referencia directa a ellas, ya que, en general, apuntan más a los mecanismos de la comunicación que al análisis de las características físicas del significante, que son mi foco de interés. Recurriré a la semiótica y a la semiología de manera puntual y esporádica, básicamente, para resaltar determinados aspectos.

Ya Leonardo da Vinci había caído en la cuenta de esta “doble verdad”³⁹ de la imagen –que siempre es al mismo tiempo materia y representación de algo más– cuando decía, que la pintura, “en sí no está viva, pero expresa las cosas vivas”⁴⁰. Especialmente en el transcurso

³⁹ BOEHM, Die Wiederkehr, 1995, p. 35.

⁴⁰ Leonardo da Vinci, *Trattato*, § 372, 1995, p. 187, citado según: Horst BREDEKAMP, *Der Bildakt* (Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2015 (12007)), p. 370. Texto original: “... in se non e viva, ma esperimitrice di cose vive.”

del siglo XX creció el interés por esta ambivalencia de la imagen entre sintaxis y semántica⁴¹, o bien, por el hecho misterioso de que las “imágenes muestran lo que no son”⁴².

En 1925 José Ortega y Gasset⁴³ retomó la metáfora de la imagen como ventana de León Battista Alberti y la elaboró más a fondo. Comparó la imagen con una ventana que se abre hacia un bello jardín. Mientras que el *jardín* representa, para Ortega y Gasset, lo que se ve, aunque no esté presente, es decir: el nivel representacional o referencial de la imagen, el *crystal* simboliza el nivel matérico de la imagen, su carácter objetual. Según el erudito español, para el espectador es imposible ver estas dos partes de la imagen al mismo tiempo: O enfoca sus ojos en el jardín, lo cual significa que deja de ver el cristal, o bien, postra su vista en el cristal, lo cual tiene por consecuencia que el jardín se desvanece y se desenfoca. Si bien, a un nivel anatómico y meramente visual, indudablemente tiene razón Ortega y Gasset, a nivel perceptual no es así; de otro modo el admirador del jardín sacaría el paraguas al ver que está lloviendo afuera. Sin embargo, esto no ocurre porque sabe, mejor dicho, porque *percibe* con todos sus sentidos (con excepción de la vista), que ahí, donde él se encuentra, no corre peligro de empaparse: lo protege el cristal de la ventana. Lo mismo aplica para la contemplación de una pintura. En ningún momento *se me olvida* que la *pistola* en *Amenaza* (**fig. 1a**) es un arma *pintada*. Pero tampoco hago caso omiso de sus implicaciones semánticas cuando creo y contemplo las veladuras de las pinceladas y de los soportes transparentes, que duplican, desfasan y confunden los planos pictóricos. El carácter ambiguo de ambas verdades (la representacional y la matérica), presentes simultáneamente, es lo que pretendo resaltar en esta y mis demás obras, enfatizando

⁴¹ Véase: Juan ACHA, *Crítica del Arte* (México: Trillas, 1992), p. 43.

⁴² Lambert WIESING, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes* (Fráncfort a.M.: Suhrkamp, 2005), p. 59.

⁴³ “Imagínese el lector que estamos mirando un jardín a través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán se suerte que el rayo e la visión penetre el vidrio sin detenerse en él, y vaya a prenderse en las flores y frondas. Como la meta de la visión es el jardín y hasta él va lanzado el rayo visual, no veremos el vidrio, pasará nuestra mirada a su través, sin percibirlo. Cuanto más puro sea el cristal menos lo veremos. Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el rayo ocular, detenerlo en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él sólo veremos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal. Por tanto, ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles: la una excluye a la otra y requieren acomodaciones oculares diferentes.” (José ORTEGA Y GASSET, *Deshumanización del arte* (1925), vol. 3, *Obras Completas* (Madrid: Revista de Occidente, 1947 (1925), pp. 357s).

especialmente parte matérica, que, debido al régimen escópico que rige nuestra cultura, suele saltar menos a la vista.

A partir de 1974, Max Imdahl desarrolla un método de análisis enfocado en las dos maneras de ver una pintura. Por un lado, está, según Imdahl, el *ver reconociendo* (*wiedererkennendes Sehen*), por el otro, el *ver mirando* (*sehendes Sehen*)⁴⁴. El *ver reconociendo* se refiere a la capacidad humana de distinguir objetos en una imagen, implicando esta percepción la aceptación y aplicación de conceptos preestablecidos. Es una mirada que capta la “apariencia”⁴⁵ de las cosas. El *ver mirando*, a cambio, se libera de estos conceptos y se enfoca en percibir ciertas partes de la composición de la imagen como elementos autónomos, inminentes de la imagen. Es el mirar, que quiere reconocer la “existencia”⁴⁶ de la obra pictórica.

En 1984 Arthur C. Danto transfiere la doble percepción de Ortega y Gasset y Max Imdahl a la imagen en general. Constata que el carácter intrínseco de cualquier imagen consiste en que ésta contiene, por un lado, una parte referencial, representacional, un *eidolon* o *spectrum*⁴⁷, que Danto denomina como el nivel *transparente*⁴⁸ de la obra. Por el otro lado una imagen tiene una parte objetual, matérica, de factura, llamada *opaca*⁴⁹. A diferencia de imágenes de mera imitación mimética (*likeness*), la representación de una imagen artística, así Danto, opera con representaciones que ofrecen cierta oposición a la realidad. Estas imágenes son, por consecuencia, aquellas en las cuales lo representado no pretende ser idéntico al referente, dado a que en ellas la opacidad tiene una presencia tal, que logra

⁴⁴ Max IMDAHL, *Giotto. Arenafresken* (Múnich: Fink, 1996), p. 26.

⁴⁵ Ibidem, p. 22.

⁴⁶ Ídem.

⁴⁷ BARTHES, *La cámara*, 1990, p. 38.

⁴⁸ Arthur C. Danto establece el término de la *transparencia* en oposición a la *opacidad*. Véase: Arthur C. DANTO, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst* (Fráncfort/ M: Suhrkamp, 2014). La *transparencia* connota, en la presente tesis, el nivel representacional, de referencia, figurativo e icónico de una imagen. La *transparencia* siempre remite a algo que se encuentra más allá de los límites de la propia imagen. Incluye representaciones, motivos, temas y signos (índice, ícono, símbolo). Determina la semántica de una imagen. Sin *transparencia* una imagen se convierte en un objeto común que no significa más de lo que es.

⁴⁹ La *opacidad* o *lo opaco* se refiere a la parte material de una imagen. Implica también aspectos de su factura, su forma, su sintaxis y su expresión. La opacidad impide que lo representado se confunda con el referente. Sin opacidad la imagen se convierte en lo que representa.

distanciar lo uno de lo otro, declarando, así, el carácter *artificial* de la imagen, su *aboutness*: siempre “restará alguna materia, que no se puede evaporar en el puro contenido.”⁵⁰ El concepto y la terminología de Danto –transparencia vs. opacidad– será lo que se retomará, a modo de hilo conductor, en la presente investigación.

Expresando, en contra de Ortega y Gasset, la simultaneidad de los dos niveles de la imagen, Gottfried Boehm desarrolla el término de la “diferencia icónica”⁵¹, inspirada en la *diferencia ontológica* de Heidegger y en el concepto de Danto. La acepción de Boehm es aplicable a cualquier imagen fáctica (no-mental), incluyendo fenómenos como el performance, tapetes orientales, tacitas de té japonesas, asientos africanos, obras de teatro, películas etc. Para Boehm, una imagen es todo aquello que contenga una *diferencia icónica*, todo aquello que logra “producir en el campo vasto de la materia un excedente de sentido”.⁵² Entre mejor elaborado esté el contraste icónico de la imagen, mayor será su impacto.⁵³

“Una imagen fuerte vive de esa doble verdad: de mostrar algo, también de simularlo y de demostrar, al mismo tiempo, los criterios y las premisas de esta vivencia.”⁵⁴

A lo largo del tiempo han surgido varios términos para denominar los dos elementos de la *doble verdad* de la imagen. Entre ellos predomina la propuesta de Edmund Husserl, quien habla del *sujeto de la imagen (Bildsujet)* para referirse a los elementos de representación, y de *portador o soporte de la imagen (Bildträger)* para denominar el material que (trans)-*porta* la representación.⁵⁵ A esta terminología se adhieren, a veces con ciertos matices (como *vehículo vs. contenido*⁵⁶) varios estudios actuales.⁵⁷ No obstante, todos estos

⁵⁰ DANTO, *Die Verklärung*, 2014, p. 243.

⁵¹ BOEHM, *Die Wiederkehr*, 1995, pp. 29ss.

⁵² *Ibidem*, p. 38.

⁵³ *Ibidem*, pp. 29ss.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 35.

⁵⁵ Edmund HUSSERL, *Phantasie und Bildbewusstsein*, ed. Eduard Marbach (Hamburg: Meiner Verlag, 2006), p. 25-27.

⁵⁶ Wolfram PICHLER y Ralf UBL, *Bildtheorie. Zur Einführung* (Hamburg: Junius, 2014), p. 23ss.

⁵⁷ Gernot BÖHME, *Theorie des Bildes* (Múnich: Finke, 2004); WIESING, *Artifizielle Präsenz*, pp. 17-36; Lambert WIESING, *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens* (Berlín: Suhrkamp, 2013); Klaus SACHS-HOMBACH, *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft* (Köln: Herbert von Halem Verlag, 2006); Martina HESSLER y Dieter MERSCH, “Bildlogik oder Was heißt visuelles Denken?” en *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft* (Bielefeld: Transskript, 2009), pp. 8-62; Christoph ASMUTH, *Bilder über Bilder, Bilder ohne Bilder. Eine neue Theorie der Bildlichkeit* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2011).

términos se antojan demasiados teóricos, e incluso confusos, desde el punto de vista de la creación, ya que por ejemplo *soporte, sui generis*, determina el lienzo o la madera sobre los cuales se aplica la capa pictórica. Y ¿en dónde se podría, por ejemplo, ubicar una pincelada expresiva, que no denota nada, pero que sí constituye un elemento importante en el conjunto de la pieza? Esta pincelada debería formar parte del concepto del *soporte* o *vehículo de la imagen*, sin embargo, no *porta* ningún *sujeto* o *contenido* iconográfico. Al contrario, podría *ser* el *sujeto* o *contenido*, en caso de tratarse de una pintura no representacional. Además, el binomio *soporte vs. sujeto/ vehículo vs. contenido* establece precisamente aquella jerarquía tradicional (que sobrepone la representación a la factura material), que se quisiera evitar en la presente investigación, porque trunca la posibilidad de que ambos elementos pudieran permearse mutuamente de manera equitativa.

Por estas razones se le darán, a continuación, preferencia a los términos acuñados por Arthur C. Danto. Si hablamos del *nivel transparente* y del *nivel opaco* de una obra, nos abrimos a la posibilidad de que ambas partes tengan una relación flexible y variable entre ellos. No sugieren ninguna prevalencia de alguno de los dos, sino un equilibrio, e incluyen, lo cual considero fundamental, también la parte de la percepción, como elemento complementario de la obra de arte. Los términos *transparente* y *opaco* tampoco se atienen a la imagen bidimensional, sino que son aplicables a todas las expresiones artísticas, incluyendo el cine, la instalación, el performance, el arte objeto y hasta el teatro.

Mucho antes de que los teóricos de la imagen descubrieran y analizaran el carácter híbrido de la imagen, que es al mismo tiempo objeto y representación, éste se reflejó en el lenguaje. Especialmente el inglés rinde cuenta a ello, ya que dispone de dos lexemas diferentes para caracterizar la imagen: *image* y *picture*. Mientras *image*, que etimológicamente es la palabra más antigua, se refiere, en correspondencia con su significado original en latín, a la relación de “semejanza abstracta, general y anímica”⁵⁸ con un objeto externo; *picture*, que igualmente es un derivado del latín, indica, en primera instancia, el objeto pictórico en su

⁵⁸ MITCHELL, Bildtheorie, 2008, p. 54.

aspecto matérico, así como también la práctica de la creación de imágenes.⁵⁹ Esta diferencia entre *image* y *picture* sigue vigente hasta la fecha: *Picture* se enfoca en la imagen como objeto, y suele aplicarse cuando se habla de pinturas o dibujos, pero también de fotos y sus derivados no digitales (películas o televisión). *To picture/ be pictured* en consecuencia se refiere casi exclusivamente al proceso plástico de la creación, sin que esto implique forzosamente una relación de semejanza o de identidad con un referente exterior. *Image*, a cambio, remite al contenido de la imagen, al complejo sistema entre la representación y lo representado (copia, reflejo, semejanza). El referente, que, por ende, implica *image* generalmente se caracteriza por su ausencia (es decir: no forma parte de la imagen), o hasta por su inexistencia, ya que *to imagine* significa *imaginarse algo, creer o figurarse*. Por lo tanto, *image* también se usa para denominar fenómenos visuales inmateriales, como imágenes mentales, imaginaciones, conceptos, recuerdos, apariciones etc.

Mientras el alemán fusiona ambos significados de *image* y *picture* en la palabra *Bild*, el francés y el español dan, en la palabra *image* o *imagen*, la preferencia a los significados correspondientes al *image* inglés. De ello da fe, entre otras cosas, el diccionario de la Real Academia Española, donde pone:

Imagen:

Del lat. imāgo, -inis.

1. f. *Figura, representación, semejanza y apariencia de algo.*
2. f. *Estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado.*
3. f. *Ópt. Reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz que proceden de él.*
4. f. *Ret. Recreación de la realidad a través de elementos imaginarios fundados en una intuición o visión del artista que debe ser descifrada, como en las monedas en enjambres furiosos.*

⁵⁹ GLOSSAR DER BILD-PHILOSOPHIE, "Picture" y "image", Universidad de Tubinga, http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Englisch:%27image%27_und_%27picture%27 (12.7.2016), sin fecha ni paginación; véase también: MITCHELL, Bildtheorie, 2008, pp. 16, 54.

En las cuatro definiciones, el aspecto matérico de *picture* solamente está presente de forma marginal. Si se pretende subrayar la materialidad de una imagen, hay que recurrir a palabras más concretas: cuadro, fotografía, pintura, grabado, escultura, efigie, figura, dibujo etc.

Hace algunos años realicé un pequeño experimento al respecto con un grupo de estudiantes de arte en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Les mostré la fotografía de un par de zapatos deportivos, dirigiéndoles la pregunta: ¿Qué es esto? Las respuestas llegaban vacilantes: Un par de tenis/ de la marca x/ tenis masculinos/ de basquetbol/ dos tenis/ dos zapatos nuevos etc. Ninguno de los estudiantes respondió lo más obvio: que se trataba de una *fotografía*, y que los zapatos eran únicamente a una *representación* lograda mediante un orden determinado de manchas de tintas de colores.

¿Por qué es así? ¿Por qué es que, hasta los estudiantes de arte, familiarizados con el fenómeno de la imagen, los pigmentos, colores y la factura, se enfocaron en la representación, olvidándose de la otra parte que constituye la imagen, su parte objetual y matérica? Independientemente de que sería interesante repetir el mismo experimento con estudiantes alemanes y sobre todo ingleses, hay fuertes indicios (que claramente se reflejan en las teorías y terminologías de la imagen), de que a lo largo del tiempo el nivel representacional de la imagen le ha ganado terreno a su nivel matérico, y que, por ende, hay veces que hasta pasamos completamente por alto su carácter mediático⁶⁰. Esto ocurre especialmente cuando se trata de una fotografía, cuya medialidad suele aparentar, como apunta Roland Barthes, literalmente “invisible”⁶¹:

“Muestre sus fotos a alguien; ese alguien sacará inmediatamente las suyas: ‘Vea, este de aquí es mi hermano; aquel de allá, mi hijo’, etc.; la fotografía nunca es más que un canto alternado de ‘Vea’, ‘Ve’, ‘Vea esto’, señala con el dedo cierto ‘*vis-a-vis*’ y no puede salirse de ese puro lenguaje deíctico.”⁶²

⁶⁰ BÖHME, *Theorie*, 2004, p. 119.

⁶¹ BARTHES, *La cámara*, 1990, p. 34, 93.

⁶² *Ibidem*, p. 32, véase también *ibidem*, pp. 33s.

No obstante, la obvia predilección cotidiana, lingüística y también científica por la parte representacional de la imagen, será la suposición de su *doble verdad* el concepto base de esta tesis y con ello la convicción de la importancia tanto del nivel transparente, como del nivel opaco, mucho menos tomado en cuenta a lo largo de la historia y en la actualidad.

Ambos niveles son absolutamente indispensables, para que algo siquiera pueda *ser* una imagen (en vez de un objeto común). Una imagen que pierde su transparencia se convierte en un objeto ordinario, que no remite a otra cosa más que a sí mismo: Un urinario, por ejemplo, que remite al contexto artístico porque lleva la firma de un artista y porque está expuesto en museo, puede ser una *Fuente* y definitivamente es una imagen. Un urinario, a cambio, que no remite ni a este contexto ni ninguna otra cosa, no será más que un urinario. Por el otro lado: Una imagen que pierde su opacidad, se convierte en lo que representa. Así fue en el caso de Pinocho. Pinocho es una marioneta de madera (opacidad) que representa a un niño (transparencia). Lo que hace el hada al final de cuento, cuando transforma la marioneta en lo que representa, es que simple y sencillamente la priva de su opacidad. Sin su opacidad (sin madera), empero, la marioneta se convierte en aquello a lo que remite: en un niño de verdad. El cuento de Pinocho es muy representativo para las culturas occidentales, que, como hemos visto, prefieren la transparencia a la opacidad: Nosotros, como lectores del cuento, igual que todos sus personajes, estamos muy satisfechos con el final de la historia, cuando Pinocho se convierte en un niño de verdad. Y en el fondo sabemos que desde el principio veíamos en la marioneta siempre mucho más al niño que la madera: Tendemos a poner toda nuestra atención en lo que representa una imagen, y solemos pasar por alto lo que es: materia, superficie, factura, opacidad.

En esta parte opaca, según Roland Barthes, muchas veces “invisible”⁶³, se concentra la presente tesis, con la finalidad de reivindicar los valores y la fuerza plásticos en la obra pictórica, frecuentemente olvidados. Sin embargo, hay que tomar en cuenta, que lo *invisible* es un reproche, que tradicionalmente se le hacía a la parte *transparente* de la pintura. A ésta dedicaré el siguiente subcapítulo, no sólo para demostrar cómo, en la *invisibilidad*, se

⁶³ BARTHES, La cámara, 1990, pp. 34, 93.

entrelazan y se permean el nivel opaco y el nivel transparente, sino también, para evitar que la transparencia sea equiparada con la mera representación. El concepto de la transparencia va mucho más lejos. Es un fenómeno muy complejo, que se refiere a *todos* los elementos en una imagen que remiten a algo que se encuentra más allá de sus bordes físicos; esto puede ser la representación o la iconografía, pero también un concepto que condicione su percepción desde una determinada perspectiva, como hemos mencionado someramente en el ejemplo del urinario y como veremos, más detalladamente, a continuación.

I.2. La transparencia y lo invisible: posibilidades y polémicas

La constatación de los aspectos invisibles en una imagen se remonta a muchos siglos atrás⁶⁴, siendo desde entonces frecuentemente la causa de críticas mordaces, como bien ilustra el encuentro de Marc Twain con la pintura famosa de Guido Reni, titulada *Beatrice Cenci el día anterior a su ejecución*:

“En Roma la gente de naturaleza delicada y compasible llora frente a la célebre *Beatrice Cenci el día anterior a su ejecución*. He ahí de lo que es capaz la rúbrica. Si no conocieran la imagen, la mirarían insensibles y dirían: ‘una joven con rinitis alérgica, joven muchacha con tapacafetera en la cabeza.’”⁶⁵

Lo que reprocha Marc Twain y junto con él numerosos intelectuales a través de los siglos, es la dependencia de algún tipo de información exterior a la imagen. No obstante, siguió siendo un elemento fundamental de la imagen, hasta convertirse prácticamente en una *conditio sine qua non* para el arte sucesor a Marcel Duchamp. A ello se refiere Arthur C.

⁶⁴ MITCHELL, Bildtheorie, 2008, p. 66. Véase también el resumen histórico de la invisibilidad de: Hans KÖRNER, *„Unsichtbare Malerei“. Reflexion und Sentimentalität in Bildern der Düsseldorfer Malerschule*, vol. 1, *Kunst in Düsseldorf* (Dusseldorf: University Press, 2011).

⁶⁵ Mark Twain, citado según MITCHELL, Bildtheorie, 2008, p. 68. Texto original: “In Rom stehen Leute mit zarten, mitfühlenden Naturen und weinen vor dem gefeierten ‚Beatrice Cenci am Tage vor ihrer Hinrichtung‘. Das zeigt, was die Unterschrift ausmacht. Wäre ihnen das Bild nicht bekannt, würden sie es ungerührt betrachten und sagen: ‚Junges Mädchen mit Heuschnupfen, junges Mädchen mit Kaffeewärmer auf dem Kopf“.

Danto cuando describe el fenómeno de los *objetos confundibles*, como denomina los *ready-mades* y sus derivados. Se trata de objetos artísticos que pueden poseer completa identidad física con un objeto cotidiano. Lo que distingue, por ejemplo, aquel urinario famoso considerado una obra de arte titulada *Fuente*⁶⁶ de otro urinario completamente idéntico, pero ordinario, *no* yace en su aspecto físico; sus cualidades de *imagen* no se explican de manera intrínseca. Lo que diferencia a ambos, se encuentra exclusivamente en el espacio invisible de determinadas convenciones⁶⁷, al que remite la *Fuente*, pero no el urinario común. El hecho de poseer un título (*Fuente*), la firma del presunto autor (*R. Mutt*) y un contexto museístico, son los elementos clave que conectan la pieza con el campo invisible del *ámbito artístico*. En el momento mismo de percatarse el espectador de este campo invisible, el urinario se convierte tanto en una imagen (es decir: en una cosa que remite a otra), como en una obra de arte. La firma, el título y el contexto museístico le añadieron al urinario de Duchamp aquella transparencia, que es elemento fundamental de cualquier imagen y que no posee el urinario común. La *Fuente* remite a algo que se encuentra más allá de los límites del propio objeto (al contexto del arte); el urinario común no. Visto de esta manera, la *Fuente*, el urinario-imagen, tiene menos en común con un urinario, y más con una escultura, una pintura, una obra de teatro y con todo aquello que igualmente posee la *diferencia icónica* o la *doble verdad*.

⁶⁶ Con el urinario titulado *Fuente*, Marcel Duchamp solicitó participar en la exposición de la *Society of Independent Artists* (sociedad de artistas independientes) en el Grand Central Palace en Nueva York en abril de 1917, aunque últimamente han surgido algunas dudas acerca de la autoría de Marcel Duchamp. Julian Spalding y Glyn Thompson (“Did Marcel Duchamp steal Elsa’s urinal?” en *The Art Newspaper* 262 (noviembre 2014)) suponen que Else von Freytag-Loringhoven fue la creadora de este *ready-made* emblemático, que si bien fue rechazado en la exposición mencionada, significó un parteaguas en la historia del arte. Hoy está desaparecido el original, del cual sólo sobrevivió una fotografía, tomada por Alfred Stieglitz, cuando el urinario se presentó acostado, firmado y fechado (R. Mutt, 1917) en su *Galería 291* en la misma ciudad y el mismo año. En 1964 el galerista milanés Arturo Schwarz realizó, en base a la fotografía de Stieglitz, doce réplicas, que fueron autorizadas y firmadas por Marcel Duchamp (con “R. Mutt/ 1917 como el original, y, además con “Marcel Duchamp 1964”). Estas son las obras, de las cuales algunas hoy se encuentran en los siguientes museos: Indiana University Art Museums, San Francisco Museum of Modern Art, Centre Georges Pompidou en París, Tate Modern en Londres y en el Philadelphia Museum of Art. Además, el propio artista también parece haber realizado y/o mandado a hacer algunas recreaciones de la *Fuente*.

⁶⁷ Arthur C. DANTO, “Die Kunstwelt” en *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 42 (1994), p. 911.

Algo parecido ocurre con la pintura no representacional, cuyos referentes invisibles Mitchell⁶⁸ y Körner⁶⁹ detectan en los fundamentos teóricos del arte moderno. Desde su perspectiva de creador, Gerhard Richter afirma lo mismo: “Siempre existe alguna forma de narración o referencia”⁷⁰. Esto es el caso inclusive para la obra de Frank Stella, quien explícitamente sostuvo lo contrario, cuando expresó: “Mi pintura se funda en el hecho que solamente está presente aquello que puede ser visto”⁷¹. El referente de Stella, lo invisible a lo que remite, es el sistema del arte, en cuyo contexto crea su obra.

En una pintura figurativa aquello, a lo que se remite, es mucho más evidente: generalmente se trata de lo que está representado miméticamente mediante un determinado orden de líneas y colores, por ejemplo, el desnudo de una mujer en *Carta abierta* (**fig. 2a**). A pesar de que la mujer no se encuentre *físicamente* en la imagen, sí se remite a ella, gracias al desarrollo de un sistema de semejanzas, que coincide con nuestro concepto de “mujer”. Esta es la parte visible del nivel representacional la obra. Sin embargo, también existe una parte invisible: *Carta abierta* fue llevada a cabo en 2014 y el desnudo femenino que representa es un vago autorretrato. Los contornos del desnudo empiezan a diluirse y a confundirse, tanto formal como cromáticamente, con el fondo gris pálido, en el cual aparece otra figura, que aún posee una mano íntegra, con la cual insinúa abrazar el cuerpo femenino. Su cara, con restos de sangre, deja entrever la estructura ósea del cráneo; el hueco de la nariz, las órbitas vacías de los ojos, la dentadura pelada. A un lado dice: *Y tú ¿qué le vas a regalar a México?*, lo que remite a un referente *invisible* muy específico de la imagen, que en este caso es un cartel (**fig.2b**)⁷². El recurrir a una referencia tan específica, seguramente hubiera provocado los más impetuosos reproches de Marc Twain y otros personajes, que conoceremos más adelante, objetando que el presuponer cierta

⁶⁸ Una pintura abstracta “exige una apologética compleja: la metafísica suplente de la teoría del arte.” (MITCHELL, Bildtheorie, 2008, p. 70).

⁶⁹ Una pintura monocromática “jamás es idéntica al color que representa, sino que siempre remite al color que muestra.” (KÖRNER, Unsichtbare Malerei, 2011, p. 44).

⁷⁰ Gerhard Richter, “Entrevista en el MoMA por Robert Storr 2002” en ídem, Text, 2008, p. 439. Texto original: “Es gibt immer irgendeine Art von Erzählen oder Verweis”.

⁷¹ Frank Stella, citado según KÖRNER, Unsichtbare Malerei, 2011, p. 44.

⁷² <http://divademexico.com/imagenes/campanas/promo2010.jpg> (05.08.2016).

información para tener acceso a una obra pictórica, excluye ilícitamente a todo espectador que no disponga de ella. En cierta forma tienen razón, ya que, en aquella época, solamente las personas dotadas de cierto nivel educativo, poseían el conocimiento necesario sobre Beatrice Cenci, para poder contextualizar la pintura. Hoy, sin embargo, la situación es diferente. El acceso a cualquier información se ha vuelto sumamente sencillo, porque todo portador de un celular dispone de ella siempre y adonde quiera que vaya. Al que no haya visto el cartel (al que se refiere *Carta abierta*) en su momento en las vías públicas o los medios masivos, o al que no lo recuerde, le resultará, por ende, efectiva una breve búsqueda en internet. Las palabras “y tú que le vas a regalar a México” rápidamente conducen a una página, en la que, además cartel, se encuentra la siguiente información:

“En 2007 Lucero⁷³ se convierte en la imagen que daría a conocer los logros realizados por el Gobierno del Estado de México (GEM) ... Para dar inicio al 2010 LUCERO como parte de la imagen del GEM se presenta con un nuevo spot conmemorando el BICENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA DE MÉXICO, ilustrado por diferentes escenarios emblemáticos del Estado de México. Para el mes de febrero inician las transmisiones de 2 videos bajo el slogan de Y TU ¿QUE LE VAS A REGALAR A MÉXICO? acompañado de un espectacular colocado en las principales avenidas del Estado de México y estaciones del Metro en el DF.”⁷⁴

Teniendo a la mano esta información y conociendo, además, los violentos sucesos de los últimos años, a los cuales alude la figura cadavérica al fondo⁷⁵, la obra remite al contexto invisible del México actual, en el que viva, o más bien mortalmente, chocan la versión oficial y publicitaria del país, con las realidades sufridas por el pueblo. Ambas se entrelazan en esta pieza: se “abrazan”, tanto en el sentido icónico como material, ya que la capa de pintura superior (que determina el desnudo femenino) está tan diluida que se empieza a infestar de los contornos del cadáver. Y las texturas del fondo –puestas en acrílico, para que

⁷³ Lucero Hogaza León, nacida en 1969 y protagonista del arriba reproducido cartel de promoción política, conocida artísticamente como Lucero, es una famosa cantante, actriz y conductora mexicana.

⁷⁴ Sitio web, Diva de México, “Lucero Gobierno del Estado de México”, <http://divademexico.com/gem.html> (13.7.2016)

⁷⁵ Se trata de una cita de la fotografía del Julio César Mondragón Fontes. Su “cuerpo sin vida fue el único que los autores de la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa no ocultaron, fue asesinado a causa de la ‘tortura física’ que sufrió en la madrugada del 27 de septiembre 2014” (Fierro 2016, sin paginación). Para la fotografía véase: <http://www.infoliteras.com/images/articulos/violenciaguerrero8-ios045kfk5.jpg> (05.08.2016).

atraviesen mejor las capas superiores al óleo— disgregan, casi imperceptiblemente, la superficie pictórica, que comienza a escurrírseme entre los dedos, mientras que la delgada capa de pintura blanca superpuesta comienza a “tragarse” a los personajes. El contar con el internet como proveedor de determinada información que pudiera completar la parte transparente-invisible de mis pinturas, es una estrategia a la que recurro con frecuencia. Debido a que la presente investigación pretende enfocarse primordialmente en los aspectos opacos de la obra pictórica, no ahondaré demasiado en este aspecto; sin embargo, me parece pertinente mencionarlo, para dar fe de la complejidad del concepto de transparencia (visible e invisible) —incluso en una pintura figurativa—, y también para explicar, cómo dialoga con la opacidad de la misma.

La referencia a lo invisible en una obra de arte no es, como nos mostró Marc Twain, un fenómeno exclusivo del arte contemporáneo. Existe desde hace siglos y frecuentemente ha sido objeto de vehementes polémicas. A lo largo de su libro *Pintura invisible. Reflexiones y sentimentalidad en las imágenes de la escuela pictórica de Düsseldorf*, Hans Körner plantea la hipótesis que lo invisible forma parte intrínseca de cualquier imagen artística, cuya transparencia visible complementan las referencias invisibles.⁷⁶

Partidarios de Körner y Mitchell con respecto a la importancia de la *pintura invisible* son, entre los artistas, Leonardo da Vinci, Charles le Brun, así como entre los filósofos Johann Casper Lavater, August Wilhelm Schlegel o René Descartes. Todos ellos insisten en la necesidad y en la capacidad pictórica de representar lo invisible, batallando específicamente por la representación de elementos como el alma, lo espiritual o las emociones. Sin embargo, las dificultades que conllevaba esta tarea eran considerables, y las críticas no se hicieron esperar. Si bien, para un buen pintor, era relativamente fácil, representar una cara que expresaba una sensación tan fuerte como la *ira*, cuyo reflejo en un rostro definitivamente podía dejar huellas visibles, la tarea se volvía mucho más difícil, cuando se proponía pintar emociones más introvertidas como *embeleso* o *amor sencillo*. Los dibujos llevados a cabo para representar dichos estados de ánimo por Charles le Brun

⁷⁶ Véase MITCHELL, Bildtheorie, 2008, pp. 69, 70, 71.

en el siglo XVII, en realidad *no* pueden atribuirse inequívocamente a un estado de ánimo determinado, lo que constata el espectador de hoy al igual que los contemporáneos del *Premier Peintre du Roi*, cuyas capacidades artísticas estaban y están definitivamente fuera de duda.⁷⁷ Es por ello, que muchos pensadores empezaron a dudar de la pintura misma, insistiendo, a cambio, en que ésta aceptara sus limitaciones y dejara de seguir tratando de expresar lo que no podía verse. Entre ellos se cuentan nombres tan célebres como Gotthold Ephraim Lessing o Johann Wolfgang von Goethe, quien decía: “Una imagen nos conmueve... solamente a través de lo que realmente está representado”.⁷⁸ Con ello, Goethe no quería decir que una obra debía prescindir de cualquier referente externo, pero sí pedía que este referente estuviera disponible para cualquier espectador “sin ayuda externa, sin explicación adicional”⁷⁹, lo que consideraba el caso siempre y cuando este referente perteneciera a lo que él solía llamar lo *genuinamente humano*. August Wilhelm Schlegel, no estuvo de acuerdo. Él recomendaba apuntar, más bien, a la mitología griega, que consideraba “una verdadera extensión de nuestra visión del mundo, una naturaleza poética en la real”⁸⁰. Al igual que Mitchell, siglos después, también Schlegel estaba convencido que ni siquiera pudiera *existir* una representación sin presuposición: “todo arte representacional se refiere al conocimiento de sus modelos en la naturaleza”⁸¹. Un paisaje pintado sería incomprensible por alguien que no hubiera conocido un árbol de verdad.

Como hemos visto, una imagen siempre remite a campos que se encuentran más allá de sus límites. Este trabajo de referencia se logra fácilmente, si lo visible y lo invisible forman parte del mismo sistema de códigos. Por el otro lado fracasa, si lo visible y lo invisible obedece a diferentes códigos, como fue el caso en algunos dibujos de estados de ánimo de

⁷⁷ Véase al respecto, el análisis de Hans Körner (KÖRNER, *Unsichtbare Malerei*, 2011, p. 27, 31), quien relata, cómo, en 1668, Charles le Brun presentó una conferencia en la Academia de Paris, en la cual trató de categorizar las *pasiones humanas*. Para ilustrar su argumentación realizó dibujos, que mostraban, aparte de emociones vehementes como *enojo, miedo, odio, dolor, desprecio e ira*, también aquellas, cuyos reflejos físicos en el rostro son más sutiles, como *amor sencillo, embeleso o admiración asombrada*. Körner demuestra que, mientras los primeros son bastante inequívocos, los últimos no obedecen a una lectura unívoca.

⁷⁸ Goethe, citado según KÖRNER, *Unsichtbare Malerei*, 2011, p. 41.

⁷⁹ Ídem.

⁸⁰ Schlegel, citado según KÖRNER, *Unsichtbare Malerei*, 2011, p. 43.

⁸¹ Ídem; véase también: Mitchell, *Bildtheorie*, 2008, p. 71.

Charles le Brun: Mientras que las emociones fuertes se manifiestan visiblemente en un rostro, y son, por ende, representables miméticamente, esto no ocurre con las emociones sutiles. Al igual que conceptos abstractos como lo divino, lo espiritual, el alma etc. no dejan ninguna huella en forma de *índice* en el mundo visible. Por ello, para poder representarlos, durante siglos se creía necesario recurrir al *ícono* (elemento que mantiene cierta semejanza con el concepto u objeto) o al *símbolo* (cuya relación con el concepto u objeto es de carácter convencional). No obstante, tanto el ícono como el símbolo implican cierto *margen de error*, de *diferencia*, de polisemia, de *apertura*⁸², lo que frecuentemente ha sido interpretado como una deficiencia de la pintura misma. De ello dan fe los siguientes ejemplos:

Lessing creía que la poesía es superior a la pintura, porque tiene acceso a los *conceptos*, que son inalcanzables para la pintura.

“Cuando el poeta personifica conceptos abstractos, estos se caracterizan de sobra por su nombre y por sus actos. El artista carece de estos medios. Él tiene que añadirles símbolos a sus [conceptos] abstractos, mediante los cuales éstos se puedan reconocer. Estos símbolos los convierten, porque son y significan otra cosa, en figuras alegóricas. Una mujer con una brida en la mano, otra recargada en una columna son seres alegóricos. Sin embargo, para el poeta la ‘temperancia’ y la ‘firmeza’ no son seres alegóricos, sino solamente conceptos abstractos personificados. Los símbolos de estos seres los inventó la urgencia del artista. Porque él no puede hacerse entender de otra manera, sobre lo que significa este o aquel personaje.”⁸³

⁸² Para representar el *embeleso*, Le Brun, dibujó una mujer con una leve sonrisa y los ojos elevados al cielo. Si embargo, esta cara también puede ser interpretada como cualquier otra emoción que produzca una expresión facial parecida, como el *amor sencillo*, la *felicidad* o *profunda religiosidad*.

⁸³ Gotthold Ephraim LESSING, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*, pp. 9-187, vol. 6, *Werke* (Múnich, 1766). Citado según: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Lessing,+Gotthold+Ephraim/%C3%84sthetische+Schriften/Laokoon> (15.7.2016), parte 1, cap. 10. Texto original: “Wenn der Dichter Abstrakta personifiziert, so sind sie durch den Namen, und durch das, was er sie tun läßt, genugsam charakterisiert. Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muss also seinen personifizierten Abstraktis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder, weil sie etwas anders sind, und etwas anders bedeuten, machen sie zu allegorischen Figuren. Eine Frauensperson mit einem Zaum in der Hand; eine andere an eine Säule gelehnt, sind in der Kunst allegorische Wesen. Allein die Mäßigung, die Standhaftigkeit bei dem Dichter, sind keine allegorische Wesen, sondern bloß personifizierte Abstrakta. Die Sinnbilder dieser Wesen bei dem Künstler hat die Not erfunden. Denn er kann sich durch nichts anders verständlich machen, was diese oder jene Figur bedeuten soll. Wozu aber den Künstler die Not treibet, warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Not nichts weiß?”

Y Sigmund Freud apunta:

“En una restricción parecida se encuentran las artes performáticas, la pintura y la escultura en comparación con la poesía, que se puede valer del lenguaje, y también aquí yace la razón de la incapacidad en el material, mediante cuyo tratamiento las dos artes procuran expresar algo. Antes de que la pintura llegara al conocimiento de las leyes de expresión válidas para ella, aún se esforzaba por compensar esta desventaja. En las antiguas pinturas brotan de las bocas de los personajes pintados papelitos, portando en forma de escritos lo hablado, lo que representar en pintura desesperaba al pintor.”⁸⁴

En sus señalamientos de las deficiencias de la pintura, tanto Lessing como Freud acuden a la poesía como punto de referencia y contraejemplo positivo. Presuponen erróneamente que fenómenos intangibles (estados de ánimo, lo espiritual, actitudes etc.) son *conceptos* exteriores a los códigos sociales, a los cuales exitosamente logra aproximarse el lenguaje, mientras que la pintura fracasa, o por lo menos evidencia su torpeza, cuando tiene la necesidad de recurrir a símbolos o “papelitos escritos”⁸⁵. Sin embargo, en el momento mismo de formular aquellos *conceptos abstractos*, nombrándolos “discurso”, “dios”, “temperancia”, “fortaleza” o “amor”, éstos *ya* pasaron al *código del lenguaje* de manera que el *lenguaje* es el punto de partida de un pintor que quiere plasmar por ejemplo la *fortaleza*. Este pensar procura introducir un concepto racional-lingüístico en el sistema de códigos de la imagen, lo que efectivamente no lleva a un resultado satisfactorio estéticamente hablando, más aún, porque tiene que realizar esta operación en aquella parte de la imagen, que más se asemeja al lenguaje, es decir en su nivel transparente o representacional, mientras que la *otra verdad* de la imagen, la opaca, se reduce a una mera

⁸⁴ Sigmund FREUD, *Die Traumdeutung*. Studienausgabe, Band II, (Fráncfort a.M.: S. Fischer, 1972), p. 311. Texto original: “In einer ähnlichen Beschränkung befinden sich ja die darstellenden Künste, Malerei und Plastik im Vergleich zur Poesie, die sich der Rede bedienen kann, und auch hier liegt der Grund des Unvermögens in dem Material, durch dessen Bearbeitung die beiden Künste etwas zum Ausdruck zu bringen streben. Ehe die Malerei zur Kenntnis der für sie gültigen Gesetze des Ausdrucks gekommen war, bemühte sie sich noch, diesen Nachteil auszugleichen. Aus dem Munde der gemalten Person ließ man auf alten Bildern Zettelchen heraushängen, welche als Schrift die Rede brachten, die im Bilde dazustellen, der Maler verzweifelte.“

⁸⁵ Ídem.

guarnición, y la imagen en su conjunto aparece como deficiente en comparación con el lenguaje.

Sin embargo, esta sensación de deficiencia pictórica desaparece, cuando una imagen deja de doblegarse al predominio del lenguaje y de la razón, para, a cambio, partir de aquel lugar en donde la pintura adquiere su mayor intensidad: la opacidad. Los expresionistas, por ejemplo, dan viva fe de ello: Partiendo de un pensar plástico y sensible supieron establecer fuertes vínculos con lo intangible, pero no a través de la representación, el índice o el símbolo, sino a través del color, la forma y el material; no a través del logos y de la razón, sino a través de su *cuerpo sensible* y las características sensoriales –específicamente táctiles– de sus obras.

El hecho de que estos procesos sensorial-sensibles sean mucho más difíciles de describir que los elementos representacionales, es lo que probablemente haya contribuido a subordinarlos a la transparencia de la obra, al grado de volverlos casi “invisibles”⁸⁶, como afirmó Roland Barthes. Sin embargo, el hecho de que no podamos ni *describir* ciertos aspectos de la obra, no significa que no estén, ni tampoco que no percibamos su existencia. Y pienso, que tal vez por ello sea que, desde hace siglos, se hable del famoso *no sé qué*.

1.3. La opacidad y las contingencias sensibles

Desde la literatura latina clásica aparece el término del *no sé qué*⁸⁷ (*no sapio quid/ je ne sais quoi/ non so che/ a certain something/ das gewisse Etwas*) en casi todas las culturas occidentales. Con ello, se pretendía expresar la existencia de “un algo misterioso”⁸⁸, que

⁸⁶ BARTHES, La cámara, 1990, p. 34, 93.

⁸⁷ El término del *no sé qué*, o del *je ne sais quoi* en francés, nombra “en el ámbito psíquico, social y artístico, la existencia de una componente ilógica, intangible e inefable de un concepto.” (Peter-Eckhard KNABE, “*Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung*” (tesis de doctorado, Universidad de Dusseldorf, 1972), p. 247). Texto original: “Das *je ne sais quoi* ist ein sprachlicher Ausdruck, eine Formel, durch die im psychischen, gesellschaftlichen und kunstkritischen Bereich die Existenz einer alogischen, nicht begreifbaren und nicht sagbaren Komponente eines Begriffs bezeichnet wird.”

⁸⁸ Erich KÖHLER, “*Je ne sais quoi*” en *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, coord. Joachim Ritter et al., vol. 4 (Basilea/ Stuttgart: Editorial Schwabe, 1976), pp. 640-644.

Cícero veía asomarse en ciertos personajes u obras de arte excepcionales, y que Augustinus sentía en el fondo del alma y de la conciencia. Ambas posturas, la psicológico-estética de Cícero y la psicológico-teológico-mística de Augustinus, que entre ellas se influenciaron constantemente, fueron retomadas por los siglos consiguientes en ponderaciones variables. Como era de esperarse, la Edad Media le dio la preferencia a la vertiente augustina, relacionando el *no sé qué* con Dios y lo divino y entrelazándolo, además, con Aristóteles, la escolástica y el misticismo. Sin embargo, el humanismo italiano reanudó la postura ciceriana, y comenzó a emplear el término del *non so che* como “ingrediente indispensable de la belleza, causa del placer estético, razón misteriosa del amor, condición insondable de la individualidad consumada”⁸⁹.

Durante los próximos siglos el *no sé qué* siguió siendo el objeto de intensos estudios y reflexiones, y debido a que no se podía determinar con certeza algo que no se comprendía, la mayoría de los autores lo yuxtaponía a todo lo que sí se podía nombrar y entender. Así, el *no sé qué* llegó a fungir como sinónimo de la complejidad y fascinación (Marivaux). Era lo que transcendía la belleza clásica (Gracián y Morales) asociada con la claridad, la regularidad y una perfección calculable, como la proporción o la sección aurea. El *no sé qué* era lo anti-racional (Pierre Corneille), lo que se resistía a cualquier comprensión inteligible, así como al acercamiento lingüístico (Dominique Bouhours). Era lo sorprendente (Bouhour, Montesquieu), lo confuso (Leibnitz), lo incalculable, la desviación de la norma (Padre Feijóo). Se identificaba con la genialidad (Dominique Bouhours), con el misterio de una perfección inmensurable (Baltasar Gracián y Morales), con lo sublime (Rousseau). Hasta llegó a proclamarse la *única* instancia estética (Abé Du Bos). Era lo que individualizaba una obra de arte, pero también a una persona carismática o un paisaje imponente, logrando un vínculo íntimo y emocional con el receptor. El *no sé qué* se consideraba abordable solamente mediante el auténtico juicio espontáneo (Montesquieu), subjetivo y natural (Rousseau), no inteligible, no racional, no culto del espectador, mediante su “sexto sentido”, como decía Abé Du Bos explícitamente en 1719.⁹⁰

⁸⁹ *Ibidem*, p. 640.

⁹⁰ Este resumen histórico sobre el *je ne sais quoi* fue parafraseado de: KÖHLER, *Je ne sai quoi*, 1976, pp. 640-643.

Varios elementos, significados y connotaciones del término del *no sé qué*, que hemos resumido, coinciden con lo que aquí se quisiera abordar. Entre ellos, la suposición de la presencia de elementos o aspectos no-rationales en una obra artística, que se desvían de manera inesperada y sorpresiva de cánones y normas estéticas. Son opuestos a la perfección técnica y a la regularidad, para relacionarse, a cambio, con la complejidad, la espontaneidad y la subjetividad. Significan lo que repercute en la individualidad del espectador, convirtiéndose en el origen de su placer estético. No obstante estas consonancias, el término del *no sé qué* abre campos asociativos, que poco o nada tienen que ver con aquello a lo que refiere esta investigación: En ella, no se presupone la presencia de un “misterio” que surta sus efectos en el espectador, como lo sugiere el *no sé qué*. Tampoco se dedica, como el *no sé qué*, a estudiar el fenómeno en personas, paisajes o experiencias, sino exclusivamente en obras de arte, y más específicamente aún, en pinturas. Pero sobre todo esto: El *no sé qué*, como se ha manejado a lo largo de la historia, es inconcebible sin la suposición de lo espiritual, divino o sublime, mientras que mi tesis quisiera dejar de lado estos aspectos.

Hoy, el *no sé qué* ha dejado de ser –como tal– objeto de estudios teóricos, aunque se sigan buscando e investigando aquellos componentes de una obra de arte, a los que el logos y la razón no tienen acceso. Aby Warburg, por ejemplo, introdujo el término de la *energeia* en la *fórmula de pathos*⁹¹. Roland Barthes habla del *cualquier algo*⁹² y del *punctum*⁹³. Bernhard

⁹¹ La *energeia* provee la imagen de *espacios reflexivos (Denkräume)* (BREDEKAMP, *Der Bildakt*, 2015, p. 296s), que se abren cuando se percibe una discrepancia lógica entre el *pathos* y la *fórmula*, entre, por ejemplo, el cabello revoloteando vivazmente y su dueña que tranquilamente ofrenda unas flores (véase al respecto una xilografía que publica BREDEKAMP, *Der Bildakt*, 2015, p. 294). El cabello, cuyo movimiento extremo no se ve justificado por la narrativa (transparente) de la imagen, tiene, por ende, otro motor, uno interno, que apunta hacia a la *energeia*. Esta libera, muchas veces a través de detalles aparentemente insignificantes, sentimientos y emociones en el espectador, que la figuración por sí sola no hubiera podido provocar. (Véase: Aby M. WARBURG, *Der Bildatlas Mnemosyne*, ed. Martin Warnke et al., vol. 2, *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, II/1 (Berlín: Akademie Verlag, 2000, p. 133; también BREDEKAMP, *Der Bildakt*, 2015, p. 296).

⁹² BARTHES, *La cámara*, 1990, p. 56. Barthes también menciona la *esencia* de la fotografía, que ve más vinculada con la emoción del creador (BARTHES, *La cámara*, 1990, p. 39s). Como tal, desiste de un análisis más profundo (ibidem, pp. 40, 56s).

⁹³ Roland Barthes llama *punctum* la capacidad de una imagen de cautivar al espectador a partir de un detalle pluri-funcional como un punto, que es diminuto e indeterminado, pero precisamente por eso también ágil y excitante (véase BREDEKAMP, *Der Bildakt*, 2015, p. 248): “Este detalle es el *punctum* (lo que me punza)” (BARTHES, *La cámara*, 1990, p. 87).

Waldenfels le llama *lo extraño (das Fremde)*⁹⁴. Cada uno de los términos mencionados tiene un enfoque y una perspectiva específica, y si bien coinciden en algunos aspectos con lo sostenido por Warburg, Barthes y Waldenfels, sus términos y conceptos no expresan lo que yo quisiera sostener en esta tesis: que las causas inminentes de lo inefable, lo innombrable, lo inexplicable y lo indecible de una obra, habría que buscarlas en la opacidad sensible de la misma. Gerhard Richter apunta en la misma dirección, cuando resalta la pertinencia del quehacer físico-intuitivo:

“...las pinturas abstractas brindan la posibilidad de hacerlo más a partir del *hacer*, una analogía a la motricidad, que genera algo, de manera ciega y casual. ...Por cierto, me complace la ‘jungla’ como ejemplo. Ahí todo crece como crece, nada se planea, nada tiene sentido, se exige o es necesario, sino existe sólo porque accidentalmente se dan, o no se dan, ciertas condiciones, espacios, sustentos. Ni bueno, ni malo, ni libre, ni con algún objetivo o finalidad.”⁹⁵

Es muchas veces aleatorio, “como un suplemento inevitable y a la vez gratuito” (ibídem, p. 95). Es, además innombrable (“lo que pueda nombrar no puede realmente punzarme” (ibídem, p. 100)), y para percibirlo “ningún análisis... sería útil” (ibídem, p. 88), porque “la lectura del *punctum*... es al mismo tiempo corta y activa, recogida como una fiera” (ibídem, p. 97). “Pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es *ese* azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)” (ibídem, p. 65). Barthes refiere el *punctum* a ciertas características propias de la fotografía, que en muchos casos no son transferibles a la pintura, como p.ej. la paradoja *aleatoria* de dos elementos contradictorios (unas mojas vs. unos soldados, ibídem, p. 58ss), el impacto de detalles (unas uñas demasiado sucias o demasiado limpias), no “puestos intencionalmente por el fotógrafo” (ibídem 1990, p. 95). Debido a ello y debido también a que el *punctum* se origina exclusivamente en la parte transparente de la fotografía, cuya opacidad para Barthes es casi inexistente (ibídem, p. 93), no podemos apropiarnos de este término para determinar el impacto de una pintura, que se busca en su opacidad.

⁹⁴ Waldenfels determina *lo extraño* como aquello que no encaja con los parámetros del *orden*, en el que se desenvuelve (Berhard WALDENFELS, *Ordnung im Zwielficht* (Fráncforta.M.: Suhrkamp, 1987). Es lo *extraordinario* que no es ni decible, ni pensable, ni experimentable *en ese orden específico*, en el que está inscrito. “El diálogo se desarticula, en el sentido foucaultiano, en discursos, que están sujetos a respectivos órdenes. Vale por ende la oración: tantos órdenes, cuantas extrañezas. Lo *extraordinario* acompaña el orden como una sombra.”/ “Der Dialog zerteilt sich in Diskurse im Sinne Foucaults, die jeweils spezifischen Ordnungen unterliegen. Es gilt also der Satz: So viele Ordnungen, so viele Fremdheiten. Das Außer-ordentliche begleitet die Ordnung wie ein Schatten.” (Berhard WALDENFELS, *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I* (Fráncfort: Suhrkamp, 1997), p. 33).

⁹⁵ Gerhard RICHTER, “Carta a Jean-Christophe Ammann en febrero del 1997” en ídem, Text, 2008, p. 71. Texto original: “Also in den Fotobildern z.B. versuche ich, diese schöne Sinnlosigkeit vom Sujet her zu begreifen... während die Farbtafeln und die abstrakten Bilder die Möglichkeit bieten, das vielleicht deutlicher aus dem Machen heraus zu machen, eine Analogie der Motorik, die blind und zufällig was entstehen lässt ... Übriges ‚Dschungel‘ ... kommt mir als Beispiel gelegen. Da wächst alles, wie es wächst, nicht geplant, nicht sinnvoll, nicht gefragt oder notwendig, sondern weil bestimmte Bedingungen, Raum, Nahrung etc. zufällig da sind oder nicht da sind. Also weder gut noch böse, noch frei, noch zu einem Ziel oder Zweck hin.”

Por ser muchos procesos plástico-opacos –por ejemplo, el aplicar las pinceladas en el soporte, o el reaccionar rápidamente frente a las demandas estéticas de la pieza– muy intuitivos, se oponen a un acercamiento racional y a una explicación lingüística. Atribuyen, además, que la obra se convierta en una entidad, que reclame su autonomía y se enfrente al perceptor como un semejante, y ya no como el reflejo o la representación de algo más: “Por lo tanto, la pintura, ya sea abstracta o figurativa, no tiene, al igual que la música o la poesía, ningún sujeto externo”⁹⁶ afirma Waldenfels, y Gerhard Richter añade: “Luego uno se da cuenta de que no se puede representar la realidad, de que lo que uno está haciendo, siempre se representa solamente a sí mismo, es su propia realidad.”⁹⁷ Y esa *realidad propia* de la obra pictórica, siempre es “más que ingredientes agradables, lindos adornos, útiles impulsos educativos o ventajas evolutivas”⁹⁸. Tiene que ver con la experiencia humana, sobre todo con el cuerpo del quien percibe, o, mejor dicho: con el cuerpo, al cual le ocurre “algo inusitado, sorprendente, novedoso.”⁹⁹ *Inusitado, sorprendente y novedoso*, porque lo que se experimenta, no se entiende o lee de manera racional y consciente, sino se *siente* de manera sensible y muchas veces inconsciente. Lo que ocurre, tiene lugar en aquel espacio de nuestro aparato perceptual que procesa estímulos *prelingüísticos* y *prefigurativos*, y que, por ende, no se pueden *saber* conscientemente, al igual que no se puede *saber* el olor a tabaco, el sabor a uva, el brillo del sol, el sonido de un tren. Lo que se *siente*, lo que se *percibe* entonces, no se puede nombrar, ni representar, ni sustituir por algún signo. El neurólogo no ve la pintura de Cézanne cuando estudia los procesos cerebrales del espectador. Y aunque podamos *describir* un nenúfar de Monet, llamándolo por su nombre botánico, mencionando el tamaño del lienzo y los colores, ni siquiera la más precisa descripción será capaz de evocar, ni siquiera remotamente, lo que provoca el estar frente a estas pinturas.¹⁰⁰

⁹⁶ WALDENFELS, *Bildhaftes Sehen*, 2010, p. 36.

⁹⁷ Gerhard RICHTER, “Entrevista por Rolf Schön 1972”, en ídem, *Text*, 2008, p. 59). Texto original: “Später merkt man dann, dass man die Wirklichkeit gar nicht darstellen kann, dass das, was man macht, immer nur sich selbst darstellt, also selbst Wirklichkeit ist.”

⁹⁸ Bernhard WALDENFELS, *Sinne und Künste im Wechselspiel: Modi ästhetischer Erfahrung* (Fráncfort: Suhrkamp, 2010), p. 10.

⁹⁹ Ídem.

¹⁰⁰ Merleau-Ponty, entrevista radiofónica del 1.10.1948, parafraseado según WALDENFELS, *Bildhaftes Sehen*, p. 35.

Si bien, no es, por ende, posible ni planear, ni explicar, ni verbalizar la experiencia estética en sí, probablemente sí haya una manera de aproximarnosle: si accedemos a abordarla a partir de nuestro aparato sensorial sensible. Este sobrepasa los cinco sentidos que tradicionalmente conocemos, sumándose, como ya hemos mencionado, a la visión, el tacto, la audición, el gusto y el olfato, la propiocepción, la termocepción, la nocicepción, el sentido visceral y el sentido vestibular. Todos ellos, en su conjunto, condicionan la experiencia estética, actuando, muchas veces, de manera intuitiva e inconsciente.¹⁰¹ Es por ello, que el encuentro físico con la obra sea imprescindible; y también es la razón por la cual lo que se experimente no se pueda trasladar a ningún código lingüístico.

No obstante, nos podemos sensibilizar, frente a la importancia que tiene el cuerpo sensible en el encuentro con la obra. Podemos crear espacios u ambientes, en los que los sentidos se puedan desenvolver con mayor facilidad, poniendo, por ejemplo, una música determinada a la hora de pintar, o interviniendo el espacio expositivo con una museografía y una iluminación específicas. Pero sobre todo podemos desarrollar determinadas estrategias plásticas en las mismas obras, que favorezcan la participación del *cuerpo sensible*, aplicando, por ejemplo, superficies táctiles y pinceladas espontáneas o usando recursos que provoquen el movimiento del perceptor. Tanto el ambiente que se crea, como las estrategias plásticas diseñadas para despertar el aparato sensorial-sensible, son –a diferencia de los efectos que surten– descriptibles y analizables, una vez que nos hayamos percatado de su pertinencia. Entonces, aparecerán como los contornos, bordes o límites del *acontecimiento estético sensible*, que se origina en lo que, a continuación, llamaremos las *contingencias sensibles*.

Las *contingencias sensibles*, en una pintura, son, en resumidas cuentas, configuraciones estéticas que actúan en la parte opaca de la misma. Desde ahí se vinculan no solamente con la visión, sino con todo el aparato sensorial y sensible del creador y del perceptor. Debido a que *cuerpo sensible* actúa y percibe, en gran parte, de manera intuitiva e inconsciente, las

¹⁰¹ “Una gran parte de lo que percibimos con los ojos, los oídos, el tacto y los músculos, no ocurre de manera consciente.” / “Ein großer Teil von dem, was wir mit Augen und Ohren, mit dem Tast- und dem Muskelsinn wahrnehmen, wird uns nicht bewusst.” (ARNHEIM, Anschauliches Denken, 1977, p. 103).

contingencias sensibles son extremadamente difíciles de abordar mediante la razón y la palabra, pero se pueden activar con determinadas estrategias plásticas, que sí se pueden denominar y describir, a lo que dedicarán, más adelante, el tercer y el cuarto capítulo de la tesis.

Según Niklás Luhmann, la contingencia es “todo lo que no es ni necesario ni imposible”¹⁰². Es lo que podría ser así como es, pero también diferente. Esta definición, que coincide con la metáfora de la jungla empleada por Richter, originalmente proviene de la sociología y generalmente hace referencia al arte solamente desde esta perspectiva.

Si bien algunos autores llegan a usar el término de la contingencia con respecto a la imagen, generalmente lo hacen, como Roland Barthes¹⁰³, sin profundizar. Una de las pocas excepciones es Max Imdahl, quien utiliza el término de las contingencias en su análisis de los frescos de Giotto en Padua. En base a las investigaciones de Max Dvorák (quien afirmó que cada forma de visibilidad de un cuerpo o de un espacio en el mundo real materializa solamente una visibilidad casual y aleatoria entre muchas otras visibilidades posibles, y que por ende cada visibilidad del mundo visible es una contingencia¹⁰⁴), Max Imdahl elabora una teoría, en la cual contrapone esta contingencia del mundo real, a las condiciones estables e inalterables de una obra artística:

“La superación artística del mundo visible es la transformación de lo accidental, lo contingente, en una necesidad, es fundamentalmente una forma de superación de la contingencia.”¹⁰⁵

¹⁰² Niklas LUHMANN, *Observaciones de la modernidad. Racionalidad y contingencia en la sociedad moderna* (Barcelona/ Buenos Aires/ México: Paidós, 1997), p. 89s.

¹⁰³ “...y por otra parte el sentimiento irreducible de que la fotografía, esencialmente, si así puede decirse (contradicción en los términos), no es más que contingencia, singularidad, aventura...” (BARTHES, *La cámara*, 1990, p. 56); *La fotografía “es el Particular absoluto, la Contingencia Soberana, mate y elemental...”* (ibídem, p. 31); “...una foto ... está enteramente lastrada por la contingencia de la que es envoltura transparente y ligera.” (ibídem, p. 32). Para el término de la contingencia según Barthes, véase también: ibídem, pp. 33, 68, 76, 151).

¹⁰⁴ Max DVORÁK, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung* (Múnich: Piper & Co., 1924), p. 127.

¹⁰⁵ IMDAHL, *Giotto*, 1996, p. 17. Texto original: “Die künstlerische Bewältigung der sichtbaren Welt ist die Überführung eines Zufälligen, Kontingenten in ein Notwendiges, sie ist grundsätzlich eine Form der Kontingenzbewältigung.”

La obra artística es, según Imdahl, capaz de superar lo caótico, aleatorio, arbitrario, incontrolable, fragmentado que determina la vida real, para manifestarse en un ente plástico, o específicamente pictórico no contingente, en el que rigen el orden, la unidad, lo eterno, lo verdadero, lo invariable, lo generalizable.¹⁰⁶ Para Imdahl, la obra *no* es contingente porque sus parámetros no dependen de un mundo exterior (contingente), sino se gestionan a partir de un plano pictórico, que la misma obra define.¹⁰⁷ Si bien es cierto que una pintura, una vez terminada, es, en cierta forma, eterna e inalterable –ya que dejaría de “funcionar” visualmente, si se modificara la composición¹⁰⁸ o si se eliminara algún color– Imdahl no toma en cuenta dos aspectos, en los que claramente asoma la contingencia en la pintura: No considera, en primera instancia, aquellos espacios *no explícitos*, que invitan al espectador interminablemente a completarla, a perfeccionarla, a finalizarla en su imaginación, proporcionándole, sólo así, esa vivacidad, en la que tanto enfatizaba Nicolás de Cusa ya en el siglo XV.¹⁰⁹ Su definición de lo que él llama *potencia* se acerca mucho a cómo hemos definido el término de las *contingencias sensibles*. En su escrito *Idiota de mente* Nicolás de Cusa afirma que un retrato que ostente un perfecto parecido con el modelo, estaría muerto. Un retrato sólo puede parecer vivo cuando haya ciertas diferencias entre la pintura y el modelo, es decir: una determinada distancia entre ambos. En este espacio entre pintura y modelo, el espectador tiene la oportunidad de constantemente *perfeccionar* la obra en un sinfín de variaciones posibles, de las cuales ninguna es necesaria ni imposible. Así, se comprende “la infinidad de todas las posibilidades como el vector de un movimiento en potencia”¹¹⁰ hacia la perfección o hacia la verdad, de la que trata el arte sin jamás tener (ni poder) que decirla explícitamente. Y hay, como decíamos, *otra* forma de contingencia en una obra de arte, que no toma en cuenta Imdahl. Tiene que ver con el momento de la creación plástica, anterior al estado de *obra consumada*. En el proceso creativo nada está *dado*, nada es necesario, pero todo es posible: “Estos son los momentos

¹⁰⁶ Véase IMDAHL, Giotto, 1996, pp. 26, 27s.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 26s.

¹⁰⁸ IMDAHL, Giotto, 1996, p. 27 e imagen 13.

¹⁰⁹ Véase BREDEKAMP, *Der Bildakt*, 2015, p. 239.

¹¹⁰ *Ídem*.

que sientes que cualquier cosa puede pasar.”¹¹¹ Es el lugar predilecto de las contingencias, que se imprimen en la obra y siguen manifestándose aún después de su conclusión.

A continuación, esbozaré, en base a los conceptos introducidos, los planos de funcionamiento de mi obra personal. Recurriré básicamente al esquema dantiano de la *doble verdad de la imagen*, en la que figuran la transparencia (visible e invisible) y la opacidad (en la que se ubican las contingencias sensibles). Lo modificaré, en donde sea necesario y estableceré los vínculos, que mantienen las bases teóricas con mi propuesta plástica.

I.4. Narciso en la ventana: Los planos de funcionamiento de la obra personal

Cuando realizaba los preparativos de mi exposición individual en el Museo de Arte de Ahlen en Alemania, que iba a inaugurarse el 1 de junio del 2019, decidí ponerle como título *Narciso en la ventana*. Buscaba ser una referencia metafórica a las propuestas teóricas y prácticas que iba llevando a cabo, paralelamente, en el marco de esta investigación (**fig. 3**).

Antes de comenzar una especie de visita guiada por la muestra, el día de la presentación del *Libro de obra* (que tuvo lugar el 7 de julio), opté por dedicarle algunas palabras al título de la presentación –*Narciso en la ventana*–, pues el Narciso conocido comúnmente, nunca había estado junto a una ventana. Según Ovidio, Narciso descansaba, un día de verano tras la caza, junto a un lago de superficie cristalina que proyectaba su propio rostro. Al instante, Narciso se enamoró de lo que veía, hasta tal punto, que dejó de comer y de dormir, por el sufrimiento de no poder alcanzar nunca al amado: Cada vez que le tendía la mano, la imagen se distorsionaba, se desfiguraba y finalmente desaparecía en la superficie acuosa agitada. Finalmente, Narciso murió con el corazón destrozado.¹¹²

¹¹¹ Francis BACON. *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, comp. David Sylvester (Shanghai: Thames & Hudson, 2016 (¹1974)), p. 62. Texto original: “Those are the moments when you feel that anything can happen.”

¹¹² Publio OVIDIO NASÓN, *Metamorfosis*, traducción de Ana Pérez Vega (Barcelona: Ed. Bruguera, 1983), pp. 63-66.

Triste fue la muerte de este joven, enfocado únicamente en sí mismo e incapaz de entender que aquello que veía, no era más que una imagen. ¡Cuán diferente hubiera podido ser la historia, si desplazáramos a Narciso de la edad antigua hacia nuestros días! Invité, entonces, a los visitantes de la exposición, a imaginarse otra versión, más contemporánea. Imaginemos, les decía, que Narciso, después de un día ajetreado, no descansa a la orilla de un lago, sino cómodamente en su casa. Toma asiento en un acolchonado y amplio sillón, colocado junto a una gran ventana, a través de la cual nuestro héroe comienza a contemplar el exterior, gozando de un café caliente. Observa, tal vez, cómo afuera pasan algunos automóviles, cómo alguien se rasca, pensativo, la cabeza, cómo una pareja empieza a discutir, cómo una mujer voltea la cara hacia al cielo. Narciso la imita y se percata de que algunas nubes oscuras se están aproximando, anunciando un repentino aguacero. Las personas que antes iban paseándose tranquilamente por la calle, también notan el cambio del clima. Algunos sacan sus paraguas, otros se levantan los cuellos de sus abrigos, otros más aceleran el paso para buscar refugio en algún lugar techado.

Narciso, empero, no tiene la necesidad de hacer nada de esto, porque sabe, que, en el interior de su sala, protegido por el cristal de la ventana, él no se mojará. En vez del viento y el frío de la tarde lluviosa, Narciso siente el calor del fuego que emite la chimenea, escucha el suave sonido de su música favorita y huele el café que descansa sobre la mesa. Agradecido, dirige la mirada hacia el cristal de la ventana, en el que se acaban de estrellar las primeras gotas de lluvia. El cristal, que hacía sólo un ratito le parecía transparente y casi invisible, comienza convertirse, ante sus ojos, en una superficie, en la cual hay mucho que observar: El polvo del día se ha adherido al vidrio y las gotitas de lluvia, que son cada vez más, descienden lentamente, dejando atrás rastros brillantes y zigzagueantes. Todo esto se los cuento –proseguía mi relato en el museo– porque la metáfora de la ventana, la calle y la lluvia sobre el cristal tiene mucho que ver con cómo yo percibo una imagen, o, más específicamente, una pintura:

Así como Narciso mira su ventana, yo suelo mirar una pintura: Si él mira a través del cristal hacia afuera, yo contemplo el nivel transparente, icónico, representacional de la obra, es decir: me enfoco en el *significante* de la obra, según la semiología.¹¹³

Después de haber contemplado lo que ocurre en el exterior, vimos, cómo Narciso enfocaba sus ojos en el cristal: Le habían llamado la atención las gotas de lluvia que se acumulaban en el vidrio, opacando su transparencia y convirtiéndolo en una superficie “perceptible”. Aplicado al ámbito de la pintura, este proceso equivaldría a una concentración en la superficie plástica, en la materialidad de la obra, en su factura, en todo lo referente a las pinceladas, los soportes, la aplicación de la pintura etc. Pero, también, a todo lo relacionado con sus cualidades táctiles, con su olor, con qué tan pesada que se siente, con el equilibrio que transmite, con el tiempo que se requiere para “transcurrirla”. Y otra cosa: Tal como Narciso no tuvo que temer los efectos de la lluvia, mientras estaba consciente de la presencia protectora del cristal de su ventana, yo, como pintora y como espectadora, sabré –mientras sea consciente de la opacidad de la obra– que lo que estoy creando y viendo icónicamente, no es más que una *representación* no equiparable a la realidad. La consecuencia de esto, que pudiera parecer un sobreentendido, es, no obstante, sumamente importante: Me capacita poder mirar y hasta disfrutar estéticamente, por ejemplo, un cuadro tan violento como el de *Judith y la decapitación de Holofernes*, realizado por Caravaggio en 1599. Me capacita y legitima a crear con máxima libertad: en una pintura todo es posible.

A ello se suma algo más, y ahora entenderemos –les expliqué a los visitantes de mi exposición– por qué él que mira por la ventana tenía que ser precisamente Narciso. Regresemos al momento –proseguía– en el que Narciso, sentado en su sillón, de pronto observaba la calle (mirada transparente) y de pronto el cristal empapado de la ventana (mirada opaca). Imaginemos ahora, como empieza a caer la tarde. A Narciso le incomoda la creciente oscuridad, de manera que se levanta y enciende una pequeña lámpara, que

¹¹³ Véase Ferdinand DE SAUSSURE, *Curso de Lingüística General*, traducción, prólogo y notas por Amado Alonso (Buenos Aires: Editorial Losada, 1945, 24ª edición), pp. 91s.

ilumina tenuemente la acogedora sala. A continuación, regresa a su sillón y vuelve a tomar asiento. Dirige nuevamente la mirada hacia la ventana y se percata que apareció algo en el cristal, que antes no había estado: El reflejo de su propia cara. Esta, sin embargo, no se le aparece nítidamente, como en el espejo del baño a la hora del aseo personal matutino, sino misteriosamente entretejida con los personajes que afuera cruzan la penumbra de la tarde, y por las gotitas de lluvia adheridas al cristal, en las que el rostro se fractura mil veces. Este rostro no se presta para el auto-enamoramiento, como aquel que se le había aparecido al Narciso antiguo en el lago. Este rostro es una cara que se ve afectada, intervenida e influenciada por lo que pasa afuera (en el mundo), así como por las condiciones materiales de su representación, fundiéndose y amalgamándose con las gotitas de lluvia y el polvo del vidrio. Este rostro es *mi* cara y *mi* presente, *nuestro* presente, que –coagulados en una pintura– ofrecen una aproximación a la vida, en la que todo se entrelaza: el exterior, *mi* interior y la materia, que justifica y testifica la existencia y validez de los dos primeros. Esto es, para mí, la pintura que pretendo crear.

Una vez terminado el relato del Narciso contemporáneo, invité a los visitantes de la exposición a aplicar los planos de funcionamiento elaborados anteriormente, a una pintura específica. Se trataba de *Los hijos del Bosco* (**fig. 4**).

En esta obra, correspondería a lo que Narciso percibe a través de su ventana, lo icónicamente representado: Me refiero a los tres niños que, fascinados, observan algunos personajes fantásticos que se encuentran frente a ellos, mientras que en el fondo se elevan dos idénticas estructuras arquitectónicas, a las que nadie presta mucha atención. Todo ello pertenece al nivel transparente-visible de esta pintura. Sin embargo, también existen algunos elementos *invisibles*: la referencia a las Torres Gemelas y, con ello, al creciente miedo colectivo frente a la amenaza intangible del terrorismo; así como a otros temores, a mi juicio mucho más concretos y alusivos al dolor físico, como los plasmó el Bosco en el panel derecho del tríptico *El jardín de la Delicias*¹¹⁴; obra, de la cual retomé algunos personajes emblemáticos. El “cristal de la ventana”, es decir, la opacidad de la pieza, a

¹¹⁴ El Bosco, *El jardín de las Delicias*, 1490-1500, óleo sobre madera de roble, 220 x 389 cm.

cambio, es determinada por la materialidad de la misma, que consiste en varios planos pictóricos, más precisamente hablando, en tres soportes pictóricos, de los cuales los dos superiores son de un tejido sintético blanco, semitransparente. Mientras que el lino, que forma la primera capa de la obra, lleva, sobre una base de color acrílico muy diluido, un acabado en óleo con todos los detalles definidos en ropas, caras etc., el segundo plano, consistente en aquella malla traslúcida, solamente es el portador de unas franjas verticales, aplicadas con un pincel y pintura al óleo. Para asegurar la rectitud y total verticalidad de las franjas, utilicé una tira de madera del mismo largo del cuadro, pasando el pincel cargado de pintura en un solo movimiento a lo largo de ella. Esta malla descansa sobre el mismo bastidor que el lino, de manera que su transparencia llega al mayor grado, aun así, dejando que las franjas moradas revoquen y perturben levemente la iconicidad del primer plano pictórico. A continuación, fijé 4 tiras de madera, pintadas de blanco, en los bordes del bastidor, a manera de que éstas formaran una especie de marco. Debido a que las tiras son más anchas que el bastidor, sobresalen y permiten que la segunda malla, que se montó encima del marco blanco, guarde una distancia de un poco más de un centímetro con los planos subyacentes. Esto, por un lado, “aleja” visualmente la pintura previa y la desvanece, intensificando el efecto de las franjas moradas sobre el plano de los personajes. Por el otro lado, la segunda malla puesta encima de la primera, crea texturas iridiscentes y móviles, cuyos orígenes yacen en las características físicas del tejido y en la refracción de la luz cuando lo atraviesa. Si entre malla y malla se halla cierta distancia (por lo menos de 2 a 3 milímetros), como es el caso en esta pieza, la textura iridiscente titila a la par del movimiento del espectador frente al cuadro, tomando en cuenta que, entre más distancia haya entre malla y malla, más fuerte será la vibración de la superficie. Si, a cambio, una malla se encuentra a una distancia de menos de 2 milímetros de la otra, la textura iridiscente será estática y se asemejará, como veremos en otros ejemplos más adelante, a las betas de la madera. Encima de esta última malla apliqué nuevamente una capa de pintura. La pintura al óleo sobre la malla sintética, sólo debe de tener muy poco cuerpo, de otra forma se acumula en los intersticios de los hilos del tejido y se pierde el efecto efímero, ligero y distante que busco conseguir. En este caso opté por reducir la gama de colores a un

negro tirando al azul, con muy pocos toques rojos dónde esto hacía falta para que no se perdiera la intensidad de los rojos subyacentes. Utilizando el tono oscuro, seguí los contornos de los niños, reforzando las sombras en sus caras, cabellos, manos y brazos, pero de manera desplazada, para que la capa superior no coincidiera con los contornos de la capa inferior. En cuadros anteriores había aprendido que es recomendable, en áreas más grandes, no trabajar pincelada por pincelada la malla, sino empapar partes enteras del tejido sintético con trementina, al igual que se suele hacer con el papel de acuarela. La desventaja y el gran reto de esta práctica es que la malla se opaca por completo cuando está mojada. Adquiere un tono blanco-opaco y pierde el total de su transparencia, lo que complica el proceso pictórico, porque dejan de verse las capas subyacentes. Sin embargo, el flujo de la pintura se controla bien, ya que ésta no suele sobrepasar los límites de las áreas humectadas, y sólo se extiende en su interior, donde crea texturas sumamente interesantes, parecidas a las de la acuarela. En el área de los seres fantásticos retomadas del Bosco, también opté por enfocarme en los contornos, pero trabajando únicamente los espacios negativos que los rodean. Ahí apliqué el mismo color negro-azul, repitiendo el desplazamiento hacia la derecha, que había utilizado para los niños. El fondo lo dejé sin trabajar.

Ahora, que ya hablamos del nivel transparente (= exterior de la ventana/ interior del cuadro) y del nivel opaco-material (= vidrio/ factura) de *Los hijos del Bosco*, falta aún hacer mención de lo que correspondería al rostro de Narciso que se refleja en el cristal de la ventana. Este rostro simboliza el involucramiento del quien interactúa con la obra, lo que sucede en este caso (y en todas las piezas que utilizan las mallas transparentes) específicamente y de manera muy inmediata a partir del movimiento: Si la obra se mira de lado –y en la exposición de Ahlen su posición era tal, que el espectador se le tenía que aproximar así– sólo se logra apreciar la última capa de pintura aplicada a la malla superior, ya que, gracias a la perspectiva, la trama de la malla parece “cerrada” y no permite que la mirada penetre hacia las capas subyacentes. Lo que se ve de lado, es solamente el dibujo oscuro de los niños y los espacios negativos de los personajes fantásticos. El color de la pintura subyacente desaparece por completo desde esta perspectiva. Vista de lado, todo

parece sencillo y claro: La superficie de la malla se antoja lisa y limpia. La capa pictórica se asemeja más a un dibujo que a una pintura. Nítidamente y sin confusión, se aprecian los niños jugando. Pero, en cuanto el espectador sigue caminando, se para a la altura de la pintura y la mira desde ahí, de frente, todo cambia: Los niños se duplican o hasta se triplican. Se perciben los desfases de las formas. Los colores brotan desde la profundidad de la pieza. La superficie ahora está invadida por un nervioso centelleo, que perturba el equilibrio y dificulta mantener la mirada sobre el cuadro. Este efecto resultó ser la mayor dificultad a la hora de pintar la última malla, porque constantemente me mareaba con el centelleo de las texturas móviles de iridiscencia. Con cierta luz, el efecto puede ser tan fuerte, que literalmente causa sensaciones de vértigo. Estas características, inmanentemente físico-opacas, establecen vínculos directos con el sentido de la propiocepción y sentido vestibular. Son de índole sensorial-sensible, y los efectos que surten, muy probablemente influenciarán en la manera de cómo se perciben los demás aspectos de la pintura.

Hasta aquí puedo, desde el punto de vista de la creación y de la percepción, esbozar los planos de funcionamiento de mi obra, según la teoría de la transparencia/opacidad. Lo que seguiría, sería la parte referente a las *contingencias sensibles*, que determinan el acontecimiento estético. Sin embargo, a este lugar de la obra ya no tiene acceso la palabra. Además, las experiencias sensibles no son generalizables, ya que involucran una infinidad de aspectos subjetivos de cada espectador: sus vivencias personales, su bagaje individual, sus imágenes mentales, sus recuerdos, la información específica de la que dispone, la manera en la que reaccionan sus sentidos a ciertos estímulos etc.

Lo que a mí personalmente respecta, es lo siguiente: A la hora de crear esta pieza y siempre que la miro, no sólo veo, sino *siento* físicamente aquella rara, efímera, indistinta e intangible sensación de que los miedos que me acosan, son tan poco tangibles como lo es esta pintura, que constantemente me despoja de una aproximación nítida, clara y comprensible. No logro estructurar la información de la que dispongo, todo se me va de las manos. Nada es seguro. La superficie de la pintura vibra y trastorna todo lo que yo creía cierto.

Si de ahora en adelante hablo como espectadora, lo haré –ya que por las razones arriba mencionadas no puede ser de otra manera– exclusivamente desde mi perspectiva subjetiva y personal. Me consta que cada espectador y cada espectadora percibe de forma diferente y que le dará, a mi obra, su propia “lectura”.¹¹⁵ Esto, lo considero un gran beneficio, que permitirá que mis pinturas, cobrarán vida en cada mirada y reflejarán los más diversos rostros de Narciso.

¹¹⁵ “Nunca podemos estar seguros de que tengamos la misma percepción [...] Las diferencias perceptivas se basan en las distintas constituciones de los cerebros, en las distintas culturas y educación... El cerebro es muy selectivo, no se queda con todo lo que ve, toca, oye, siente... sino con lo que le resulta más nuevo, cambiante, importante.” (Ignacio MORGADO BERNAL, “Fuera de nosotros no hay luz, gusto ni tacto”. Entrevista a Ignacio Morgado por Silvia Colomé, *La Vanguardia*, 26 de abril de 2012).



Fig. 5
¿Qué dirán los vecinos? 2019. Óleo sobre tela y malla transparente.
190 x 300 cm



Fig. 6
Canción de cuna. 2016 . Óleo tela y malla transparente.
53 x 44 cm.

Izquierda: vista de frente / derecha: vista de lado



Fig.7a

No todos los que están son y no todos lo que son, están. 2014. Instalación con 43 paintbags. Óleo y acrílico sobre tela, recortes de periódicos, nylon, relleno. aprox. 600 x 700 cm

Fig.7b

Aproximación performática del público durante la inauguración de *No todos los que están son y no todos lo que son, están.* 2014

II. LA IMAGEN PICTÓRICA

El siguiente capítulo se dedica a recapitular los fundamentos conceptuales, sobre los cuales se definió y se percibió la pintura, desde que Alberti la había equiparado con una ventana transparente. Algunos aspectos de su conceptualización, poco a poco, se fueron desvaneciendo, como veremos en el primer apartado. Sin embargo, la mayoría de los teóricos de la imagen siguen, hasta la fecha, convencidos de que es exclusivamente un fenómeno visual. A ello, se opusieron algunos investigadores, sobre todo filósofos, que proponen, concebir la percepción a partir de cuerpo sensorial-sensible. Sus acepciones se buscarán transferir al género de la pintura en el segundo apartado del capítulo, para aproximarnos, desde esta perspectiva diferente, al *acontecimiento estético sensible*.

II.1. Breve resumen histórico

En un breve resumen histórico, que se presentará a continuación, veremos las estrechas relaciones que históricamente vinculan la pintura con **la razón, el logos y la visión, es decir, con sus aspectos transparentes**. Aunque ya a finales del siglo XIX se empezaba a cuestionar la función representacional de la pintura, y poco después también su “legibilidad”, fue hasta el giro icónico, que la pintura sería aceptada como una entidad autónoma, capaz de desarrollarse más allá del logos y de la razón, si bien *no* más allá del predominio visual.

II.1.1. El dominio de la transparencia: visión, razón y logos

En 1969 Rudolf Arnheim constató cierto recelo histórico en las culturas occidentales frente a la importancia de los sentidos. Estos eran considerados únicamente aptos para recopilar la información sobre el mundo, mientras que la razón, era vista como el instrumento idóneo para que el humano pudiera “formular conceptos, establecer conocimientos, relacionarlos, demarcarlos y explicarlos lógicamente”¹¹⁶. Este concepto, cuyos orígenes Arnheim ubica en

¹¹⁶ ARNHEIM, Anschauliches Denken, 1977, p. 14.

la edad antigua, siguió vigente, con ciertos matices, durante la edad media y hasta la fecha, a lo que contribuyó, entre muchas otras cosas, el hecho de que la percepción sensorial a veces es engañosa: “Un palo sumergido en el agua parecía doblarse; un objeto a lo lejos se veía pequeño; a los ojos de un icterico todo era amarillo”¹¹⁷.

A pesar de semejantes observaciones, muchos investigadores, sí eran y siguen conscientes de la gran importancia que tienen los sentidos para el pensar humano, especialmente la visión y, en menor medida, también la audición. Ambos se consideraban los más sofisticados entre los sentidos y aquellos que mejor se podían relacionar con la mente y la razón: “No hay visión sin pensamiento.”, afirma incluso Merleau-Ponty, aunque añade: “Pero no *basta* pensar para ver.”¹¹⁸ También Rudolf Arnheim, quien descarta en cierto punto la audición¹¹⁹, ve una estrecha relación entre visión y pensamiento y se dedica a elaborar su teoría de la “inteligencia visual”¹²⁰. Según Arnheim, la visión es el único de los sentidos que no sólo proporciona una gran riqueza de estímulos, sino que, además, posee la capacidad de “organizarlos en formas articuladas”, un requisito necesario para que “el pensar encuentre sustento”¹²¹.

La relación estrecha entre ver y pensar, también condicionó el vínculo entre lo visible y lo decible¹²², sintomático para el estudio de la imagen, desde que Horacio (*De arte poética*, 361) formulara la célebre locución “Ut pictura poesis” (“como la pintura así es la poesía”, o “la poesía como la pintura”). Términos como el *signo icónico* de Umberto Eco¹²³ o publicaciones como *Los lenguajes del arte* de Nelson Goodman¹²⁴ dan fe de que tiene vigencia hasta la fecha. Incluso los propios artistas, ansiosos de dotar su oficio con el

¹¹⁷ *ibídem*, p. 17.

¹¹⁸ MERLEAU-PONTY, *El ojo*, 1986 (1964), p. 39.

¹¹⁹ ARNHEIM, *Anschauliches Denken*, 1977, p. 29.

¹²⁰ *Ibídem*, p. 24.

¹²¹ *Ibídem*, p. 28.

¹²² La compleja relación entre lo visible y lo decible se analiza a fondo en: Gilles DELEUZE, *Foucault* (Fráncfort: Suhrkamp, 1987), pp.69-99. Si bien ambos “son objetos no de una fenomenología sino de una epistemología” (*ibídem*, p. 73), su relación no es una relación directa, inmediata y horizontal, sino una relación tradicionalmente jerárquica, en la que predomina lo decible frente a lo visible: “lo decible poseía la primacía” (*ibídem*, p. 72).

¹²³ Umberto ECO, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (Barcelona: Lumen, 1986 (¹1968)), pp. 169, véase también pp. 169-181.

¹²⁴ GOODMAN, *Los lenguajes del arte*, 2010.

“prestigio de arte elevado del que ya disfrutaba la poesía desde la Antigüedad”¹²⁵, buscaban la cercanía con la palabra. Sobre todo León Battista Alberti, considerado uno de los padres de la historia y teoría del arte, pretendía elevar de esta manera el arte a un nivel científico, racional y lógico, y por ende a una disciplina académica. En su libro *Della Pictura* de 1436 Alberti sistematizó una *retórica* de la pintura de historia, con la explícita finalidad de capacitar al artista a producir pinturas que puedan ser *leídas* sin mayores dificultades por un espectador ilustrado.

La importancia de la palabra en la teorización de la imagen, va de la mano con el predominio del logos en las culturas occidentales el general, sostenida hasta la fecha: “La sociedad es un texto” dice Mitchell y prosigue: “La naturaleza y sus representaciones científicas son discursos”¹²⁶. La *representación* entendida como tal, como discurso, es considerada no sólo un medio de distinción del hombre (*homo symbolicus*) frente al animal¹²⁷; también se ha convertido en uno de los vínculos más fuertes entre la imagen y el lenguaje, así como entre la imagen y la razón. Éste se hace notorio especialmente en la perspectiva artificial, que ha llegado a fungir como un verdadero símbolo del razonamiento visual, ya que permitía *representar*, en base a una lógica racional y sistemática, el mundo real tanto como el ideal:

“Este invento convenció a una civilización entera de que poseía un método infalible de representación, de que disponía de un sistema para la producción automática y mecánica de verdades, ya sea sobre el mundo material o espiritual (...). Gracias a la superioridad política y económica de la Europa occidental, la perspectiva artificial conquistó el mundo de la representación plástica bajo el estandarte de la razón, la ciencia y la objetividad (...) Y la invención de un aparato (la cámara) con la finalidad de producir semejantes imágenes, irónicamente fortaleció aún más la convicción de que con ello se trataba de una forma de representación natural.”¹²⁸

¹²⁵ Eduardo GARCÍA, “Imagen y palabra: Ut poesis pictura”, *Ars Operandi. Revista digital de arte*, año IX, abril 2011, sin paginación.

¹²⁶ MITCHELL, *Bildtheorie*, 2008, p. 101.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 79.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 63.

El predominio de la *representación* (que vincula lo visible al logos y a la mente) frente a lo *sensorial-matérico* (ligado al cuerpo) se estableció como norma pictórica en las culturas occidentales durante el Renacimiento: En su libro *Della Pittura* León Battista Alberti habla detalladamente de la perspectiva artificial y su importancia representacional. Pero, además, determina una jerarquía entre los tres elementos constituyentes de la pintura: En primer lugar, figura el contorno, es decir: el dibujo que define el *tema* de la obra, su nivel transparente, icónico, representacional. En segundo lugar, está la composición. Y hasta el final, en el tercer lugar, Alberti menciona los aspectos opacos, de factura, materiales, como, por ejemplo, la distribución de las luces y los colores.

Durante siglos, este orden jerárquico entre los componentes pictóricos no fue puesto en duda, y aún Immanuel Kant y Jean-Jacques Rousseau se atenían a él:

“En la pintura... el dibujo es lo esencial... Los colores... pertenecen al estímulo; sí pueden avivar el objeto como tal para el sentimiento, pero no lo pueden ... embellecer.”¹²⁹

“Los bellos colores, bien modulados deleitan nuestros ojos, pero este placer es una impresión meramente sensorial. Lo que aviva y anima estos colores, es el dibujo, la imitación; lo que hace que provoca la ebullición de nuestras pasiones, son las pasiones que en ellas se expresan; lo que nos afecta, son los objetos que representan. El interés y la emoción no dependen de ninguna manera de los colores; los rasgos de una pintura conmovedora nos conmueven aún en una línea: Si, empero, eliminamos estos rasgos de la pintura, los colores ya no provocarán nada.”¹³⁰

Los impresionistas, los puntillistas, los fauvistas y los expresionistas, entre muchos otros, mostraron lo contrario. Si bien fueron tachados, por muchos de sus contemporáneos, de

¹²⁹ Immanuel KANT, *Kritik der Urteilskraft*, ed. por Karl Vorländer (Leipzig: Verlag Felix Meiner, 1922 (1790)), § 14, pp. 64s. Texto original: “In der Malerei ... ist die Zeichnung das Wesentliche... Die Farben ... gehören zum Reiz; den Gegenstand an sich können sie zwar für die Empfindung belebt, aber nicht anschauungswürdig und schön machen.”

¹³⁰ Jean-Jacques ROUSSEAU, “Cap. XIII: De la Mélodie” en *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la Mélodie et de l'imitation musicale*, vol. IV, ídem *Œuvre* (Paris: A. Belin, 1817 (1781)), p. 47. Texto original: “Comme les sentiments qu'excite en nous la peinture ne viennent point des couleurs, l'empire que la musique a sur nos âmes n'est point l'ouvrage des sons. De belles couleurs bien nuancées plaisent à la vue, mais ce plaisir est purement de sensation. C'est le dessin, c'est l'imitation qui donne à ces couleurs de la vie et de l'âme ; ce sont les passions qu'elles expriment qui viennent émouvoir les nôtres ; ce sont les objets qu'elles représentent qui viennent nous affecter. L'intérêt et le sentiment ne tiennent point aux couleurs ; les traits d'un tableau touchant nous touchent encore dans une estampe...”

patológicos, además de sufrir masivas sanciones sociales y profesionales por quebrantar la norma representacional, está fuera de duda la fuerza plástica que sus pinturas son capaces de desarrollar, precisamente cuando lo opaco no se subordina a lo transparente y mantiene su autonomía. Pasa aquí lo que Deleuze describe de la siguiente manera: “Porque lo decible poseía la primacía, lo visible le opone una forma propia.”¹³¹ Esta *forma propia* surge, porque la opacidad pertenece a un sistema de códigos diferente a la representación:

“existe una disyunción entre hablar y ver, entre lo visible y lo decible: ‘lo que se ve nunca yace en aquello que se dice’, y viceversa. ...La declaración posee su propio objeto correlativo y no es una proposición, que designe... un objeto visible, como lo quiere ver la lógica. Lo visible, empero, tampoco es un significado tácito de la fuerza que se articula en el lenguaje, como quisiera verlo la fenomenología. El archivo audio-visual es disyuntivo.”¹³²

Lo mismo sostiene Merleau-Ponty, que advierte sobre

“concebir la visión como una `operación de pensamiento que levantaría ante el espíritu un cuadro o una representación del mundo, un mundo de la inmanencia y de la idealidad. Sumergida, en lo visible por su cuerpo, siendo el mismo visible, el vidente no se apropia de lo que ve: sólo se acerca por la mirada, se abre al mundo.” [...] Mi movimiento no es una decisión del espíritu... Es la consecuencia natural y madura de una visión.”¹³³

La visión parece, concebida desde esta perspectiva, mucho más vinculada al movimiento que a la razón.¹³⁴

No obstante estas importantísimas observaciones, el énfasis en lo representacional, en lo razonable y en lo decible, seguía siendo el *mainstream* en las investigaciones de la imagen, por varias razones: La representación es aquella parte de la imagen, que, a diferencia de los niveles opacos, se abordada fácilmente mediante la razón y la palabra. Esta postura permitía mantener el establecido orden del poder, como apunta Damisch. Entre más se desvalorizaba y reprimía lo *opaco*, más perfectamente se podía inscribir lo *transparente* en

¹³¹ DELEUZE, Foucault, 1987, p. 72.

¹³² *Ibidem*, p. 92.

¹³³ MERLEAU-PONTY, El ojo, 1986 (1964), p. 16.

¹³⁴ *Ídem*.

la tradición del pensar occidental.¹³⁵ Además, la prevalencia de la representación convierte la compleja y poderosa estructura de la pintura en una “información medible, analizable”¹³⁶, absolutamente compatible con los mecanismos del poder, entre ellos, los discursos. Así, la imagen se vuelve un ente aparentemente controlable, según el régimen establecido.

A diferencia del arte como *objeto de culto* (durante la edad media y en muchas culturas no occidentales) o del *arte relacional*¹³⁷ (que se definía como “acontecimiento social”¹³⁸, antes del surgimiento de los museos) la *imagen representacional*, comprendida como manifestación del saber cultural de su tiempo, tiene sus propias bases conceptuales y requería otras vías de aproximación. Reclamaba ya no una interacción ritual o social, sino una *lectura* inmanente de la obra, racional y coherente.¹³⁹ En este contexto surgieron métodos de análisis como, por ejemplo, la *iconología* de Erwin Panowsky¹⁴⁰ o la *hermenéutica de la imagen*¹⁴¹ de Gadamer¹⁴², caracterizados por un enfoque primordialmente transparente, y por la pretensión de llegar a la comprensión de una imagen a partir del empleo de textos (como fuentes secundarias de las obras) o la descodificación de símbolos¹⁴³, que a su vez pertenecen al reino de la palabra.¹⁴⁴

No obstante, hay otros autores que se mostraban insatisfechos con estos acercamientos teóricos. Consideraban que –aunque lo icónico y el lenguaje que lo aborda desempeñan un papel importante en la imagen– no se deberían pasar por alto sus componentes matéricos, opacos.

¹³⁵ DAMISCH, *Theorie*, 2013, pp. 44, 50.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 44.

¹³⁷ Wolfgang ULLRICH, *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust* (Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2016), pp. 55, 58.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 67.

¹³⁹ Véase Willibald SAUERLÄNDER, “Dies Bildnis ist bezaubernd fremd”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16 de julio de 1902, Nr. 162, p. 47.

¹⁴⁰ Erwin PANOFKY, *Estudios sobre Iconología* (Madrid: Alianza Universidad, 1998 (¹1972)).

¹⁴¹ Para la historia y el desarrollo de la hermenéutica, véase: Wilhelm DILTHEY, *Die Entstehung der Hermeneutik*. Tubinga: Mohr, 1900).

¹⁴² Hans-Georg GADAMER, *Wahrheit und Methode* (Tübingen: Mohr Siebeck, 1960).

¹⁴³ Véase: Martin SEILER, “Das Exil der Wiener Schule der Kunstgeschichte” en *Vertriebene Vernunft*, ed. Friedrich Stadler (Münster: LIT Verlag, 2004), pp. 627s.

¹⁴⁴ Véase también: MITCHELL, *Bildtheorie*, 2008, p. 64.

II.1.2. El interés por la forma pictórico-opaca

Los primeros en expresar su interés por los aspectos opacos de una obra pictórica fueron los mismos artistas. Destaca especialmente Leonardo da Vinci¹⁴⁵ en la Italia renacentista. En el siglo XVIII fueron Alexander Cozens¹⁴⁶, Eugén Delacroix¹⁴⁷, Giovanni Battista Casanova¹⁴⁸ y Anton Raphael Mengs¹⁴⁹, quienes hacían hincapié en los aspectos de la factura pictórica. También Maurice Denis, en el siglo XIX, los recalcó: En su artículo *Définition du Néo-Traditionnisme* (1890), escribe que una pintura es, antes que nada, una superficie cubierta de colores en un determinado orden. Más que el tema, lo que le da valor a una obra de arte, para Denis, es la factura:

“Acordarse de que un cuadro –antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier anécdota– es esencialmente una superficie cubierta de colores ensamblados en un cierto orden.”¹⁵⁰

Poco después, Paul Signac apunta que los artistas “deberían de ser juzgados únicamente en base a sus obras”, y que es el “modo de expresión” lo que vuelve una pintura “fructífera”.¹⁵¹

¹⁴⁵ Véase DAMISCH, *Theorie*, 2013, p. 53.

¹⁴⁶ Véase Charles A. CRAMER, “Alexander Cozens's New Method: The Blot and General Nature”, *The Art Bulletin* 79 (no. 1, marzo 1997), pp. 114s.

¹⁴⁷ Texto original: “La bella pincelada libre y salvaje ... no se logra más que en base al lo vago, lo imperfecto : el estilo no puede resultar de una gran investigación” / “Le beau pinceau libre et fier de Van Loo ne mène qu'à des à-peu près : le style ne peut résulter que d'une grande recherche” (Delacroix, citado según Paul SIGNAC, *D'Eugène Delacroix au néo-impresionnisme* (Paris: Henri Floury, 1911 (1899), p. 14).

¹⁴⁸ Véase Giovanni Battista CASANOVA, *Theorie der Malerei*, ed. Roland Kanz (Paderborn: Fink, 2008).

¹⁴⁹ Anton Raphael MENGES, *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei*, ed. J. Caspar Füssli (Zürich: Bey Orell et al., MENGES 1771), p. XIV y pp. 4ss.

¹⁵⁰ Texto original: “Se rappeler qu'un tableau — avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote — est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.” (Maurice DENIS, “*Définition du Néo-Traditionnisme*” en *Théories, 1890-1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique par Maurice Denis* (Paris: L. Rouart et J. Watelin, 1920 (1890)), p.1).

¹⁵¹ Texto original : “Les peintres devraient être jugés uniquement sur leurs œuvres, et non d'après leurs théories. Mais ce qu'on attaque particulièrement chez les néo-impresionnistes, c'est leur technique : on paraît regretter de les voir s'égarer dans des recherches vaines ; ils sont, par beaucoup, condamnés d'avance, sur leur facture, sans examen sérieux de leurs toiles ; pour eux, on s'arrête au moyen sans vouloir constater les bénéfices du résultat. Il nous semble donc licite de venir défendre leur mode d'expression et de le montrer logique et fécond.” (SIGNAC, *D'Eugène Delacroix*, 1911 (1899), p. 2).

Signac resalta la importancia de la pincelada (no icónica) para el resultado final de una pintura¹⁵², cuando dice con respecto a Delacroix:

“Delacroix... cubre su tela de asurados fogosos, que disocian el color del método de la precisión: y, ya que esta factura propicia la mezcla óptica y la modulación rápida en el sentido de la forma, satisface su doble preocupación por el color y el movimiento.”¹⁵³

Con respecto a los neo-impressionistas, Sinac añade:

“Ese procedimiento, que asegura que los resultados en cuestión favorezcan la pureza de los elementos, su dosificación equilibrada y su perfecta mezcla óptica, ...consiste... en que toda pincelada sea de forma indiferente, porque esta pincelada no tiene la finalidad de darles una presencia engañosa a los objetos, sino de configurar los diferentes elementos cromáticos...”¹⁵⁴

Parecidas, eran las preocupaciones plásticas que expresaba Paul Cézanne:

“Pintar no significa copiar idénticamente un objeto: Pintar significa comprender la armonía entre varias relaciones, transferirla a una gama de colores propia, desarrollándola según una lógica nueva y original.”¹⁵⁵

Entre los relativamente pocos teóricos que se dedicaban, a partir de los finales del siglo XIX, a los aspectos formales y opacos de la pintura, destacan Alois Riegl, Heinrich Wölfflin y sobre todo Clement Greenberg, ya bien entrado el siglo XX. Sin embargo, y a pesar de que los

¹⁵² SIGNAC, *D'Eugène Delacroix* 1911 (1899), pp. 77-89.

¹⁵³ Texto original : “Delacroix, esprit exalté et réfléchi tout ensemble, couvre sa toile de hachures fougueuses, mais qui dissocient la couleur avec méthode et précision : et, par cette facture propice au mélange optique et au modelé rapide dans le sens de la forme, il satisfait son double souci de couleur et de mouvement.” (SIGNAC, *D'Eugène Delacroix*, 1911 (1899), pp. 79).

¹⁵⁴ Texto original: “Ce procédé, qui a pour effet d’assurer les résultats en question par la pureté des éléments, leur dosage équilibré et leur parfait mélange optique, ne consiste pas forcément dans le point, comme ils se l’imaginent, mais dans toute touche de forme indifférente, nette, sans balayage et de dimension proportionnée au format du tableau : — de forme indifférente, car cette touche n’a pas pour but de donner le trompe-l’œil des objets, mais bien de figurer les différents éléments colorés...” (SIGNAC, *D'Eugène Delacroix*, 1911 (1899), p. 78).

¹⁵⁵ Texto original : “Malen heißt nicht, den Gegenstand sklavisch kopieren: Malen heißt eine Harmonie zwischen zahlreichen Verhältnissen erfassen, sie in eine eigene Farbskala übertragen, indem man sie nach einer neuer und originellen Logik entwickelt.” (Cézanne, según Léo LARGUIER, “Auszüge aus ‘Le dimanche avec Paul Cézanne’ (1901/1902)” en *Gespräche mit Cézanne*, ed. Michael Doran, pp. 25-34 (Zürich: Diogenes Verlag, 1982), p. 34).

autores mencionados hayan hecho aportaciones significativas para la comprensión y la reivindicación de la opacidad de la obra pictórica, sus métodos, esquemas e hipótesis son, hoy en día, rebatibles en algunos aspectos: Los términos de clasificación, empleados por Riegl (*táctil vs. visual; cercano vs. panorámico; objetivo vs. subjetivo, orgánico vs. cristalino*)¹⁵⁶ y Wölfflin (*pictórico vs. lineal, el plano vs. la profundidad, la forma abierta vs. la forma cerrada, la variedad vs. la unidad, la claridad vs. lo difuso*)¹⁵⁷ tienden, especialmente cuando se aplican a ejemplos concretos, a ser inexactos, y, además, a encerrar los complejos fenómenos visuales en rígidas plantillas esquemáticas. Con respecto a Greenberg cabe subrayar que su teoría proclama, en última instancia, la eliminación de cualquier representación o referencialidad, porque sólo así se podía llegar a la esencia de la pintura, es decir: a su opacidad, históricamente tan relegada:

“Los antiguos maestros trataron las limitaciones que constituyen el medio de la pintura –la superficie plana, la forma del soporte, las propiedades del pigmento– como factores negativos que solo podían atenderse implícita o indirectamente. Bajo el modernismo, estas mismas limitaciones llegaron a considerarse factores positivos y se reconocieron abiertamente.”¹⁵⁸

Así, el “modernismo se valía del arte para llamar la atención sobre el arte”¹⁵⁹, sacrificando su transparencia, que Greenberg definía como el espacio real, al que la figuración hacía referencia y del cual la pintura modernista debía emanciparse, si quería fungir como arte:

¹⁵⁶ Alois RIEGL, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen*, eds. Arthur Burda y Max Dvorak (Viena: Verlag von Anton Schroll, 1908), pp. 106, 118, 147; Alois RIEGL, “Historische Grammatik der bildenden Künste. Kollegheft des Jahres 1899” en ídem, *Historische Grammatik der Bildenden Künste*, eds. Karl M. Swoboda y Otto Pächt (Graz/ Colonia: Böhlau, 1966), pp. 289-294.

¹⁵⁷ Heinrich WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (Múnich: Hugo Bruckmann Verlag, 1917 (1915)), pp. 45-57, 80-112, 133-157, 167-197, 210-236.

¹⁵⁸ Clement GREENBERG, “Modernist Painting” en *Voice of America Forum Lectures*. Washington, D. C.: U.S. Information Agency, 1960), p. 3. Texto original: “The limitations that constitute the medium of painting –the flat surface, the shape of the support, the properties of the pigment– were treated by the Old Masters as negative factors that could be acknowledged only implicitly or indirectly. Under Modernism these same limitations came to be regarded as positive factors, and were acknowledged openly.”

¹⁵⁹ Ídem. Texto original: “Modernism used art to call attention to art.”

“Todas las entidades reconocibles... existen en un espacio tridimensional, y la más mínima sugerencia de una entidad reconocible es suficiente para invocar asociaciones de ese tipo de espacio. La silueta fragmentaria de una figura humana, o de una taza de té, lo hará, y al hacerlo, enajenará el espacio pictórico de la bidimensionalidad literal que es la garantía de la independencia de la pintura como arte.”¹⁶⁰

No obstante, hemos visto anteriormente en el análisis de la obra de Frank Stella y de Marcel Duchamp, que la transparencia es un elemento *sine qua non* de cualquier *imagen*, sea esta transparencia de carácter representacional (visible) o solamente referencial (invisible). También Damisch apunta a esto, cuando señala que la eliminación de la referencialidad de los signos pictóricos, como la apoyaba Greenberg, lleva a una paradoja ineludible, porque entonces, la “forma se convierte en su propio contenido”¹⁶¹.

Sea por estas paradojas o no, de cualquier forma, es notorio, que la historia del arte pronto perdió nuevamente el interés en semejantes cuestionamientos formales, que habían acompañado el desarrollo del *arte abstracto*. Paralelamente, la imagen como tal, empezó a convertirse en el objeto de estudio de otras disciplinas y de otros enfoques, especialmente en el contexto del *giro icónico*.

II.1.3. El giro icónico

Desde que al final de los años sesenta el filósofo Richard Rorty¹⁶² determinó la historia de la filosofía como una serie de *giros* (que se caracterizan por poner en primer plano determinadas problemáticas, mientras otras pasaban a un segundo plano), no tardó mucho en establecerse, primero, el término del *giro lingüístico*, y, a continuación, también el del *giro icónico* y el *giro pictórico*.

¹⁶⁰ Ibídem, pp. 3s. Texto original: “All recognizable entities (including pictures themselves) exist in three-dimensional space, and the barest suggestion of a recognizable entity suffices to call up associations of that kind of space. The fragmentary silhouette of a human figure, or of a teacup, will do so, and by doing so, alienate pictorial space from the literal two-dimensionality which is the guarantee of painting's independence as an art.”

¹⁶¹ DAMISCH, *Theorie*, 2013, p. 47.

¹⁶² Richard RORTY, *Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie* (Fráncfort: Suhrkamp, 1987), p. 289.

En marzo del año 1992 la revista *Artforum* publicó un artículo de William J. Thomas Mitchell titulado “The pictorial turn”.¹⁶³ Un año antes, Ferdinand Fellmann ya había hablado del *imagic turn*¹⁶⁴, y en 1994 el historiador de arte Gottfried Boehm constataba un *giro icónico* en las humanidades.¹⁶⁵ Estos estudios, dedicados al análisis de la ontología y del génesis de la imagen¹⁶⁶, responden, según Bernadette Collenberg-Plotnikov al fenómeno del reciente bombardeo de imágenes, al que estamos expuestos, desde que la tecnología ha convertido la producción y reproducción de imágenes –sobre todo digitales– en una actividad de comunicación y de documentación personal sencilla y cotidiana.¹⁶⁷

“El medio masivo de la ‘imagen’ –las imágenes de la información, la publicidad y el entretenimiento– han eclipsado, sin duda alguna, el medio del ‘arte’ cuantitativamente. Estos cambios han evidenciado déficits irritantes en las competencias teóricas frente a la imagen. ... A diferencia del lenguaje, que ha sido investigado a fondo por la ciencia y filosofía lingüísticas, la imagen generalmente sólo ha sido estudiada como reflejo, copia, ilustración etc., pero no como fenómeno autónomo.”¹⁶⁸

Esto ocurre tanto en las disciplinas tradicionalmente dedicadas al estudio de la imagen, como en aquellas originalmente ajenas a la imagen, que, debido a la situación actual, recientemente se han dado la tarea de estudiarla: la ciencia de la comunicación y las ciencias mediáticas, pero también la teología, la antropología, la filosofía, la psicología, la etnología, la historia cultural y hasta la matemática y las ciencias naturales. Todas ellas se enfocan exclusivamente en el potencial comunicativo de la imagen¹⁶⁹, es decir: en su nivel representacional.

¹⁶³ William J. Thomas MITCHELL, “The Pictorial Turn”, *Artforum Internacional*, vol. 30, no. 7 (marzo de 1992), pp. 89–94. Véase también: William J. Thomas MITCHELL, “Der Pictorial Turn” en *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, ed. Christian Kravagna (Berlín: Edition ID-Archiv, 1997), pp. 15-44.

¹⁶⁴ Ferdinand FELLMANN, *Symbolischer Pragmatismus. Hermeneutik nach Dilthey* (Hamburg: Rowohlt, 1991), p. 26.

¹⁶⁵ BOEHM, *Die Wiederkehr*, 1995, p. 13.

¹⁶⁶ Bernhard WALDENFELS, “Bildhaftes Sehen. Merleau-Ponty auf den Spuren der Malerei” en *Kunst. Bild. Wahrnehmung. Blick. Merleau-Ponty zum Hundertsten*, eds. Anja Kapust y Bernhard Waldenfels (Múnich: Wilhelm Fink Verlag, 2010), p. 43.

¹⁶⁷ Bernadette COLLENBERG-PLOTNIKOV, *Bild und Kunst. Zur Bestimmung des ästhetischen Mediums*, 2013, pp. 3, 7.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 3.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 4.

Esta perspectiva transparente hacia la imagen, también parece repercutir en las mismas imágenes contemporáneas: La gran mayoría de ellas, especialmente las digitales, se conciben exclusivamente desde su transparencia, al grado que suelen fungir como especies de sucedáneos de la realidad, que me permiten compartir en las redes sociales cómo pasé mi domingo, con quién salí a comer, a dónde etc. Su medialidad opaca, a cambio, se suele pasar por alto: El cuerpo físico-material, al que, generalmente, se ancla una imagen, se ha vuelto prácticamente imperceptible, porque la imagen digital sólo se *aparece* indistintamente en algún dispositivo, sin establecer ningún vínculo intrínseco con él. El dispositivo no es más que el portador permutable de la representación, y ejerce esta función sólo de manera temporal. El nivel mediático, físico, opaco de la imagen digital se ha reducido a un mínimo, a la par que su transparencia se dispara.

No obstante, hay contracorrientes: Desde hace poco, los *Nuevos Materialistas* empezaron a estudiar la materialidad del ciber mundo. Y también algunos autores pretenden reivindicar la opacidad de la imagen, buscando nuevas vías de aproximación, como Arthur C. Danto¹⁷⁰, Gottfried Boehm¹⁷¹, Max Imdahl¹⁷² o Hans Belting¹⁷³. Todos ellos afirman la *doble verdad* de la imagen y analizan, con diferentes enfoques, su doble condición, consistente en el nivel transparente y opaco.

Sin embargo, ninguno de los autores mencionados logra ahondar satisfactoriamente en el funcionamiento *perceptual-sensorial* de la parte física de la imagen, porque por un lado reducen, inequívocamente, la pintura a un “fenómeno visual”¹⁷⁴. Y por el otro, su condición de investigadores teóricos parece imposibilitarles emanciparse del régimen lingüístico.

¹⁷⁰ DANTO, *Die Verklärung*, 2014, p. 243.

¹⁷¹ “Una imagen fuerte se constituye a partir de esta doble verdad: de mostrar algo, también de simular algo y de, al mismo tiempo, demostrar los criterios y las premisas de esta experiencia.” (BOEHM, *Wiederkehr*, 1995, nota 4, p. 35)

¹⁷² Max IMDAHL, “Cézanne – Bracque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen” en *Reflexion – Theorie – Methode*, pp. 300-380. Vol. 3, ídem, *Gesammelte Schriften*, comp. Gottfried Boehm (Fráncfort a.M.: Suhrkamp, 1996), pp. 312, 326; ídem, *Giotto*, 1996, pp. 92s.

¹⁷³ Belting critica abiertamente, que la iconología tradicional se enfoca en la percepción cognoscitiva y desatiende sus aspectos sensitivos y físicos (Hans BELTING, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (Múnich: Fink, 2001), p. 12, 14).

¹⁷⁴ DAMISCH, *Theorie*, 2013, p. 144.

Así, siguen inscribiéndose en el sistema del régimen escópico y logocentrista, que se vale, como herramientas principales, de la razón, de la lógica y de la palabra, mediante las cuales es posible abordar satisfactoriamente la parte representacional y referencial de una imagen, también ciertos elementos visuales como forma, línea, color, composición, textura etc., pero mucho menos fácilmente aspectos matéricos y físicos en relación con una percepción sensible integral, que rebasa la mera aproximación visual.

II. Otra aproximación a la pintura

Con la finalidad de mitigar, aunque sea mínimamente, esta brecha investigativa, se tratará de proponer, en este segundo apartado del capítulo II, otra forma de abordar una imagen, o más específicamente, la pintura. El punto de partida será el cuerpo sensible, que se conecta, a través de una percepción integral, con la pintura.

II.2.1. La percepción integral y el cuerpo sensible

La *percepción integral* y el *cuerpo sensible* son fenómenos que tocan el ámbito de los sentidos perceptuales del ser humano, un tema extremadamente vasto, del que solo se hará mención de algunos aspectos específicos, pertinentes para la presente tesis.

A diferencia de los cinco sentidos tradicionales (visión, audición, tacto, gusto, olfato) establecidos por Aristóteles y vigentes durante siglos, hoy se considera que son muchos más. A los cinco sentidos convencionales habría que añadirles¹⁷⁵: el sentido vestibular¹⁷⁶, la

¹⁷⁵ GSÖLLPOINTER, Die Kunst, 2015, p. 10.

¹⁷⁶ El sentido vestibular regula el equilibrio. Dentro del oído interno se encuentra una figura pequeña en forma de caracol, que contiene un fluido llamado endolinfa y está relacionado con un complejo sistema de receptores. Estos son estimulados por la variación del nivel del fluido mientras el cuerpo se encuentra en movimiento, en reposo, en posición vertical u horizontal, e informa el cerebro sobre la posición del cuerpo en el espacio. Para mantener el equilibrio, aparte de este sistema vestibular en el oído interno, son cruciales también el sistema visual y los propioceptores, esparcidos por todo el cuerpo para detectar la posición de las articulaciones, los tendones y los músculos. (Universidad Autónoma de Barcelona, "Sistema vestibular-equilibrio", sitio web, sin fecha, sin paginación).

propiocepción¹⁷⁷, la termocepción¹⁷⁸, el sentido visceral¹⁷⁹ y la nocicepción¹⁸⁰. Todos ellos influyen constantemente en cómo percibimos lo que nos rodea. Además, se entrelazan entre ellos y actúan, en gran medida, de manera inconsciente, es decir: sin que nos demos cuenta de la madeja de información que nos proporcionan constantemente. Es por ello que opté por hablar de la percepción integral y del *cuerpo sensible: Lo sensible*, entendido como conjunto sensorial integral de la percepción, registra y coordina –intuitiva y susceptiblemente– los más sutiles estímulos, de los cuales nuestra razón o consciencia muchas veces no tiene noción. Nos capacita a percibir sin mayores dificultades y sin *pensarlo* nuestro entorno, y hasta fenómenos tan complejos como el tiempo o el espacio.

Ninguno de los dos es abordable ni mediante los ojos, ni los oídos, ni el paladar, ni las manos, ni la nariz. Tampoco por el dolor, ni la piel, ni los órganos internos; pero sí a partir de la actividad conjunta e integral de los ojos y la audición con la propiocepción, el sentido vestibular, la termocepción etc. Todos estos sentidos intervienen, cuando queremos cruzar, por ejemplo, una calle transitada, y tenemos que calcular en fracciones de segundos si podremos cruzarla antes de que pase el próximo coche que ya se apareció en la esquina.

Rao y Gsöllpointer afirman la compleja interacción de varios sentidos a la vez, especialmente en la percepción del tiempo. Mientras Rao propone, en consecuencia,

¹⁷⁷ La propiocepción (también llamado el sentido cinestético) se encarga de la percepción del propio cuerpo a través de la actividad de músculos, articulaciones y tendones. Comprende la capacidad de controlar y de coordinar –de manera inconsciente o consciente– los movimientos del cuerpo, como el caminar, el tocar un instrumento o el hablar. La propiocepción también implica la percepción del espacio, en el que se mueve el cuerpo, de manera real o virtual-imaginativa a la hora de comprender por ejemplo la profundidad del paisaje en una pintura. Está, por ende, íntimamente ligada al sentido visual, vestibular y también táctil.

¹⁷⁸ La termocepción percibe el entorno a través de la piel que detecta cambios de temperatura, ocasionadas, por ejemplo, por el viento. Para esta función, la piel posee dos tipos de receptores, uno para el frío y el otro para el calor. Estos receptores también perciben la fricción, ya que, entre más caliente es un elemento u objeto que toca la piel, más rápido se mueven sus moléculas.

¹⁷⁹ A diferencia de todos los sentidos que hasta ahora hemos visto, el sentido visceral es exclusivamente interno. Representa el estado de los órganos internos del cuerpo y actúa casi por completo de manera inconsciente, al menos que un desequilibrio de los órganos requiera una regularización, por ejemplo, cuando sentimos sed, hambre, excitación sexual, náuseas, sueño etc. También la respiración forma parte del sentido visceral.

¹⁸⁰ La nocicepción se refiere al sentido que detecta el dolor mediante estímulos que pueden ser mecánicos, químicos o térmicos.

suponer un sentido encargado específicamente a esta tarea (la cronocepción¹⁸¹), Gsöllpointer plantea comprenderla en el marco de la sinestesia¹⁸². Explica que las unidades del calendario –días, semanas, meses años– son conceptos, “que no pueden ser representados por ningún estímulo sensorial. No obstante, parecen desempeñar un papel en la sinestesia.”¹⁸³ Según Gsöllpointer, hay, por ende, fuertes indicios, de que conceptos, en sí “abstractos, no sensoriales”¹⁸⁴ bien pueden fungir como “inductores de sinestesia”.¹⁸⁵ Existe, entonces, no solamente un vínculo estrecho entre los sentidos mismos, sino también entre los sentidos y *conceptos abstractos* no sensoriales, siendo estos últimos, capaces de hacer reaccionar el *cuerpo sensible* del perceptor.¹⁸⁶

¹⁸¹ Stephen M. RAO et al., “The evolution of brain activation during temporal processing”, *Nature Neuroscience* 4, 2001, pp. 317–323.

¹⁸² Con respecto a la sinestesia, véase: Sean DAY, “Synesthesia. Definition”, sitio web oficial de Sean Day (consultado 03.04.2017); GSÖLLPOINTER, *Die Kunst*, 2015, p. 2-10; Aleksandra MROCZKO-WASOWICZ y Danko NIKOLIC, “Semantic mechanisms may be responsible for developing synesthesia”, *Frontiers in Human Neuroscience* 8, 509, 2014.

¹⁸³ GSÖLLPOINTER, *Die Kunst*, 2015, p. 8.

¹⁸⁴ Ídem.

¹⁸⁵ Ídem. "Las unidades de calendario como días, meses o años son conceptos abstractos que no pueden representarse mediante estímulos sensoriales. Sin embargo, parecen desempeñar un papel en la sinestesia. Desde hace tiempo se sabe que un número relativamente grande de sinestésicos/-as dispone de la llamada sinestesia color-calendario, en la que los días, meses y años se perciben como ubicados espacialmente alrededor del cuerpo de la persona respectiva. Este fenómeno tiene conllevado, entre otras cosas, a la hipótesis de que esto podría ser una forma aprendida de sinestesia (...). Esta capacidad de organizar espacialmente términos abstractos en la sinestesia, es un indicio del posible papel de los conceptos abstractos, no sensoriales como inductores de sinestesia" / Texto original: "Kalendarische Einheiten wie Tage, Monate oder Jahre sind abstrakte Konzepte, die durch keine sensorischen Stimuli repräsentiert werden können. Dennoch scheinen sie für die Synästhesie eine Rolle zu spielen. Es ist schon länger bekannt, dass eine relativ große Anzahl an Synästhet_innen über die sogenannte Kalender-Farb-Synästhesie verfügt, bei der Tage, Monate und Jahre als räumlich um den Körper der jeweiligen Person angeordnet wahrgenommen werden. Dieses Phänomen hat u.a. zur These geführt, dass es sich dabei auch um eine erlernte Form der Synästhesie handeln könnte (...). Diese Fähigkeit zur räumlichen Anordnung abstrakter Begriffe in der Synästhesie ist ein Hinweis auf die mögliche Rolle abstrakter, nicht sensorischer Konzepte als *inducer von Synästhesie*."

¹⁸⁶ "...Estados mentales cognitivos... han sido reportados como suficientes para evocar actividades perceptuales sinestésicas, en ausencia de cualquier estímulo físico, como por ejemplo un estímulo auditivo en forma de un sonido musical." / "... Cognitive or concept-dependent mental states are reported to be sufficient to elicit synesthetic perceptual concurrents in the absence of any related physical stimulation as for example an auditory stimulus in form of a musical sound." (Aleksandra MROCZKO-WASOWICZ y Danko NIKOLIC, "Semantic mechanisms may be responsible for developing synesthesia", *Frontiers in Human Neuroscience* 8, 509, 2014, p. 3. Texto original: "... Cognitive or concept-dependent mental states are reported to be sufficient to elicit synesthetic perceptual concurrents in the absence of any related physical stimulation as for example an auditory stimulus in form of a musical sound."

Véase al respecto también: Day, quien dice: "La sinestesia es el nombre general de un conjunto (un "complejo") de más de 80 rasgos cognitivos relacionados. La sinestesia se puede dividir en dos grupos generales, algo superpuestos. El primero, a veces llamado "sinestesia propia" ... y el segundo tipo de sinestesia, llamada 'cognitiva' o sinestesia categorial', incluye añadiduras sinestésicas a sistemas categoriales cognitivos determinados culturalmente. En palabras más sencillas, con este tipo de sinestesia, determinados conjuntos de elementos, que nuestras culturas individuales nos enseñan a relacionar

Esta es la razón por la cual los conceptos abstractos del tiempo y del espacio se convierten en “la base de toda experiencia sensorial”¹⁸⁷, en la matriz de la vida misma, en donde se desenvuelve toda experiencia corpórea y todo proceso perceptual, pero también los procesos cognitivos, según las teorías del *cognitive embodiment*. Oponiéndose diametralmente al cognitivismo o a las teorías computacionales, el *embodiment* considera que toda cognición (que engloba el aprendizaje, el lenguaje, el razonamiento, la creación de conceptos etc.), se lleva a cabo a través del cuerpo que se mueve en el espacio. Es considerada una actividad correlacionada con la percepción multisensorial en un tiempo y un espacio específicos, capacitando al humano, sólo así, a *comprender* su entorno, además de *construirlo*, cuando lo interviene físicamente o crea modelos o conceptos sobre él.¹⁸⁸

Es aquí donde toma impulso mi obra personal, que pretende convertir la experiencia estética visiva en un *acontecimiento estético sensible*, a través de estímulos que van dirigidos explícitamente al cuerpo, receptor de tiempo y espacio.

Empecemos por una aproximación transparente, a la que, poco a poco, se irán infiltrando los efectos opacos. La pintura *¿Qué dirán los vecinos?* (**fig. 5**), servirá para ilustrar lo dicho. A continuación, compartiré con el lector una posible aproximación a la pieza, aunque sea esta personal y subjetiva. La pintura es de gran formato –mide 190 x 300 cm– y ostenta, a primera vista, y mientras se observe de lejos, una silenciosa tranquilidad: Tres personas – una mujer, un hombre y una niña– yacen inmóviles en el suelo de alguna habitación indistinta. Tienen los ojos cerrados y se mantienen completamente inertes. No interactúan, ni entre ellos, ni con su entorno. Las ventanas al fondo están ciegas. Las capas pictóricas

y categorizar de una manera específica, como letras, números o nombres de personas, también adquieren una especie de añadidura sensorial, como un olor, color o sabor.”/ “Synesthesia is the general name for a set (a ‘complex’) of over 80 related cognitive traits. Synesthesia may be divided into two general, somewhat overlapping groups. The first, sometimes called ‘synesthesia proper’ ... [and] the second group of synesthesia, called ‘cognitive’ or ‘category synesthesia’, involves synesthetic additions to culture-bound cognitive categorizational systems. In simpler words, with this kind of synesthesia, certain sets of things which our individual cultures teach us to put together and categorize in some specific way, such as letters, numbers, or people’s names, also get some kind of sensory addition, such as a smell, color or flavor.” ((DAY 2017, sin paginación).

¹⁸⁷ GSÖLLPOINTER, Die Kunst, 2015, p. 7. Texto original: “Die Bewegung als kinästhetischer Sinn wird dann zur Grundlage aller sinnlichen Erfahrung.”

¹⁸⁸ “Las teorías del *cognitive embodiment*, ... describen la encarnación de nuestras experiencias como fundamentales para la percepción y la construcción de realidades.” (GSÖLLPOINTER, Die Kunst, 2015, p. 7).

superiores ocultan más de lo que revelan. La escena se antoja distante, cómo si algo se escondiera detrás de una densa capa brumosa, que es la malla semitransparente, pero también la veladura blanca con la que cubrí algunas áreas del cuadro. Sólo tres aves se oponen, que por su tamaño podrían ser cuervos, aunque esto no importa mucho. Los cuervos o pájaros o pericos no están pintados; están dibujados con las líneas delgadas, filosas y muy negras que produce el grafito cuando se inscribe en la capa fresca de la pintura al óleo. Uno de ellos, el del extremo izquierdo superior, apenas conserva el contorno de su cuerpo y de sus alas extendidas, porque cambió su plumaje por una cara de ojos desorbitados, cuya mirada se clava en la mía. Yo respondo y me acerco al cuadro, paso por paso, más y más, y de repente, sin saber exactamente cuando ocurrió, me percaté que el cuadro ahora es otro: Miro la cara de la mujer a la izquierda y veo que abrió los ojos. Los tiene tan abiertos, que parece imposible que volvieran a parpadear jamás. Camino a lo largo del cuadro, veo más y más detalles; detalles que antes no había visto: El pantalón de la mujer es un mar agitado. Los rayos de luz que atraviesan verticalmente la superficie no son rayos de luz: son ausencias de pintura. Llego a la altura del señor. También él abrió los ojos y parece querer salirse de su cuerpo, del otro cuerpo, del primero, de aquel que tenía y tiene aún los ojos cerrados. Se muda de piel como una serpiente. Ahora bajo la mirada, que tantea la cara de la niña y penetra la malla. De pronto también estos ojos infantiles se abren y se anclan en los míos, clamando por algo que no escucho. ¿Seré yo el vecino del título que espía detrás de la ventana?

Generalmente, la percepción del tiempo y del espacio se lleva a cabo, como hemos dicho, sin darnos mucha cuenta, pasa literalmente desapercibida. No obstante, esto no es así siempre. Según Alva Noë es específicamente el arte, el que puede crear las condiciones idóneas, para hacer reflexionar al espectador sobre su propia percepción y sus mecanismos, desencadenando procesos “de tiempo extendido”¹⁸⁹, en los cuales el tiempo de percepción

¹⁸⁹ Noë apunta, “que la experiencia perceptiva, en cualquiera de sus modalidades, es un proceso de tiempo extendido de exploración del entorno... Si la experiencia perceptual de hecho es un proceso de tiempo extendido, entonces necesitamos, si queremos investigar esta experiencia, voltear hacia la actividad como tal, en la que consiste este proceso de tiempo extendido, hacia las cosas que hacemos conforme exploramos el mundo.”/ Texto original: “... that perceptual experience, in whatever sensory modality, is a temporally extended process of exploration of the environment on the part of an embodied animal. ... If perceptual experience is in fact a temporally extended process, then to investigate experience

de alguna manera “se desacelera”. Esto generalmente ocurre cuando ciertos estímulos sensoriales son lo suficiente novedosos o inusitados para irritar las costumbres perceptuales. Entonces, la percepción deja de funcionar de manera automática e inconsciente y llega a sentirse concienzudamente, porque el tiempo se “tropezó”, se “frenó”:

“Empecé a entender que, tal vez, la importancia de una experiencia estética yace en la naturaleza misma de nuestro proceso perceptivo, del que puede decirse que es por sí solo una extensión temporal y performática y del que, por supuesto, tienen que depender todas las artes.”¹⁹⁰

En mi aproximación a *¿Qué dirán los vecinos?* sucedió precisamente esto (y sigue sucediendo, aunque conozca muy bien la pieza y sus estrategias): Mi movimiento en el espacio de exhibición provoca que la obra “se anime”, que “cambie”, lo que generalmente no suele suceder en una pintura. Tiene lugar una disyunción en mi percepción automática, por lo que percibo cómo se “detiene” o “desacelera” el tiempo, para luego sintonizarse, a través de mi cuerpo móvil, con la obra: Yo me acerco y la obra responde, yo camino a su largo y la obra también reacciona. En este proceso, mi percepción se vuelve palpable. El vínculo físico establecido entre mi cuerpo y el cuerpo de la obra a través del tiempo y el espacio, también se enlaza con lo que me narra la obra. La historia de la niña en el cuadro me adviene de manera inmediata y directa. Me siento parte de ella, porque estoy físicamente atada a la obra. La representación abstracta de la narrativa (que generalmente se aborda con la razón), aquí la experimento a flor de piel, tal y como lo plantea el *cognitive embodiment*, arriba mencionado. La cara de Narciso se asoma en el cristal lluvioso de la ventana, mientras suceden las cosas.

we need to turn our gaze ... to the activity itself in which this temporally extended process consists, to the things we do as we explore the world.” (Alva NOË, “Experience and Experiment in Art” *Journal of Consciousness Studies* 7, 8–9, , p. 128)

¹⁹⁰ Robin HAWES, “Art & Neurophenomenology: Putting the Experience Before Words”, *Constructivist Foundations*, vol. 8, no. 3, 2013, p. 336. Texto original: “I began to recognize that perhaps the significance of an aesthetic experience lies in the very nature of our perceptual process, which can be said to be temporally extended and performative in itself and, of course, on which all kinds of art must depend.”

A otra variante de interferencia o irritación perceptual recurre el siguiente ejemplo.

Canción de cuna (**fig. 6a**) me muestra una muñeca que no parece apta de fungir como compañera de ninguna niña y mucho menos para hacerla dormir. Las expectativas que crea el título – y en caso de no conocerlo – por lo menos el concepto que generalmente se tiene de una muñeca, están en disyunción con lo que veo. Esta impresión se agudiza, cuando me percató que la muñeca, además, esta “desfasada”, “borrosa” (ya que no se aprecia nítidamente), y que se mueve a la par de mi movimiento frente al cuadro. Empiezo a moverme más y observo que los desfases aumentan, al igual que el efecto de desenfoque. La obra consiste en dos capas pictóricas, una sólida sobre el lienzo y otra, sobre una malla transparente, que se ubica a la distancia del grosor del bastidor, de la primera. Esto es lo que provoca el desfase de la imagen. Ahora me desplazo hacia el extremo derecho (**fig. 6b**). Desde esta perspectiva, las tramas de la malla superior se cierran casi por completo, provocando que la capa pictórica subyacente se desvanezca. Desaparecen el anticuado vestido azul, los encajes, el tocado y los ojos abiertos. Lo que, a cambio, se ve ahora, es la capa pictórica aplicada encima de la malla. Aquí, la muñeca se repite, pero está desprovista de sus atributos principales. Sin su vestido, su tocado y la cabellera rojiza, se me presenta desnuda, ostentando un cráneo calvo y las toscas articulaciones de sus brazos, que junto con los ojos cerrado la hacen verse sumamente frágil, vulnerable, vieja. Esta –segunda– muñeca antes había pasado casi completamente desapercibida, ya que la pintura que la constituye tiene colores muy tenues y es de poco cuerpo. Apenas se agarra de los delegados hilos de la malla, cuya trama es bastante abierta, de manera que la muñeca vestida subyacente, domina la imagen cuando se observa de frente.

Son dos muñecas, las que están en el cuadro, y, sin embargo, las concibo como una sola, que se mueve. De igual forma que cuando miro una película, que me da la impresión de tener movimiento a pesar de que, en realidad, sólo se trata de una serie de imágenes estáticas. No obstante, hay algunas diferencias significativas: una película tiene un principio y un fin y un determinado tiempo de duración. Esta pintura no, porque yo soy la que decide si la muñeca abre los ojos o los cierra. También soy yo, la que decide cuantas veces los abrirá o cerrará. Además, la pintura se desenvuelve mucho más despacio que una película. Me

brinda el tiempo que yo necesito, para vincularme físicamente con su opacidad y para sentir con atención, cómo su cuerpo y el mío se relacionan también con la transparencia. A través de una pintura como esta, los procesos perceptuales, normalmente llevados a cabo en altísimas velocidades, se ponen en cámara lenta, gracias a las mencionadas interferencias perceptuales. Estas hacen *palpables* la percepción, como decía Noe, y también su transparencia. Pero, sobre todo, el tiempo como tal, a pesar de ser “sólo” un concepto abstracto.

Es el *cuerpo sensible*, relacionado con ciertas características de la obra, el que hace, que esto sea posible. La percepción sensible no requiere de estímulos directos e inmediatos. Se puede dar de manera indirecta. Ello no atañe nada más la posibilidad de incluir conceptos como la temporalidad, sino también el potencial de involucrar otros sentidos: estimulando uno pueden desencadenarse otros. Este fenómeno ha sido estudiado por varios investigadores. Generalmente partiendo de la visión, constatan la activación del tacto, de la audición etc.

Uno de ellos es Merleau-Ponty. El filósofo francés no sólo se salió del *mainstream* del estudio de la imagen, enfocándose en su opacidad, sino que, además, aborda la misma desde una perspectiva que rebasa la meramente visual. Merleau-Ponty ofrece una fenomenología de la percepción corporal muy contundente y completa. Si bien expresa que “desde Lascaux hasta hoy, pura o impura, figurativa o no figurativa, la pintura nunca celebra otro enigma que el de la visibilidad”¹⁹¹ y también que “el mundo del pintor es un mundo visible, nada más que visible”¹⁹², estas frases no contrarrestan una aproximación sensible, ya que el autor elabora un concepto específico de la *visualidad pictórica*. Esta incluye todos los demás sentidos de manera tácita, porque propone la pintura como una especie de “transustanciación”¹⁹³, en la que viene implícita todo el cuerpo sensorial. Es esta forma específica de la *visualidad pictórica* la que posibilita una percepción integral y corpórea por parte del espectador, y la sensación de poder comunicarse con la obra de manera

¹⁹¹ MERLEAU-PONTY, El ojo, 1986 (1964), p. 21.

¹⁹² *Ibidem*, p. 22.

¹⁹³ MERLEAU-PONTY, Phänomenologie, 1974, p. 249.

sensible.¹⁹⁴ Probablemente teniendo en mente la célebre frase de Paul Klee¹⁹⁵, Merleau-Ponty afirma que la pintura tiene la capacidad de volverlo *todo* visible: el tacto, la proposición, el espacio etc.: La pintura “da existencia visible a lo que la visión profana cree invisible, hace que no tengamos necesidad del ‘sentido muscular’ para tener la voluminosidad del mundo.”¹⁹⁶ “La visión no es la metamorfosis de las cosas mismas en su visión...”; es lo que “descifra... los signos dados en el cuerpo.”¹⁹⁷ En otras palabras: Merleau-Ponty recurre a la capacidad de la pintura y de la percepción humana de entrecruzar y de interconectar los sentidos, de jugar con ellos sinestéticamente. A ello se suma su teoría del *quiasmo de la mirada*, que supone que la obra de arte no solamente es mirada, sino que también mira, al igual que el espectador, por lo cual las *miradas* de ambos se cruzan, al igual que otros aspectos sensibles y hasta emocionales:

“Un cuerpo humano está aquí cuando, entre vidente y visible, entre quien toca y lo tocado, entre un ojo y el otro, entre la mano y la mano se hace una especie de recruzamiento, cuando se alumbró la chispa entre el que siente y lo sensible, cuando prende ese fuego que no cesará de quemar.”¹⁹⁸

La pintura constituye, entonces, una corporeidad análoga al cuerpo humano. Y si éste humano es, como dice Merleau-Ponty, una entidad que ve y al mismo tiempo es visto¹⁹⁹, esta doble característica también aplica para la pintura. Fue Hegel quien había constatado una inversión de la mirada en el arte cuando decía: “invertido de esta manera, el arte convierte a cada uno de sus objetos en un Argos de mil ojos”²⁰⁰ y “...podemos decir del arte,

¹⁹⁴ Ídem.

¹⁹⁵ “El arte no imita lo visible, sino vuelve visible.”/ “Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.” (Paul KLEE, “Schöpferische Konfession” en *Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung*, comp. Kasimir Edschmid, vol. XIII (Berlín: Erich Reiß Verlag, 1920), p. 28.

¹⁹⁶ MERLEAU-PONTY, *El ojo*, 1986 (1964), p. 22.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 32.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 18.

¹⁹⁹ “El quiasmo, la reversibilidad, es la idea de que toda percepción está acompañada por una contra-percepción ... es acto de dos caras, ya no se sabe quién habla, ni quien escucha. Circularidad hablar – escuchar, ver – ser visto, percibir – ser percibido (es ella la que hace que la percepción se produce en las cosas.” (Maurice MERLEAU-PONTY, *Lo visible y lo invisible* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010), p. 233).

²⁰⁰ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, “Drittes Kapitel: *Das Kunstschöne oder das Ideal*”, en *Vorlesungen über Ästhetik*, 1835–1838, pp. 176-201, vol. 13, *Werke in 20 Bänden und Register* (Fráncfort a.M.: Suhrkamp, 2007), p. 177. Texto original: “... so umgekehrt macht die Kunst jedes ihrer Gebilde zu einem tausendäugigen Argus.”

que transforma cada figura [Gestalt]... en ojos.”²⁰¹ Lacan retoma esta idea de la percepción recíproca desde la perspectiva psicoanalítica, cuando percibe el sujeto mismo como un “cuadro”²⁰², en un objeto contemplado. A ello se suma la frase *lo que vemos, nos mira*, que Didi-Hubermann eligió como título para un libro suyo²⁰³, y la experiencia personal de Paul Klee, quien sentía cómo los objetos que él observaba para pintarlos – como los árboles de un bosque – a su vez, lo miraban a él.²⁰⁴

En el arte existe una larga tradición en la cual pinturas adquieren un papel activo y miran al espectador, cuando él, a su vez, las mira a ellas.²⁰⁵ Espectador y pintura son, entonces, inequívoca y simultáneamente *sujetos* que miran y *objetos* mirados, insertándose ambos de esa manera a un mismo ámbito: “

“En realidad no hay yo ni otro como positivos, subjetividades positivas. Son dos otros, dos aperturas, dos escenarios donde va a suceder algo – y ambos pertenecen al mismo mundo, al escenario del Ser.”²⁰⁶

Este *escenario del Ser* (que yo llamé “sintonía” en mi aproximación a *¿Qué dirán los vecinos?*) establece la plataforma, en la que el cuerpo del espectador y el cuerpo de la obra puedan vincularse, incluso *sin* la necesidad de un contacto *físico* o de la estimulación directa de determinados sentidos. El espectador no tiene que tocar, oler, probar la pintura para sentirla, olerla, saborearla. Esta es la razón por la que pude hablar, en relación a la misma

²⁰¹ HEGEL, *Das Kunstschöne*, 2007 (1835–1838), p. 176. Texto original: “... denn in dem Auge konzentriert sich die Seele und sieht nicht nur durch dasselbe, sondern wird auch darin gesehen. Wie sich nun an der Oberfläche des menschlichen Körpers... überall das pulsierende Herz zeigt, in demselben Sinne ist von der Kunst zu behaupten, dass sie jede Gestalt an allen Punkten der sichtbaren Oberfläche zum Auge verwandle, welches der Sitz der Seele ist und den Geist zur Erscheinung bringt.”

²⁰² “Debajo dibujé los dos sistemas triangulares que ya había presentado -el primero es el que pone en nuestro lugar al sujeto de la representación en el campo geométrico, y el segundo es el que me convierte a mí en cuadro. Por consiguiente, en la línea de la derecha está el vértice del primer triángulo, punto del sujeto geométrico, y en esa misma línea, también, me convierto en cuadro ante la mirada, que se coloca en el vértice del segundo triángulo. Esta vez, los dos triángulos están superpuestos, como sucede efectivamente en el funcionamiento del registro escópico.” (Jacques LACAN, “Clase 9: Que es un cuadro. 11.3.1964” en *El seminario de Jacques Lacan 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* 1964, ed. Jacques-Alain Miller (Barcelona: Paidós, 1989), sin paginación.

²⁰³ Georges DIDI-HUBERMAN, *Lo que vemos nos mira* (Buenos Aires: Ed. Manantial, 2011 (1992)).

²⁰⁴ Paul Klee, citado según WALDENFELS, *Bildhaftes Sehen*, 2010, p. 45.

²⁰⁵ Véase BREDEKAMP, *Der Bildakt*, 2015, pp. 231-246.

²⁰⁶ MERLEAU-PONTY, *Lo visible*, 2010 (1964), p. 232.

obra (*¿Qué dirán los vecinos?*), de la “superficie brumosa” o de una “silenciosa tranquilidad”, haciendo alusión al tacto, a la termocepción y la audición, aunque estos se estimularan solamente de manera indirecta, en mi imaginación (sinestética).

También Deleuze percibe y describe ciertas cualidades sensoriales indirectas en las obras de Francis Bacon.²⁰⁷ Haciendo hincapié sobre todo en el tacto, y, más escuetamente también en la audición²⁰⁸, Deleuze los presenta como instrumentos de una percepción de *segundo grado*, ya que, para él, los estímulos sensoriales (no visivos) siempre ocurren de manera indirecta y a través de una percepción sensible:

“Los niveles de sensación serían verdaderamente dominios sensibles remitiendo a los diferentes órganos de los sentidos; pero justamente cada nivel, cada dominio, tendría una manera de remitir a los otros, independientemente del objeto común representado. Entre un color, un sabor, un tacto, un olor, un ruido, un peso, habría una comunicación existencial que constituiría el momento ‘fático’ (no representativo) de *la* sensación. Por ejemplo, en Bacon, en las *Corridas*, se escuchan los cascos de la bestia...”²⁰⁹

Deleuze argumenta, que “pertenería a la pintura *hacer ver* una especie de unidad original de los sentidos, y hacer aparecer visualmente una *Figura* multisensible.”²¹⁰

La capacidad humana de *crear* y de *percibir* a través del *cuerpo sensible* de una manera, en la que los diferentes sentidos ya no actúan independientes, sino integralmente (entrelazándose, interviniéndose y estimulándose mutuamente), es lo que tanto Deleuze como Merleau-Ponty, sostienen. Lo que consideran posible, porque “la profundidad, el color, la forma, la línea, el movimiento, el contorno, la fisonomía son ramificaciones del Ser [sensible], y porque cada uno puede traernos todo el ramo”.²¹¹

²⁰⁷ DELEUZE, Francis Bacon, 1984, p. 26.

²⁰⁸ *Ibidem*, p.26, 32.

²⁰⁹ *Ibidem*, p.26.

²¹⁰ *Ídem*.

²¹¹ MERLEAU-PONTY, *El ojo*, 1986 (1964), p.67.

Gracias a esto, somos capaces de involucrarnos plenamente con una obra y de experimentar cómo ésta se nos “dirige a través de toda su extensión”²¹², como ya decía Leonardo da Vinci. La pintura deja de ser un simple “objeto de la vista”²¹³ y se convierte en un *acontecimiento estético sensible*, que abraza el material y lo físico tanto como lo inconsciente y no-racional. Más que un acto de contemplación o una operación visiva-analítica, este acercamiento es una especie de *aproximación performática*, que me posibilita sentir los efectos y afecciones de la obra, que en el marco de esta tesis se definieron como las *contingencias sensibles*, y que Merleau-Ponty llamaba mágicos²¹⁴: “Estamos eximidos de comprender cómo la pintura de las cosas, en el cuerpo, puede *hacer* que las sienta el alma.”²¹⁵

II.2.2. El origen del acontecimiento estético sensible

En el acto de experimentar la pintura a partir de los sentidos y lo sensible, la mayor y más difícil tarea consiste en vencer el tradicional enfoque visivo y racional, que muchas veces nos conduce a querer *reconocer* y *nombrar* los elementos pictóricos.

“Eso se debe a que conocemos los nombres de los objetos. Tenemos que perder esa costumbre. [...] Sólo pienso, que obstaculizamos y obstruimos muchos caminos si para cualquier cosa tenemos un nombre, que estipulamos con demasiada facilidad la realidad y así la damos por resuelta.”²¹⁶

Por el otro lado, el mismo Richter es consciente de que el afán de querer reconocer objetos icónicos o representaciones en una imagen, parece ser parte de la naturaleza humana misma.

²¹² Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, citado según MERLEAU-PONTY, *El ojo*, 1986 (1964), p. 54.

²¹³ Jean-François LYOTARD, *Discurso, Figura* (Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1979), p. 38.

²¹⁴ MERLEAU-PONTY, *El ojo*, 1986 (1964), p. 22.

²¹⁵ *Ibíd.*, p. 31.

²¹⁶ Gerhard RICHTER, “Entrevista por Peter Sager 1972”, en *ídem*, *Text*, 2008, p. 65. Texto original: “Das liegt nur daran, dass wir die Namen der Gegenstände kennen. Das müssen wir uns abgewöhnen. [...] Ich meine nur, dass wir uns manches verstellen und verbauen, indem wir für jedes Ding einen Namen haben, dass wir die Wirklichkeit zu leicht festlegen und damit erledigt haben.”

“De por sí, las imágenes sólo nos interesan, porque siempre buscamos algo, un parecido. Veo algo y en mi cabeza lo comparo y trato de averiguar con qué tiene que ver. Y normalmente sí encontramos las semejanzas, por lo cual lo podemos nombrar, mesa, mantel etc. Si no encontramos nada, nos frustramos y eso nos mantiene excitados, interesados, hasta que nos tenemos que dar la vuelta, aburridos. Así funcionan los cuadros abstractos. [...] El cuadrado negro, lo puedes interpretar como quieras, sigue siendo un objeto raro, y todo su efecto sólo proviene de ahí. [...] Yo sólo quería insistir en la mecánica de nuestro funcionamiento. A final de cuentas siempre intentamos identificar la relación de una imagen con alguna apariencia. [...] La mayoría de los artistas trataron de evitarlo. Y aun así no pueden escapar de este mecanismo. Hasta a aquellas imágenes, que no deben ser más que una superficie monocromática, se le mira de esa manera buscadora. El efecto de estas imágenes se basa en este mecanismo. No veo como pudiera ser si no.”²¹⁷

Ello se hace valer también con respecto a la pintura figurativa. No es sólo imposible deslindarse por completo del nivel icónico de la misma. También es indeseable, ya que la transparencia representacional es intencionalmente uno de sus elementos intrínsecos. En vez de pasar la transparencia por alto, más bien habría que buscar los mecanismos con los cuales ésta se vincula con la opacidad y el *cuerpo sensible*, para crear, en su conjunto, aquello que hemos llamado el *acontecimiento estético sensible*.

Entre otros, es Waldenfels, quien hace hincapié en este aspecto, cuando dice “que forma y materia, figura y fondo, que aquello se que ve y se dice, y la manera cómo este se ve y se dice, son indistinguibles.”²¹⁸ También Max Imdahl enfatiza la relación entre la “la

²¹⁷ Gerhard RICHTER, “Entrevista en el MoMa por Robert Storr”, en ídem, Text, 2008, p. 440. Texto original: “Wir finden Bilder überhaupt nur interessant, weil wir immer etwas suchen, eine Ähnlichkeit. Ich sehe etwas, und in meinem Kopf vergleiche ich es und versuche, herauszufinden, womit hat das zu tun? Und normalerweise finden wir dann auch die Ähnlichkeiten und können es deswegen auch benennen, Tisch, Tuch usw. Wenn wir nichts finden, sind wir frustriert, und das hält uns erregt, interessiert, bis wir uns gelangweilt abwenden müssen. So funktionieren abstrakte Bilder. [...] Das schwarze Quadrat, das kannst du interpretieren, wie du willst, es bleibt ein seltsamer Gegenstand und alle Wirkung kommt nur von daher. [...] Ich wollte nur auf der Mechanik unseres Funktionierens insistieren. Letztlich versuchen wir immer, den Bezug eines Bildes mit irgendeiner Erscheinung zu identifizieren. Es geht nicht um das Erkennen eines bestimmten Gegenstandes, aber um die Eigenschaft eines bestimmten Gegenstandes. [...] Die meisten Künstler haben versucht, das zu vermeiden. Und sie können diesem Mechanismus trotzdem nicht entfliehen. Sogar jene Bilder, die nichts weiter sein sollen als eine monochrome Oberfläche, sieht man auf diese suchende Weise an. Wie Wirkung dieser Bilder basiert auf diesem Mechanismus. Ich weiß gar nicht, wie das sonst laufen soll.”

²¹⁸ WALDENFELS, Bildhaftes Sehen, 2010, p. 35s.

apariencia/ Erscheinung”²¹⁹ (transparencia) y “la existencia/ Existenz”²²⁰ (opacidad). El investigador alemán que, por cierto, en su juventud trabajaba plásticamente, elaboró, como ya hemos mencionado, un método de análisis llamado *Ikonik/ icónica* para analizar la interacción de lo que él denominó la *apariencia* y la *existencia*. La *icónica* parte de la idea que ambos sistemas de la imagen, “mutuamente se legitiman y se intervienen al grado de ser indistinguibles”²²¹. Así, “lo figurativo se conecta con la estructura general de la imagen, porque ésta se manifiesta en aquella.”²²²

“Cualquiera de las dos formas de aproximación, tanto la del ver mirando formalista, como la del mirar reconociendo figuraciones, es al mismo tiempo provocada y legitimada por la otra respectivamente”²²³

La *icónica* le rinde cuentas a esta relación estrecha, para así llegar a resultados que superan los procedimientos iconográficos e iconológicos:

“La *icónica* es un procedimiento de descripción fenomenológica, que... opera con un concepto de forma e imagen diferente al que maneja el método iconográfico e iconológico. Se dedica a la síntesis del *mirar viendo* y *mirar reconociendo* como dador de un sentido muy especial y de otra manera no formulable, y analiza, cómo interactúan en la imagen semántica y sintaxis... [La *icónica*] comprende la imagen como la totalidad de un sentido... y las dimensiones del sentido iconográfico e iconológico como sus elementos.”²²⁴

²¹⁹ IMDAHL, Giotto, 1996, p. 22.

²²⁰ Ídem.

²²¹ Íbidem, p. 25.

²²² IMDAHL, Giotto, 1996, p. 27. Texto original: “...zum anderen aber gewinnt das Gegenständliche gleichwohl Anschluss an die invariable Ganzheitsstruktur des Bildes, weil sich diese in jenem manifestiert.”

²²³ Íbidem, p. 27. Texto original: “Jede der Anschauungsweisen, sowohl die des formalen, sehenden Sehens als auch die des wiedererkennenden Gegenstandssehens, wird durch die je andere sowohl provoziert als auch legitimiert.”

²²⁴ Íbidem, p. 99. Texto original: “Die Ikonik ist ein Verfahren phänomenaler Deskription, welches ... einen von der ikonographischen und ikonologischen Methode unterschiedenen Form- und Bildbegriff zum Grunde hat. Sie befasst sich mit der Synthese von sehendem und wiedererkennendem Sehen als der Stiftung eines sehr besonderen und sonst nicht formulierbaren Sinngehalts und untersucht, wie im Bilde Semantik und Syntax zusammenwirken...[Die Ikonik] erfasst das Bild als ein Sinn Ganzes ... und die ikonographischen und ikonologischen Sinndimensionen als dessen Momente.”

No obstante las importantes aportaciones de Max Imdahl con respecto a la estrecha relación entre opacidad y transparencia, su aproximación a la pintura es exclusivamente visual.

Lo mismo ocurre con de Damisch, quien explícitamente retoma el modelo semiótico-escritural²²⁵. Sin embargo, sus teorías son muy fructíferas en el marco de esta investigación, porque ayudan a ubicar, con más precisión, el origen del *acontecimiento estético sensible*, es decir, el *lugar* en el cual actúan las *contingencias sensibles*. Ya hemos dicho que las suponemos en la opacidad de la pintura, y también sabemos que, de alguna manera, se vinculan con el nivel transparente, para así desencadenar una experiencia estética-sensible que nos *adviene*²²⁶. Damisch analiza, en su publicación *Teoría sobre la nube* (¹1972), meticulosamente estos vínculos.

Vehementemente se opone a que (como se ha hecho con pocas excepciones a lo largo de toda la historia del arte) la parte *opaca* de la obra –llámese *estilo*, como la hacía Wölfflin²²⁷, o *gusto* según Anton Raphael Mengs²²⁸– se refiriera únicamente a la factura de la obra y que ésta sea vista básicamente como una especie de suplemento que le aporta a la obra cierta peculiaridad o belleza, sin empero poseer por sí sola mucha fuerza semántica propia.²²⁹ Para Damisch, como también para autores como John Berger²³⁰, el tejido matérico de una pintura (es decir: el conjunto formal de contorno, color, textura etc.) es mucho más que un suplemento decorativo: es lo que produce una especie de *segundo sentido*, un *segundo mensaje* sin código preestablecido:

²²⁵ Véase DAMISCH, *Theorie*, 2013, p. 123.

²²⁶ “Asimismo, me parecía que la palabra más adecuada para designar (provisionalmente) la atracción que determinadas fotos ejercen sobre mí, era *aventura*. Tal foto me *adviene*, tal otra no.” (BARTHES, *La cámara*, 1990, p. 54).

²²⁷ WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1917 (1915), pp. 6ss, 11.

²²⁸ MENGES, *Gedanken*, 1771, pp. 29ss.

²²⁹ DAMISCH, *Theorie*, 2013, p. 25.

²³⁰ “La forma, percibida como tal, se vuelve un mensaje, que se recibe, sin poder traducirla, que está determinada completamente por el momento.”/ “...die Form, als solche wahrgenommen, wird zu einer Botschaft, die man empfängt, aber nicht übersetzen kann, weil sie ganz und gar vom Augenblick her bestimmt ist.” (John BERGER, *Das Kunstwerk. Über das Lesen von Bildern* (Berlín: Verlag Klaus Wagenbach, 2009 (1985), p. 12).

“¿No podría ser la ‘factura’ de la imagen el significante de un segundo sentido, de un mensaje connotado y correspondiente al ‘estilo’ de la representación, que de cierta forma se sobreponga al (mensaje) denotado...?”²³¹

Este *segundo mensaje* opaco no se desarrolla únicamente gracias a su disposición matérica, sino debido a que se establece “una analogía entre significante y significado, sin conllevar la fijación de un código”²³². Para ilustrar esto, Damisch recurre a lo que él llama *grafos*. Los *grafos* son elementos híbridos, que oscilan entre la opacidad y la transparencia de la obra. Actúan simultáneamente, aunque con diferente peso, tanto a nivel semántico como a nivel sintáctico. Aparecen, por un lado, como la representación de algo, por ejemplo, de una nube, a la que hacen referencia mediante una semejanza de color y forma (transparencia).²³³ Por el otro lado, el *grafo* desarrolla su mayor peso estético en el nivel opaco, donde el *grafo* ‘nube’ desempaña, por ejemplo, el papel de una “mancha blanca” en la composición formal. La vinculación entre opacidad y transparencia (y con ello, la creación de aquel *segundo sentido* que mencionamos arriba), ocurre, cuando, el *grafo* ‘nube’ empieza a construir la sintáctica de la imagen-*picture*, determinando, por ejemplo, la espacialidad y profundidad pictórica; aquí el *grafo* rebasa su mero carácter formal: “La nube (como significante) no es sólo el medio de un estilo, sino también el material de una construcción.”²³⁴ Como tal, tiene la capacidad de interactuar con el mensaje icónico: Ahora sabemos no solamente que el pintor quiso denotar ‘cielo’ (y todo lo que conlleva este concepto), sino también qué características específicas ha de tener este cielo, por ejemplo, ‘profundidad’. El *grafo* funge, de tal manera, “simultáneamente en varias instancias y en el doble registro de significado y significante”²³⁵, sin perder jamás su anclaje opaco. Gracias a estas cualidades, el *grafo* ‘nube’ posee características semióticas, señaléticas y sintácticas a

²³¹ *Ibidem*, p. 26.

²³² *Ídem*.

²³³ Damisch escogió el *grafo* pictórico de la *nube* (de Corregio), ya que como forma volátil y sin contornos precisos se escapa del sistema de la forma, en el sentido clásico de la palabra, obligando al espectador a abandonar clasificaciones formales preestablecidas y, así, partir del fenómeno visual como tal. Además, la nube, en su nivel transparente, ofrece al pintor un alto grado de libertad, ya que abole las leyes físicas, p.ej. de la gravedad, y se presta para cualquier función narrativa: como asientos de los evangelistas o como la personificación del dios Júpiter.

²³⁴ DAMISCH, *Theorie*, 2013, p. 30.

²³⁵ *Ibidem*, p. 31.

la vez, lo cual permite estudiar la imagen pictórica más allá de su mera iconicidad, pero también más allá de su apariencia formal y estilística. En vez de suprimir lo *transparente* (como lo han propuesto, entre otros, los formalistas) o lo *opaco* (como la ha intentado la historia del arte durante siglos), Damisch plantea un análisis pictórico, que examine las relaciones que

“mantiene el orden pictural con el de los signos, así como de las relaciones complementarias, que une el sistema de las reglas figurativas –que le proporcionan a la imagen su legibilidad– con el cúmulo de variaciones formales, que la constituyen como imagen *pintada*.”²³⁶

Ni el nivel transparente, ni tampoco la “delgadísima capa de pigmentos”²³⁷ son, por si solos, aptos para explicar la “capacidad de excitación”²³⁸ que puede llegar a tener una pintura, sino solamente la relación contundente entre ambos,²³⁹ siendo exactamente éste el *lugar* del acontecimiento estético, cuya unidad más pequeña es, según Damisch, el *grafo* pictórico. Las *contingencias sensibles* podrían ser otra variante más de conectar la opacidad con la transparencia: Al igual que los *grafos*, están ancladas a la materialidad de la obra y extienden sus efectos hacia la iconicidad, causando que lo transparente cobre *vida* en la obra misma. Sin embargo, a diferencia de los *grafos*, las *contingencias sensibles* no se desarrollan solamente en el acto visivo de contemplación, sino en el cuerpo y a la percepción sensible del espectador, convirtiendo la experiencia estética en un *acontecimiento estético sensible*, que nos conmueve, nos perturba y nos afecta.

II.2.3. Aproximación performática

Si bien hemos visto que podemos describir, sin mayor dificultad, lo que estamos viendo en el lienzo (lo transparente-visible, que implica elementos representacionales, icónicos,

²³⁶ *Ibíd*em, p. 48.

²³⁷ *Ibíd*em, p. 43.

²³⁸ *Ibíd*em, p. 43, también p. 50.

²³⁹ *Ídem*.

simbólicos etc.), que podemos abordar, con cierta información adicional, los campos a los que remite una obra (lo transparente-invisible), que podemos también determinar el carácter y la disposición de su factura (lo matérico-opaco), sabemos que hay más: Aquellos espacios intangibles, en los que todos los elementos de la pintura interactúan y se vinculan entre ellos y con nosotros; aquel lugar, en el que se desenvuelven las *contingencias sensibles*. Ellas apelan a nuestro *cuero sensible*, haciendo que una pintura, no sólo se *vea*, sino se *sienta*, en todas sus dimensiones. Lo que ocurre entonces, es sumamente individual, ya que depende en gran medida de la percepción subjetiva de cada espectador. Pero, además, no obedece a la estructura lógico-racional del lenguaje. Tanto Damisch²⁴⁰, como Wiesing²⁴¹ y, según ya hemos visto, también Mitchell, Boehm, Belting coinciden en ello, y afirman que una imagen siempre transmite *algo* que no se puede describir, insertándose con esta postura en el enfoque filosófico del *saber no-proposicional*.²⁴²

Con todo lo dicho, se ha vuelto ineludible la pregunta, cómo resolver el dilema de querer aproximarme en esta tesis (que es un texto) al fenómeno de las *contingencias sensibles* y al, por ellas provocado, *acontecimiento estético sensible*, si ambos no se sujetan ni a la cognición, ni a lo inteligible, ni al razonamiento, a lo reconocible, lo nombrable, lo objetivable o al logos, que son las herramientas de las que dispongo aquí.

La única solución que considero viable, consiste en tratar de aplicar el método dibujístico de los “espacios negativos” a la estructura lingüística de este texto. Para abordar fenómenos visualmente complejos, como una silla, se les recomienda a los principiantes de dibujo trazar, en vez de la silla, los espacios, el aire, que la rodea. De tal manera, a final de cuentas, aparece la silla, pero no como fenómeno visual positivo, sino como espacio vacío en forma de una silla, es decir: como una silla formada ex negativo.

¿Será posible, hacer lo mismo para abordar o *contornear* al lugar dónde actúan las *contingencias sensibles*? Trataré, a continuación, de describir, en un ejemplo concreto de

²⁴⁰ DAMISCH, Theorie, 2013, p. 86, también p. 87, 144.

²⁴¹ Lambert WIESING, *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997), pp. 19 y 24.

²⁴² Véase: Jacques DERRIDA, *La verdad en pintura*, Barcelona: Paidós, 2001.

una obra mía, todos los elementos de la imagen que lo permitan: lo visible, lo invisible, lo matérico. Veremos si resta algo, alguna sensación, tal vez, que podríamos identificar con el *acontecimiento estético sensible*. Veremos, además, si pudieran existir métodos de abordaje que, más allá del análisis verbal, permitan acercarse a la pintura. En caso de que las respuestas resulten afirmativas, el *acontecimiento estético sensible* no aparecerá de una manera inteligible, ni tampoco podrá “comunicarse” *expressis verbis* (para ello necesitaríamos de la palabra), tampoco será objetivable. Se manifestará, más bien, como una difusa conmoción íntima, que se sienta en algún lugar interior y será el resultado del trabajo en conjunto de varios sentidos, también, y, sobre todo, de los inconscientes, estimulados por las *contingencias sensibles* de la pieza. Cabe mencionar la dificultad adicional de no poder presentar la obra en vivo, por lo cual se requerirá de mucha voluntad de imaginación y de empatía por parte del lector, para realizar el proceso de percepción solamente de manera imaginativa. Como pequeño apoyo visual, invito al lector a recurrir a un pequeño documental realizado por Sergio Sanjinés Franck, que resume en 10 minutos la obra al respecto.²⁴³

En otoño de 2014 elaboré una obra titulada *No están todos los que son ni son todos los que están (fig. 7a)*.²⁴⁴ Hace referencia a los sucesos en la noche del 26 al 27 de septiembre del mismo año, cuando 43 estudiantes de la escuela rural normal de Ayotzinapa fueron levantados por las autoridades y entregados a los Guerreros Unidos, un grupo del crimen organizado. Nunca más fueron vistos. Sus cadáveres no han sido encontrados a pesar de los masivos reclamos de los familiares y grandes partes de la sociedad que sintieron una profunda indignación e impotencia. El hecho de no poder enterrar a sus hijos y hermanos dejó un vacío en la sociedad, que trató de ser llenado por varias manifestaciones ciudadanas, en las que siempre aparecieron las fotografías estandarizadas de los documentos de identificación de los jóvenes. Fotografías que, más que evocar, erradicaban toda individualidad. Fotografías estériles, incapaces de atestiguar nada. Fotografías, que más que *imágenes* –en el sentido pleno de la palabra– eran pura representación cruda.

²⁴³ http://www.sandra-del-pilar.com/aktu_proj/2015/video.html (SANJINÉS 2015).

²⁴⁴ Véanse las imágenes en: http://www.sandra-del-pilar.com/aktu_proj/2015/14_Nicht_alle_die_hier_sind_2014_gr.jpg

Como respuesta personal a esta falta de “imágenes de verdad”²⁴⁵, me enfrenté pictóricamente a estas fotos, que significaban tanto y visualmente transmitían tan poco. Quería convertirlas en imágenes –y en una obra– que sí hicieran sentir, que sí logaran contactar con lo que había pasado, y con lo que simbolizaban los rostros.

Empecé a pasar cara por cara a una tela de 30 x 40 cm, con espontáneas pinceladas en un tono azul pálido, al que añadí grandes cantidades de solvente: Sabía que, en poco tiempo, la gran cantidad de aceite de linaza que contenía el medio, iba a amarillear la pintura, llevando a cabo un proceso de envejecimiento cromático, que acompañaría (desde la opacidad) el olvido paulatino de los hechos en la memoria oficial. Además, el uso abundante del solvente me permitía transparentar la pintura, de manera que la letra dibujada en cada lino (T,U,Y,O), seguiría visible a través del rostro. El solvente también provocaba que la pintura aplicada se resbalara constantemente. Las caras, literalmente, se me escurrían entre las manos, obligándome a reaccionar pictóricamente al material, que se iba emancipando, cada vez más, de su referente fotográfico, a la par que cobraban fuerza y vida propias como *pinturas*. Paralelamente, comenzaron a adquirir rasgos más generales, en los cuales se asomaban, sólo a manera de insinuación, personas cercanas y no tan cercanas que yo conocía. Cuando terminé las 43 caras, tomé unas tijeras y las recorté, separando los rostros ovalados del fondo, del soporte, de su contexto plano y pictórico. A continuación, volteé cada una de las caras y las cosí a un trozo de lino delgado y traslúcido, del mismo tamaño, dejando solamente un hueco, para luego volcar la tela. Este procedimiento fue impactante para mí; como el nacimiento de algo “otro” de lo mismo; doloroso y difícil, porque si permitía que la tela se doblara demasiado, se quebraba la capa de pintura. Todas las caras tenían que pasar por el huequito que había dejado para este propósito. La primera se lastimó bastante, y hasta la fecha se ve la abrasión de la pintura en sus pliegues. Una vez

²⁴⁵ Con el término, un tanto polémico, de “imágenes de verdad” me refiero a aquellas imágenes que reflexionen, o, por lo menos, sean conscientes de su propia condición de imagen, a diferencia de aquellas cuyo uso se reduce –como suele ser el caso en las fotografías de documentos de identificación– a lo que representan. De esta índole eran las fotografías que se usaron en las manifestaciones y acciones políticas realizadas en torno a la desaparición de los 43; y si bien soy consciente que adquirieron, en estos contextos, un estatus de símbolo (que connotaba la ausencia de los jóvenes), yo, personalmente, seguía echando de menos algo que, en las mismas imágenes, expresara a nivel emocional el dolor y la tristeza que significaban. Esta emoción busqué expresar –con una enfatizada opacidad– en las pinturas realicé al respecto.

cosidas las caras, adquirieron otro carácter: ya no parecían planas, tenían una corporeidad y una presencia física propia, que distaba mucho de las fotografías que habían sido el punto de partida. A continuación, rellené 36 de las caras y las coloqué en el espacio de exhibición.

Colgaban del techo a una altura de aproximadamente 180 cm con una distancia de 30 cm entre *paintbag* y *paintbag*. En su reverso se leían, a través de las telas semitransparentes, recortes de periódicos que daban, a manera somera de apuntes, noción de los acontecimientos y sus reflejos en los medios. En el anverso de cada *paintbag* se transparentaban las letras grandes, arriba mencionadas, que en secuencia rezaba “T U Y O” o “TU” y “YO”. Debido a la corriente de aire proveniente de las ventanas que había abierto, las caras giraban constantemente. Las últimas 7 ($7 = 4+3$) las tenía previstas para el performance que planeaba en la inauguración de la exposición a mediados de diciembre en el Museo de la Ciudad de Cuernavaca. Para ello pretendía invitar a 7 estudiantes de Iguala (ciudad involucrada en los hechos del 26/ 27 de septiembre), pero el director del museo me pidió que desistiera, para no provocar “problemas políticos”. Así, invité a los estudiantes de la UAEM, Universidad del Estado de Morelos, ubicada en Cuernavaca. A cada performancero le entregué una bolsa con material de relleno, un recorte de periódico y la cara correspondiente, pidiéndoles que la rellenaran, depositaran el recorte, cocieran la apertura y colocaran el *paintbag* terminado en su lugar entre los demás. Les había pedido a los jóvenes no dejarse distraer por nada y seguir concentrados en su trabajo durante el tiempo que ellos consideraran necesario. Como fantasmas o seres de otro mundo realizaban su labor, moviéndose casi en cámara lenta entre los visitantes, que de vez en cuando les dirigían la palabra, sin, empero, recibir respuesta alguna; a veces sí una mirada, a veces no. Y muchos, tanto performanceros como espectadores, afirmaron más tarde, haber experimentado una sensación, que si bien no lo pudieron describir o explicar, se reflejó en el grito de Elizabeth Rosas, que llenó de manera inesperada y vehemente el espacio con el dolor que provoca la impotencia.

Cuando presenté la obra por primera vez en Museo de la Ciudad de Cuernavaca el 2014, (**fig. 7b**) fue notorio, que la gran mayoría de los visitantes se insertó, sin siquiera dudarlo,

en el interior de la instalación. Caminaban entre las filas de las caras, las rociaban para hacerlas girar, las agarraban con cuidado para mirarlas a los ojos. Varias veces se formaron grupos de personas que se ponían los *paintbags* frente a sus propios rostros para tomarse fotos, con suma seriedad. Intuitivamente se aproximaban a la obra de manera física y corporal, explorándola a partir de lo que se podría llamar un *acercamiento performático*. En el acto de “prestarles” sus cuerpos a los 43 rostros, no sólo se identificaban empáticamente con ellos. También le dieron seguimiento a la narrativa de la obra, concluyéndola a su manera, en un proceso colectivo que se asemejaba a una especie de ritual. En este contexto no me extrañó, que muchos visitantes les dijeran “mascaras” a las piezas.

El haber tenido la oportunidad de presenciar esto, significó un parteaguas para mi labor plástica, y empecé a buscar estrategias, de provocar semejante aproximación física, sensible, corpórea y afectiva, es decir: performática, también en la pintura de caballete. Fue entonces, que comencé a experimentar con materiales pictóricos que iban más allá del lienzo, lo que finalmente desembocó en el trabajo con las mallas sintéticas transparentes, que forman la parte medular de esta investigación.

En los próximos dos capítulos presentaré el proceso y los resultados de esta búsqueda.



Fig. 8
#3WW. 2014. Óleo y acrílico sobre tela. 300 x 200 cm.



Fig. 9
Espacio corporal. 2014. Óleo y acrílico sobre tela. 300 x 200 cm



Fig. 10
Parte de mí. 2014. Óleo y acrílico sobre tela. 150 x 150 cm



Fig. 11
Parte de mí II. 2014. Óleo y acrílico sobre tela. 150 x 150 cm.



Fig. 12a
Los decididores. 2015. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 140 x 140 cm

Fig. 12b
Plano intermedio de *Los decididores*. 2015. Óleo sobre tela y una malla transparente. 140 x 140.

Fig. 12c
Plano subyacente de *Los decididores*. 2015. Óleo sobre tela 140 x 140 cm



Fig. 13
Los distraídos I. Acrílico y óleo sobre tela. 150 x 180 cm. 2014



Fig. 14a
Infante. 2014. Óleo y acrílico sobre tela. 300 x 150 cm.

Fig. 14b
Detalle de *Infante*. 2014. Óleo y acrílico sobre tela. 300 x 150 cm.



Fig. 15
Toys are us. 2015. Óleo sobre tela y malla transparente. 150 x 150 cm

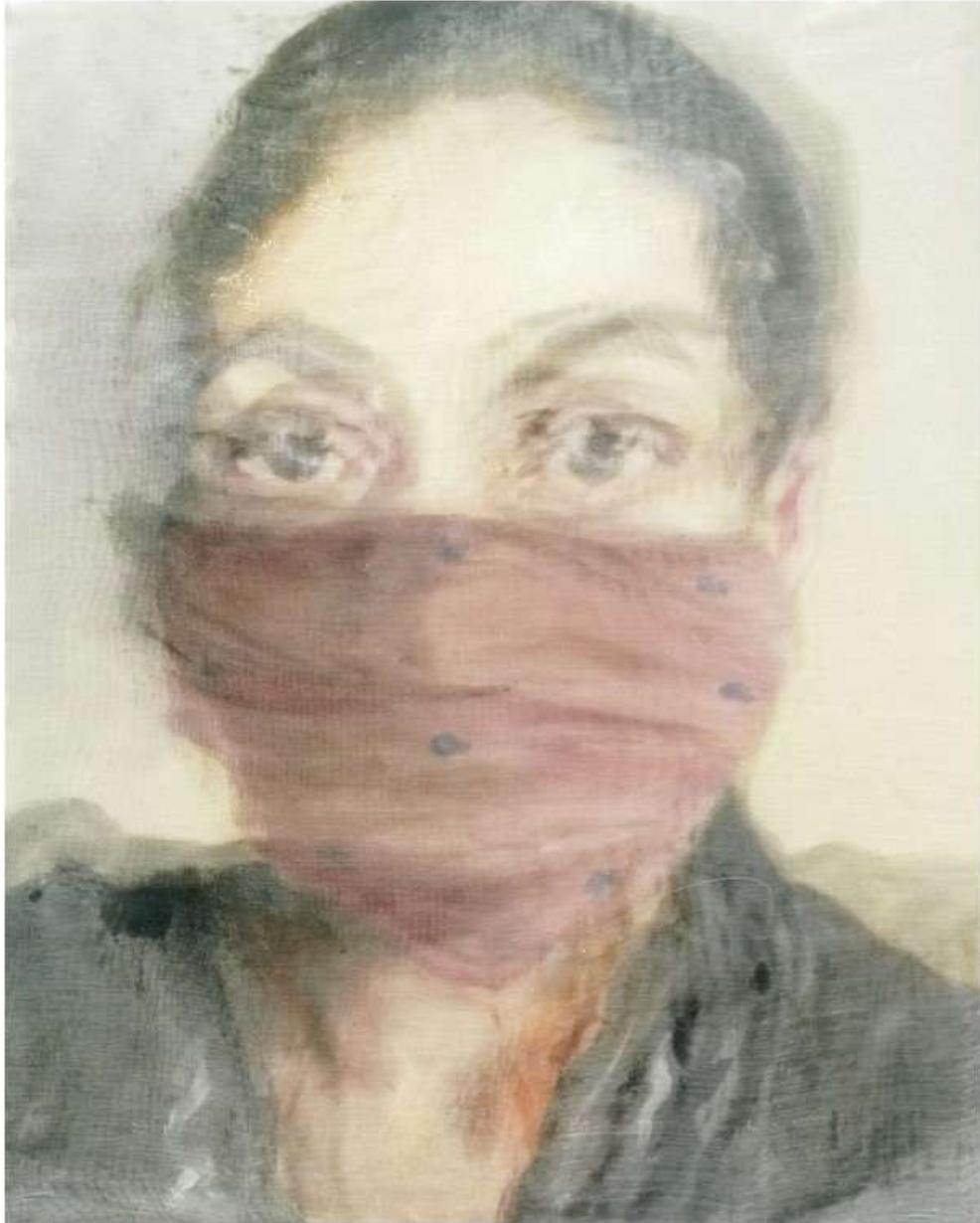


Fig. 16
Encapuchada II. 2015. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 40 x 30 cm



Fig. 17
Encapuchada III. 2015. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 40 x 30 cm



Fig. 18
Artefacto . 2015. Óleo sobre tela y malla transparente. 53 x 43 cm



Fig. 19:
Apocalipsis. 2016. Óleo sobre tela y malla transparente. 180 x 150 cm



Fig. 20a

El Artista. 2017. Óleo sobre tela y malla transparente. 150 x 150 cm

Fig. 20b

2ª etapa de trabajo de *El Artista*. 2014. Óleo sobre tela. 150 x 150 cm

Fig. 20c

1ª etapa de trabajo de *El Artista* (Pintura descartada). 2014. Óleo sobre tela. 150 x 150 cm



Fig. 21a
La reina de las abejas. 2018. Óleo y acrílico sobre tela. 190 x 300 cm.

Fig. 21b
Plano subyacente de *La reina de las abejas*. 2018. Óleo y acrílico sobre tela. 190 x 300 cm



Fig. 22
Quinceañera. 2018. Óleo sobre tela y malla transparente . 60 x 50cm.



Fig. 23
Desdoblamiento del sueño. 2015. Óleo sobre tela y malla
transparente. 45 x 70 cm.

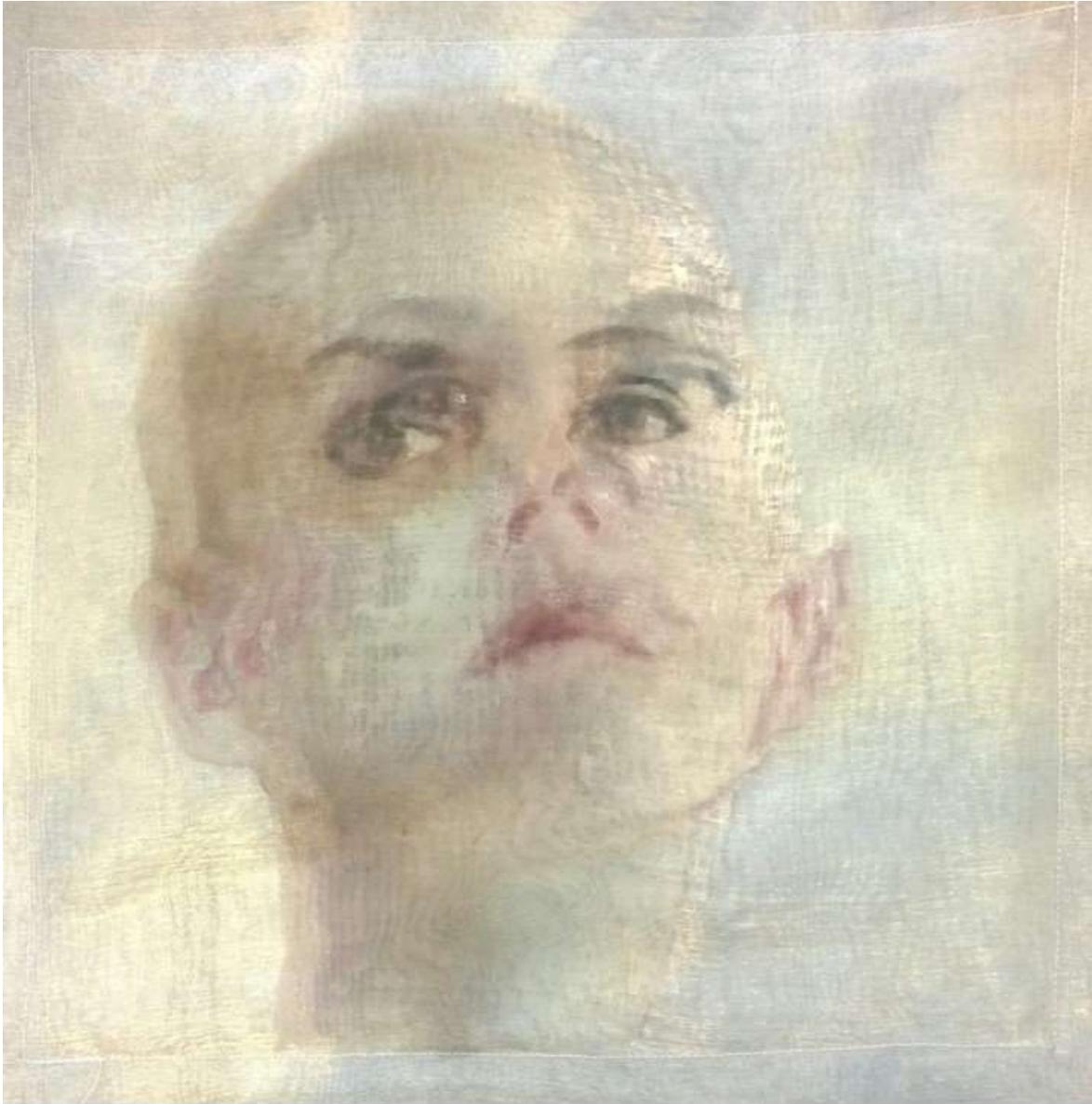


Fig. 24
Vera icon I. 2015. Óleo sobre manta y mallas transparentes . 30 x 30 cm.



Fig. 25
Vera Icon II. 2015. Óleo sobre manta y mallas transparentes. 30 x 30 cm.

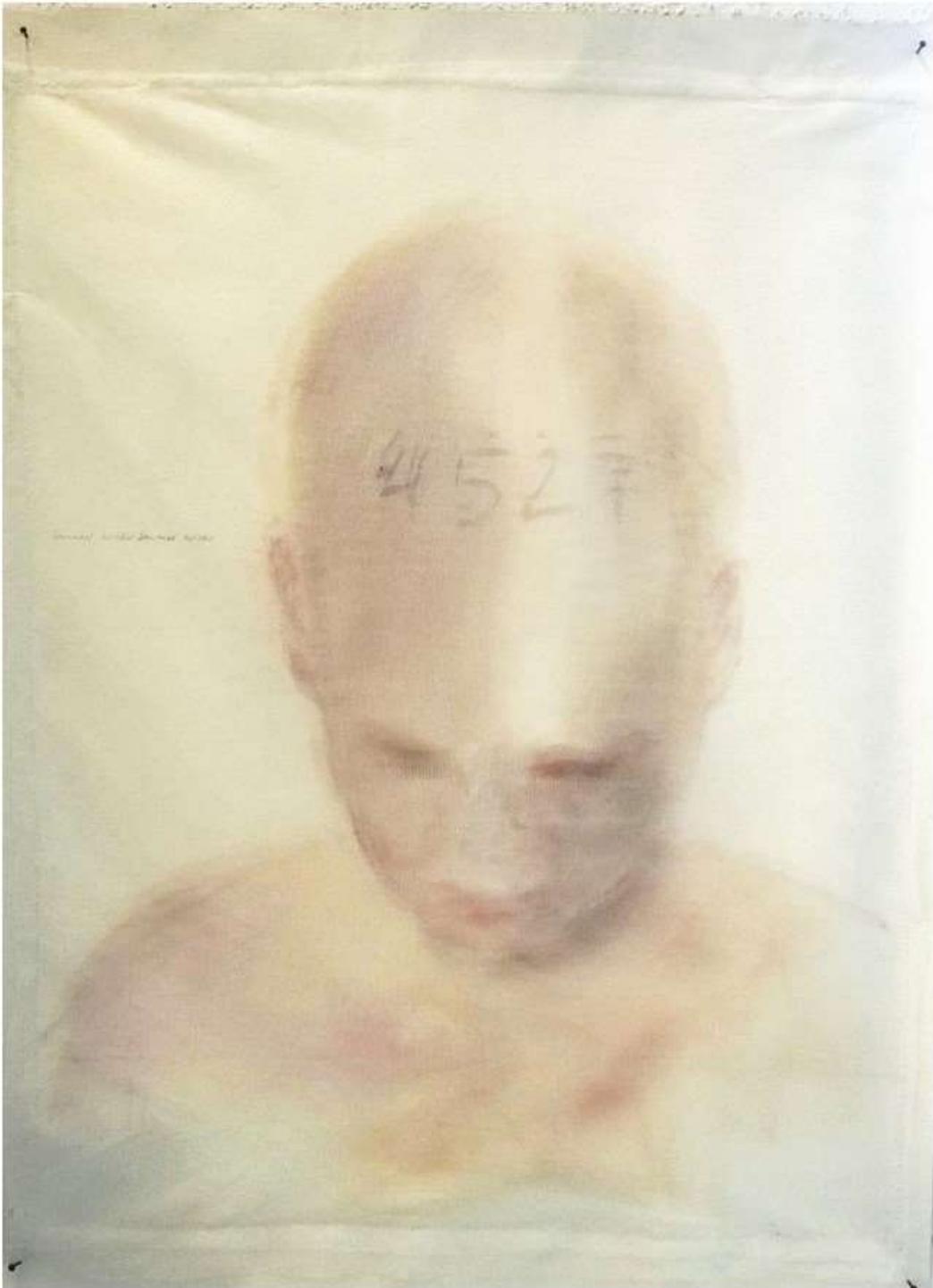


Fig. 26
Vera Icon III. 2015. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 78 x 57 cm

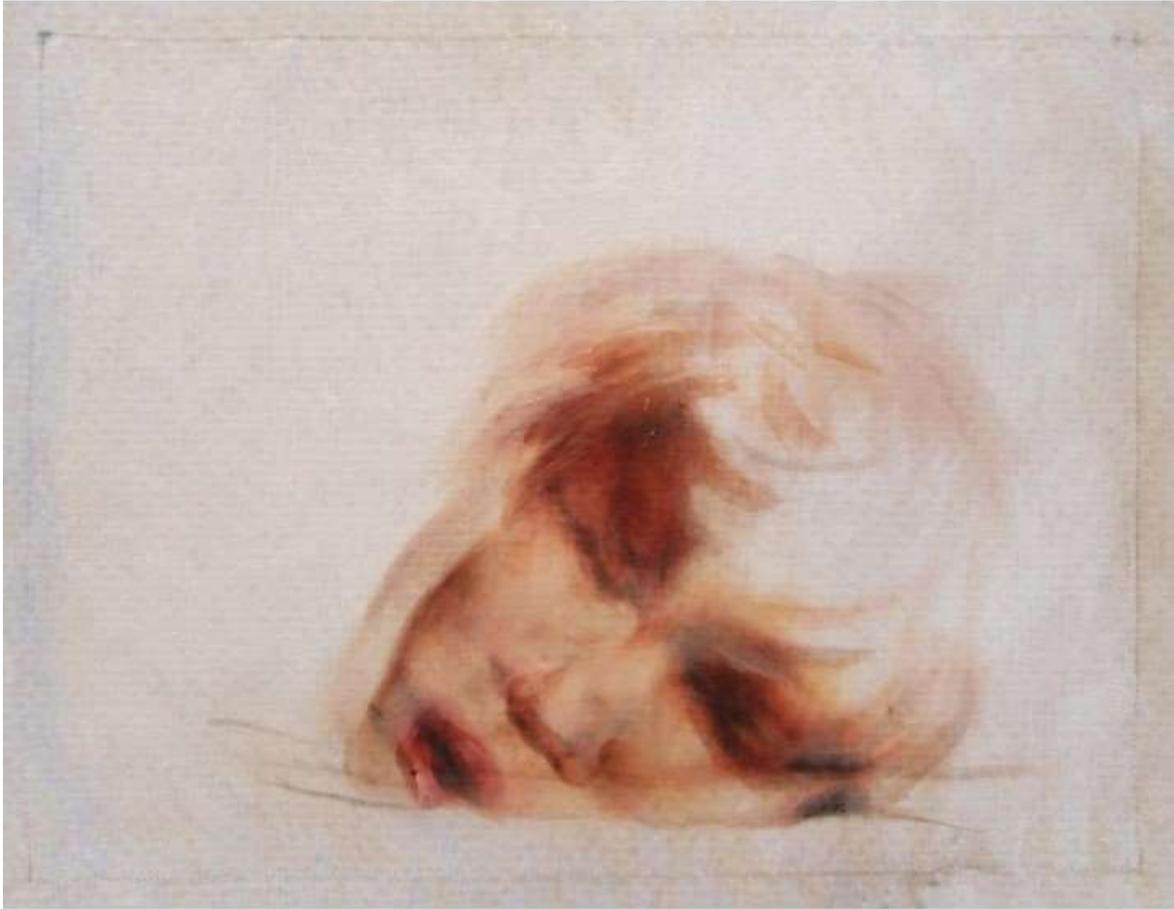


Fig. 27
Vera Icon IV. 2018. Óleo sobre mallas transparentes. 30 x 40 cm.

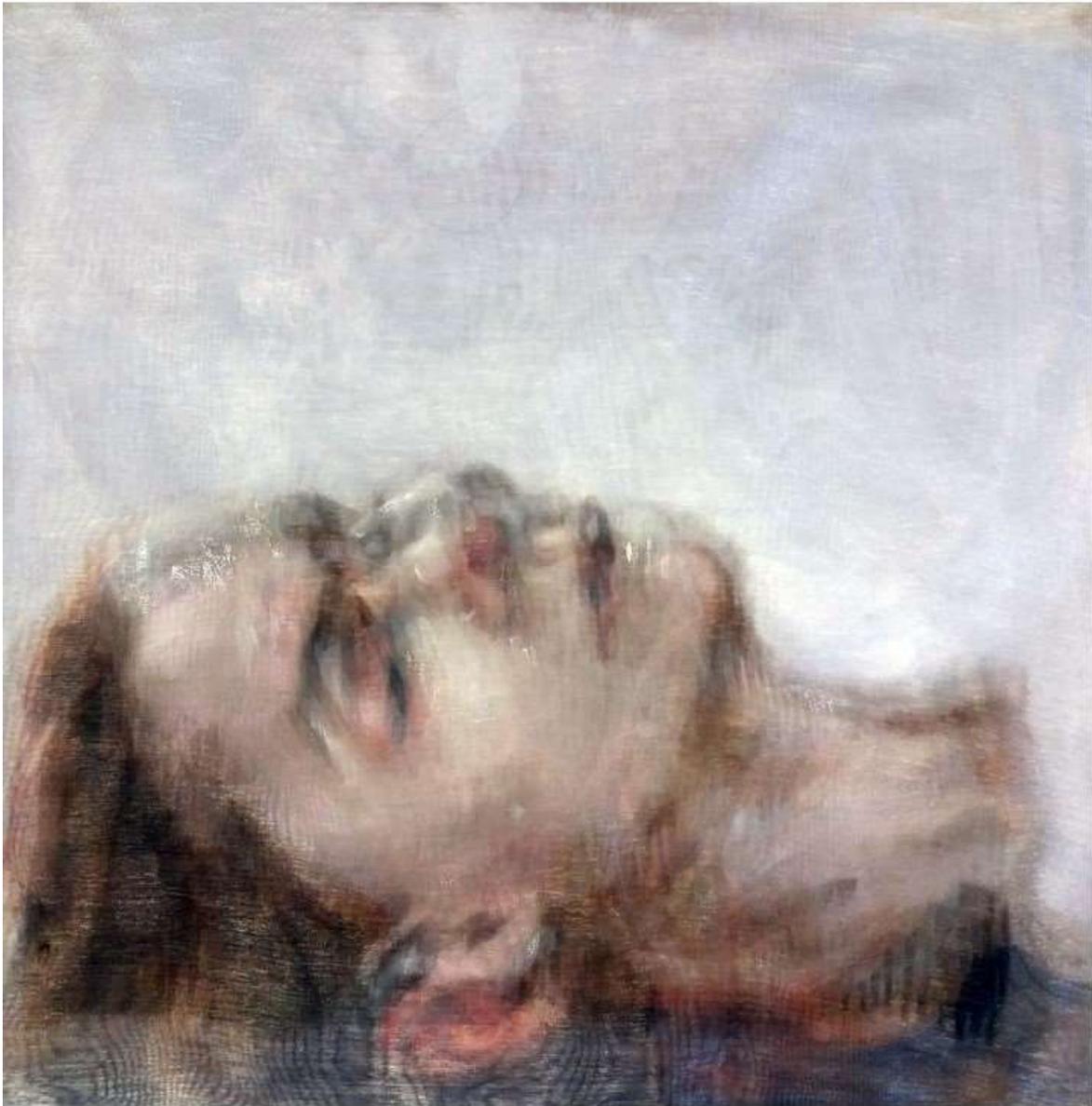


Fig. 28

Vera Icon V. 2018. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 30 x 30 cm.



Fig. 29
Vera Icon VI. 2018. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 30 x 30 cm.



Fig. 30
Vera Icon VII. 2018. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 30 x 30 cm.



Fig. 31

Vera Icon VIII. 2018. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 30 x 30 cm.



Fig. 32

Vera Icon IX . 2018. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 30 x 30 cm .



Fig. 33

Vera Icon Vera Icon X. 2019. Óleo sobre mallas transparentes. 44.5 x 44.5 cm.



Fig. 34
Vera Icon XI. 2019. Óleo sobre mallas transparentes. 30 x 30 cm.



Fig. 35

Vera Icon XII. 2019. Óleo sobre mallas transparentes. 30 x 30 cm.



Fig. 36
Vera Icon XIII. 2019. Óleo sobre mallas transparentes. 30 x 30 cm.

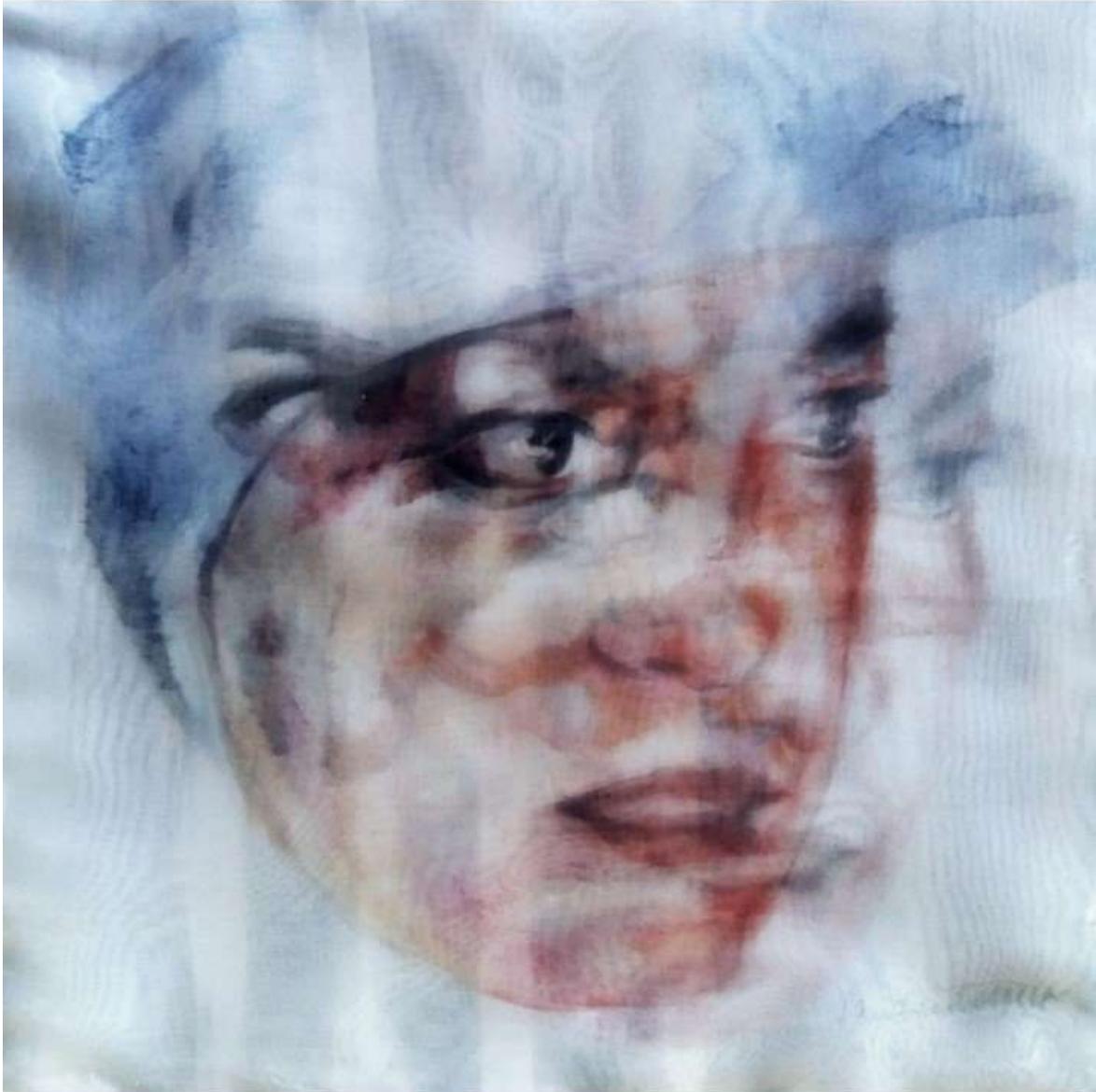


Fig. 37
Vera Icon XIV. 2019. Óleo sobre mallas transparentes. 30 x 30 cm.



Fig. 38

Vera Icon XVI. 2019. Óleo sobre mallas transparentes. 68 x 53 cm.



Fig. 39
Aria. 2018. Óleo sobre tela y malla transparente. 60 x 50cm.

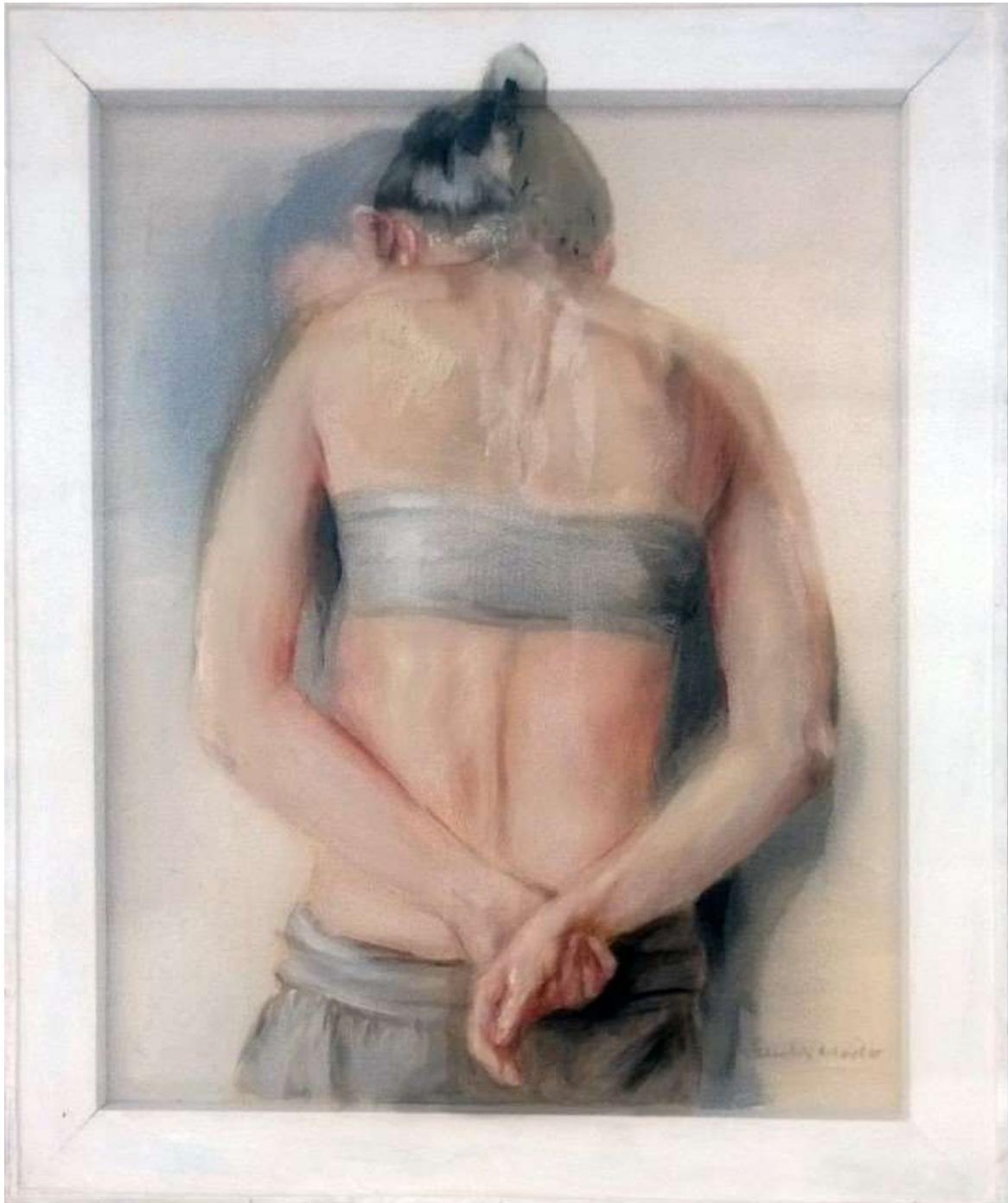


Fig. 40
A sus espaldas. 2016. Óleo tela y malla transparente. 53 x 43 cm.



Fig. 41
Encuentro imposible. 2016. Óleo tela y tela transparente. 43 x 67 cm.



Fig. 42
Manos ajenas. 2016. Óleo sobre tela y malla transparente. 90 x 70 cm.



Fig. 43
Experimento con mallas transparentes. 2015. Óleo sobre mallas
Transparentes, aprox. 170 x 50 cm

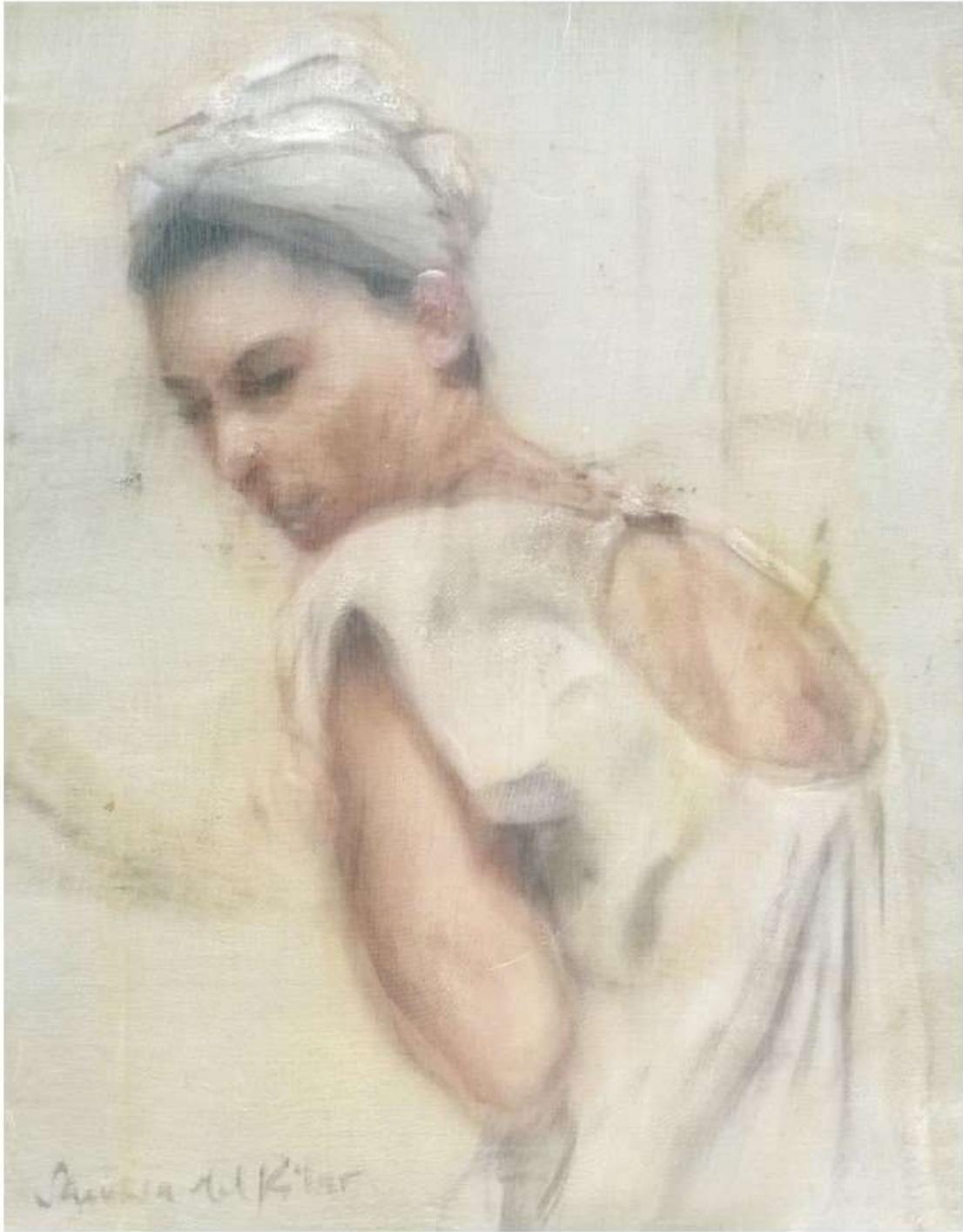


Fig. 44
De espaldas I. 2015. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 40 x 30.



Fig. 45
De espaldas II. 2015. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 40 x 30.



Fig. 46
Espaldita. 2015. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 40 x 30.

III. MATERIAL PICTÓRICO, ESTRATEGIAS PLÁSTICAS Y CUERPO SENSIBLE

Basándome en Maurice Merleau-Ponty, Gottfried Boehm, Arthur C. Danto y Gilles Deleuze, cuyas investigaciones determinan el marco conceptual de mi trabajo, presentaré, a continuación, los términos y condiciones, así como algunas estrategias plásticas, que estrechamente vinculan el quehacer plástico con el *cuero sensible*. Muchos de los recursos que mencionaré, y de los que hago uso en mi trabajo, ya han sido empleados por otros artistas. También han sido estudiados y analizados teóricamente, como *lo figural*, el accidente, lo aleatorio, la imperfección y la resistencia que opone el material autónomo. Sin embargo, el uso de las mallas transparentes en la pintura figurativa al óleo, es, según mi conocimiento, un elemento novedoso.²⁴⁶

III.1. En el taller

Si el *cuero sensible* está involucrado en la percepción de la obra pictórica, como hemos visto en los capítulos anteriores, lo es aún más en el proceso creativo.

En su libro *El ojo y el espíritu* Maurice Merleau-Ponty cita a Paul Valéry diciendo que “el pintor aporta su cuerpo”²⁴⁷ y añade, que “en efecto, no se ve cómo un Espíritu podría pintar”²⁴⁸: En el acto de creación, el entrelazar varios sentidos a la vez, es evidente, por el simple hecho que pintar significar moverse en un tiempo y espacio específicos y de intervenir el entorno físico (el lienzo) usando todas las herramientas físicas y todos los sentidos que el artista tiene a su disposición.

Es inevitable que se muevan manos y pinceles (propiocepción), además del resto del cuerpo, en perfecta sincronía con los ojos, que dirigen y controlan las huellas de los movimientos manuales. Además, el grado de lisura del lienzo imprimado, que es de suma importancia para la adecuada aplicación de la pintura, se determina exclusivamente con las

²⁴⁶ Únicamente Sigmar Polke ha utilizado, en ciertas obras, algún tipo de soporte translúcido, que parece haber intervenido con procedimientos de foto-impresión.

²⁴⁷ MERLEAU-PONTY, *El ojo*, 1986 (1964), p. 15.

²⁴⁸ Ídem.

yemas de los dedos (tacto). Si la imprimatura se siente demasiado áspera, hay que lijarla con una lija remojada en agua, que debe tener la temperatura adecuada, al igual que los óleos (termocepción). La temperatura también surte efectos sobre la percepción del propio cuerpo, cuando éste siente frío o calor. Lo mismo ocurre con sensaciones como el hambre, cansancio o sed, que pueden atribuir, y en mi caso personal definitivamente atribuyen, a volver más expresiva la pintura, efecto que aprovecho deliberadamente para mi proceso pictórico. A la hora de preparar la paleta, los colores anuncian a qué *sabrán* en el lienzo: a carne, agrios o más dulces (visión y gusto). Además, suelo olfatear el medio –una mezcla de trementina con aceite de linaza– antes de usarlo, y le añado, entonces, lo que siento que le hace falta. Robert Fleck hasta afirma que “muchos pintores son adictos”²⁴⁹ al olor de sus pinturas. El sonido del pincel cargado, deslizándose sobre el lienzo liso o áspero, anuncia de antemano cuántas pinceladas será capaz de realizar con esa carga, y cómo se *sentirá* la superficie de la pintura, una vez aplicada en el lienzo: Aterciopelada y suave; volátil; terrosa o áspera (audición, visión y tacto). Además, tengo, al igual que muchos artistas, la costumbre de influenciar con la música que escojo, mi estado de ánimo y, por ende, también el resultado. Eso me llevó a la “manía” de escuchar un solo CD una y otra vez desde que empiezo una pintura hasta que la termine, aunque ello signifique escuchar la misma música a veces durante semanas. A nivel de composición una obra tiene que mantener un perfecto equilibrio, para el cual se recurre a experiencias del sentido vestibular. Y pintar literalmente raya en el dolor (nocicepción), cuando un cuadro de gran formato exige posturas físicas agotadoras, que tensan la mano, y requiere de gestos generosos del brazo y del torso, además de un constante retroceder para comprobar, a distancia, el resultado de las pinceladas (propiocepción).

Si bien es imposible comprobar a ciencia cierta hasta qué *grado* el quehacer artístico pueda dejar huellas perceptibles en una pintura, su existencia como tal es tan indudable como su ubicación en el cuerpo matérico. En esto también coincide Gilles Deleuze, quien, con su concepto de *lo figural*, busca ahondar específicamente en este fenómeno.

²⁴⁹ Robert FLECK, *Von allen Sinnen. Wahrnehmung in der Kunst* (Wien/Hamburg: Edition Konturen, 2016), p. 94.

III.2. La mano y lo figural

El término de *lo figural* fue acuñado en 1979 por Jean-François Lyotard. En su libro *Discurso, Figura* remite a un espacio no textual, no legible, sino sensible en una pintura, que nace en una rajadura existente en el espacio del discurso (lingüístico). Nosotros hemos hablado de este espacio en el contexto de las *contingencias sensibles*. Gilles Deleuze retoma el concepto de *lo figural* de Lyotard, poco después, para oponerlo a la *figuración*, que pertenece al nivel transparente, referencial, representacional, ilustrativa y narrativa de la obra.²⁵⁰ Abogando por una superación de estos elementos, Deleuze enfatiza, en *La lógica de la sensación*, las cualidades meramente plásticas de una pintura, que encierran *lo figural*. *Lo figural* se ubica en el nivel opaco de la obra, es pura forma pictórica, que no denota nada, no representa nada, no narra nada, no es inteligible. Es el dispositivo de una experiencia estética no verbalizable, ni razonable: “La *figura* es la forma sensible relacionada con la sensación; actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso que es carne.”²⁵¹

Las cualidades de *lo figural* se desligan de lo inteligible y lo razonable de la *figuración*, adquiriendo así una estética propia: la estética de *lo figural*, que en su conjunto forma el llamado *diagrama* de una pintura.²⁵² A diferencia de la transparencia, a la cual dan acceso las herramientas del logos, de la razón y de la palabra, *lo figural* y el *diagrama* no se doblegan a estas vías de acceso; al contrario: le oponen aquella resistencia, que Deleuze define en *¿Qué es el acto de creación?*²⁵³ como *contitio sine qua non* de cualquier objeto de arte, y que se debe, según Deleuze, a que sus componentes se originan allende de la narración, la figuración, la razón, en suma: allende de la transparencia. Su origen no es la mente del artista, sino su mano. “Esas marcas manuales casi ciegas testimonian entonces la intrusión de otro mundo, en el mundo visual de la figuración.”²⁵⁴

²⁵⁰ DELEUZE, Francis Bacon, 1984, p. 22.

²⁵¹ Ídem. Véase también; BACON, *The Brutality*, 2016 (¹1974), pp. 18, 66.

²⁵² El diagrama es... el conjunto operatorio de líneas y zonas, de trazos y de manchas asignificantes y no representativos.” (DELEUZE, Francis Bacon, 1984, p. 79).

²⁵³ Gilles DELEUZE, *¿Qué es el acto de creación?* Conferencia dada por Gilles Deleuze en la cátedra de los martes de la fundación FEMIS, Escuela Universitaria en París 1987, sin paginación.

²⁵⁴ DELEUZE, Francis Bacon, 1984, p. 59.

Con esta constatación, Deleuze se pone, de cierta manera, en los zapatos del creador (a diferencia de Merleau-Ponty, quien abordó la opacidad de la pintura –lo vimos anteriormente– básicamente desde la perspectiva del perceptor), y saca la pintura del régimen figurativo, escópico y racionalista:

“La mano del pintor se interpone para trastornar su propia dependencia y para quebrantar la organización soberana óptica: no se ve nada, como en una catástrofe, un caos.”²⁵⁵

Es un caos, que implica sucesos no controlables en el proceso creativo:

“Es como el surgimiento de otro mundo. Porque esas marcas y esos trazos son irracionales, involuntarios, accidentales, libres, al azar. Son no representativos, no ilustrativos, no narrativos. Pero tampoco son significativos, ni significantes: son trazos asignificantes. Son trazos de sensación, pero sensaciones confusas... Y, sobre todo, son trazos manuales.”²⁵⁶

En el taller, muchas veces me he dado cuenta, que, a la hora de trabajar, pierdo la noción de lo que estoy haciendo. Entro en un estado, tal vez comparable a una especie de trance, en el que no percibo nada más que cada pincelada: “Como si la mano conquistara una independencia, y pasara al servicio de otras fuerzas, trazando marcas que no dependen de nuestra voluntad, ni de nuestra vista.”²⁵⁷ No siento ni hambre, ni sed, ni frío, ni calor, y se me olvida (o me da lo mismo) si aquello que estoy pintando, en ese preciso momento, es una nariz o un pedazo del fondo. Sólo importa la aplicación de la pintura en el soporte pictórico, que, no obstante, no reflexiono, ni pienso de manera consciente. Es, más bien, como si se realiza de manera automática, siendo yo poco más que una especie de testigo que presencia cómo la pintura se lleva a cabo, casi por sí sola, obedeciendo únicamente a los parámetros de claro-oscuro, de colores cálidos o fríos, de impasto o veladura, de planos o esgrafiados, de pintura seca o diluida etc.

²⁵⁵ Ídem.

²⁵⁶ DELEUZE, Francis Bacon, 1984, pp. 58-59. Véase también BACON, The Brutality, 2016 (¹1974), pp. 9, 11, 14, 17.

²⁵⁷ DELEUZE, Francis Bacon, 1984, p. 59.

Para entrar a este estado, que en mi obra considero una condición pertinente para que adquiriera la calidad que busco, pueden contribuir determinados factores externos; el alcohol o algunas drogas (aunque el precio a mediano y largo plazo es muy alto), pero también –como ya he mencionado– la falta de alimento, un sueño excesivo o emociones y sentimientos intensos. Además, me percaté, que la capacidad de transportarme a mí misma hacia este punto –en donde la intuición empieza a superponerse a la consciencia– aumenta a la par de mi creciente experiencia plástica, y conforme el grado de mi concentración. Lo que, en mi caso particular, ayuda, es, a parte de una determinada música de fondo, el llevar a cabo actividades pictóricas “meditativas”: Después de haber fondeado mi lienzo con un tono tenue de pintura acrílica que le proporcionará a la obra un “ambiente” particular, uso el mismo color, aunque ya con más cuerpo y menos diluido, para estructurar la superficie pictórica, con franjas de diferente grosor y en intervalos variados. Estas franjas no las trazo. Sólo toco ligeramente el lienzo con la punta de una brocha plana, adquiriendo así una delgada línea irregular, cuyo largo corresponde al grosor del pincel. A esta primera línea le añado la siguiente y, así, procedo sucesivamente, hasta obtener una línea vertical, que atraviesa el lienzo de arriba a abajo, a veces, con interrupciones (**fig. 8, 9**). Debido a la lentitud del proceso y la manera casi mecánica de llevarlo a cabo, al poco tiempo suele aparecer ese estado parecido al trance, en el que la mano parece ejecutar la obra casi por sí sola.

Esta experiencia no fue sólo pertinente para mí, en lo personal. Al parecer también desempeñó un papel importante para Francis Bacon, en cuyos testimonios se basa Deleuze, para incluir *la mano* en sus investigaciones teóricas sobre la pintura. La introducción de *la mano* (como metáfora o símbolo de *lo figural*, ligado al tacto), fue crucial en a la teoría de la imagen, porque permitió recalcar la parte física, corpórea y matérica de la pintura, distanciándola de las dominantes aproximaciones, implementadas por el régimen escópico. La mano es la contraparte del logos y de la razón, porque actúa de manera independiente de la voluntad y la intención consciente del artista. Además, la mano introduce automáticamente otros sentidos, que no se refieren sólo al tacto (*lo figural* “fusiona lo

óptico y lo táctil”²⁵⁸), sino también al movimiento, a la propiocepción: “...temblor del cuerpo del que sostiene... el pincel que hace temblar, vibrar, la imagen”²⁵⁹, enfatiza Cloé Massotta.

La mano siente, cómo la materia opone resistencia a la intención racional y transparente del artista. Trata de estructurar el material, pero, sin jamás llegar a dominarlo por completo (“esos trazos son irracionales, involuntarios, accidentales, libres, al azar”²⁶⁰), sin implementarle un significado lógico-representacional (“son trazos asignificantes”²⁶¹), y sin que se disuelva del todo en la visualidad de la imagen. Lo *figural* nos remite directamente al ámbito de la práctica artística. Es correcto, que el cuerpo del artista actúa, en cierta forma, independientemente de la razón, de la figuración y de la representación: El pintor no planea cada pincelada concienzudamente antes de aplicarla, sino que ésta surge intuitivamente de sus vastas experiencias laborales. También las huellas accidentales desempeñan un papel. El pintor juega con ellas y las abraza siempre y cuando puedan enriquecer la obra o fungir como testigos de su emotividad y movimiento.²⁶² Así es cómo el material, la facticidad de la obra, reclama su autonomía y presta oposición a la transparencia, la razón y el logos.

Especialmente esta característica, ha llevado a Deleuze a declarar que lo *figural* excluye cualquier posibilidad de comunicación²⁶³, lo cual es cierto, si por *comunicación* entendemos “la propagación y la transmisión de una información”²⁶⁴ unívoca²⁶⁵, o si concebimos comunicación únicamente como lingüística. Si, empero, consideramos formas de comunicación no-verbales y no-informacionales, los trazos manuales enriquecen en gran

²⁵⁸ Nicole BRENEZ, “El viaje absoluto. Propuestas sobre el cuerpo en las teorías contemporáneas del cine”, *Imagofagia. Revista de la asociación Argentina de estudios y Cine y Audiovisual*. Núm. 1, 2010 (¹1993), sin paginación.

²⁵⁹ Cloé MASOTTA, “Variaciones de lo figural. El pensamiento plástico de Jean Epstein, Stephen Dwoskin y Philippe Grandrieux” (tesis de Posgrado, Universitat Pompeu Fabra 2012), p. 55.

²⁶⁰ DELEUZE, Francis Bacon, 1984, p. 58.

²⁶¹ Ídem.

²⁶² Véase BACON, *The Brutality*, 2016 (¹1974), p. 9, 11, 14, 17.

²⁶³ “La obra de arte no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que hacer con la comunicación. La obra de arte, estrictamente, no contiene la mínima parte de información. Por el contrario, hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia. Entonces aquí sí, la obra tiene algo que ver con la información y la comunicación, sí, a título de acto de resistencia.” (DELEUZE, *¿Qué es...?*, 1987, p. 5?).

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 4.

²⁶⁵ Véase al respecto: Byung-Chul HAN, *La sociedad de la transparencia*, (Barcelona: Ed. Herder, 2013).

medida la capacidad de una *comunicación sensible* entre la obra pictórica y el espectador²⁶⁶: De esta forma, las huellas de la mano pueden atestiguar la génesis de una pintura²⁶⁷, así como la tácita presencia del artista. Puede, también, aportar elementos estéticos, rupturas o tensiones no-rationales, pero sí relacionables y perceptibles con el *cuerpo sensible*.

III.3. El accidente, la imperfección y lo aleatorio

En el capítulo anterior hemos mencionado someramente la importancia que tenía para Bacon y para Deleuze el *accidente pictórico*: Los trazos involuntarios, al azar, emancipados del afán de representar lo figurativo, aparecían como garante de la independencia de la mano y de la autonomía del material. No obstante, el accidente pictórico no fue un invento ni de Bacon, ni de Deleuze, quien analizó detenidamente la obra del pintor. Al contrario, hay indicios, que ya desde la antigüedad artistas optaron por abrazar el azar y el fracaso como cómplices en el proceso pictórico.

El más conocido de ellos es Protégenes de Caunos, quien, desesperado por no lograr representar de manera convincente la espuma que cubría el hocico de un perro, un día agarró, sobrecogido por la ira, una esponja y la arrojó contra su pintura. Sin querer, la esponja cayó precisamente en aquella parte del cuadro que representaba el hocico del

²⁶⁶ Si bien Deleuze parece emplear casi a manera de sinónimos los términos de *información* y *comunicación*, o sugerir que la información forma parte de la comunicación, yo preferiría diferenciar ambos términos de la siguiente forma: Por información propongo entender la transmisión de datos específicos y puntuales, por ejemplo, en un enunciado, un mensaje, una misiva. Una información también se puede transmitir a nivel visual: en las señales de tránsito, un diagrama, un mapa etc. La información, en la que predomina el nivel transparente, es proporcionada por un ente y recibida por otro; es, básicamente, unidireccional. Mientras tanto, la comunicación es más opaca y se caracteriza por una estructura dialógica. Se refiere a un proceso complejo entre dos o más entes, que se desarrolla en un continuo situativo. Si bien es difícil imaginarse una comunicación sin información, sí creo que existen formas de comunicación, en las cuales la información sea poco pertinente o por lo menos bastante abierta, como, por ejemplo, en una obra de arte, cuya finalidad posiblemente no será transmitir una determinada información, pero sí la de querer establecer una comunicación con el espectador.

²⁶⁷ "El espectador no tanto entiende, más bien siente. La obra no le habla de manera directa, pero se afronta a su mirada. De esta manera es seducido a invertir, a su vez, tiempo para explorar el génesis del efecto, que posee esta obra. Mediante la inversión de tiempo puede, por ende, ser más que la expresión de una voluntad; se emancipa ciertamente del artista y se vuelve autónoma." / "Der Betrachter hat weniger etwas zu kapieren als zu erfahren. Das Werk spricht ihn nicht direkt an, stellt sich aber seinen Blicken. So wird er dazu verführt, seinerseits Zeit aufzuwenden, um der Genese der Wirkung nachzuspüren, die dieses Werk besitzt. Durch den Einsatz von Zeit kann es also mehr als eine Willensäußerung sein; es emanzipiert sich gleichsam vom Künstler und steht für sich." (ULLRICH, Siegerkunst, 2016, p. 102).

perro, donde dejó una textura tan espumosa como jamás se hubiera logrado pintándola deliberadamente. Plinio explica este accidente tan afortunado con la intervención de la diosa Fortuna, que suele socorrer a los artistas talentosos en momentos de crisis.²⁶⁸ Sin embargo, entre líneas, Plinio dice mucho más que esto. Habla de la importancia del fracaso. Al fracasar Protégenes, por no poder representar adecuadamente la espuma en el hocico del perro, surgió en él una fuerte sensación de frustración, que Plinio definió como *ira*. Esta había extinguido la razón, la voluntad y la intencionalidad del pintor, dándole paso a otras fuerzas (llámense la diosa *Fortuna*, al azar o lo fortuito), capaces de superar incluso la virtuosidad sobresaliente de un gran pintor. En el momento de su menor control por parte del artista (el momento de ser arrojada la esponja en un acto desesperado), paradójicamente el material plástico logra su mayor efecto en servicio a la intencionalidad del artista. A eso se refería Deleuze cuando hablaba de “la unidad de esos trazos manuales libres y ... su reinyección en el conjunto visual [figurativo].”²⁶⁹

La historia de Protégenes es tanto más impactante, porque el arte antiguo generalmente se atenía a un estricto canon estético. No obstante, incluso aquí fueron no solamente aceptados, sino, al parecer, deliberadamente aprovechados ciertos efectos (“La composición no es más que el arte de conservar un feliz efecto percibido al azar.”²⁷⁰) y ciertos *márgenes de juego*, como afirma Ernst Berger²⁷¹. En estos márgenes se desarrollaban los actos creativos no razonados. Sowa demuestra en base a una estatua de Policleto, que ciertas *irregularidades* formales (que ostenta la pieza) no rompen (como pudiera parecer) con los cánones estéticos, sino que, al contrario, los confirman, porque son “de manera sustancial parte de su aplicación.”²⁷² Las irregularidades formales evitan aquella exactitud exagerada, que tiende a provocar que una obra parezca inerte. Y son las

²⁶⁸ Retomado de DAMISCH, Theorie, 2013, p. 54.

²⁶⁹ DELEUZE, Francis Bacon, 1984, p. 56.

²⁷⁰ Frédéric Walker, citado según: Robert DE LA SIZERANNE, “La Photographie est-elle un art?” *Revue des Deux Mondes*, diciembre 1897, IV, 144, p. 537. Texto original : “La composition n'est que l'art de conserver un heureux effet aperçu par hasard.”

²⁷¹ BERGER, Das Kunstwerk, 1990, p. 164.

²⁷² Hubert SOWA, Monika MILLER y Sarah FRÖHLICH, “Die bildende Kraft von Poiesis und Praxis für die verkörperte Raumvorstellung. Zur Einleitung in das Themenfeld“ en *Bildung der Imagination. Verkörperte Raumvorstellung. Grundlagen*, coords. Hubert Sowa, Monika Miller y Sarah Fröhlich, vol. 3 (Oberhausen: Athena, 2017), p. 32.

imperfecciones, las que despiertan y mantienen el interés del espectador, como han mostrado, también, los experimentos del Dr. Héctor Rasgado Flores²⁷³ con respecto a la música. Ya Immanuel Kant había apuntado a la importancia de la participación activa en el proceso perceptual. En *Crítica de la razón pura*, resalta que una obra artística sólo parece *natural*, si las reglas que rigen su construcción, no se dejen entrever en el producto artístico.²⁷⁴

A lo largo del tiempo, que llevo haciendo pinturas, me he dado cuenta, que realmente muchas veces “menos es más”. No es sólo innecesario formular explícitamente cada rasgo de un cuerpo o de una cara. Puede ser hasta contraproducente. Espacios en blanco, a cambio, lagunas, huecos contribuyen a que la pintura gane interés. *Parte de mí I* y *Parte de mí II* (**fig. 10, 11**) pueden servir como ejemplos para ello. Las capas pictóricas subyacentes están ejecutadas en un sólo tono de pintura acrílica. Su secado es, debido a que se trabaja sin añadir ningún complemento y sólo remojando en pincel en agua, tan rápido, que me obliga a concebir estas capas como bosquejos, sin muchos acabados: el cabello de la anciana en *Parte de mí II*, por ejemplo, está apenas contorneado, al igual que, en *Parte de mí I*, el torso y los brazos de la mujer en el primer plano (perteneciente a la capa pictórica superior, ejecutada al óleo, aunque con muy poco cuerpo). Aun así, a veces trabajo “demás”. Entonces, recorro a la posibilidad de posteriormente aplicar una veladura blanca por encima de algunas partes de la pintura: En el caso de la anciana esta veladura abarca casi toda la superficie de la obra, con excepción de los ojos. En *Parte de mí I*, la veladura omite parte de la cara y las pistolas del lado izquierdo, así como la oreja y el ojo del joven a la derecha.

²⁷³ Héctor FLORES RASGADO, “Bases Físicas y Fisiológicas de la apreciación musical” (Conferencia presentada en el simposio “Los sentidos” organizado por el Humboldt-Kolleg y el Colegio Nacional en el Colegio Nacional, Ciudad de México, 25 al 28 de octubre 2016).

²⁷⁴ „Un producto artístico parece natural, cuando se atiene puntualmente a todas las reglas acordadas, gracias a las cuales el producto se convierte en lo que debería ser; pero eso debe suceder sin incomodidad, sin que el formulario escolar se deje entrever, es decir, sin mostrar ningún rastro de que la regla había sido perseguida por el artista, limitando las fuerzas de su imaginación.” / Als Natur erscheint ein Produkt der Kunst dadurch, dass zwar alle *Pünktlichkeit* in der Übereinkunft der Regeln, nach denen allein das Produkt das werden kann, was es sein soll, angetroffen wird; aber ohne *Peinlichkeit*, ohne dass die Schulform durchblickt, d.i. ohne eine Spur zu zeigen, dass die Regel dem Künstler vor Augen geschwebt, und seinen Gemütskräften Fesseln angelegt habe.“ (Kant (1790/1974), § 45, citado según SOWA, Die bildende Kraft, 2017, p. 26).

Más adelante, cuando las mallas transparentes ya se habían introducido en mi trabajo, las comencé a usar de la misma manera: Como veladuras, cuyas cualidades materiales usaba como elementos plástico-pictóricos. En **figs. 12a-c** se aprecia de qué manera tiene lugar este proceso de velado sucesivo. Estas “veladuras” textiles revocan o “borran visualmente” las pinturas subyacentes, para contrarrestar su acabado y apelar a la imaginación del espectador. Él *sabe* (o por lo menos puede suponer), que debajo está toda la información visual, aunque no la logre ver a través de las mallas.

Otra forma de aprovechar la imaginación que busca completar la imagen, propone Leonardo da Vinci. En su *Tratado de la pintura* narra como solía observar las manchas accidentales en viejos muros o piedras, para inspirarse y para sacar de ahí “ideas maravillosas”, que le ayudarían a representar “luchas de animales o humanos, diversas composiciones paisajistas y cosas monstruosas como diablos ..., porque en las cosas confusas, la mente encuentra la sustancia para nuevos inventos.”²⁷⁵

Años después, el paisajista inglés Alexander Cozens unió ambas estrategias, tratadas hasta aquí –el accidente plástico y la forma incompleta/ desperfecta– en su libro *A new Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, publicado en 1785. La mancha fortuita, que Leonardo buscaba como fuente de inspiración en su entorno, Cozens la creó por su propia cuenta, usando un método que era tan *figural*, tan incontrolable, tan anti-racional y sin-sentido, como lo son el tiempo y la intemperie cuando dejan manchas, líneas, huellas en un muro.

“Salpicar es la producción de diferentes configuraciones de manchas (...), la creación de figuras al azar (...), que animan en nuestra mente ideas (...). Bosquejar significa, la representación de ideas, salpicar, fomentar su gestación.”²⁷⁶

John Ruskin, importante teórico inglés del siglo XIX, cuyas opiniones marcaron toda la época victoriana, despreciaba este tipo de estrategias plásticas, porque las consideraba meros

²⁷⁵ Leonardo da Vinci, citado según DAMISCH, Theorie, 2013, p. 53.

²⁷⁶ Alexander Cozens, *A new Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, citado según DAMISCH, Theorie, 2013, p. 249. Véase al respecto también: CRAMER, Alexander Cozens', 1997, p. 114s

efectos, incapaces de representar la *verdadera belleza* de la naturaleza.²⁷⁷ Sin embargo, también él se tuvo en enfrentar, en sus teorías, a aquellas configuraciones pictóricas que tienden a escaparse del *disegno*²⁷⁸. Casi contra su propia voluntad sentía una gran fascinación por la pintura de William Turner, quien era, con sus pinceladas sueltas y sus paisajes brumosos, completamente opuesto tanto a los por Ruskin adorados Prerrafaelitas, como a las preferencias de su época en general, que consideraba la linealidad del renacimiento la máxima virtud artística.²⁷⁹ La admiración de Ruskin por Turner con el cual mantenía una profunda amistad, tuvo que haberlo sumergido en un profundo conflicto interno. ¿Cómo era posible que él, amante de los Prerrafaelitas, se pudiera sentir atraído por los paisajes indefinidos y de contornos desvanecidos de William Turner? “Por lo pronto parecía que nada pudiera decirse a su favor”²⁸⁰ decía Ruskin con respecto a unas nubes de su amigo pintor. Y proseguía: “Sin embargo... tengo que considerar lo que se puede decir en su defensa y en defensa de Turner.”²⁸¹ La *defensa* de la nube en la obra de Turner, que desarrolla Ruskin a continuación, dando inicio al primer tomo de su extensísimo libro *Modern Painters* (1843), consiste en una compleja estructura argumentativa, que se resumirá brevemente: La *verdad* (divina), presente en la naturaleza, solamente es visible para muy pocas personas, entre ellos, los buenos artistas, que tienen el deber de plasmarla en sus obras para que también la gente común la pueda apreciarla.

“Ponte entre esta naturaleza y mi yo –esta naturaleza que es demasiado grande y admirable para mí, combínamela, interprétamela, déjame que vea con tus ojos y que oiga con tus oídos, y tome ayuda y fuerza de tu grande espíritu.”²⁸²

²⁷⁷ DAMISCH, *Theorie*, 2013, p. 253.

²⁷⁸ En las teorías del arte del Renacimiento, cuando se intentaba distinguir las artes de los oficios, surgió el término de *disegno*, no para denominar un dibujo o bosquejo arbitrario. Por *disegno* más bien se entendía una idea, que, mediante la imaginación, se manifestaba formalmente en un dibujo. El *disegno* era, entonces aquella parte de una pintura que determinaba sus elementos transparentes.

²⁷⁹ John RUSKIN, *Modern Painters*, vol. III (New York: John Wiley and Sons, 1868), pp. 132s.

²⁸⁰ John RUSKIN, *Modern Painters*, vol. IV (New York: John Wiley and Sons, 1889), p. 57. Texto original: “Truly, the clouds seem to be getting much the worst of it; and I feel, for the moment, as if nothing could be said for them.”

²⁸¹ *Ibídem*, p. 57. Texto original: “However, having been myself long a cloud-worshipper, and passed many hours of life in the pursuit of them from crag to crag, I must consider what can possibly be submitted in their defense, and in Turner's.”

²⁸² John Ruskin citado según Andrea BERTUCCI, “El valor del arte. John Ruskin”. IV^o Jornadas de Investigación en Filosofía, 7-9 de noviembre de 2002, La Plata, en *Revista de Filosofía y Teoría Política*, Anexo 2004, p. 4.

Para plasmar esta *verdad* en pintura, el artista no podía recurrir a una simple imitación. Para plasmar la verdad no serviría de nada *retratar* una nube específica. La *verdad* oculta sólo se podía transmitir a través de ciertas cualidades, que yacen en la ejecución plástica de la obra, que, a su vez, implica, entre otras cosas, el *misterio*, es decir: aquello, que insinúa más de lo que muestra.²⁸³ Este *misterio* surge en la obra de Turner, cuando los objetos aparecen en el lienzo de manera “insuficiente”²⁸⁴, es decir: en partes o de manera borrosa. Si bien este procedimiento aún se justifica con un pensar *transparente* (son *nubes* o *niebla* con los que Turner envuelve los objetos borrosos), estos referentes icónicos son por sí solos tan amorfos, tan *in-formes*, tan poco definidos, que a la factura pictórica le cuesta poco imponérsele al significado figurativo. Más que nubes y niebla se ven *manchas* sueltas, casi aleatorias, que cómo tales parecen no significar nada, por lo que claramente remiten a las manchas figurales de Deleuze y a las manchas en el papel de dibujo de Cozens, que Ruskin tanto despreciaba. Probablemente Ruskin era consciente de ello, cuando prosiguió en su argumentación, volviendo a amarrar las pinceladas a un significado y subordinando nuevamente la opacidad (que con tanta fuerza se asomaba) a la transparencia. De otra forma, tal vez la historia del arte hubiera sido diferente: menos enfocada en lo transparente y más en lo opaco. De otra forma, tal vez, Ruskin hubiera sido el primer teórico en apreciar la calidad matérica de la pincelada sin significado figurativo concreto, siendo él, quien detectara lo *figural* en vez de Lyotard y Deleuze. Sin embargo, no fue así. Ruskin se veía profundamente inserto en el pensar de su época, y la cercanía con los “efectos”, que rechazaba, no le permitían reconocer su valor plástico. No era aún el momento de una mayor concentración en la materialidad pictórica. Era la era del idealismo, que se desarrolló con fuerza y culminó en una, cada vez más, dominante transparencia.

²⁸³ “El tercero es el misterio. La naturaleza es siempre misteriosa y secreta en lo que respecta al uso de sus medios; y el arte siempre se le asemeja más, en cuanto más inexplicable sea. Aquella ejecución que sea más incomprensible y que, por lo tanto, desafía la imitación... es la mejor.”/ “The third is mystery. Nature is always mysterious and secret in the use of her means; and art is always likest her when it is most inexplicable. That execution which is the most incomprehensible, and which therefore defies imitation... is the best.” (John RUSKIN, *Modern Painters*, vol. I (New York: John Wiley and Sons, 1878 (1861), p. 37).

²⁸⁴ “Mientras menos suficientes sean los medios para el fin, mayor (como ya se ha notado) será la sensación de su fuerza.”/ “The less sufficient the means appear to the end, the greater (as has been already noticed) will be the sensation of power.” (RUSKIN, *Modern Painters*, 1878 (1861), p. 37).

Fue hasta el siglo XX que las cosas cambiaron, y los pintores volvieron a retomar más consciente y más sistemáticamente que nunca los caminos indicados por Protégenes, Leonardo da Vinci, Cozens, Turner y otros. El siglo XX, testigo de los traumas de las guerras mundiales, sacudido en sus convicciones racionalistas y en su confianza hacia lo inteligible, hasta las entrañas, volvió a (re-)descubrir el accidente y la imperfección como herramientas plásticas, convirtiendo a ambos, con pintores como Jackson Pollock, David Álfaro Siqueiros, y por supuesto, Francis Bacon, en estrategias pictóricas fructíferas. Fue ahora, que las manchas aleatorias pudieran percibirse plenamente como marcas matéricas autónomas, sin referente ni ligamiento figurativo, y así se siguen usando hasta la fecha.

La estrategia de la mancha aleatoria repercute en la obra de muchos de mis colegas. Y aun en aquellos artistas, que aparentemente trabajan con sumo control técnico sus obras figurativas, el azar, la mancha aleatoria e imperfecta, desempeña un papel importante. Gerhard Richter, por ejemplo, suele copiar fotografías en aras de resaltar sus aspectos opacos, que de otra manera pasarían por alto, valiéndose para tal propósito deliberadamente de las imperfecciones de la factura manual:

“Tal vez porque me da lástima la foto, que tiene una existencia tan miserable, aun siendo una imagen perfecta, quiero hacerla valer, hacerla visible, hacerla imagen (aunque lo hecho, luego resulte de menos calidad que la foto). Y el *hacer* funciona de una manera, que ni yo mismo puedo ni comprender, ni considerar, ni planear. Por eso sigo y sigo copiando fotos, porque me tienta el estar a merced de una cosa de tal forma, de poder controlar algo tan poco. [...]. Si mis pinturas difieren del modelo fotográfico, no es por mi voluntad, ni por mis intenciones plásticas, sino por la técnica. Y esta se encuentra más allá de mi albedrío e influencia, porque es por sí sola una realidad como el modelo, la foto y la pintura.”²⁸⁵

²⁸⁵ “Vielleicht weil das Foto mir Leid tut, weil es so ein elendes Dasein fristet, wo es doch so ein vollendetes Bild ist, möchte ich es gültig, sichtbar machen, überhaupt machen (selbst wenn das Gemachte dann schlechter ist als das Foto). Und das Machen ist so, dass ich es nicht kapieren, nicht bedenken und planen kann. Deshalb male ich immer und immer wieder Fotos ab, weil es mich reizt, einer Sache derart ausgeliefert zu sein, etwas so wenig zu beherrschen. [...] Wenn meine Bilder sich von den Vorlagen unterscheiden, liegt das nicht an meinem Wollen, an meiner gestalterischen Absicht, sondern an der Technik. Und diese liegt außerhalb meiner Willkür und Einflussnahme, weil sie selbst Realität ist wie das Modell, das Foto und das Bild.“ (Gerhard RICHTER, “Apuntes 1964-1965”, en ídem, Text, 2008, p. 31).

Aquellas imperfecciones de la factura manual, a las que hace referencia Gerhard Richter, y las que utilizan, cada quién a su manera, Cozens, Arturo Miranda²⁸⁶ y muchos otros pintores, también desempeñan un papel importante en mi trabajo. A la hora de comenzar una obra, suelo cubrir el lienzo imprimado con una capa de pintura acrílica. Generalmente elijo un tono más o menos neutro, que suele tirar al azul, al ocre o al marrón. En esta fase empleo la pintura acrílica bastante diluida, y la aplico con mucha velocidad. Las manchas son aleatorias y las pinceladas gruesas. Con frecuencia las ejecuto con una brocha grande y con la mano izquierda que controlo mucho menos que la derecha. A veces incluso pinto con los ojos cerrados. Dejo las pinceladas muy marcadas y no borro los chorreados, para que el movimiento físico de mi mano siga perceptible, aún a través de las siguientes capas de pintura, dándole a la superficie de una estructura vivaz subyacente, parecida a una profunda corriente de agua. El empleo de estas marcas aleatorias, al azar y fortuitas, no controladas y llevadas a cabo con la mano izquierda, contribuye (en conjunto con otras estrategias, mencionadas antes) a mantener al margen la razón, la intención consciente, lo figurativo, y permite aprovechar las virtudes de la imperfección y de lo inconcluso.

Este fue el procedimiento que empleé, por ejemplo, en *Los Distráidos I* (**fig. 13**). En algunos detalles se aprecia, incluso en la fotografía de la obra, el manchado subyacente: por ejemplo, en el área del brazo izquierdo del joven ciego al centro, que lleva un pájaro muerto en su regazo. El hecho de que la base pictórica se realice en acrílico, y no al óleo como las capas superiores, por un lado, se justifica por el secado rápido del primero. Por el otro lado, me he dado cuenta, que el acrílico tiene mayores posibilidades de penetrar visualmente las capas superiores al óleo.

Durante años seguí experimentando con el libre manchado de la primera capa pictórica, a la que luego empecé a añadir una segunda capa, igualmente acrílica, sobre el mismo lienzo. Esta segunda capa se trabaja de manera un poco más controlada, reaccionando formalmente a las estructuras aleatorias de la primera, o, a veces, tomando ya en cuenta

²⁸⁶ Arturo MIRANDA VIDEGARAY, "Poética de la transgresión: Reflexiones en torno a la creación artística personal" (tesis doctoral, Facultad de Artes y Diseño, UNAM, 2014), p. 82.

algunos elementos figurativos. Para llevar a cabo estos, sin embargo, me impongo –en esta fase del proceso– ciertas limitaciones o condiciones, con la finalidad de impedir que resalte demasiado la figuración, y dejar que *lo figurar* aun domine: Me obligo, por ejemplo, a dedicarle a esta capa nunca más de 2 horas, en una tela de 300 x 200 metros. En pinturas más chicas, aun menos. No me permito usar pinceles; incluso en los detalles de manos, pies, caras etc. empleo exclusivamente brochas. No corrijo nada. Además, uso el acrílico casi líquido, no sólo para asegurar sus características de veladura, sino sobre todo para dominarlo con más dificultad, ya que tiende a escurrirse. Uno de los cuadros que elaboré de esta manera es *Infante*, realizado en el 2014 (**fig. 14**).

Esta pintura fue de gran importancia para el desarrollo de mi trabajo plástico subsiguiente, no sólo porque en ella descubrí las franjas verticales (arriba mencionadas) como un valioso recurso pictórico, sino, sobre todo, porque las condiciones específicas de su gestión me hicieron llevar el término del *accidente* mucho más allá de la pincelada aleatoria-imperfecta, y el del *inconsciente* más allá de aquel estado de trance, que describí arriba.

Cuando encargo mis bastidores, generalmente suelo pedir varios a la vez. Y si rebasan los 180 cm, además, los pido con la tela ya montada. Llega, entonces, el camión. Los 8 o 9 bastidores y lienzos se bajan y, a continuación, se colocan en mi taller. Normalmente todo el procedimiento se lleva a cabo sin ningún problema. Sin embargo, una vez fue diferente. Uno de los bastidores con tela, de 150 x 300 cm, no se había recargado bien en la pared, de manera que se dio un vuelco hacia adelante, cayendo precisamente encima de una cómoda, cuyas puertas había dejado abiertas. El resultado fue una rajadura de unos 10 cm en la tela. Descartando las posibilidades de una futura venta, e incluso de exhibirlo jamás, pensé que, aun así, lastimado, podría usarlo, en algún momento, para realizar, tal vez, algún experimento plástico, o simplemente para jugar un poco. Y así sucedió. Un día –había terminado mucho antes de lo esperado una obra– mis ojos se clavaron en el lienzo rajado. Apenas eran las 12.00 del día, y quise aprovechar la tarde para pintarlo. Coloqué, entonces la primera capa acrílica en un tono que oscilaba entre un gris-verdoso y un ocre apagado. Luego apliqué una segunda capa, igualmente con acrílico, reaccionando a algunos

chorreados que habían dejado huellas en la tela. En vez de borrarlos, los tomé como elementos plásticos, a los que me propuse responder de alguna manera. Decidí multiplicarlos, creando más líneas verticales, que en obras futuras se convertirían, como hemos visto, en un elemento pictórico, al que hoy recurro con mucha frecuencia. Primero intenté trazar las verticales con una brocha. Sin embargo, el resultado no fue nada satisfactorio. Las líneas carecían de vida, de movimiento; eran demasiado uniformes, rebuscadas, no vibraban. Así que remojé otra brocha más grande, de aproximadamente unos 8 cm de ancho, en la pintura e *imprimí* sólo las puntas de los pelos de la brocha sobre la tela, obteniendo así una orgánica e irregular línea de 8 cm de largo. A ésta le fui agregando la próxima *línea* de 8 cm, y así seguí durante unas 3 horas con la misma actividad, que rápidamente se volvió meditativa, hasta lograr esa estructura de líneas verticales, que proporcionan un sutil ritmo a la superficie. A continuación, me senté frente al lienzo, a cierta distancia, esperando (como suelo hacer en muchas ocasiones, y como Leonado da Vinci había hecho, según vimos, frente a sus muros manchados) a que, en el conjunto de las manchas aleatorias de la primera capa y las franjas irregulares de la segunda, se asomara alguna figuración que me indicara hacia dónde emprender el camino. Al poco tiempo creí vislumbrar la silueta de una niña cuyos contornos quebradizos remotamente me recordaban a los personajes de Egon Schiele. Empecé a buscar, entonces, en mi caja de recortes (que guardo para semejantes ocasiones y en la que colecciono imágenes que me llamaron, por una razón u otra, la atención), y encontré un pequeño pedazo de periódico que mostraba una obra de Schiele titulada *Niña de cabello negro*. El pintor austriaco la había ejecutada en 1910, con acuarela y lápiz sobre un cartón de 31 x 54 cm.²⁸⁷ Tomando esta imagen como referencia, tracé, a manera de un bosquejo monocromático (del mismo tono de las franjas) e incompleto (dejé inconcluso el cabello), una figura parecida en mi lienzo, abrazando las diferencias visuales con el referente fotográfico. Más tarde pensé que el sentirme remitida a Schiele, pudiera no haber sido casual, porque me acordé que unas semanas antes de pintar esta pieza, había leído una monografía del artista, en la que se

²⁸⁷ Egon Schiele, *Niña de cabello negro*, 1910, acuarela y lápiz sobre cartón, 31x54 cm (<https://www.fashop.at/shop/bildbeschreibungen/egon-schiele> (consultado 15.09.2019))

hablaba extensamente de las acusaciones que se le habían hecho al pintor por invitar a niñas menores de edad a posar desnudas o semidesnudas para él. Y había otra cosa: Aún antes de aquella lectura, había presenciado una sesión de jurado, a la que había sido invitada como oyente. Se trataba de una trienal de pintura llevada a cabo en Soest, Alemania, en el año 2013: el *Premio Wilhelm Morgner*, el *Wilhelm-Morgner-Preis*. Entre los finalistas para este premio de pintura, que es uno de los más altamente dotados en Alemania, figuraba una pintora, H.N., que hacía posar a su hija Elizabeth, de aproximadamente once años edad, de una manera que hacía sentirse incómodos, casi “pedófilos”, a los jurados, según sus propias palabras. Durante dos horas y media, discutieron acaloradamente sobre si otorgarle el premio a la pintora o no. Finalmente llegaron a la conclusión de premiar a otra artista, por la siguiente razón: A ojos de los jurados, las pinturas de H.N. carecían de opacidad. Llamaban la atención y despertaban admiración porque con puras tintas la artista había logrado plasmar una imagen que parecía ser una fotografía. Sin embargo, precisamente aquí yacía el problema: Como hemos visto a lo largo de la tesis, las fotografías ontológicamente están sumamente apegadas a lo que representan. Por un lado, porque su opacidad, su medialidad, es tácita. Por el otro lado porque una fotografía es como un signo indexical, según las teorías de Charles Sanders Peirce. Y como en un índice, el significado (la niña) es también la *causa* (o el *causante*) del significante (la foto), se establece, por naturaleza propia, una relación muy íntima entre ambos. La foto suele ser –si dejamos a un lado formas específicas como el fotograma, la fotografía construida, intervenida etc.– una prueba del *así fue* del modelo, que se *imprime* (en base a un proceso físico-químico) en el soporte, con la mayor inmediatez: “la foto es literalmente una emanación del referente”²⁸⁸. Tan estrecho es el vínculo entre la representación fotográfica y el modelo, que literalmente parecen ser uno sólo. Aquí se origina la razón por la cual los jurados se habían sentido como *voyeurs*. Les afectaba la demostrativa cercanía semiótica entre la niña y su representación, que, aunque pictórica, no se hacía valer como tal, es decir: no se distanciaba de la representación fotográfica indexical del *así fue*. Este vínculo estrecho hubiera podido ser quebrantado, perturbado o

²⁸⁸ BARTHES, La cámara, 1990, p. 142.

incluso eliminado mediante una pronunciada opacidad, mediante la integración de algún tipo de “visión artística”²⁸⁹, que indicara que la representación pictórica y la niña real no eran lo mismo. Sin embargo, este no fue el caso: H.N. mantuvo la opacidad pictórica al margen, lo más que le fuera posible, tal vez por no sacrificar ningún aspecto de la perfección mimética, ya que, como decía Paul Klee: “Entre más énfasis está puesta en los elementos formales, más insuficiente el armamento de la representación realista de las cosas visibles”.²⁹⁰

Los efectos de la opacidad sobre la representación (transparente) también la subraya Merleau-Ponty en *El ojo y el espíritu*, utilizando para ello la metáfora de una piscina.

“Cuando veo a través del espesor del agua el embaldosado en el fondo de la piscina, no lo veo a pesar del agua, a pesar de los reflejos; lo veo justamente a través de los reflejos, por ellos. Si no hubiera estas distorsiones, estos rayados de sol, si viera sin esta carne la geometría del embaldosado, entonces dejaría de verlo como es, dónde está, a saber: más lejos que todo lugar idéntico. [...] Esta irradiación de lo visible, es la que busca el pintor con los nombres de profundidad, espacio y color.”²⁹¹

Tomando esto en cuenta y viendo que H.N. no tenía, por seguir hablando con la metáfora de Merleau-Ponty, “agua en su alberca” (un gran peligro para el clavadista o el espectador respectivamente), finalmente los jurados de la trienal concluyeron –no sin haberse informado sobre la artista (entrevistas, citas etc.)– que la pintura no iba a ser premiada. Todo indicaba a que H.N. había retratado a su hija básicamente para ostentar su enorme capacidad técnica y tratando de llamar la atención del espectador siguiendo el lema mercantil del *sex sells*. No aportando nada *más*, dejó que Elizabeth (así el nombre de la niña y título de la obra), despertara en el espectador un deseo sexual, que no transcendía, porque no existían ni una opacidad, ni una postura plástica perceptible.

²⁸⁹ Emile BERNARD, “Paul Cezanne (1904)” en *Gespräche mit Cézanne*, ed. Michael Doran (Zúrich: Diogenes Verlag, 1982), p. 53: “Ohne künstlerische Schau würde die Nachahmung der Natur zu einer Dummheit.”

²⁹⁰ “Je ... mehr Gewicht auf die ... Formelemente gelegt ist, desto mangelhafter die ...Rüstung zur realistischen Darstellung sichtbarer Dinge.” (KLEE, *Schöpferische Konfessionen*, 1920, p. 28)

²⁹¹ MERLEAU-PONTY, *El ojo*, 1986 (1964), p. 53.

La identificación personal con este incidente fue grande, porque yo, al igual que aquella pintora, y al igual que muchas otras artistas a lo largo de la historia, he realizado pinturas de mi propia hija, siempre tratando de cuidar su intimidad a la hora de pintarla y también a la hora de exponer. La mayoría de las respectivas obras no han sido expuestas jamás. Esto también ha sido el caso de esta obra, hasta la fecha. Sin embargo, considero necesario recurrir a ella en este contexto, no sólo para resaltar y ejemplificar la importancia de la opacidad, especialmente en una imagen cuyo contenido icónico es tan delicado. La opacidad decide en gran parte sobre *cómo* la figuración es percibida.

Regresemos a la pintura *Infante*. Posteriormente a haber plasmado en el lienzo lastimado la cita de Schiele, incluí otra niña más, en la siguiente (cuarta y última) capa pictórica, llevada a cabo al óleo. Mi hija me posó, aunque el parecido con ella no es muy grande. Además, carece de cabello, por lo cual también podría ser un varón. Introversa y concentrada en sí misma, mantiene los ojos cerrados y toca suavemente con sus manitas su cabeza. En este gesto quedan al descubierto su torso, su corazón y también su cara. No obstante, su confianza parece tan inquebrantable, que no siente la necesidad de protegerse. Parece estar segura de que nada malo le puede suceder. Esta imagen se superpone a la niña de Schiele. Visualmente se entrelaza con ella, abriendo el espacio hacia el contexto relacionado con éste. Sin embargo, y aun estando ambas niñas aparentemente desnudas, la factura misma de la obra impide, según mi parecer, lo que, de otra manera, o desde un punto de vista meramente transparente, pudiera interpretarse como un llamado erótico. Toda la opacidad de la pintura evoca no erotismo, sino vulnerabilidad: La vulnerabilidad que me había impuesto el mismo material del lienzo rajado, que, a su vez provocó, según creo hoy, la vulnerabilidad icónica de la niña. La vulnerabilidad también de los colores, que en algunas áreas se tapan con veladuras blancas, lo que no sólo amenaza con hacerlos desaparecer, sino, además, transforma su tono cálido (por alguna reacción química o física de los pigmentos) hacia un frío gris verdoso. Y, finalmente, la vulnerabilidad de los planos pictóricos de muy delgadas capas de color, que son afectados por las líneas y las estructuras subyacentes. Todas estas formas de vulnerabilidad excluyen, en mi parecer, una aproximación violenta, y apelan a la intangibilidad de algo tan delicado que no me atreveré

tocar jamás. Es así, como percibo esta pieza, cuando ahora la miro, aunque confieso, que, durante el proceso de creación, no era consciente de ello. De hecho, no tenía ninguna intención, más que la de pintar, ya que, repito, un lienzo roto no me iba servir para sacarlo del taller. Terminé de trabajar y de concluir la pieza ya pasada la medianoche.

Un lienzo blanco con una herida profunda en la tela, un lienzo literalmente lastimado, de alguna manera desechado, había sido el punto de partida de *Infante* y la causa de su narrativa transparente, en conjunto con preocupaciones y emociones que no tenía la intención consciente de plasmar. Tal es la fuerza, que un accidente, el azar, el inconsciente y el propio material (pictórico) son capaces de desarrollar.

De ahí en adelante les presté más atención. Antes, cuando un cuadro había fracasado, simplemente lo destruía. Desde mis experiencias con *Infante*, prefiero desmontar los lienzos desechados del bastidor. Los aparto, dejándolos, no obstante, a la vista, y me espero, hasta que en algún momento se me ocurra retomarlos. En estos casos uso los cuadros descartados como si fueran materia prima, pero materia prima con una historia que aportar, con cicatrices y las huellas que deja la vida. *Toys are us*, los *Encapuchados*, *Artefacto*, *Apocalipsis*, *Femme fatale*, *Capas de tiempo*, *El Artista*, *La Reina de la abejas*, *Quinceañera* y *Amenaza* son algunos ejemplos de estas obras, que se basaron en cuadros fracasados y luego retomados (**Fig. 1, 15-22**).

La pintura subyacente de *Amenaza* (**fig. 1b**) consiste en un bosquejo al óleo, que representa dos caras femeninas, una al lado de la otra. Cuando decidí, retomar este bosquejo para una nueva pintura, desmonté la tela del bastidor, pinté el bastidor de blanco, y, finalmente, volví tensor el lienzo sobre el bastidor; pero esta vez, desde atrás, a manera que el bastidor fungiera como una especie de “marco”, mientras el lienzo constituyera el dorso de la pieza. El cuadro “remontado” iba a ser el punto de partida de la nueva obra. Lo que ya se encontraba plasmado en él, lo concebí no de manera transparente (como dos caras), sino de manera opaca: como un conjunto de configuraciones al *azar* (digo *al azar* por la completa ausencia de intencionalidad en relación con la nueva pintura). Empecé a tapar el lienzo con veladuras blancas, que aplicaba con pinceladas irregulares, aleatorias y gruesas. A

continuación, pinté, encima de las veladuras, un autorretrato de perfil. La boca, carnosa y rosada, de una de las caras previas, apareció del lado izquierdo de “mi” nuca. Como un contrapeso puse, en el extremo derecho del lienzo, una pistola. Ya seca la pintura, monté en el bastidor –ahora del lado “correcto” o sea, convencional– una tela sintética traslúcida. Ella desvanecía y emparejaba el fondo blancuzco y atenuaba el autorretrato de perfil. Encima, realicé otro autorretrato, de espalda y perfil perdido. La boca de la joven del primer plano aún seguía visible y exigía correspondencias visuales que equilibraran su peso. Se las di en la inclinación hacia la derecha del segundo autorretrato y en la duplicación de la pistola. Pero la importancia de esa boca, que simplemente *existía* en el lienzo, ejerciendo, así, una función cercana a la de un elemento figural, va más allá, porque empieza a convertirse en un *grafo*: actúa en el nivel opaco de la pintura (como elemento de la composición pictórica), pero al mismo tiempo se reconecta con su significado (boca) y establece un vínculo con la *desembocadura* de la pistola. En estas tres funciones, la *boca* oscila, como *grafo*, entre su papel opaco, su significado icónico y ese otro sentido en el que se unen la opacidad y la transparencia: Una boca tapada y velada es una boca callada; es una boca que tartamudea, porque la imagen misma “tartamudea” en la duplicación de sus elementos; pero es, también, una boca que lastima cuando se relaciona con la pistola y deja manchas rojizas en el borde inferior del lienzo. A pesar de no ser figurativas, de no *significar* nada, de no ser un elemento semántico, estas manchas abren, en el contexto dado, silenciosamente torrentes de asociaciones, que desbordan el lienzo y también todo lo que en él se representa de manera explícita.

Todo esto no fue planeado desde un principio. Fue, más bien, construyéndose sobre la marcha, que se inició a partir de una base pictórica fortuita: un cuadro descartado. Fue el resultado de un juego plástico más intuitivo que consciente, entre configuraciones dadas y reacciones pictóricas, entre pinceladas figurales y correspondencias figurativas. Fue un proceso parecido al que Deleuze describió cuando introdujo el término del “cuerpo sin órganos”²⁹², capacitado a percibir los efectos de lo *figural*. Este *cuerpo sin órganos* está en

²⁹² DELEUZE, Francis Bacon, 1984, p. 30.

oposición al cuerpo orgánico dedicado a las “coordenadas figurativas de la representación orgánica”²⁹³. La parte central del cuerpo sin órganos es un ojo...

“...indeterminado polivalente, que ve... la Figura, como pura presencia. La pintura nos pone ojos por todas partes: en el oído, en el vientre, en los pulmones ... Es la doble definición de la pintura: subjetivamente carga nuestro ojo, que deja de ser orgánico para devenir órgano polivalente y transitorio; objetivamente, levanta frente a nosotros la realidad de un cuerpo, líneas y colores liberados de la representación orgánica. Y lo uno se hace por lo otro: La pura presencia del cuerpo será visible, al mismo tiempo que el ojo será el órgano destinado a esta presencia.”²⁹⁴

El ojo orgánico ve lo figurativo, el ojo polivalente ve la figuración. Sin embargo, este modelo, que en teoría parece tan sencillo, una vez puesto en práctica, revela, cuán íntimamente ligados están, en realidad, todas las vías de percepción, todos los componentes de una pintura, y cuan complejo es su funcionamiento. El propio Deleuze decía: “Pues es fácil abstractamente oponer lo *figural* a lo figurativo, pero no se deja de tropezar con la objeción del hecho: La Figura es aún figurativa”.²⁹⁵ Deleuze resuelve este dilema, introduciendo dos figuraciones diferentes: La primera, que es la figuración prepictórica (clichés, datos *figurales*, imágenes mentales con las que cargamos todos, y de los cuales hay que liberarse para crear una imagen artística), y un

“segundo figurativo: aquel que el pintor obtiene, esta vez como resultado de la Figura como efecto del acto pictórico. Pues la pura presencia de la Figura también es la restitución de una representación, la recreación de una figuración... Y esas dos figuraciones, la figuración conservada a pesar de todo y la figuración encontrada, la falsa fidelidad y la verdadera, no son de la misma naturaleza. Entre las dos se produce un salto sobre el lugar, una deformación sobre el lugar, el surgimiento sobre el lugar de la Figura, el acto pictórico. Entre lo que el pintor quiere hacer y lo que hace, hay, necesariamente, un cómo, ‘cómo hacer’. Un conjunto visual probable (primera figuración) ha sido desorganizada, deformada, por los

²⁹³ *Ibíd.*, p. 32.

²⁹⁴ *Ídem.*

²⁹⁵ *Ibíd.*, p. 56.

trazos manuales libres que, reinyectados en el conjunto, van a hacer la Figura visual improbable (segunda figuración). El acto de pintar es la unidad de esos trazos manuales libres y de su reacción, de su reinyección en el conjunto visual.”²⁹⁶

Este proceso plástico de la *segunda figuración* está lleno de contingencias (todo es posible y nada necesario), y a él se refería Deleuze cuando hablaba del *caos* o de la *catástrofe*²⁹⁷, que el artista tiene que convertir en *obra pictórica*. Son los momentos (y parafraseo aquí a Deleuze) cuando se reinyectan las confusas manchas y líneas en el orden del *diagrama*, del cual surge, entonces, la *segunda figuración* del cuadro concluido.²⁹⁸ Si esto no sucede, si el pintor no logra *reacomodar* los elementos del caos, llevándolos hacia el nuevo orden pictórico, ocurre lo mismo, que cuando el pintor no logra desprenderse de la *primera figuración* prepictórica: el cuadro fracasa, no llega a convertirse en una obra²⁹⁹, ...aunque, tal vez, en algún momento a futuro, sí podría llegar a convertirse en la base y el punto de partida de otro.

III.4. El material autónomo

El material con el que trabaja el pintor y en el cual se manifiestan todos aquellos aspectos opacos arriba mencionados (lo figural, lo aleatorio, lo accidental, la imperfección), puede desempeñar, en el proceso creativo, un papel protagónico, si se le concibe como un auténtico elemento plástico. Como tal, el *material* reclamará su propia autonomía, en vez de doblarse a la voluntad del artista. Esto, que pudiera parecer una limitación de la expresión creativa, es, en realidad, un gran beneficio: El *material*, comprendido como entidad autónoma, sigue sus propias reglas y se resiste a entregarse plenamente a las manos del artista. Sin embargo, cuando éste logre hacerlo partícipe de la obra, de una manera u otra, el *material autónomo* podrá aportar aspectos estéticos, elementos y recursos muy sorprendentes, inusitados y plásticamente sumamente valiosos.

²⁹⁶ *Ibíd*em, p. 56.

²⁹⁷ *Ibíd*em, p. 59.

²⁹⁸ *Ibíd*em, p. 60.

²⁹⁹ *Ídem*.

Muchas veces, no nos damos cuenta de aquella resistencia, que todo material opone a la mano del artista, porque solemos usar, para pintar, materiales que con el tiempo se fueron adaptando precisamente a esa función. El carbón, el temple, el óleo, la acuarela, al igual que la madera, las placas de cobre, la tela montada sobre el bastidor, se fueron “amoldando” a lo largo de los siglos a las necesidades del pintor. Muy diferente es el caso cuando se usan materiales ajenos al ámbito de la pintura, como el lodo (Jean Dubuffet), el chapopote (Emil Schumacher), alambre de púas, arena, ropa, paja (Anselm Kiefer), partes de muebles, cordeles, cojines, botellas (Antoni Tàpies)³⁰⁰, colchones (Gotthard Graupner) o clavos (Günter Ücker). Con las peculiaridades y características específicas de estos materiales y con el “caos”³⁰¹ que provocan cuando se introducen en el espacio del cuadro, han tenido que lidiar los respectivos artistas, hasta finalmente lograr que el material se inserte en la sintaxis de la pintura y mantenga, simultáneamente, intacta su autonomía.

Del campo de tensión, que crean estas obras entre el material autónomo y el material integrado, deriva una marcada opacidad explícita, que se antepone a la transparencia tácita, invisible. En las pinturas figurativas, empero, suele ser al revés: Aquí, el material se subordina a la representación visible de la transparencia, que domina la opacidad. Ello va completamente acorde con el pensar occidental. Desde Aristóteles, pasando por Leonardo da Vinci, hasta Descartes, las culturas occidentales se han inclinado siempre por anteponer la idea al material, de preferir el idealismo frente al materialismo, lo cual, con respecto a las artes representacionales, llevó en la constatada falta de atención hacia la parte opaca de la imagen. Poco a poco, está ha sido minimizada más y más, hasta llegar, finalmente, al invento de las imágenes digitales, capaces de sólo hacer su *aparición* en algún dispositivo, sin ninguna necesidad de *materializarse* propiamente. Son la integración consumada de la *imagen* al dominio de las ideas. Libres de cualquier peso físico son el punto final de un esfuerzo continuo, que duró cientos de años. En este proceso fue de gran relevancia el descubrimiento de la perspectiva artificial, que logró liquidar, o más bien: *reprimir*, el soporte plástico. La perspectiva artificial hace literalmente olvidar el plano bidimensional

³⁰⁰ Véase: Victoria COMBALÍA DEXEUS, *Tàpies* (Madrid: Sarpe, 1990).

³⁰¹ DELEUZE, Francis Bacon, 1984, p. 59.

sobre el cual se desarrolla una tridimensionalidad ilusoria. Hace olvidar que los objetos poseen una existencia opaca, como apunta Riegl.³⁰² El régimen de esta concepción pictórica duró siglos y sigue vigente hasta la fecha en muchos ámbitos de la imagen, aunque hubo intentos, específicamente pictóricos, de rasgar el timón y cambiar de rumbo. Entre ellos destacan los impresionistas, que dieron inicio a

“una nueva manera de percibir el mundo exterior..., de analizar las sensaciones ópticas, de proponer al espectador un campo de reflexión sensible y una problemática nueva de lo imaginario.”³⁰³

En este contexto también cabe mencionar las últimas pinturas de Paul Cézanne, en las que el espacio ilusorio sobre un plano bidimensional empezó, muy lentamente, a *agrietarse*, en un sentido bastante literal: Entre pincelada y pincelada, la pintura de Cézanne deja entrever el lino. El soporte ya no se oculta; explícitamente se vuelve el garante de su propia condición física en dos sentidos: Por un lado, evidencia la materialidad del tejido áspero y grisáceo del lienzo. Por el otro lado manifiesta su condición bidimensional, a lo cual también atribuye la aplicación de la pintura. A diferencia de la creación de un espacio ilusorio, heredero y prolongación simbólica de la perspectiva artificial, en la cual el cielo azul aparece efímero y lejano y el tronco de un árbol, rugoso y cercano, Cézanne trata todo por igual: el cielo posee la misma textura que el tronco, y ambos subordinan sus particularidades figurativas a la pincelada, que se revela como lo que es: un poco de pigmento disuelto en óleo, aplicado sobre un soporte textil. Para enfatizar aún más en la negación del espacio ilusorio y la pintura tradicional, Cézanne entrelaza las pinceladas del árbol y del cielo entre ellas, y a veces hasta opta por colores cálidos (que causan la impresión de cercanía) en el *fondo* (que, en realidad, ya no es fondo) y por colores fríos (que causan la impresión de lejanía) en el

³⁰² RIEGL, Die Entstehung, 1908, p. 52.

³⁰³ FRANCASTEL, La realidad figurativa, 1988, p. 243.

primer plano (que, en realidad, ya no es primer plano). Así, Cézanne logra, que la superficie *vibre*, a través de la así llamada “mirada dinámica”³⁰⁴ del espectador. Este

“dejará de contemplar a través del marco un espectáculo ordenado; fijará su atención en un punto de detalle que se transformará en el centro de irradiación, por así decirlo, de toda la visión.”³⁰⁵

Los paisajes y bodegones de Cézanne llaman la atención sobre el material pictórico como tal: El lienzo, el soporte, reclama su presencia, y las pinceladas son módulos matéricos, que construyen al cuadro a partir de su propia lógica; una lógica, que Cézanne ilustró, según recuerda Gasquet, alejando ambas manos con los dedos muy abiertos, para luego acercarlas lentamente la una a la otra, hasta que los dedos entrelazaron fuertemente.³⁰⁶

El abandono del espacio ilusorio, como lo llevó a cabo Cézanne, sin embargo, implicaba aún más: Significaba “la pérdida del espectador”³⁰⁷, como apunta Michael Lüthy. Durante siglos el *punto de fuga* del cuadro y el *punto de vista* del espectador habían sido los elementos a través de los cuales ambas partes se conectaban. En el momento que se prescinde del *punto de fuga*, como en las obras de Cézanne, se rompe la conexión tradicional entre cuadro y espectador, lo cual naturalmente provocó un gran desconcierto, claramente reflejado en el rechazo que las pinturas de Cézanne sufrieron por parte de la gran mayoría de sus contemporáneos y hasta de sus amigos más cercanos, como Emile Zola, a quien conocía desde la infancia. Con el antiguo ligamiento entre pintura y espectador roto, había que buscar otros vínculos. Y es sumamente interesante ver, que algunos de estos apuntaban hacia la opacidad, o más precisamente hablando: apuntaban hacia la capacidad de lo matérico de comunicar emociones. Es como si la perspectiva artificial (que como símbolo de la transparencia pictórica apelaba a la razón), fuera relegada por una postura contraria,

³⁰⁴ Michael LÜTHY, “Subjektivität und Medialität bei Cézanne – mit Vorbemerkungen zur Dürer, Kersting und Manet“ en *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*, coords. Michael Lüthy y Christoph Menke, pp. 189-207 (Zúrich/ Berlín: Diaphanes, 2006), pp. 204s.

³⁰⁵ Pierre FRANCASTEL, *Sociología del arte* (Madrid: Alianza Editorial, 1975), p. 169.

³⁰⁶ Joaquim GASQUET, “Was er mir gesagt hat (1921)”, en *Gespräche mit Cézanne*, ed. Michael Doran (Zúrich: Diogenes Verlag, 1982), p. 136.

³⁰⁷ LÜTHY, *Subjektivität*, 2006, p. 200.

que apostaba a lo matérico-opaco para apelar a la emoción y a la sensación a través del *cuerpo sensible*.

La evocación de emociones y sensaciones es algo, que, para muchos, entre ellos Paul Cézanne, es capaz de provocar la naturaleza, aquella indomable materialidad autónoma:

“Te quiero decir, que yo, como pintor, me vuelvo más clarividente frente a la naturaleza, pero que me es siempre muy difícil la realización de mis sentimientos. No puedo alcanzar la intensidad, que se despliega ante mis ojos, no poseo aquella magnífica riqueza cromática, que anima la naturaleza.”³⁰⁸

A parte de la naturaleza, también la música domina a la perfección los sentimientos. Lo que ambos, música y naturaleza, tienen en común, es que se dirigen de manera sumamente inmediata al *cuerpo sensible*, hasta tal punto, que sus configuraciones parecen ser universalmente entendibles.³⁰⁹ Wassily Kandinsky, quien aparentemente era sinestético, intentó rendirle cuenta a ello: Creó pinturas, cuya materia (colores, formas y ritmos) pretendía despertar las mismas sensaciones, que podían provocar una pieza musical o un paisaje. De manera parecida trabajaba también Francis Picabia.³¹⁰

El *Tachismo* siguió desarrollando este enfoque, usando la materia pictórica –ya completamente emancipada de cualquier iconicidad– para conectar con el *cuerpo sensible* del espectador, de la manera más directa e inmediata posible: Los artistas *tachistas* más representativos, como Georges Mathieu, Antonio Saura, Gerhard Hoehme, Peter Brüning, Karl Otto Götz y otros, concebían la pintura como un lugar, en el cual sus cuerpos podían dejar huellas materiales, que daban fe de sus movimientos (externos) y sensaciones (internas), a manera de un *índice* pierceiano: “La línea es una fuerza, y esta fuerza deriva de

³⁰⁸ “Ich möchte Dir sagen, dass ich als Maler vor der Natur hellsichtiger werde, dass bei mir jedoch die Realisierung meiner Empfindungen immer sehr schwierig ist. Ich kann die Intensität, die sich vor meinen Sinnen entfaltet, nicht erreichen, ich besitze nicht diesen großartigen Farbenreichtum, der die Natur beseelt.” (Cézanne, carta a su hijo Paul del 08.09.1906, citado según LÜTHY, *Subjektivität*, 2006, p. 203).

³⁰⁹ FLORES RASGADO, *Bases físicas*, 2016.

³¹⁰ Véase p. ej. la obra *Physical Culture* (1913) de Francis Picabia en la cual las formas angulares y curvas pretendían expresar la dinámica de las metrópolis modernas mecanizadas.

la energía de quien la trazó.³¹¹ Relacionando de tal forma sus cuerpos con el material plástico, confiaban en que éste, a su vez, se vincularía con el *cuerpo sensible* del espectador: Suponían que el espectador, al ver, por ejemplo, una línea impetuosa en una pintura, pudiera imaginarse el gesto intenso con el que se plasmó, y *sentir*, gracias a las cualidades integrales de su *cuerpo sensible*, también lo que podía haber llevado a semejante gesto: desequilibrio, vehemencia, violencia etc. Lamentablemente, no fue así: Las reacciones por parte del público en general a los *Tachistas* fueron casi en su totalidad negativas.³¹² Al parecer, sólo las personas familiarizadas con el quehacer plástico, aquellas que sabían, qué se siente *físicamente*, golpear el lienzo con el pincel, salpicarlo y rasgarlo, podían realmente *entender sensiblemente* y, por ende, gozar de las obras *tachistas*.

Tal vez por ello, George Matthieu empezó a pintar sus inmensas telas frente al público: Dándole la oportunidad de experimentar y de presenciar en vivo el *acto físico* de pintar, probablemente se le facilitaría más, conectar sus propios *cuerpos sensibles* con la obra, en la que el movimiento físico (y emocional) del pintor se había inscrito.

Jean Dubuffet, a su vez, optó (en sus obras más vanguardistas) por darle la espalda no sólo a la representación, sino al tradicional material pictórico como tal. En vez de seguir usando lienzos, pinceles, pigmentos etc., él pensaba en otro tipo de pintura:

“Pienso en pinturas, que estuvieran hechas de un lodo monocromático, sin ninguna variación, ni en el tono ni en el valor, ni siquiera en el brillo o en la textura, y que tuvieran su efecto solamente gracias a los signos, huellas e improntas, que deja la mano cuando trabaja papilla.”³¹³

³¹¹ Van de Velde, citado según Werner HALTMANN, “Henri van de Velde”, *Die Zeit*, no. 36, 6 de septiembre de 1963, sección Cultura, p. 2. Texto original: “Die Linie ist eine Kraft; sie entlehnt ihre Kraft der Energie dessen, der sie gezogen hat.”

³¹² BACON, *The Brutality*, 2016 (¹1974), p. 67.

³¹³ Dubuffet 1945, citado según Maurice BESSET y Christoph WETZEL, “Das 20. Jahrhundert”, en *Neuzeit*, pp. 205-447, vol. 3, *Belser Stilgeschichte. Studienausgabe in 3 Bänden*, ed. Christoph Wetzel (Stuttgart: Belser Verlag, 1993), p. 362. Texto original: “Ich denke an Malereien, die ganz einfach aus einem einzigen einfarbigen Schlamm gemacht wären, ohne jede Variation, weder im Ton noch in den Valeurs, ja nicht einmal im Glanz noch in der Textur, und die lediglich durch jene vielen Arten von Zeichen, Spuren und lebendigen Abdrücken wirken würden, die die Hand zurücklässt, wenn sie Brei bearbeitet.”

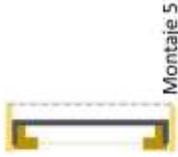
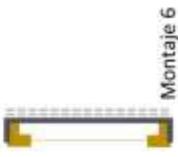
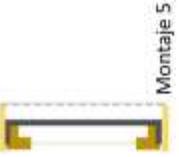
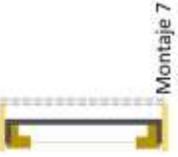
Papilla, lodo, manos. Muy lejos está Dubuffet del concepto de la ventana de Alberti. Muy lejos de la representación y de lo inteligible. Lejos hasta de la misma visualidad, porque Dubuffet no pretendía estimular el ojo, pero sí, lo explícitamente táctil y el cuerpo físico, a través una opacidad inusitada. La transparencia de las obras de Dubuffet se reduce (parecido al *Urinario* de Duchamp), básicamente a su ubicación en un espacio museístico y en el contexto artístico, en el que fueron concebidas.

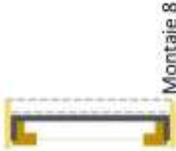
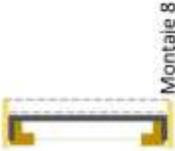
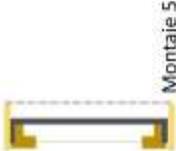
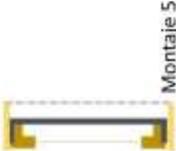
A diferencia de Dubuffet y muchos otros artistas que proclaman un interés por el material autónomo, yo nunca quise prescindir de la figuración; pero tampoco quiero subordinar el material. Busco, al igual que Francis Bacon³¹⁴, aquel equilibrio de tensión que surge, cuando la transparencia y la opacidad dialogan. Es por ello, que considero pertinente, hacer un especial énfasis en los aspectos matéricos, ya que éstos son la base y el origen de la pintura misma.

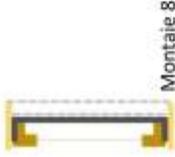
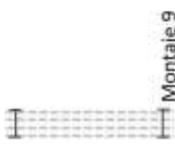
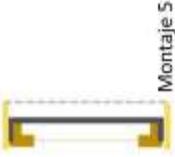
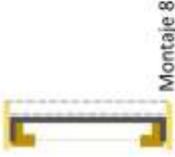
³¹⁴ “Verás, yo creo que arte es registrar. Yo creo que es reportar. Y creo que, en el arte abstracto, como ahí no hay reporte, no hay nada más que la estética del pintor y sus pocos sentimientos. En él, nunca hay ninguna tensión.”/ Texto original: “You see, I believe that art is recording; I think it’s reporting. And I think that in abstract art, as there’s no report, there’s nothing other than the aesthetic of the painter and his few sensations. There’s never any tension in it.” (BACON, *The Brutality*, 2016 (¹1974), p.69).

| Ejemplos de obra | Ficha técnica | Tipo de malla | Cantidad de soportes: | Montaje | Efectos plásticos y cualidades físico-sensibles |
|---|--|---------------|-----------------------|---|---|
|  | <p><i>Niña con pájaro.</i> 2015. Óleo sobre mallas transparentes, 90 x 65 cm</p> | <p>Tipo a</p> | <p>L: 0 M: 2</p> |  | <ul style="list-style-type: none"> - Puntos flotantes (en la malla) - Espacio con pájaro - Desenfoque - Sentidos: visual, táctil, vestibular |
|  | <p><i>Amenaza.</i> 2015. Óleo sobre tela y malla transparente, 45 x 70 cm</p> | <p>Tipo b</p> | <p>L: 1 M: 1</p> |  | <ul style="list-style-type: none"> - Espacio perceptible - Sentidos: visual, táctil, propiocepción |
|  | <p><i>Desdoblamiento del sueño.</i> 2015. Óleo sobre tela y malla transparente, 45 x 70 cm</p> | <p>Tipo b</p> | <p>L: 1 M: 3</p> |  | <ul style="list-style-type: none"> - Espacio perceptible - El leve efecto de iridiscencia insinúa una tenue "respiración" - La superficie se antoja "acolchonada" - Sentidos: visual, táctil, visceral, propiocepción |

| | | | | | |
|---|--|---------------|--|---|--|
|  | <p><i>Vera icon I</i>, óleo sobre manta y malla transparente, 30 x 30 cm, 2015</p> | <p>Tipo b</p> | <p>L: 1 M: 3</p> |  | <ul style="list-style-type: none"> - Superficie centelleante y alterable - Mallas "ondeantes" - Espacios irregulares y variables entre las mallas - Desenfoque - Características objetuales/ de paño - Sentidos: visual, táctil, propiocepción |
|  | <p><i>Vera icon III</i>, 2015. Óleo sobre tela y mallas transparente, 78 x 57 cm</p> | <p>Tipo c</p> | <p>L: 1 (no inter-venido) M: 3</p> |  | <ul style="list-style-type: none"> - Superficie centelleante y alterable - Mallas "ondeantes" - Espacios irregulares y variables entre las mallas - Desenfoque - Características objetuales/ de paño - Sentidos: visual, táctil, propiocepción |
|  | <p><i>Toys are us</i>, 2015. Óleo sobre tela y malla transparente, 150 x 150 cm</p> | <p>Tipo b</p> | <p>L: 1 M: 2</p> |  | <ul style="list-style-type: none"> - Superficie brillante - Desfases/ borrosidad - Costura, que divide y une la malla superior - Sentidos: visual, táctil, propiocepción |
|  | <p><i>Conción de cuna</i>, 2016. Óleo tela y malla transparente. 53 x 44 cm.</p> | <p>Tipo b</p> | <p>L: 1 M: 1</p> |  | <ul style="list-style-type: none"> - Espacio - Diferentes vistas de frente y de lado - Sentidos: visual, táctil, propiocepción |

| | | | | | |
|---|---|---------------|----------------------|--|--|
|  | <p><i>Es como saltar por encima de un abismo...</i> 2016. Díptico. Óleo sobre tela y malla transparente. 200 x 140 cm</p> | <p>Tipo d</p> | <p>L: 1 M: 1</p> |  <p>Montaje 5</p> | <ul style="list-style-type: none"> - Los ornamentos al fondo se desfasan y causan un ligero vértigo al moverse frente al cuadro - Sentidos: visual, táctil, vestibular, propiocepción |
|  | <p><i>Los decididores.</i> 2015. Óleo sobre tela y mallas transparentes, 140 x 140 cm</p> | <p>Tipo b</p> | <p>L: 1 M: 2</p> |  <p>Montaje 6</p> | <ul style="list-style-type: none"> - Desenfoque - Sentidos: visual, táctil (suavidad de la superficie parecida a "Desdoblamiento del sueño") |
|  | <p><i>Los hacedores de lluvia de la casa blanca.</i> 2017. Óleo sobre tela y malla transparente. 150 x 150 cm</p> | <p>Tipo d</p> | <p>L: 1 M: 1</p> |  <p>Montaje 5</p> | <ul style="list-style-type: none"> - Desenfoque - Desplazamiento de mallas - Sentidos: visual, táctil, propiocepción (los elementos de desfasan y se mueven, sobre todo en las ventanas de la casa) |
|  | <p><i>Espera.</i> 2017. Óleo sobre tela y malla transparente. 150 x 100 cm</p> | <p>Tipo d</p> | <p>L: 1 M: 2</p> |  <p>Montaje 7</p> | <ul style="list-style-type: none"> - Espacio - Desenfoque - Sentidos: visual, táctil, vestibular (por los dibujos al fondo que por ilusión óptica parecen girar levemente) |

| | | | | | |
|---|--|---------------|----------------------|---|---|
|  | <p><i>Copas de tiempo.</i> 2017. Óleo y acrílico sobre tela y mallas transparentes, 150 x 150 cm</p> | <p>Tipo d</p> | <p>L: 1 M: 2</p> |  | <ul style="list-style-type: none"> - Superficie muy centelleante - Sentidos: visual, táctil, vestibular, propiocepción |
|  | <p><i>Assunta.</i> 2018. Óleo sobre tela y mallas transparentes, 150 x 150 cm</p> | <p>Tipo d</p> | <p>L: 1 M: 2</p> |  | <ul style="list-style-type: none"> - Malla menos transparente, resalta sus cualidades táctiles - Superficie centellea levemente - Espacio: los pájaros llevan hilos colgantes en sus picos, se encuentran suspendidos entre las dos mallas - Movimiento de los hilos, si se mueve la obra - Dependiendo de la luz, la cara de la mujer superior amenaza con desaparecer - Temporalidad - Sentidos: visual, táctil, propiocepción |
|  | <p><i>Quinceañera,</i> 2018, óleo sobre tela y malla transparente, 60 x 50cm</p> | <p>Tipo b</p> | <p>L: 1 M: 1</p> |  | <ul style="list-style-type: none"> - Espacio vacío perceptible - La superficie brilla - Las manchas de color parecen flotar encima de la superficie - Sentidos: visual, táctil, vestibular |
|  | <p><i>Aria,</i> 2018. Óleo sobre tela y malla transparente. 60 x 50cm</p> | <p>Tipo d</p> | <p>L: 1 M: 1</p> |  | <ul style="list-style-type: none"> - Temporalidad - Dos vistas diferentes de frente y de lado - Costura (con costelleo) - Sentidos: visual, táctil, visceral, propiocepción, nocicepción (costura) |

| | | | | | |
|---|---|---------------|----------------------|--|--|
|  | <p><i>Los hijos del Bosco</i>, 2018. Óleo sobre tela y mallas transparentes, 150 x 150 cm</p> | <p>Tipo d</p> | <p>L: 1 M: 2</p> |  <p>Montaje 8</p> | <ul style="list-style-type: none"> - Centelleo muy fuerte en la superficie - Desfase de casi todos los elementos icónicos - Efecto de borrosidad - Espacio - Dos vistas muy diferentes de frente y de lado - Sentidos: visual, táctil, visceral, propiocepción |
|  | <p><i>Vero icon XI</i>, 2019. Óleo sobre mallas transparentes, 30 x 30 cm.</p> | <p>Tipo b</p> | <p>L: 0 M: 1</p> |  <p>Montaje 9</p> | <ul style="list-style-type: none"> - Espacio irregular por „abultamientos” en la tela - Se percibe más como un objeto que como una pintura de caballete - Transmite ligereza, por falta de un soporte rígido - Sentidos: visual, táctil (la tela se percibe más como un paño, propiocepción) |
|  | <p><i>¿Qué dirán los vecinos?</i> 2019. Óleo sobre tela y malla transparente, 190 x 300 cm</p> | <p>Tipo d</p> | <p>L: 1 M: 1</p> |  <p>Montaje 5</p> | <ul style="list-style-type: none"> - La pintura cambia según la distancia del espectador del cuadro (ojos parecen cerrados de lejos y “se abren” se cerca) - Sentidos: visual, táctil, propiocepción, temporalidad |
|  | <p><i>¿Quién soy y cuántos?</i> 2019. Óleo y acrílico sobre tela y mallas transparentes, 190 x 300 cm</p> | <p>Tipo d</p> | <p>L: 1 M: 2</p> |  <p>Montaje 8</p> | <ul style="list-style-type: none"> - Fuerte centelleo en la superficie que genera un caos visual que aumenta con el movimiento del espectador - Desenfoque - Sentidos: visual, táctil, vestibular, visceral, propiocepción |

| | | | | | |
|---|--|---------------|----------------------|---|--|
|  | <p><i>Quando piensó en Alemania.</i> 2019. Óleo sobre mallas transparentes y silla infantil. 150 x 40 x 40 cm</p> | <p>Tipo b</p> | <p>L: 0 M:3</p> |  <p>Montaje 10</p> | <ul style="list-style-type: none"> - Mallas negras sin soporte - Carácter objetual - Movimiento constante al mover la pieza y por cualquier corriente de aire - Las telas se sostienen con una construcción que da la impresión que flotan - La liebre se distorsiona con los pliegues de la tela - Sentidos: visual, táctil, vestibular, propiocepción |
|  | <p><i>El ejército de las niñas.</i> 2017-2019. Óleo sobre mallas transparentes. Dimensiones variables. Instalación de 22 piezas. Cada pieza 365 x 150 cm</p> | <p>Tipo b</p> | <p>L: 0 M:22</p> |  <p>Montaje 11</p> | <ul style="list-style-type: none"> - Instalación, a la que puede insertarse el perceptor - Constante movimiento, que causa el caminar del espectador y/o la corriente de aire - Brillo, centelleo móvil y deslumbramiento por la luz de los reflectores - Desplazamiento de las mallas y las figuras - Distorsión de las figuras por los pliegues que arroja la malla - Figuras se ve de frente, pero "desaparecen" cuando se observan desde "atrás" - Todo ello desafía la visión, crea incertidumbres - Sentidos: visual, táctil, propiocepción, vestibular, propiocepción |

III.5. Mallas transparentes

Con un material muy distinto al lodo de Dubuffet, cuentan mis propias pinturas de la serie *Transparencias*³¹⁵, que forman el núcleo plástico de mi investigación. Se trata de aquellas obras, en las que uso un textil blanco traslúcido de fibra sintética, que superpongo, en una o más capas, al lienzo. Al igual que éste, las mallas semitransparentes funcionan como soportes pictóricos. A pesar de que Pallasmaa advierte sobre aquellos “materiales actuales producidos a máquina –paños de vidrio sin escala, metales esmaltados y plásticos sintéticos”, cuyas “superficies implacables” el autor cree incapaz de expresar su esencia material”³¹⁶, yo las he experimentado como un textil sumamente táctil y como un recurso plástico fecundo. Considero las mallas un material apto especialmente de acoger y expresar las inquietudes estéticas de la actualidad, de *mi* actualidad. Casi todos los “lugares de la globalización” –aeropuertos, restaurantes elegantes, hoteles y bancos internacionales, galerías, museos, ferias de arte etc.– ostentan la misma “superficie implacable”, debajo o detrás de la cual, no obstante, hay un bullicio incontrolable. La superficie “implacable” de la malla –lisa y uniforme– constantemente invita las yemas de mis dedos a acariciarla. No obstante, a continuación, ya no haré mucho énfasis en esta propiedad de la malla sintética. Tu tactilidad es una cualidad constante, que acompaña todas las piezas de la serie. Otras características y efectos que surgen del material, a cambio, son cambiantes y variables. En éstas me enfocaré más.

La malla se consigue en diferentes calidades, grosores, grados de transparencia, resistencias etc. Las que más he trabajado son las de nylon, de algodón con acabado químico, de celulosa con poliéster y de poliéster con poliamida. Las características físicas de las mallas dieron lugar a diferentes estrategias plásticas, que se dirigen al *cuerpo sensible*, a parte del tacto,

³¹⁵ En este contexto el término *transparente* se emplea en primera instancia para caracterizar el material de las mallas sintéticas, empleadas en la serie de obras al respecto. Podría surgir la duda si estas mallas son realmente *transparentes* o si se debería hablar, más bien, de traslucidez. En ocasiones uso ambos términos casi como sinónimos, aunque generalmente prefiero el término de la *transparencia*, por sus implicaciones filosóficas. Además, *traslúcido* se suele referir más a la característica de dejar pasar la luz, mientras que *transparente* pone énfasis en lo que hay detrás, en mi caso, las imágenes subyacentes.

³¹⁶ Juhani PALLASMAA, *Los ojos en la piel. La arquitectura y los sentidos* Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2006), p. 32.

específicamente a la propiocepción y al sentido vestibular: Permiten entrelazar las diferentes capas pictóricas no sólo de manera estática, sino también móvil, cuando se desplazan visualmente las mallas. Crean, entre ellas, un espacio vacío, en el que se puede desarrollar una narrativa imaginaria, que, en dado caso implica, también, aspectos temporales. Pueden generar un centelleo en la superficie, efectos de borrosidad y veladuras, que desafían la visión y dan lugar a una aproximación más corpórea y performática que visible y racionalista. Estas estrategias plásticas serán descritas y analizadas en este apartado, a la par de relatar el su génesis durante el proceso creativo de los últimos años, para, finalmente, aterrizarlos (en el último capítulo de la tesis) en relación con el *acontecimiento estético sensible*.

El haber dado con el material de las mallas sintéticas transparentes fue el resultado de una larga búsqueda:

Al realizar obras como *Infante, Parte de mí I, Parte de mí II, #3thd World War, Espacio Corporal (fig. 8-11)* etc., descubrí cómo las imágenes superpuestas siempre se relacionaban entre ellas, sin que yo sintiera que tuviera mucho que ver en este proceso, ya que no solía “planear” demasiado la ubicación de los diferentes elementos pictóricos, que, aun así, se entrelazaban e interactuaban de una manera fascinante. Este efecto se acrecentaba, si entre una capa “figurativa” a la otra, interponía una más, que consistía en una veladura blanca al óleo. Dependiendo del pigmento usado, podía controlar el grado de transparencia de aquella veladura (el blanco de zinc es más transparente que el blanco de titanio, por ejemplo). Además, caí en la cuenta, que las capas subyacentes se traspasan mejor, si las pintaba con acrílico, a diferencia de la superiores, ejecutadas al óleo.

A parte de estos efectos plásticos, me cautivaba la idea de que, velando y tapando algo ya pintado, podía cuestionar la existencia misma de lo representado, de ponerlo como en otro plano “sintáctico”, o simplemente de crear una especie de misterio: las veladuras me posibilitaban “esconder” y “desaparecer” algo, que, sin embargo, no dejaba de estar físicamente presente en el lienzo. Que pensara de esta forma, probablemente tuvo que ver con el hecho de que en 2014 fui invitada a escribir un texto para el catálogo del pintor

austriaco Arnulf Rainer, que iba a celebrarse en el *Kunstmuseum Ahlen* en Alemania, un año más tarde. En este contexto, recuerdo haber contemplado (por primera vez con mucha atención) una de sus pinturas negras, que me hizo sentirme sumamente frustrada: Sabía que la capa negra que cubría el lienzo, escondía otra pintura, que jamás llegaría a ver. Sólo la podía percibir de manera casi táctil, si miraba el cuadro se manera sesgada, ya que, desde ahí, su textura (creada por Rainer utilizado empastes), parecía “empujar” y “abultar” la superficie negra superior en algunas partes. Entre más contemplaba la obra, más ganas tenía de ver la subyacente, lo que, sin embargo, nunca iba a suceder. La superficie negra, con la que el artista la había cubierto, me lo negaría por siempre. Cuando vi esta pieza de Rainer y, a continuación, escribí el texto sobre su trabajo, no era consciente del impacto que, al parecer, había tenido aquel encuentro sobre mí. Sin embargo, hoy creo que no haya sido casual, que poco después empezara a experimentar sistemáticamente con las veladuras (las venía ya haciendo, aunque sólo de manera esporádica e intuitiva, desde el 2007). He aquí el inicio del proceso, que finalmente me llevó a trabajar con las mallas transparentes.

Experimentando, entonces, más y más, con las diferentes capas pictóricas sobre el lienzo, me di cuenta que los aspectos arriba mencionados no eran los únicos que conllevaban las veladuras. Había otra cosa que me intrigaba: Sentía que entre las tres capas pictóricas (imagen subyacente, veladura blanca, imagen superpuesta) no sólo se desarrollaba un fuerte vínculo estético y aquel *misterio de la revocación*, sino que, además, parecía surgir una especie de *profundidad plástica*: Esta no era *real*, porque las tres capas de pintura (la subyacente, la veladura, la superpuesta) físicamente nunca medían mucho más de uno o dos milímetros, ya que suelo usar la pintura con muy poco cuerpo. Sin embargo, la profundidad que yo podía percibir, tampoco correspondía a un espacio ilusorio, como aquel que sugiere la perspectiva artificial. La profundidad, el espacio pictórico que sentía se abría entre las capas, era de otra índole: No era real, ni visible; pero sí perceptible de otra manera, que en ese entonces no podía explicar, aunque hoy, la llamaría la *percepción sensible*. Este espacio, perceptible a través del *cuerpo sensible*, lo busqué enfatizar, aunque con poco éxito. Pensé, entonces, que, tal vez, habría que mirar el problema desde otra

perspectiva, desde otro ángulo: no partiendo tanto de las pinceladas, los pigmentos, la aplicación del color, sino a partir del mismo lugar en el cual se desenvolvía: el soporte. En consecuencia, comencé a experimentar con otros materiales, que no fueran lienzos: Compré, por ejemplo, cristal y placas de acrílico, para pintarlos de ambos lados, para que el grosor del mismo material definiría la distancia entre las capas pictóricas. No obstante, la tosquedad de las pinceladas sobre aquellas superficies, no me convencía. Volví al óleo sobre tela, al que, ahora, una vez seca la superficie, agregué una capa de gel o acrílico líquido, para luego pintar encima. Tampoco me convencieron los resultados, por las mismas razones. Finalmente, un día, una amiga me invitó a tomar un café en su casa. Tenía las delgadísimas cortinas blancas de su ventana al jardín corridas, porque hacía mucho sol. Aun así, alcanzaba a ver, a través de la tela transparente, los árboles y los arbustos, que parecían “ondear” a la par de la cortina, mientras se entretejían con el sutil dibujo que ostentaba la cortina. Al día siguiente fui a una tienda de telas y compré muestras de todas las telas transparentes y traslúcidas que estaban disponibles. Al poco tiempo pude descartar todo lo que tuviera un elevado porcentaje de algodón. El algodón (no procesado) absorbe rápidamente y casi por completo la pintura y deja la superficie con un aspecto demasiado seco. También deje de lado la seda, ya que es muy susceptible a la luz y tiene una duración relativamente corta. Además “corre” demasiado la pintura, dejando efectos, que no cumplían con la estética que yo buscaba. Lo que, a cambio, me funcionaba muy bien, eran las telas sintéticas, y en ellas me enfoqué desde entonces, buscándolas cada vez más resistentes, para que las pudiera utilizar incluso en cuadros de gran tamaño. Realicé muchas pruebas y las mallas descartadas las guardaba, para reusarlas en algún momento. Tal ocurrió también en *Desdoblamiento del sueño*.

En *Desdoblamiento del sueño* (**fig. 23**), que a nivel transparente representa un doble autorretrato, usé, para las mallas superpuestas, pedazos de obras desechadas, ligeramente manchadas. Una tras otra (tres en total) las montaba sobre el bastidor, a cuyo reverso estaba sujeto el lienzo con el primer autorretrato de perfil. Después de pintar cada malla (dos de ellas con una “segunda” versión del autorretrato de espaldas, y una que repetía el primer autorretrato del lienzo), desmontaba la malla, para tensar la siguiente, y así,

sucesivamente. Al final, tendí las mallas para dejarlas secar. A estas alturas de mi proceso ya sabía que no podía usar aceite de linaza, como estaba acostumbrada hacer en el lienzo, ya que el aceite tiende a amarillear rápidamente las mallas. La pura trementina como medio, empero, parece disolver un poco la superficie de las fibras (o aquella capa química con la que se procesan algunas), de manera que el secado es muy tardado, llegando hasta a una o más semanas, dependiendo de la cantidad de trementina usada. Cuando, finalmente, estaban secas al tacto las mallas, volví a montarlas sobre el bastidor, cuidando que los contornos de las figuras no se empalmaran, para poder generar el efecto de desenfoque. Necesité varios intentos, antes de quedar satisfecha. Ahí, también aprendí a tener en cuenta la “dirección” de las tramas: Hay mucha diferencia entre si la trama de la malla superpuesta va en la misma dirección que la subyacente o la “cruza” en un ángulo de 90°. Si se cruzan las tramas, se reduce el efecto de iridiscencia, que le pueden aportar a la pieza un ambiente onírico, efímero y de un sutil movimiento propio, parecido a una ligera respiración. El efecto de iridiscencia aumenta, si las tramas de las mallas van en la misma dirección y puede, como muestran otros ejemplos, llegar a un grado tal, que la superficie pictórica literalmente parece atomizarse. En el caso de *Desdoblamiento del sueño*, que realicé, aun desconociendo estas peculiaridades físicas del material, confieso que fue la casualidad la que había decidido, en qué dirección usaba las mallas a la hora de pintarlas, y el resultado fue el descrito: un leve y sutil movimiento de la superficie, como si debajo de esta “piel”, algo respirara, para conectarse desde el sentido visceral con mi *cuerpo sensible*. Otro sentido al que apela la obra, es el tacto. El ojo que se dirige a esta pieza, se confronta con una estética desconocida en el ámbito de la pintura de caballete. Supongo, que no sólo en mí, ello contribuye a despertar una cierta curiosidad y la pregunta sobre cómo y de qué material está hecha la pieza, por lo cual siento el impulso de no sólo mirar, sino, además, de tocarla. A ello se añade el aspecto de cierto “acolchonamiento”, lo que también estimula el sentido táctil. Este efecto es el resultado de varias (en este caso 3) mallas superpuestas, entre las cuales, se despliegan delgadas capas de aire. Estos pequeños espacios vacíos, en este momento, aun no eran intencionados de mi parte, sino una característica del material, que se “levanta” un poco si se tensa mucho. El efecto sobre mi *cuerpo sensible*, no obstante,

me cautivo y decidí enfocar más en este aspecto, con el que había podido dar un paso más en mi investigación de aquella **profundidad sensible**, que me intrigaba, como hemos visto, desde los cuadros de veladuras, como *Infante, Parte de mí I, Parte de mí II, #3thd World War, Espacio Corporal* (fig. 8-11).

Si, tensando mucho las mallas, se podía crear cierto espacio real entre malla y malla como en *Desdoblamiento del sueño*, supuse, que, tal vez, funcionaría también a la inversa, es decir, *no* tensando la tela y permitiendo que actuara según sus peculiaridades físicas: Cuando había tendido las mallas de *Desdoblamiento del sueño* para que se secaran, me había llamado la atención, que no colgaban derechas, sino que se abultaban en algunas partes y en otras no tanto. Queriendo aprovechar esta característica matérica, empecé a trabajar una serie que llamé *Vera Icon*, lo que en latín significa “verdadera imagen” (fig. 24-38). Generalmente suele llamarse así, aquel paño, que (según cuenta la leyenda bíblica), una joven (que más tarde se conocería por el nombre de Verónica) le había prestado a Jesús, para que él se secase el sudor y la sangre que se le escurrían a la cara, mientras subía su cruz al calvario, para ser crucificado. Cuando el textil le fue devuelto a la joven, ostentaba, en vez de sudor y sangre, el retrato de Jesús. Este retrato se consideraba una *vera icon*, una “imagen verdadera”, porque establecía una relación directa con la “verdad” misma: el rostro de Jesús. Era un vínculo más estrecho, incluso, que aquel que conlleva el índice pierciano. Este aspecto fue lo que me motivó a llamar mi serie de la misma manera: *Vera Icon*.

Las piezas al respecto prescinden de un soporte rígido, y tienen un formato parecido a las dimensiones de un paño o pañuelo, de 30 x 30 cm (en la mayoría de los casos). La relación estrecha entre modelo y representación, entre realidad e imagen, que establece la leyenda de Verónica—y muchas otras (como la de la Virgen de Guadalupe o la del sudario de Turín, entre otras)— sigue vigente, en muchos sentidos, hasta la fecha. A lo largo de la tesis hemos visto muchos ejemplos al respecto. Pero también se manifiesta en la vida cotidiana, cuando besamos, por ejemplo, la foto de nuestros hijos. En la serie de los *Vera icon*, pretendo *cuestionar* este aparentemente ineludible vínculo, que subyuga la imagen al original, y

también la opacidad a la transparencia: Mis *Vera Icons* no pretenden haberse generado en base a un proceso indexical, y mucho menos milagroso. Ni siquiera se refieren a un modelo específico. En este sentido *rompen* el vínculo con el “mundo real”, a lo que también contribuye su factura: Los desfases de las capas superpuestas distorsionan la representación. El exceso de información visual –cada elemento aparece por lo menos tres veces– se opone a una lectura transparente nítida. La superficie ondulada constantemente oscila y centellea, distrayendo la mirada de la figuración para, a cambio, llamar la atención sobre la materialidad de la pieza. Llevando ésta a su máxima expresión, dejo, además, a la vista las costuras que fijan las mallas a alguna suave tela de fondo. Pretendo, que lo físico, lo matérico se emancipe (a la mayor medida posible en una imagen figurativa) de su referente, para definir el término de la “verdadera imagen” a la inversa de la *vera icon* de Verónica: No desde la transparencia y lo milagroso, sino desde su opacidad y materialidad, ya que, para mí, las *verdaderas imágenes* son aquellas que toman consciencia de su opacidad.

El proceso creativo de mis *Vera Icons* se lleva a cabo de la siguiente manera: Monto una malla transparente sobre un bastidor, que, en el caballete, recargo en una cartulina pintada de un gris medio. El gris me ayuda a ver tanto los tonos claros, como los oscuros de las delgadísimas capas de pintura, que a continuación aplico. Al terminar el rostro (porque generalmente son rostros los que constituyen la serie), desmonto la malla, la dejo secar y procedo de la misma forma con las siguientes dos o tres mallas. Otro procedimiento consiste en tensar 3 o 4 mallas juntas sobre el bastidor. Entonces, la cara se pinta solamente una vez, pero tengo mucho menos control sobre las pinceladas. La pintura al óleo tiene que estar muy diluida y el pincel muy cargado, para que el color pueda penetrar hasta la malla inferior. En los intersticios entre las mallas, la pintura casi líquida se suele acumular y no hay muchas posibilidades de intervenir en cómo actuará ahí. No obstante, pueden lograrse efectos plásticos muy interesantes, cuando los colores se desarrollan libremente y empiezan a mezclarse entre ellos, en un espacio al que no tiene acceso mi pincel. Cuando termino de pintar, acuesto la pieza en el piso, o en una mesa, y dejo que se seque la pintura, hasta que ya no haya peligro de escurrimientos. Luego desmonto las mallas, las separo con

fuerza, pero también con cuidado (porque se adhieren las unas a las otras), y las dejo secar por completo. Finalmente escojo una tela, que puede ser una tela impresa, con aplicaciones o un lienzo, al que aplico una base de color acrílico en tonos variables y con algunas texturas. Sobre este, como las mallas, que superpongo de manera desplazada, para generar aquella borrosidad que busco y, también, para dejar que las formas y colores de las diferentes mallas interactúen. Puedo resaltar las estructuras subyacentes si superpongo áreas negras, ya que el negro transparenta la malla aún más que cuando no está intervenida, al menos que haya un exceso de pintura. Otras partes de las imágenes subyacentes, a cambio, las puedo ocultar, sobre todo usando blancos (menos el zinc). También algunos rojos y azules reducen la transparencia de la malla. A la hora de coser, tengo que tener cuidado de no tensar la malla, para aprovechar los pequeños abultamientos, que se generan en las mallas, cuando la pintura empieza a secarse a velocidades diferentes, dependiendo del grosor de la capa pictórica y de la cantidad de trementina. Estos pequeños abultamientos crean una espacialidad muy particular en la pieza, que se asemeja un poco a una superficie acuosa. Además, las *Vera Icons* son movibles: por un lado, parece que la superficie flamea por la iridiscencia del material; por el otro lado se flexionan, cada vez que se levanta o toca la pieza, lo que provoca, que los abultamientos cambien un poco de posición y de tamaño. Me gusta percibir estas piezas, más que como pinturas de caballete, como pequeños objetos textiles, que disfruto agarrar con mis manos y sentir como se amoldan a su postura y movimiento. Para transmitirle un poco de esta percepción táctil al espectador, que no podrá, en todos los casos, tocar las piezas con sus propias manos, busco presentarlas, no enmarcadas, sino en cajas de acrílico. Las ajusto a una base de solo 10 x 10 cm, sobre la cual, el paño parece estar flotando, para desarrollar mejor sus características objetuales y rendirle cuenta a lo ligeros que se sienten.

En el proceso plástico, descrito en los párrafos anteriores, había podido encontrar –a través del empleo de las mallas transparentes– dos maneras de generar físicamente aquel espacio perceptual, que había sido una inquietud básica desde el 2014. Sin embargo, ambos métodos sólo eran aplicables en pinturas relativamente chicas. El uso del mismo bastidor para distanciar el lienzo de la(s) malla(s), montando el primero en el reverso del bastidor y

las mallas en su frente (**fig. 1, 6, 18, 22, 23, 39-42**), sólo funcionaba con bastidores que no requerían transversales. Visibles a través de las mallas, éstos someterían las pinturas a una estructura geométrica que quería evitar. El otro método, de coser las mallas a otra tela, tenía una limitante de índole práctica: los trozos de tela que podía manejar con la máquina de coser, no debían pasar un metro, aproximadamente. De otro modo, las telas se doblan demasiado cuando se acumulan en mi mesa de trabajo, dejando pliegues indeseados en las mallas.

Aun así, empecé a trabajar formatos más grandes, como de 150 x 150 cm. Uno de estos cuadros, que ya he mencionado someramente, lleva el título *Toys are us* (**fig. 15**). Muestra dos niños jugando con una soga, la insinuación de un desnudo femenino y otros personajes al fondo, que remiten a los colgados de un puente en Cuernavaca, que vi una noche a la salida del cine. Todos estos elementos pertenecen al nivel transparente de la obra, son el marco temático-icónico a abordar. Sin embargo, mi preocupación iba más allá... Necesitaba averiguar qué recursos plásticos podía encontrar para que la descrita figuración me llevara –como aquel espacio perceptual– a un nivel de percepción que hiciera involucrarme a partir de mi *cuerpo sensible*, en vez de abordar lo que estoy viendo sólo con los ojos. ¿Habría formas de provocar una percepción sensible, que me hiciera *sentir* en el cuadro, lo que *siento* cuando salgo a la calle y me doy cuenta de que hasta las cosas más cotidianas –como una bolsa de basura negra en la banqueta o unos niños jugando con una soga– han perdido su inocencia y me sugieren violencia? Una violencia, cuyo origen no radica en las cosas mismas, sino en el ambiente que se respira en todas partes.

Para darle seguimiento a estas inquietudes hice lo que siempre hago cuando busco respuestas: comencé a trabajar. Pinté, sobre el lienzo, las bases de acrílico (que en este caso también implicaban algunos ornamentos) y, luego, la primera capa figurativa al óleo. Como no sabía cómo distanciar la malla del lienzo, decidí montarla directamente encima. Sin embargo, tuve que intercalar un hule transparente, para que, a la hora de pintar la malla, no se manchara también el lienzo. Una vez terminada la capa pictórica de la malla, en la que repetí, con desfases, los elementos centrales de la pieza, la desmonté del bastidor.

Desmonté, también el hule. A continuación, volví a poner nuevamente la malla, que, ahora, tocaba directamente el lienzo. Por más que la tensaba, las dimensiones eran demasiado grandes para que se “levantara”, aunque fuera solo por unos milímetros, del lienzo. Tenía desfases, pero se veía sin mucho espacio intermedio... Finalmente opté por usar, para la segunda capa de malla, una de las desechadas y guardadas, resultado de un experimento fracasado (**fig. 43**). La que escogí, llevaba la insinuación de un desnudo femenino que mencioné al principio. Al posicionarla provisionalmente encima del lienzo y la primera malla, me convenció como interactuaba esta capa con las subyacentes, pero lamentablemente era mucho más estrecha. Abarcaba sólo un poco menos de la mitad de la pieza. Sin embargo, no quise abandonar la idea de integrar este retazo a la obra, de manera que opté por la alternativa: de coserle el pedazo que le faltaba. Este, no tenía manchado previo. Cuando terminé de montar la malla suturada sobre bastidor, me llevé tres sorpresas: Primero que lograra empalmar la costura con la sogá del plano subyacente. Segundo, que la costura lograra separar sutilmente la malla la superficie inferior. Y tercero: el impacto que tuvo la costura sobre mi percepción. De repente, fue, como si estuviera viendo la obra por primera vez...y no solo viéndola, sino sintiéndola: La lectura unívoca de los elementos figurativos estaba mucho más obstaculizada que antes. Percibía la iconicidad como detrás de una neblina blanquizca de configuraciones iridiscentes. Además, las insinuaciones del desnudo de la malla superior con sus manchas y líneas más figurales que figurativas, se entrelazaba con los colgados de una manera caótica, confusa e inquietante, que hacía resaltar, junto con el colorido de rosas carnosos, la vulnerabilidad del cuerpo humano. La misma vulnerabilidad fue transmitida, de una forma aún más inmediata, por la costura. Si bien ésta había sido una necesidad práctica y el resultado de un intento fracasado, se había convertido en una “elocuente” expresión plástica, en la que se infiltraban de manera sutil, ciertos aspectos agresivos y violentos, ya que *suturar* significa unir y crear, pero también perforar, destruir y lastimar. Si bien, la costura de la malla, en la parte superior de la pintura, coincide con la sogá y pasa, por ende, casi desapercibida, más abajo “corta” la cabeza de la niña literalmente en dos. Y es aquí, donde comienza el *acontecimiento estético sensible*, que se desencadena, cuando los aspectos matérico-opacos afectan e “infectan” su

transparencia, repercutiendo fuertemente en ella y en mí. Aun sabiendo que los niños del cuadro fueron inspirados por una escena que tuvo lugar el día mi cumpleaños (cuando observé como trataban de colgar la piñata), me es imposible, verlos así, alegres e inocentes, en el cuadro. El contexto del cuadro en general, y sobre todo los efectos materiales de la costura, me lo impiden y me acercan más y más a otras sensaciones, que se parecen desenvolverse de manera autónoma: Como colores que se rehúsan a ser “un simulacro... de la naturaleza”³¹⁷, desarrollan su propia “dimensión..., la que crea de sí misma a si misma las identidades, las diferencias... alguna cosa.”³¹⁸ Ahora, aparto mis ojos de la niña y los fijo en la superficie de la malla. Su integridad parece estar en juego, al igual que la integridad de la niña. Si bien respira –blanca, brillante y lisa– la estética del mundo contemporáneo y globalizado, siento cómo, debajo de la superficie, ahí, donde la luz es atrapada entre las mallas y serpentea, un caos, que amenaza la solidez de la superficie pictórica. Está pareciendo descomponiéndose, al igual que los mismos personajes, que se desfasan, cuestionando su presencia en aquel lugar y hasta su propia existencia. Hasta los elementos ornamentales del fondo se rehúsan a cumplir con su designado papel. En vez de “decorar” o “embellecer” aumentan, a mi parecer, el desasosiego.

Tuve la oportunidad de encontrar, en *Toys are us*, valiosos recursos plásticos, que retomaría y desarrollaría más adelante (como el ornamento o la costura). Sin embargo, seguía en pie la búsqueda de un método para crear un espacio entre el lienzo y la malla, incluso en obras de mayor formato. Después de algunos intentos con más costuras (**fig. 39**), geles acrílicos (**fig. 44, 45**), espaciadores industriales (**fig. 17**) y otros elementos (**fig. 46**), finalmente opté por ponerle al bastidor aquel “marco” de tiras de madera, que ya he mencionado anteriormente. Generalmente pintado de blanco, me permite montar las capas de mallas que necesite y del tamaño que sea necesario.

Las peculiaridades materiales de las mallas ofrecieron, como hemos visto, cierta resistencia al proceso creativo, en varios aspectos. Ponen límites y no permiten cualquier de

³¹⁷ Robert Delaunay, citado según MERLEAU-PONTY 1986 (1964), p. 51.

³¹⁸ MERLEAU-PONTY, El ojo, 1986 (1964), p. 51.

tratamiento. Por ejemplo, hay mallas no se prestan para tensarlas demasiado, y otras, que se antojan “toscas” en formatos chicos, aunque dominan muy bien el formato grande. También, hay que tener sumo cuidado de no cargar las mallas con demasiada pintura, porque ésta fácilmente se acumula entre las tramas y las “taponea”, corrompiendo la sutil ligereza, la impresión de colores flotantes y efímeros, que brinda la malla si se trabaja casi como si se “tiñera”. No obstante, fueron –como vimos a lo largo de este capítulo– precisamente estas resistencias, las que me obligaron a doblegar mis intenciones al material. Al dejarme guiar por él, por sus limitantes y exigencias, creo haber podido encontrar otras y nuevas formas estéticas, recursos plásticos y hasta discursos pictóricos, que de otra manera seguramente no hubiera descubierto. De ello hablaremos en el próximo capítulo, dedicado al análisis detallado de los efectos plásticos, que surgieron del trabajo con las mallas transparentes y los recursos que estas ofrecen.



Fig. 47
Volando bajo. 2016. Óleo sobre tela y malla transparente. 200 x 160 cm.



Fig. 48
Espera. 2017. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 150 x 100 cm.



Fig. 49

Es como saltar por encima de un abismo y nunca llegar al otro lado.
2016. Díptico. Óleo sobre tela y malla transparente. 200 x 140 cm.



Fig. 50

Réquiem. 2016. Óleo sobre tela y malla transparente. 150 x 150 cm.



Fig. 51
Ojos aún miran. 2016. Óleo sobre tela y malla transparente. 150 x 150 cm.



Fig. 52a

Historia en la piel: Adelita I. 2018. Óleo y acrílico sobre tela y malla transparente. 80 x 70 cm.
Vista de frente.



Fig. 52b

Historia en la piel: Adelita I. 2018. Óleo y acrílico sobre tela y malla transparente. 80 x 70 cm.
Vista de lado



Fig. 53
Historia en la piel: Sí se puede. 2018. Óleo y acrílico
sobre tela y malla transparente. 80 x 70 cm.



Fig. 54
Historia en la piel: La Garbancera. 2018. Óleo y
acrílico sobre tela y malla transparente. 150 x 150 cm.



Fig. 55a
El escondite. 2017. Óleo y acrílico sobre tela y malla transparente.
60 x 50 cm. Vista de frente.



Fig. 55b
El escondite. 2017. Óleo y acrílico sobre tela y malla transparente.
60 x 50 cm. Vista de lado.



Fig. 56
Los Distráidos III. 2015. Óleo y acrílico sobre tela
y mallas transparentes. 150 x 150 cm.



Fig. 57
Los Distráidos II. 2014. Óleo y acrílico sobre tela. 150 x 150 cm.



Fig. 58a
Treat me like a fool. Treat me like I'm evil. 2017. Óleo y acrílico sobre tela y malla transparente. 190 cm x 300 cm.

Fig. 58b
Detalle de: *Treat me like a fool. Treat me like I'm evil.* 2017.
Óleo y acrílico sobre tela y malla transparente. 190 cm x 300 cm.





Fig. 59
Capas de tiempo. 2017. Óleo y acrílico sobre tela
y mallas transparentes. 150 x 150 cm.



Fig. 60
Absurdistán. 2018. Óleo y acrílico sobre tela
y mallas transparentes. 140 x 80 cm.



Fig. 61
Historia en la piel: Catrinas. 2018. Óleo sobre
tela y malla transparente. 35 x 150 cm.



Fig. 62
Historia en la piel: El sueño de la cazadora. 2019.
Óleo y acrílico sobre tela y malla transparente. 160 x 200 cm.



Fig. 63
¿Quién soy y cuántos? 2019. Óleo y acrílico sobre
tela y mallas transparentes. 190 x 300 cm.



Fig. 64
Espejismo. 2018. Óleo sobre tela y malla transparente. 200 x 160cm.



Fig. 65
Assunta o El sueño de la razón. 2018. Óleo sobre
tela y mallas transparentes. 150 x 150 cm.



Fig. 66

El ejército de las niñas. 2017-2019. Óleo sobre mallas transparentes.

Dimensiones variables.

Instalación de 22 piezas, de las cuales 17 están intervenidas pictóricamente.

Cada pieza 365 x 150 cm



Fig. 67
Cuando pienso en Alemania. 2019. Óleo sobre mallas transparentes y silla infantil. 150 x 40 x 40 cm.



Fig. 68
Estudio para El ejército de las niñas. 2018. Óleo
sobre mallas transparentes. 95 x 50 cm



Fig. 69

El ejército de las niñas. 2017-2019. Óleo sobre mallas transparentes.

Dimensiones variables.

Instalación de 22 piezas, de las cuales 17 están intervenidas pictóricamente.

Cada pieza 365 x 150 cm



Fig. 70

Detalle con autora de *El ejército de las niñas*. 2017-2019. Óleo sobre mallas transparentes. Dimensiones variables.

Instalación de 22 piezas, de las cuales 17 están intervenidas pictóricamente. Cada pieza 365 x 150 cm

IV. EL ACONTECIMIENTO ESTÉTICO SENSIBLE EN LA OBRA PERSONAL

Hemos visto, en el capítulo anterior, como, a partir del trabajo con las mallas transparentes, han surgido estrategias y recursos plásticos, muchas veces, inesperados. Algunos de ellos tienen la capacidad de surtir, desde su opacidad, determinados efectos que apelan al *cuero sensible*. Estos efectos son lo que he llamado las *contingencias sensibles*, que, a su vez, detonan el *acontecimiento estético sensible*. Si bien, no podemos describir o entender racionalmente cómo operan las *contingencias sensibles*, ni cómo cada perceptor experimenta individualmente este *acontecimiento* como tal, sí creo podemos, por lo menos *acercar* a ambos fenómenos, enfocándonos en el análisis de las estrategias plásticas utilizadas, y describiendo, a manera ejemplar, como la obra nos guía hacia aquel punto, en donde comienza el *acontecimiento estético sensible*.

El afán de conectar una obra pictórica al *cuero sensible* mediante determinadas estrategias plásticas que rebasan lo meramente visual, es muy antiguo. De hecho, existen innumerables manifestaciones al respecto, con las que los pintores han buscado, a lo largo de la historia de la pintura, complementar sus obras, llamando explícitamente la atención de otros sentidos. Cabe mencionar por ejemplo la obra de Eugene Leroy o Frank Auerbach, pintores que aplican tantas capas de óleo a sus obras que, aún después de varios años, éstas siguen impregnando su alrededor con su *olor* específico. Se podría añadir, como otro ejemplo, la estrategia de Hans Makart de depositar flores y perfumes orientales en su taller para subrayar la sensualidad de sus pinturas, cuyas figuras femeninas llegaban a parecerles a los espectadores de la época tan sensuales, que un encuentro con ellas eventualmente les ahorra la planeada visita al burdel.³¹⁹ Las cualidades táctiles de la pintura que resaltan en esta anécdota se remontan hasta la antigüedad: Plinio el viejo cuenta en su *Naturalis historia* (35, 64) que en una competencia con Parrasio, en el siglo V a. C., Zeuxis logró pintar unas uvas tan exquisitas, que, al develar su obra, los pájaros bajaron del cielo para comérselas. A continuación, Parrasio pidió a Zeuxis que corriera la cortina que ocultaba su obra. Cuando éste estiró la mano para cumplir con la petición, se tuvo que percatar que

³¹⁹ FLECK, Von allen Sinnen, 2016, p. 77.

había sido vencido por su colega: Mientras sus uvas solamente habían podido engañar a los pájaros, la pintura de su contrayente (en forma de cortina), había logrado desafiar a sus propios ojos, sumamente adiestrados. A partir de este momento el tacto cuenta, en la historia de la pintura, con una constante presencia, que se refleja no solamente en innumerables anécdotas, sino también en teorías desarrolladas por investigadores: A principios del siglo XX, Alois Riegl había propuesto, en su afán de crear una *Gramática histórica de las artes plásticas*, entre otras cosas, la distinción entre pinturas *ópticas*, que carecían de espacialidad y pinturas *táctiles*, que poseían cualidades táctiles, espaciales y corpóreas.³²⁰ Riegl sostenía además: “La visión solamente nos revela la existencia de una cosa; la forma de esta cosa la tiene que explorar el tacto.”³²¹ También Deleuze enfatizaba la importancia del tacto en la pintura, no solamente en el momento de la creación de la obra, como hemos visto, sino también en su percepción.³²² Con respecto a los pintores que pretendían la superación del ilusionismo representacional a beneficio de la materialidad, enfocándose en sus cualidades táctiles, quisiera mencionar sólo los ejemplos de Jean Dubuffet y de Gotthard Graupner. También la relación entre audición y pintura, es, como hemos mencionado someramente, de muy estrecha índole. Muchos escritos dan fe de la gran semejanza entre la música y la pintura o expresan experiencias sinestéticas, como, por ejemplo, Baudelaire, quien decía decidir sobre la calidad de una pintura según su *melodía*. Para ver la melodía de una pintura aconsejaba mirarla desde una distancia, que impidiera distinguir tanto los elementos representados, como las líneas existentes.³²³ La audición también ocupa un lugar central en la obra de Wassily Kandinsky, quien relacionaba sus composiciones cromáticas con tonos musicales mentales. Con respecto al movimiento (propiocepción), es importante recalcar que la variabilidad de la distancia entre espectador y obra, es siempre un elemento intrínseco de la pintura. No es lo mismo una obra de gran formato y una obra chica, y tampoco es lo mismo ver una obra de cerca o verla de lejos. Los impresionistas y más aún los puntillistas supieron aprovechar este fenómeno, elaborando

³²⁰ RIEGL, *Historische Grammatik*, 1966 (1899), pp. 289ss, 294.

³²¹ *Ibidem*, p. 287.

³²² DELEUZE, *Francis Bacon*, 1984, p. 26.

³²³ ULLRICH, *Die Geschichte*, 2009, p. 20.

obras que desde cerca parecen disgregarse en manchas de color, mientras que a la distancia conforman objetos claramente distinguibles.³²⁴ Mucho antes, Hans Holbein, concepcionó en 1533 su obra *Los embajadores*, a partir de la consideración del movimiento del espectador: En el primer plano de la pintura se encuentra una forma alargada y blancuzca, no identificable como algún objeto conocido. Sin embargo, si el espectador cambia de perspectiva y echa una mirada sesgada al lienzo, la mancha blanca se revela como la anamorfosis de un cráneo humano, que convierte la obra en una especie de *memento mori* o una *vanidad* oculta. En la *Nacional Portrait Gallery* de Londres se encuentra otra pintura con una anamorfosis, que al parecer estaba de moda en la Inglaterra de aquella época. Se trata de un *retrato de Eduardo VI de Inglaterra*, realizado por William Scrots. La deformación perspectíca se corrige mirando a través de un agujero en el marco.

Cualquiera de los recursos plásticos, empleados por los pintores mencionados, es describable sin ninguna dificultad. Lo mismo es aplicable a mis pinturas, en la que me valí del inusitado material de mallas sintéticas transparentes, para desarrollar, a lo largo de los últimos cuatro años, diferentes estrategias, diseñadas para conectar mis obras más íntimamente a mi *cuerpo sensible*. Las que, según mi propia experiencia personal, tuvieron la mayor capacidad de provocar, en mí, la experiencia de un *acontecimiento estético sensible*, describiré a continuación, desde una perspectiva inevitablemente subjetiva.

El abordaje del tema de la investigación desde de la creación y la perspectiva personal, me parece pertinente, ya que el enfoque de la misma yace –no en lo que se ha llegado a llamar el *disegno*– sino en aquellos aspectos de la obra pictórica que atañen sus dimensiones opaco-matéricos y opaco-sensibles: A lo largo de mi trabajo plástico, he aprendido a valorar la pintura como una entidad, un cuerpo, un mundo autónomo, al que hay que prestar atención con todo el aparato sensorial-sensible, tanto como pintora, como también, siendo la primera espectadora de mi pintura. Especialmente los aspectos opacos-sensibles, que se relacionan con el *cuerpo sensible* del que se le enfrenta, no obedecen a ningún tipo de reglas

³²⁴ Los impresionistas y puntillistas lograron pintar obras de acuerdo con la forma fisiológica en que vemos, aplicando en sus obras la teoría del color pigmentado, para que la suma de dos colores (uno junto al otro) forme otro.

o recetas. No son objetivables, ni generalizables, a veces ni siquiera son formulables. Son abordables exclusivamente de manera personal e individual. Por ello, he decidido asumir plenamente esta postura, cuando, a continuación, analizaré algunas obras personales ejemplares, con la finalidad de extraer, cómo las estrategias plásticas utilizadas se conectan, a través de las *contingencias sensibles*, con mi *cuerpo sensible*. Este procedimiento, no pretende de encauzar el lector a *mi* manera de aproximación a la obra. Busca proponer tan sólo *uno* de muchos acercamientos posibles y el intento de compartir un poco del trasfondo de mi proceso creativo y mi forma de pensar. De ninguna manera quisiera proporcionar especies de manuales de uso de mi obra, ya que estoy convencida, que tanto la subjetividad de la percepción y como la misma opacidad de la obra vehementemente se opondrían a semejante pretensión. Creo, al contrario, fuertemente en la autonomía y la “vida propia” de cada obra, por encima de las posibles intenciones su autor, de manera que cada receptor es libre y bienvenido a establecer su propia comunicación con ella. Si, por ende, describo mis obras a partir de mi subjetividad, entiéndase esto como el intento de crear y de comprender los procesos pictóricos desde una “*mátesis singularis* (y [ya] no *universalis*)”, para, como lo había propuesto Roland Barthes en *La cámara lúcida*, investigar “a partir de algunos movimientos personales”³²⁵. “Heme, pues, a mí mismo como medida del ‘saber’”³²⁶ pictórico. “¿Qué es lo que sabe mi cuerpo sobre la pintura?”³²⁷

IV.1. El vértigo del ornamento

Por *ornamento*, hoy en día, solemos entender exactamente aquella definición, que aparece en la pantalla de la computadora, cuando *googleamos* el término. Dice: “Adorno o motivo decorativo que sirve para embellecer una cosa.”³²⁸ El adorno parece, por ende, íntimamente relacionado con lo decorativo; generalmente no le prestamos demasiada

³²⁵ BARTHES, *La cámara*, 1990, p. 38.

³²⁶ Ídem.

³²⁷ Ídem.

³²⁸ <https://www.google.com.mx/search?client=firefox-b&dcr=0&q=Diccionario#dobs=ornamento> (09.10.2017).

atención, parece estar ahí, básicamente para hacer que algo se vea más atractivo. Sin embargo, Georg Baselitz no lo entiende de esta forma, cuando dice:

“...la línea puede dispararse hacia el ojo desde el fondo, desde el fondo de la tela o hasta a través de la tela; el ornamento, trenzado, virado, serpenteando, pero también derribándose, puede existir como serpiente o como soga; el punto, como punto, como mancha, como montón..., a veces atraviesa la superficie del lienzo volando ...”³²⁹

Conocemos, además, la importancia de los ornamentos en muchas culturas no occidentales, especialmente cuando se trata de contextos religiosos y rituales, es decir: en lugares donde lo inteligible, la razón, la mente se subordinan a otros órdenes. Con estos, el ornamento se asocia más fácilmente que con una aproximación consciente y racional, ya que “no pertenece a la categoría de la representación”³³⁰. El ornamento no pretende ni imitar, ni abstraer, ni *representar* otra cosa, sino que se constituye y se define a partir de sí mismo. El ornamento es un arte que se “auto engendra”³³¹. Por consecuencia, y desde el punto de vista del espectador, el ornamento no es *legible* en base al reconocimiento de elementos figurativos (un proceso racional, a veces hasta codificado culturalmente). Es, más bien, un acontecimiento que en gran parte se desarrolla de manera inconsciente. Corresponde a lo que Gottfried Wilhelm Leibnitz llamaba las “pequeñas percepciones”³³², que tienen efectos subliminales sobre el humano, sin que éste se dé cuenta de ellos. Leibnitz compara sus efectos con el sonido del mar: Es imposible escuchar una sola ola, pero en su conjunto transmiten, constante e inconscientemente, la presencia poderosa de la

³²⁹ Georg BASELITZ, *Das Rüstzeug der Maler* (Derneburg, 12. November 1985), sin paginación. Texto original: “die Linie... kann aus dem Hintergrund, vom Grunde der Leinwand oder selbst durch die Leinwand durch ins Auge schießen; das Ornament, geflochten, gedreht, gewunden, auch stürzend, kann auch Schlange oder Strick sein; der Punkt, als Punkt, als Fleck, als Haufen wie ein Fladen, fliegt auch manchmal über die Leinwandfläche...”

³³⁰ Hans KÖRNER, “Alois Riegl und Loie Fuller – Die Selbstzeugung von Kunst im Ornament“ en *Blickende Leiber, lebendige Farbe und Randfiguren in der Kunst. Kunsthistorische Aufsätze*, eds. Hans Körner et al. (Berlín: Reimer, 2011), p. 132. Texto original: Das Ornament “fällt ... aus der Kategorie des Bildlichen heraus.”

³³¹ *Ibidem*, p. 136.

³³² “Estas pequeñas percepciones tienen... mayores efectos de lo que se podría pensar. Son ellas, las que producen ese maravilloso algo, esas maravillosas impresiones...ese maravilloso enlazamiento que une cada ser con el resto del universo.” / “Solche geringen Wahrnehmungen sind also von mehr Wirksamkeit als man denken mag. Sie sind es, welche dies wunderbare Etwas... erzeugen, diese wunderbaren Eindrücke..., diese Verknüpfungen, welche jedes Wesen mit dem übrigen Universum hat.” (Gottfried Wilhelm LEIBNITZ, *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand* (Berlín: L. Heimann’s Verlag, 1873), p. 15.

naturaleza.³³³ De ahí que se le atribuyeron al ornamento, y también a la música, la capacidad de dirigirse directamente a lo más profundo de la psique humana. Cuando el ojo, debido a la complejidad del ornamento, no es capaz de distinguir bien entre fondo y figura, cuando se pierde en estas “figuras radiantes y centelleantes”, en “esta repetición de motivos similares que adormece el pensamiento a su ritmo monótono”³³⁴, surgen efectos “ceranos al vértigo”³³⁵. Y “si nos dejamos llevar por ese vértigo...al borde de la hipnosis..., nuestra mente, un poco desorientada, ya no distinguirá claramente el mundo imaginario del mundo real”³³⁶.

Entonces, la relación entre ornamento y realidad de ninguna manera es nula (como podría haber parecido cuando definimos el ornamento como una forma plástica auto engendada). La relación entre ambos existe y es significativa, pero se constituye, no a partir de la representación, de la imitación o de la referencia, sino a partir de una experiencia sensible.

El ornamento empleado en *Volando bajo* (fig. 47), *Espera* (fig. 48) y *Es como saltar por encima de un precipicio...* (fig. 49) no se caracteriza tanto por una ambivalencia en la relación fondo-figura, sino por otro tipo de ambivalencia y por un *incierto y móvil* posicionamiento en el plano de la pintura:

Las franjas ornamentales verdes de *Es como saltar por encima de un precipicio...*, aparecen en dos planos superpuestos y separados a una distancia de aproximadamente 1.5 cm.

³³³ Véase BREDEKAMP, *Der Bildakt*, 2015, p. 340.

³³⁴ Paul SOURIAU, *L'Imagination de l'artiste* (Paris: Hachette et Cie, 1901), p. 55: "Estas figuras radiantes y centelleantes en las que la mirada se fija espontáneamente, esta repetición de motivos similares que adormece el pensamiento a su ritmo monótono, todo en la decoración lineal parece dispuesto a ejercer sobre el espectador una especie de acción hipnótica." / "Ces figures rayonnées et comme scintillantes sur lesquelles se fixe spontanément le regard, cette répétition de motifs semblables que berce la pensée de son rythme monotone, tout dans le décor linéaire semble disposé pour exercer sur le spectateur une sorte d'action hypnotique."

³³⁵ Felix BRACQUEMOND, *Du Dessin et de la couleur* (Paris : G. Charpentier et Ce, 1885), p. 176 : "Le da una especie de deslumbramiento, cercano al vértigo." / "Il vous donne une sorte d'éblouissement voisin du vertige."

³³⁶ SOURIAU, *L'Imagination*, 1901, p. 55 : "¡Entreguémonos a este vértigo, no hagamos esfuerzos por retractarnos! Al borde de la hipnosis, cuando nuestro pensar, un poco perturbado, ya no distingue claramente el mundo imaginario del mundo real, ocurrirán cambios extraños en el aspecto del dibujo, en el que fijemos nuestros ojos." / "Laissons-nous aller à ce vertige, ne faisons pas effort pour nous reprendre ! Aux confins de l'hypnose, quand notre pensée un peu trouble ne distinguera plus nettement le monde imaginaire du monde réel, d'étranges changements vont se produire dans l'aspect du dessin sur lequel nous aurons les yeux fixés."

Cuando yo, como espectadora, me acerco al cuadro, mi caminar causa un desfase óptico de ambos planos y, en consecuencia, un sutil movimiento de ambas capas del ornamento, lo que, a su vez, provoca la sensación de mareo, de ya no poder orientarme en el espacio del cuadro. El “vértigo”³³⁷, del que hablaba Souriau, pasó al plano físico de la propiocepción y el sentido vestibular; se hace experimentable literalmente *a carne propia*. Esta es la “puerta”, por la que entro al cuadro, y la base sobre la cual construyo lo demás: La lectura de la narrativa icónica y la comprensión del título, que hace referencia a una cita de Elena Poniatowska³³⁸: “*Es como saltar encima de un precipicio y nunca llegar a otro lado*”. Este “precipicio” anunciado, *no* aparece visiblemente en el cuadro. Sin embargo, sí se *siente*, como hemos visto, con el *cuerpo sensible* (que conjuga la visión con la propiocepción y el sentido vestibular). Entre ver y sentir hay, por ende, una disyunción, una contradicción. Por un lado, están la sensación de mareo y también el título. Por el otro, se observa una mujer de espaldas que se aprieta contra una pared; no hay ningún abismo. El hecho de no *veamos* ningún abismo, sin embargo, no significa su ausencia absoluta. El abismo está presente como un pie, que dejó su huella en la playa. Nos habla de la persona que la pisó, aunque ésta ya no esté. Gracias a la huella (esa manifestación matérica de una presencia en potencia) sabemos si la persona estaba caminando o corriendo por la playa, si pasó apenas o hace ya varios minutos, etc. De la misma índole es precipicio en la pintura: no lo vemos, pero sabemos de su existencia y lo *sentimos* en nuestro cuerpo.

La polivalencia de las diferentes narrativas (la textual-lingüística del título que evoca el abismo, la sensible que lo sugiere a partir de las sensaciones, y la icónica que lo niega) obstruye una lectura unívoca transparente-representacional de la imagen, para, a cambio, transportarme a lugares, en donde la lógica y la coherencia dejan de ser de utilidad. El *pensar* y el *reflexionar* ceden, para darle lugar al *sentir*, que, finalmente, “convierte” el *precipicio* (anunciado por el título, pero icónicamente ausente) en un abismo interior. Este

³³⁷ SOURIAU, L'Imagination, 1901, p. 55.

³³⁸ “Soy de la idea de que, por haberme iniciado como periodista, voy a ser periodista hasta que me muera. Y debo decirle que para mí la decisión de dar el paso del periodismo a la literatura fue algo aterrador. ¡Cómo saltar encima de un precipicio y llegar al otro lado!” (Elena PONIATOWSKA, “Frasas y pensamientos”, <http://www.frasesy pensamientos.com.ar/autor/elena-poniatowska.html> (consultado el 15.08.2016)).

abismo interior no se puede describir. Tampoco se puede *saber* el vértigo que causa, cuando nos enfrentamos a una situación infranqueable, al igual que no se puede *saber* “el brillo del sol”³³⁹. Pero sí se pueden *sentir* ambos.

La huella del pie, el precipicio y esta pintura tienen en común el vacío: La huella como tal es un vacío, no vemos más que sus contornos en la arena; el precipicio como tal es un vacío, no vemos más que sus contornos en las rocas que lo delimitan; esta obra es un vacío, porque no vemos el abismo que nos anuncia el título y que sentimos al acercárnosle físicamente. Esto mismo, el poder *sentirlo*, indica que el vacío no es un vacío estéril. Es un vacío fértil, en el que mucho puede ocurrir y donde comienzo del *acontecimiento estético sensible*.

IV.2. El descubrimiento del tiempo

En las obras de las mallas superpuestas, el provocar el movimiento del espectador es una estrategia a la que recorro con frecuencia, porque vincula la obra con el *cuerpo sensible* del perceptor de una forma inmediata y dinámica, en la que desempeñan un papel protagónico la propiocepción y el sentido vestibular.

Sin embargo, y aunque haya varios artistas, incluso pintores, que trabajan con el movimiento del perceptor, son muy pocos los teóricos que defiendan la importancia de la propiocepción (y, menos aún, del sentido vestibular) en este contexto. Uno de ellos es Merleau-Ponty, quien explícitamente manifiesta que *todo* proceso de percepción depende del movimiento. Dice: “ningún *Wahrnehmen* [percibir] percibe sino con la condición de ser Sí mismo del movimiento”³⁴⁰. Y: el lenguaje “es al *yo pienso* lo que el movimiento es a la percepción”³⁴¹, porque el “movimiento propio [es la] confirmación de una cosa-sujeto”³⁴².

³³⁹ Merleau-Ponty, entrevista radiofónica, 1.10.1948 (parafaseado según WALDENFELS, *Bildhaftes Sehen*, 2010, p. 35)

³⁴⁰ MERLEAU-PONTY, *Lo visible*, 2010, p. 226.

³⁴¹ Ídem.

³⁴² Ídem.

Si el movimiento del espectador confirma la existencia de un objeto, como decía Merleau-Ponty³⁴³, también confirma el tiempo que ocupa el realizar ese movimiento. Al *quiasmo de la mirada*, que ya hemos mencionado antes, se añade, entonces, una especie de *quiasmo del tiempo*, que tiene lugar cuando *mi* tiempo se entrecruza con el tiempo de la obra. Cuando hablamos del *tiempo* en relación con una pintura, tenemos que distinguir entre lo que quisiera llamar su *tiempo opaco* (que sería el tiempo que tomó la creación de la pieza, y el tiempo que requiere su percepción), el *tiempo transparente* (que se refiere al tiempo desarrollado en la narrativa transparente), el *tiempo perceptual* (que se percibe cuando el perceptor y la obra se conectan, se sincronizan) y el *tiempo interior* (relacionado al estado anímico del espectador).

Tiempo transparente

El tiempo transparente es aquel, que con más frecuencia se ha tratado de captar y de analizar. Al tiempo transparente se refiere *el momento fecundo* del que hablaba, entre otros, Gotthold Ephraim Lessing. Es, también, el tiempo, que se ha tratado de resolver en la tira cómica, con imágenes secuenciales, o por parte del futurismo y Marcel Duchamp.³⁴⁴ El *tiempo transparente* suele transcurrir frente a los ojos del espectador, que se le somete, parecido a cuando mira una película, un video o una obra de teatro. En todos estos casos, el espectador se sumerge al tiempo transparente de la obra, para seguir su narrativa. Una variante del *tiempo transparente* es aquel, que transcurre de manera circular, es decir: una secuencia, sin principio ni fin, o, una secuencia en la que el principio puede ser el fin y viceversa. *Canción de cuna* (**fig. 6**), *Aria* (**fig. 39**) o *Espera* (**fig. 48**) juegan con este tiempo circular; pero también *Réquiem* (**fig. 50**) recurre a él.

³⁴³ Ídem.

³⁴⁴ “Es aquí que cobra importancia la famosa observación de Rodin: las tomas fotográficas instantáneas, las actitudes inestables, petrifican el movimiento, como lo muestran tantas fotografías en que el atleta es fijado para siempre. No se va a deshelar el movimiento multiplicando las tomas. Las fotografías de Marey, los análisis cubistas, la *Mariée* de Duchamp, no se mueven: provocan un ensueño *zenónico* del movimiento. Se ve un cuerpo rígido como una armadura que hace jugar sus articulaciones, él está aquí y allí, mágicamente, pero no *sale* de aquí y allí.” (MERLEAU-PONTY, *El ojo*, 1986 (1964), p.58).

La chica de la trenza negra aparece, en el primer plano del lienzo, de perfil y con los ojos abiertos. En la malla se le ve de perfil de $\frac{3}{4}$ y con los ojos cerrados, mientras de su boca sale, o a su boca entra, un pequeño pájaro, cuyos compañeros revolotean en la parte superior de la imagen. El cerrar y abrir los ojos, el mostrar y ocultar la cara, el salir o entrar el pájaro de/a la boca de la muchacha, no se insertan en ninguna lógica cronológica lineal. Funcionan de manera circular, atrapando la imagen en una repetición infinita. También en *Ojos aún miran* (**fig. 51**) los ojos desempeñan un papel importante, aunque, aquí, su abrir depende, dado a la factura de la obra, mucho de la concentración del perceptor. Sólo si su mirada logra penetrar poco a poco la capa pictórica superior, empiezan a esbozarse las pupilas de la capa subyacente, y la niña “abre los ojos”, devolviendo la mirada insistente. Si no, ella seguirá sumida en su propio mundo.

Otra manera de manejar el tiempo transparente, consiste en establecer una narrativa que abre un espacio entre el antes y el después, mostrando ambos estados simultáneamente, como en *Canción de cuna* (**fig. 6**), *Aria* (**fig. 39**), *A sus espaldas* (**fig. 40**), *Encuentro imposible* (**fig. 41**), *Manos ajenas* (**fig. 42**) y *Treat me like a fool* (que veremos más adelante). Dos elementos pictóricos disparejos y ambiguos crean, entre ellos, una especie de vacío – cercano a la figura retórica de la elipsis– el cual el espectador puede llenar con una narrativa imaginada. “El cuadro hace ver el movimiento por su discordancia interna.”³⁴⁵

En *Quinceañera* (**fig. 22**) me valí de este recurso. La pieza muestra un vestido colgado en un gancho en el lienzo, y un par de lobos en la malla. La niña, la quinceañera, a la que remite el título, está ausente. Sin embargo, se asoma tácitamente en aquel vacío o vacío, que se abre entre los dos planos pictóricos, estableciendo, ahí, una narrativa que se lleva a cabo en la imaginación. En mi caso, esta narrativa imaginaria incluye otro factor, relacionado al vestido. Es un vestido infantil, que (aunque originalmente era de otro color, y no rojo como aparece en la pieza), yo usé de pequeña y que ahora le está empezando a quedar chico a mi hija, que pronto dejará su infancia para insertarse al mundo de los adultos. A este mundo adulto, sin embargo, no sólo remiten los elementos figurativos (vestido, lobo, niña ausente).

³⁴⁵ MERLEAU-PONTY, *El ojo*, 1986 (1964), p.59.

Son sobre todo los elementos opacos, los que lo determinan: las sombras negras que parecen estar a punto de invadir todo el espacio; las líneas diagonales que carecen de significado icónico, pero someten todo a una rígida estructura piramidal; las manchas blancas superpuestas que congestionan la transparencia de la malla, su sutilidad y finura, porque obstruyen las tramas con su “exceso de cuerpo material”.

Tiempo opaco

El *tiempo opaco* lo posee toda pintura, y deriva directamente de su opacidad, especialmente de su factura. Es el tiempo que llevó la creación de la obra. Sin embargo, no sólo le pertenece al artista y a la obra, sino también al espectador, que se le acerca a la pieza desde la opacidad. Wolfgang Ullrich dice al respecto:

“... en obras, para cuya ejecución el artista empleó mucho tiempo, la idea inicial se “unta”, se “masajea” poco a poco en la epidermis de pieza, hasta ser absorbida. La idea inicial... queda resguardada en la factura, al igual que muchas otras cosas más. [...] El espectador tiene menos que entender, que experimentar. La obra no le habla directamente, pero se expone a su mirada, y lo seduce, así, a emplear, a su vez, el tiempo necesario para rastrear la génesis de los efectos que posee esta obra. Mediante el tiempo empleado, ésta puede ser más que una expresión de voluntad; se emancipa del artista y se vuelve autónoma.”³⁴⁶

El *tiempo opaco* se puede hacer más explícito, si se recurre, como hicieron Georges Matthieu o Yves Klein, a acciones o performances, que lo visibilizan, externando lo que de otra manera queda, en mayor o menor grado, “oculto” en la superficie pictórica.

³⁴⁶ ULLRICH, Siegerkunst, 2016, p. 102. Texto original: “Dagegen wird bei Arbeiten, für die der Künstler selbst viel Zeit aufwandte, die Ausgangsidee gleichsam nach und nach einmassiert. Damit sind sie als solche nicht mehr sichtbar, sondern aufgehoben in der Gestaltung, in die noch vieles andere eingegangen ist. Ein Werk, das die Intentionen des Künstlers in sich aufgenommen hat, ist gleichermaßen introvertiert und präsent. Der Betrachter hat weniger etwas zu kapieren als zu erfahren. Das Werk spricht ihn nicht direkt an, stellt sich aber seinen Blicken. So wird er dazu verführt, seinerseits Zeit aufzuwenden, um der Genese der Wirkung nachzuspüren, die dieses Werk besitzt. Durch den Einsatz von Zeit kann es also mehr als eine Willensäußerung sein; es emanzipiert sich gleichsam von Künstler und steht für sich selbst.”

Tiempo perceptual

El *tiempo perceptual* es aquel tiempo, que, por ejemplo, durante una experiencia estética, parece desacelerarse, extenderse. Se hace palpable en nuestro *cuero sensible*, cuando estímulos inusitados obstaculizan, interrumpen o frenan el automatismo del proceso perceptual.

Entre otros, fueron los puntillistas los que experimentaron con este tipo de tiempo. Sus pinceladas cortas y marcadas, vistas de cerca, carecen de cualquier sentido iconográfico, algo inaudito para su época. Lo mismo hacía Hans Holbein en su obra *Los embajadores*. En ambos casos, el mecanismo, que desata el *tiempo perceptual*, es el mismo: me enfrento a una confusión visual (manchas aparentemente sin sentido en el caso de los puntillistas, una forma amorfa en el caso de Holbein), que funge como interferencia. Frente a esta irritación, que entorpece la percepción automática, el espectador empieza a moverse intuitivamente³⁴⁷, ajustando su percepción, que, a su vez y en este mismo momento, se vuelve tan palpable como el tiempo mismo. Pero ahí no para el proceso, porque me vuelvo a dirigir, desde el nuevo punto de vista (resultado de mi movimiento) a la obra, que ahora me revela otros aspectos de sí misma, tanto a nivel opaco, como también a nivel transparente.

Con ello juego, como vimos en *Canción de cuna* (**fig. 6**), en *¿Qué dirán los vecinos?* (**fig. 5**) y, también, en *Historia en la piel: Adelita I* (**fig. 52a y 52b**), en *Historia en la piel: Sí se puede* (**fig. 53**), en *Historia en la piel: La Garbancera* (**fig. 54**) o en *El escondite*, 2017 (**fig. 55a y 55b**). Una vista sesgada a la obra, muestra, en todos los casos mencionados, otra imagen, que la mirada de frente:

Si *El escondite* se contempla de lado (**fig. 55b**), se aprecia una niña, que, al parecer, pretende “escondarse” detrás de un cojín. El intento está destinado a fracasar, ya que el cojín está demasiado pequeño y apenas logra ocultar su carita. Cuando me muevo más hacia al frente y vuelvo a mirar la pintura desde ahí, esto se hace aún más evidente, porque desde aquí, ni siquiera el cojín puede protegerla de mi mirada inquisitiva: La trama de la malla se “abre” y

³⁴⁷ No se “percibe sino con la condición... del movimiento.” (MERLEAU-PONTY, *Lo visible*, 2010, p. 226).

me permite penetrarla hasta la capa pictórica del lienzo, donde se ve la misma niña, sin cojín, parada de perfil con su capucha roja y su mandil blanco. Sin embargo, el cojín no se desapareció del todo. Pareciera, más bien de una sustancia volátil, efímera e indefinida, en la que se “hunden” las manitas (del plano superpuesto), que tampoco “desaparecieron” del todo. Se combinan, más bien, con la imagen subyacente de una manera que irrita y rompe con la lógica de la figuración “realista”, a la que se apela.

En *Adelita I* (**fig. 52a y 52b**) ocurre algo parecido. Se plasmó una mujer, cuya cara está parcialmente manchada de rojo por alguna razón que no se explica. Además, a la “lógica” de su torso desnudo, contradice *otro* rostro, que, distorsionado, se inscribió en su piel.³⁴⁸ Si me acerco a la obra de lado, veo, ya desde lejos, que la mujer tiene los ojos cerrados. Sin embargo, en algún momento repentino, los abre y clava su mirada penetrante en la mía, para luego, si sigo caminando, volver a cerrarlos como si nada hubiera pasado.

Entre las obras mencionadas y el perceptor se desarrolla una especie de comunicación “espiral”, que a manera esquemática se podría describir, en base a mis obras personales, de la siguiente manera: 1. La pintura ofrece alguna característica o aspecto inesperados (por ejemplo, una superficie inusual, un desfase de los elementos icónicos, la sensación de mareo etc.). – 2. La percepción automática e inconsciente del espectador se detiene. – 3. Ahora, éste se aproxima a la obra de otra manera: Con mayor concentración, tal vez, y más consciente de su propio proceso perceptual; pero también –intuitivamente– de manera física: se cambia de lugar, de ángulo, se aleja o se acerca. – 4. Ello, a su vez, provoca un “cambio”, una “metamorfosis” de la obra, lo cual es posible, porque las características físicas de las mallas transparentes superpuestas permiten la integración de diferentes “vistas” la obra. Los cambios se desarrollan básicamente a nivel opaco, pero repercutan en el nivel transparente de la pintura, que no sólo se ve afectada, sino *condicionada* por la opacidad y las en ella desarrolladas *contingencias sensibles* que estimulan la percepción sensible. – 5. El espectador percibe esta “metamorfosis” (provocada por su propio

³⁴⁸ El segundo rostro es la cita de una de las fotografías más emblemáticas de las *Adelitas* históricas, a las que también hace referencia el título de la pieza.

movimiento), a través de la visión, pero sobre todo a través de la propiocepción y el sentido vestibular, y conecta su *cuerpo sensible* con el cuerpo de la obra. – 6. El tiempo del *cuerpo sensible* y el tiempo (opaco y transparente) de la obra se sincronizan y se entrelazan en el *tiempo perceptual*, que ahora se vuelve palpable. A través de la obra me veo viendo, me siento sintiendo.

“El enigma reside en que mi cuerpo es a la vez vidente y visible. El que mira todas las cosas, también se puede mirar, y reconocer, entonces, en lo que ve, el ‘otro lado’ de su potencia vidente. (Él se ve viendo, se toca tocando, es visible y sensible para sí mismo).”³⁴⁹

Sobre esta “nueva” base perceptual (1.-6.), sigue, o más bien, vuelve a comenzar (como “en espiral”) el proceso de aproximación a la obra: 1a. Las características materiales de la pintura se agudicen. – 2b. La percepción del espectador se desacelera aún más. – 3b. Aumenta la concentración en la propia percepción y en la obra. – 4b. La obra revela aún más aspectos opacos y transparentes. – 5b. El espectador intensifica los vínculos de su *cuerpo sensible* con la obra. – 6b. Ambos se entrelazan más en el “estirado” *tiempo perceptual*, haciéndose (casi) uno solo durante el breve y mágico momento del infinito *acontecimiento estético sensible*, que sigue y vuelve a reanudarse cada vez que me le enfrento...

Tiempo interno

Un proceso perceptual, en el que el *tiempo* se haga palpable, generalmente inicia (como hemos visto) con alguna irritación (Seurra), un misterio (Holbein) o una estética inesperada (mallas transparentes). Pero también puede iniciar con una pregunta como esta: ¿Qué tiene que ver el poema *Los distraídos* (fig. 13, 56, 57) de Rosario Castellanos con la pintura que lleva el mismo título? Para Vittoria Borsó, catedrática italiana de la Universidad de Dusseldorf, la relación entre ambas obras es, a primera vista, una relación icónica:

³⁴⁹ MERLEAU-PONTY, El ojo, 1986 (1964), p. 16.

“El poema describe la indiferencia de personas connotadas de elitistas, que son indiferentes no sólo a la sensualidad de la vida, sino que también se niegan a ver la destrucción violenta del mundo que los rodea y que son ciegos frente a sus prójimos.”³⁵⁰

Prosigue:

“Sin embargo, los propios personajes ... confieren al grupo, gracias a su mudez y rigidez, cierta desazón. Y ahora empieza –si no nos apartamos del cuadro y contemplamos más a detalle los actos pictóricos que se desarrollan en la materialidad de la obra– el acontecimiento de la visualidad.”³⁵¹

A continuación, Borsò describe el proceso técnico de sobreponer velos de telas transparentes, recreando el proceso de creación y conectándose con el *tiempo opaco* de la pintura. También empieza a moverse frente a la obra y constata, que el juego de la luz, que es atrapada entre los velos superpuestos, altera la textura de cabellos, cuellos, espaldas y ropas, lo cual, a su vez, “anima la pintura”³⁵² (*tiempo perceptual*). Finalmente concluye: “En este juego de velos y luz aparece algo que se experimenta como una amenaza espectral para la percepción y para la memoria”.³⁵³ Esta amenaza se refiere, no al *tiempo transparente* de la obra, sino una especie de *tiempo interno*, relacionado con las emociones y sensaciones del espectador, como afirmará Borsò más adelante. La amenaza, que la catedrática detecta en la obra, surge desde la opacidad de la pieza, o, más específicamente hablando: desde las *contingencias sensibles* que estimulan el *cuerpo sensible*, mucho más

³⁵⁰ Vittoria BORSÓ, “Unbestimmtheiten des Sichtbaren und Sagbaren an den Rändern des Archivs”, en *Blickränder. Grenzen, Schwellen und ästhetische Randphänomene in den Künsten. Liber Amicorum für Hans Körner*, eds. Astrid Lang y Wiebke Windorf (Berlín: Lukas Verlag, 2017), p. 32. Texto original: “Das Gedicht beschreibt die Indifferenz von elitär konnotierten Menschen, die nicht nur gleichgültig gegenüber der Sinnlichkeit des Lebens sind, sondern auch die gewalttätige Zerstörung der Welt um sie nicht sehen und auch blind gegenüber den Mitmenschen sind...”.

³⁵¹ BORSÓ, *Unbestimmtheiten*, 2017, p. 32. Texto original: “Doch schon die für die Malerin typischen, hyperrealistisch betonten und zugleich farblich kontrastarmen Figuren, ihre Starre und Stummheit, verleihen der Menschengruppe einen Hauch von Unheimlichkeit. Und erst hier, wenn wir uns nicht vom Bild abwenden und die Bildakte in der Materialität des Bildes genauer betrachten, beginnt das Ereignis der Visualität.”

³⁵² Ídem. “El juego de luces, que son atrapadas en los velos superpuestos y la ‘veta del material’ en el cabello, el cuello y la espalda, así como la ropa, altera, anima la imagen.”/ “Das Spiel des Lichtes, ‚das sich in den übereinander gestaffelten Schleiern fängt‘ und die ‚Maserung des Materials‘ von Haaren, Hals und Rücken sowie von den Kleidern verändert, animiert das Bild.”

³⁵³ Ídem. Texto original: “Aus diesem Spiel von Schleiern und Licht scheint etwas auf, das als spektrale Bedrohung für die Wahrnehmung und für die Erinnerung erfahren wird.”

allá de la razón. La espectadora se siente privada de la acostumbrada superficie sólida pictórica. Esta ha sido sustituida por un material que le retira con cada respiro (que mueve su cuerpo y por ende hace fluctuar la imagen) lo que trata de fijar con sus ojos y su frustrado afán de *ver reconociendo*³⁵⁴. La sensación de amenaza también se siente, porque no se ve, no se entiende, lo que, sin embargo, ahí está: el cadáver, que en la parte inferior de la imagen se entrelaza –carente de cualquier lógica figurativa– con los cuerpos de los jóvenes. Su configuración parece sólo obedecer a las peculiaridades del material mismo. Comprendiendo esto, la espectadora se desplaza hacia un lado y mira la pintura de manera sesgada. Desde este punto de vista, logra hacer caso omiso los planos pictóricos subyacentes, que confundían la vista. Desde ahí, la luz rebota en aquellas partes de la tela transparente que no fueron intervenidas, y empiezan a resaltar claramente los contornos del cadáver, que, boca abajo, flota en la superficie blanca de la malla superior. La espectadora se vuelve a desplazar hacia el frente de la pintura, y el cuerpo tirado se vuelve a desvanecer, disolviéndose en las manchas, líneas, colores que lo constituyen, para subordinarse a la iconicidad de los jóvenes. La unión de estos con el difunto es, figurativa y lógicamente hablando, un imposible, aunque no lo sea en la memoria, ni en el sueño, ni tampoco en el plano pictórico. Aquí, la simultaneidad de elementos espacial y/o cronológicamente distintos, surte efectos sobre nuestro sentir, que apelan a lo no-racional, la no-lógica, lo no-explicable, lo indeterminable. Son, concluye Borsó, “precisamente estas indeterminaciones en la materialidad de la imagen lo que convierten el acontecimiento visual en el elemento central de esta pintura.”³⁵⁵

“Es el *modus* figural... de la violencia entre visibilidad e invisibilidad lo que constituye... el acontecimiento, y este acontecimiento estético conduce a una experiencia que podemos llamar ética... : La visualidad de esta pintura es una peroración, que *mueve* a un *sujeto afectado*. [...] Esta potencia, esta contingencia vital, no es un efecto de la legibilidad [transparente] de la imagen, sino [el resultado] del juego [opaco] entre visibilidad e invisibilidad, de un juego que nos hace experimentar que al borde del archivo siempre existe

³⁵⁴ IMDAHL 1996, Cézanne, p. 304; también en: ídem, Giotto, 1996, p. 26.

³⁵⁵ BORSÓ, Unbestimmtheiten, 2017, p. 33. Texto original: “Aber gerade die Unbestimmtheiten in der Materialität des Bildes machen das visuelle Ereignis zum Hauptmoment dieses Gemäldes.”

algo, que se escapa de nuestro saber sobre nuestro propio presente, pero que urgentemente requiere de nuestra atención.”³⁵⁶

Borsó ve, entonces, la pintura de *Los distraídos III* (fig. 56) como una obra que, partiendo de la opacidad, no sólo conecta con nuestro *cuerpo sensible*, sino, además, con las emociones, que se escapan “de nuestro saber”³⁵⁷. Nos mueve, no afecta, internamente, de manera que, aunque tematice el acto de percepción como tal³⁵⁸, no permanece en el nivel de las meta-pinturas,³⁵⁹ típicas de la posmodernidad. Con la introducción del *afecto*, la investigadora italiana añade, a los tiempos hasta ahora analizados, otro tiempo más: el *tiempo interno*, que está ligado al “movimiento” *interno* del espectador, a su conmoción, su emoción y sus afectos. Este *tiempo interno* implica la *posibilidad* o el *potencial* de expandirse, de convertirse en un movimiento en tiempo real, cuando el espectador transfiera su *conmoción afectiva* a una acción real: “Una pintura que nos mira, se nos aproxima, nos toca, nos afecta, y nos invita a reaccionar.”³⁶⁰ Me afecta, decía Auguste Rodin según Merleau-Ponty, “toda carne, aun la del mundo, irradia fuera de ella misma.”³⁶¹ El surtir efectos sobre el mundo real de una obra, sin embargo, no debe, según Borsó, confundirse con el clásico *arte comprometido*, que pretende impulsar de manera inmediata hacia una reacción específica por parte del público, muchas veces de índole política o social. Mi obra no es partidaria de ninguna ideología. No instruye, no explica, con persuade, no dirige. Mi pintura busca tan solo conmover y afectar. A diferencia de las emociones, los afectos (que

³⁵⁶ Ídem. Texto original: “Die Ökonomie dieses Bilds ist nicht das symbolische Kapital der Erkenntnis der Schuld von Anderen mit der eigenen Entsühnung des Betrachters. Vielmehr ist der figurale Modus der Darstellung von Gewalt zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit das eigentliche Ereignis, und dieses ästhetische Ereignis führt zu einer Erfahrung, die wir ethisch und politisch bezeichnen können: Die Visualität dieses Bildes ist nämlich eine Ansprache, die ein Affekt-Subjekt in Bewegung setzt. [...] Diese Potenz, diese Kontingenz des Lebens, ist nicht ein Effekt der Lesbarkeit des Bildes, sondern vielmehr des Spiels von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, ein Spiel, das uns erfahren lässt, dass am Rande des Archivs stets etwas existiert, das sich unserem Wissen über unsere eigene Gegenwart entzieht, aber unsere Aufmerksamkeit dringend benötigt.”

³⁵⁷ Ídem.

³⁵⁸ „Tan sólo el título, *Los distraídos* indica hacia la percepción”/ Texto original: “Schon der Titel *Los distraídos* (“die Zerstreuten”) weist auf die Wahrnehmung hin.” (Íbidem, p. 32).

³⁵⁹ Véase al respecto la investigación de Victor I. STOICHITA, *Das selbstbewusste Bild: Der Ursprung der Metamalerei* (Múnich: Wilhelm Fink Verlag, 1998).

³⁶⁰ WALDENFELS, *Bildhaftes Sehen*, 2010, p. 47.

³⁶¹ MERLEAU-PONTY, *El ojo*, 1986 (1964), p.60.

las preceden) están más cercanos al instinto que a la razón. Se desarrollan, cuando se interrumpe la lógica que nos estructura (la lógica de la narrativa, la lógica del tiempo, la lógica del movimiento), cuando se omiten informaciones pertinentes o cuando se insertan elementos ambiguos, por ejemplo, con el manejo del color rojo, que puede ser sombra, pero también sangre. Cuando la pintura se opone a un solo significado, la afectación desarrolla su máximo poder.

IV. 3. Vagando en el espacio

Cuando hablamos del “espacio” en relación con la pintura figurativa, generalmente estamos sujetos a la suposición, que, frente a la pieza, tenemos que posicionarnos, inmóviles, en un lugar fijo y determinado. Pese a que, como decía Merleau-Ponty, el “mundo visible y el de mis proyectos motores son partes totales del mismo Ser”³⁶², sostenemos esta postura, porque a ella nos acostumbró, entre otras cosas, la práctica de la perspectiva artificial, que domina la pintura occidental, como un símbolo del pensar en la imagen, desde hace siglos.

La perspectiva artificial, diseñada por Filippo Brunelleschi³⁶³ y sistematizada por León Battista Alberti, Leonardo da Vinci y Alberto Durero³⁶⁴ durante la época renacentista, posibilita la construcción geométrica de un espacio (arquitectónico) ilusorio sobre una superficie plana. Su manifestación plástica, primeramente llevada a cabo por Masaccio en el fresco de la *Trinidad* en Santa Maria Novella en Florencia en 1425-1428, pronto triunfó en la pintura, el dibujo y en la arquitectura³⁶⁵ de todo el mundo, ya que coincidía perfectamente con el pensar moderno, al que había dado inicio el renacimiento: La perspectiva artificial condensaba y visualizaba la idea moderna del hombre como constructor de su realidad, según su propia voluntad y en base a los parámetros de la razón,

³⁶² *Ibidem*, p. 16.

³⁶³ Antonio di Tuccio MANETTI, *The Life of Brunelleschi*, ed. y trad. Howard Saalman y Catherine Enggass (University Park/London: Pennsylvania State University Press, 1970 (1480)), p. 42.

³⁶⁴ Albrecht DÜRER, *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheyt* (Nürnberg: Formschneider, 1538), p. 84-93.

³⁶⁵ Véase p.ej. la construcción de los soportales en la plaza de San Pedro en el Vaticano en Roma por Gian Lorenzo Bernini en 1656–1667.

la lógica, la tecnología y el preciso cálculo matemático. La importancia del hombre en este sistema racionalista se puede apreciar en dos grabados de Durero, en los que la construcción de la perspectiva artificial sobre un plano, parte del ojo del pintor, que determina el *punto de vista*.³⁶⁶ Combinando el *punto de vista* individual con la lógica matemática, la perspectiva artificial logró integrar *lo subjetivo* en un marco *objetivo*.³⁶⁷ Objetiviza lo subjetivo y convierte al sujeto creador en el “sujeto objetivizador”³⁶⁸. Subjetividad y objetividad se reconcilian³⁶⁹ y esbozan la modernidad, en la que el individuo es considerado capaz de dominar y de crear el mundo, mediante las herramientas objetivas de la lógica y la razón. La perspectiva artificial “fortalece la autoconsciencia de los sujetos, porque uno se da cuenta que, con ella, se puede dominar el mundo de los objetos.”³⁷⁰

Aunque este modelo reivindique, como hemos visto, el individuo y el sujeto, ello en realidad, sólo aplica para el *creador* de la imagen en perspectiva. El espectador, a cambio, actor en el *teatro del mundo*, se tiene que someter humildemente a las normas establecidas por el creador, a un marco rígido, ajeno a él³⁷¹: Para que la construcción matemática del espacio ilusorio funcione a la perfección, el espectador tiene que ponerse en la misma posición, en la que estuvo el artista a la hora de trazar el esquema. Además, tiene que mirar –como el pintor se obligó a hacerlo (véase grabados de Durero) y también lo “hace” la cámara fotográfica– por un solo ojo. Únicamente así puede sincronizar su ojo con el *punto de vista*, al que se ajusta toda la imagen. Se concebía

“... el cosmos sobre el modelo de una especie de espacio infinito en principio, pero de hecho reducido, en virtud de las leyes de la perspectiva euclidiana, a la figura de un cubo, y que sólo es proyectable sobre la pantalla plástica bidimensional en función de la doble regla de

³⁶⁶ DÜRER, *Unterweysung*, 1538, pp. 64,65,68.

³⁶⁷ Véase Hans BELTING, *Florenz und Badgad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks* (Munich: C. H. Beck Verlag, 2008), p. 229.

³⁶⁸ Wilhelm KÖLLER, *Perspektivität und Sprache. Zur Struktur von Objektivierungsformen in Bildern, im Denken und in der Sprache* (Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2004), p. 85

³⁶⁹ RIEGL, *Die Entstehung*, 1908, p. 52.

³⁷⁰ KÖLLER, *Perspektivität*, 2004, p. 93. Texto original: “Die Zentralperspektive stärkt das Selbstbewusstsein der Subjekte, weil man erkennt, dass man durch sie die Gegenstandswelt auch beherrschen kann.”

³⁷¹ FRANCASTEL, *Sociología del arte*, 1975, p. 170.

la unicidad del punto de fuga y de la conservación de las relaciones de posición entre los objetos.”³⁷²

En completa oposición a la perspectiva artificial y los conceptos ligados a ésta, está el libre movimiento del perceptor, que rompe con el *único* punto de vista e implica constantes cambios, tanto en un sentido literal como figurado. El movimiento también rompe con el predominio de la visión y la razón (el fundamento de la perspectiva artificial), para, a cambio, involucrar muchos más sentidos, como apunta Gsöllpointer.³⁷³

Este aspecto, lo quieren investigar muchas obras más, especialmente aquellas que se valen de las mallas transparentes. Contrarían el papel del espectador inmóvil y dependiente de un solo ojo, ligado a concepto de la perspectiva. Cuestionan también el binomio tradicional de realidad vs. imagen, de tridimensionalidad vs. bidimensionalidad, de espacio real vs. espacio pictórico. Proponen, a cambio, una especie de *perspectiva vital*³⁷⁴ y concretizan el ya esbozado *espacio perceptual*, gracias al cual la obra se convierte en un *cuerpo*. Como tal, como *cuerpo*, la obra es capaz de dirigirse al *cuerpo sensible* del espectador, y, también, de hacerse partícipe del mundo.³⁷⁵ Esto es posible, porque, como apunta Vittoria Borsò, la creación de la imagen, no ocurre

“... en la profundidad de un sentido simbólico, sino en la superficie material... [...] Las técnicas culturales del espacio en el nivel de la materia de la imagen... son programáticas para la erosión del concepto de la imagen cartesiana y de perspectiva artificial en la modernidad. [...] La imagen del espacio no se encuentra afuera del medio, sino en la medialidad y en las practicas topológicas, que le son emergentes. [...] El espacio está en el sujeto y en el objeto.”³⁷⁶

³⁷² *Ibidem*, p. 130.

³⁷³ GSÖLLPOINTER, *Die Kunst*, 2015, p. 2.

³⁷⁴ Véase WALDENFELS, *Bildhaftes Sehen*, 2010, p. 38.

³⁷⁵ Véase Vittoria BORSÒ, “Topologie als literaturwissenschaftliche Methode: die Schrift des Raums und der Raum der Schrift”, en *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, ed. Stephan Günzel (Bielefeld: Transcript Verlag, 2007), p. 289.

³⁷⁶ BORSÒ, *Topologie*, 2007, p. 292. Texto original: “Topographien sind topologische ... Praktiken der Produktion des Raums. Gleichgütig durch welches Medium, ob es sich um eine Sprach- oder Bildkunst handelt, ist das *Darstellungsgeschehen* der Ort, an dem sich das Bilden topologisch ereignet. Dies geschieht nicht im symbolischen Tiefensinn, sondern an der materiellen Oberfläche des Bildes und in der Materialität der Sprache. Der symbolisch

El espacio pictórico, que está “en el objeto”³⁷⁷, se libera de la imposición de la perspectiva artificial, para producirlo de diferentes maneras, conformes a su tiempo: Los espacios “nacen y mueren, como las sociedades; viven y tienen una historia”³⁷⁸, apunta Francastel, y Merleau-Ponty coincide:

“Cuatro siglos después de las ‘soluciones’ del Renacimiento y tres siglos después de Descartes, la profundidad es siempre nueva, exigiendo que se la busque, no ‘una vez en su vida’ sino toda una vida.”³⁷⁹

Esta búsqueda también se refleja en mi obra, donde se desarrolla un espacio de profundidad, a partir de una “superficie variada, centellante y por ende viva del artefacto auto activo.”³⁸⁰

Cuando entre el lienzo y la primera capa transparente, o entre dos capas transparentes, se intercalan algunos milímetros o hasta de unos cuantos centímetros de distancia, surge un espacio, del cual la lectura tradicional de la pintura no brinda modelos conceptuales que ayuden a ubicarlo, ni a definirlo: El espacio entre capa y capa no es el espacio detrás del lienzo que nos muestra Luccio Fontana. Tampoco es el espacio del espectador hacia al cual Robert Rauschenberg extiende sus obras. Es un espacio que literalmente está “en el objeto”³⁸¹ pictórico y, *simultáneamente*, también en el espacio “real”. Se ubica *en* la pintura; sin embargo, no es *plano*, sino profundo y tridimensional, al igual que el espacio del pintor y del espectador. *Es* el espacio del pintor y del espectador, porque el aire que alberga, es el mismo que respiran todos: pintor, perceptor y pintura. Es tierra de nadie, porque ni siquiera tiene un nombre, y es, también, tierra de todos y de todo, porque aquí

Tiefensinn ist dagegen nichts anderes als das Abbild vorstrukturierter Topographien. – Die Kulturtechniken des Raums auf der Ebene der Materialität des Bildes... sind programmatisch für die Erosion des karthesianisch-zentral-perspektiven Bildbegriffs in der Moderne. (...) Das Bild des Raums befindet sich nicht außerhalb des Mediums, sondern in der Medialität und den topologischen Praktiken, die in diesem emergent sind. (...) Der Raum ist im Subjekt und im Objekt.“

³⁷⁷ Ídem.

³⁷⁸ FRANCASTEL, Sociología del arte, 1975, p. 110.

³⁷⁹ MERLEAU-PONTY, El ojo, 1986 (1964), p. 49.

³⁸⁰ BREDEKAMP, Der Bildakt, 2015, p. 245. Texto original: “Die letzten beiden Verse von Rilkes Gedicht ... häuten den Augenpunkt der Zentralperspektive in die nicht fixierbar flimmernde und damit lebendige und vielfältige Oberfläche des eigenaktiven Artefakts.“

³⁸¹ Ídem.

se desata el *acontecimiento estético sensible*, en el que todo se entrelaza. En este lugar, el pintor puede depositar con más ímpetu las estrategias plásticas diseñadas para dirigirse al aparato sensorial integral; en este lugar se comunican las *contingencias sensibles* con el *cuerpo sensible* del perceptor. Su visión, propiocepción, sentido vestibular, tacto etc. perciben cómo –en sintonía con su propio cuerpo– la obra hace tambalear la imagen, cuando su movimiento desplaza las capas pictóricas. Percibe también, que es este espacio, que atrapa la luz, provocando el centelleo de la superficie. Es también aquí, en el silencio de este lugar vacío, donde se puede desplegar la imaginación. Es, donde se unen, se funden, se hacen uno sólo, los mundos del pintor, de la obra y del espectador.

Efímero como la superficie de un lago, y sólo *aparentemente* invisible como el cristal de una ventana, el vacío entre una capa pictórica y otra, es capaz de extenderse, transparente, hacia afuera; de contenerse, opaco, en su propia medialidad pictórica y de incorporar al pintor y al perceptor, cuyas caras se empiezan a asemejar al rostro de un Narciso contemporáneo.

Veamos, a continuación, en un ejemplo específico, más a fondo, estas propiedades del espacio entre capa y capa, tomando en cuenta, que la figura del creador y del perceptor serán una sola: Soy yo, quien escribiré, desde una perspectiva sumamente personal, sin que ello signifique que mi manera de aproximación sea la única viable.

“Treat me like a prisoner, treat me like a fool, treat me like a loser, use me as a tool” (fig. 58) Esas son las frases quisiera gritarle, indignada, a la cara al gobierno estadounidense, cuyo ahora presidente no sólo nos califica como narcos, criminales y violadores, sino que, además, pretende edificar un muro para protegerse de nuestro país, considerado repleto de malhechores. Si bien, el muro aún o termina de realizarse en su totalidad, ya parece poseer, en la mente del presidente de EEUU y de los que votaron por él, la suficiente solidez para reflejar las sombras que producen el odio y el racismo. Y no sería la primera vez en la historia de la humanidad, que las sombras dibujadas en un muro mental, se tomen como realidades y lleven a decisiones fácticas con gravísimas consecuencias. Basta una mirada a las dos guerras mundiales para percatarse de ello. La rola de Mike Oldfield, que cité al

comienzo de este párrafo, sigue: “*Fry me 'til I'm tired/ Push me 'til I fall/ Treat me like a criminal/ Just a shadow on the Wall.*”³⁸²

Las sombras que menciona Oldfield, generalmente, suelen ser tan (poco) tangibles como los personajes de una pintura. Sin embargo, la gente que aparece en esta pieza, titulada *Treat me like a fool (fig. 58)*, sí hace referencia a modelos específicos. Son amigos y familiares, además, incluí un autorretrato: Todos somos mexicanos, pero ninguno de nosotros es, ni narco, ni criminal, ni violador. A primera vista, y sobre todo si la obra se mira de lado (perspectiva desde la cual se “desvanece” la capa pictórica subyacente), los personajes forman, con sus propios cuerpos, un muro de indignación y resignación. Están de rodillas, los brazos les cuelgan sin fuerza. Con sus cabezas agachadas esquivan la mirada. Su presencia es etérea y de la inmaterialidad de una sombra, porque se manifiestan con un mínimo de pintura sobre el velo transparente superpuesto al lienzo, con pinceladas frágiles, apenas susurrantes. La transparencia del material y las pinceladas diáfanas, dejan traspasar la mirada al segundo plano, subyacente, cuando se observa de frente. Ahí, los mismos personajes siguen de rodillas, pero levantaron las cabezas, como oponiéndose a las acusaciones de Donald Trump. Sus miradas parecen atravesarme, mientras observo la obra, como si fuera, igual que ellos, transparente y como si algo, que está a mis espaldas, les llamara la atención. Detrás de *ellos* hay una monocromática insinuación de una guerra que fue y que remite a aquella otra guerra, que posiblemente está por venir y que parecen vislumbrar a lo lejos... detrás de mí.

Sin embargo, el verdadero acontecimiento –el *acontecimiento estético sensible*– ocurre entre el lienzo y la malla superpuesta, en ese espacio tan poco palpable como el pasado y el futuro mismos. Ahí vive la

³⁸² La letra completa de la pieza dice: “Shadow On The Wall/ Shadow On The Wall/ Shadow On The Wall/ Shadow On The Wall/ Like A Shadow On The Wall/ Treat Me Like A Prisoner/ Treat Me Like A Fool/ Treat Me Like A Loser/ Use Me As A Tool/ Waste Me Till I'm Hungry/ Lose Me In The Cold/ Treat Me Like A Criminal/ Just A Shadow On The Wall/ Like A Shadow On The Wall/ Treat Me Like I'm Evil/ Freeze Me Till I'm Cold/ Beat Me Till I'm Feeble/ Grind Me Till I'm Old/ Wire Me Till I'm Tired/ Push Me Till I Fall/ Treat Me Like A Criminal/ Just A Shadow On The Wall/ Black Shadow On The Wall/ Shadow On The Wall/ Shadow On The Wall/ Black Shadow On The Wall.” Autor: Michael Gordon Oldfield.

“experiencia de la reversibilidad de las dimensiones, de una ‘localidad’ global en la que todo es a la vez, donde altura, ancho y distancia son abstractos, de una voluminosidad que se expresa con una palabra, diciendo que una cosa está ahí.”³⁸³

“El cuadro” revienta “la ‘piel de las cosas’ para mostrar como las cosas se hacen cosas y el mundo se hace mundo.”³⁸⁴

Aquí, en este vacío, es dónde las “cosas se hacen cosas y el mundo se hace mundo”³⁸⁵. Aquí se cruza mi mirada, que se dirige al cuadro, con aquella otra, que sale de él. Aquí se focalizan el *quiasmo de la mirada*³⁸⁶ y el *quiasmo del tiempo* (de los que he hablado antes), uniéndoseles, ahora, otro quiasmo más, el *quiasmo del espacio*: Como espectadora me siento arrastrada “fuera de [mi] marco”³⁸⁷, porque el vacío entre el lienzo y la malla me “succiona”, me “ingiere”, me hace partícipe de ella misma, sacándome de mi ambiente convencional e insertándome en el mundo del cuadro: “Después de todo, el mundo está a mi alrededor, no frente a mí”³⁸⁸, dice Merleau-Ponty, y Pallasmaa añade: “Enigmáticamente, nos encontramos a nosotros mismos en la obra.”³⁸⁹ A este lugar, en el interior de la obra misma, llevo conmigo todo el bagaje de mi presente, mi pasado y mi futuro (que vislumbraron los personajes detrás de mí, sin que yo lo viera). Todo, incluyendo mi cuerpo, deposito ahí; y me disuelvo, para luego reconfigurarme, para “renacer” en las manchas y líneas del lienzo: Sólo ahora, que lo intangible se hizo visible y palpable, porque adoptó el cuerpo de la materia pictórica, pierde el poder sobre mí y yo el miedo y el enojo. En la materialidad de la pintura, esta dimensión propia³⁹⁰, me puedo enfrentar al pasado y al futuro, como en una “batalla”³⁹¹.

³⁸³ MERLEAU-PONTY, *El ojo*, 1986 (1964), p. 50.

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 52.

³⁸⁵ *Ídem*.

³⁸⁶ Con respecto a la “mirada de la imagen” véase: BREDEKAMP, *Der Bildakt*, 2015, pp. 231-245, especialmente p. 245.

³⁸⁷ BARTHES, *La cámara*, 1990, p. 109.

³⁸⁸ MERLEAU-PONTY, *El ojo*, 1986 (1964), p. 44.

³⁸⁹ PALLASMAA, *Los ojos en la piel*, 2006, p. 68.

³⁹⁰ DELEUZE, Foucault, 1987, p. 98. Texto original: “...nicht als Homologie zum Sichtbaren, nicht als Isomorphie, nicht als etwas, was dem Sichtbaren vergleichbar wäre. Sondern als eine eigene Dimension.”

³⁹¹ *Ibidem*, p. 95.

Lo tangible y lo intangible, lo opaco y lo transparente, el cuerpo que percibe y el cuerpo de la obra, todo se funde y se reconcilia en el espacio vacío entre lienzo y malla, pero no generando un sentido unívoco, racional o coherente, sino entregándose a las *contingencias sensibles*, que abren espacios topológicos y posibilidades afectivas y hacen experimentable, a un nivel sensible, el poder de las sombras, que las palabras de un hombre son capaces de producir.

Si bien la percepción de *Treat me like a fool*, que aquí compartí, surgió, como había advertido, de una perspectiva sumamente personal y variará notablemente en cada perceptor, ello no significa que la imaginación que deposité en ella, no forme legítimamente parte de la pieza. Roland Barthes explicó esto, cuando hablaba de un collar, que una mujer extraña llevaba en una fotografía. Barthes asoció este collar con una alhaja que había pertenecido a su madre, razón por la cual el collar de la foto se convirtió en lo que Barthes llamó *punctum* (“es lo que añadido a la foto y que, sin embargo, está ya en ella.”³⁹²). Como *punctum*, el filósofo define aquella parte de una imagen que afecta al espectador, más allá del razonamiento.³⁹³ El recuerdo de su madre provocó que, para Barthes, los personajes salieran de la imagen y cobraran vida³⁹⁴ en su mundo. Las sensaciones que despertó el recuerdo en Roland Barthes, manifiestan una gran cercanía con las *contingencias sensibles*: Ambas implican un sinfín de posibilidades de consumir, terminar, completar la imagen³⁹⁵, y ambas llevan a una experiencia plena, que rebasa lo visivo-racional. También Faltin, Heinze y Gombrich hacen, entre muchos otros, hincapié en la importancia de la participación activa del perceptor: “La percepción de signos estéticos no es un acto de registro, sino un procedimiento creativo en la constitución de un sentido”³⁹⁶, dice Faltin,

³⁹² BARTHES, La cámara, 1990, p. 105.

³⁹³ *Ibidem*, pp. 103s.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 106.

³⁹⁵ BREDEKAMP, Der Bildakt, 2015, p. 239.

³⁹⁶ Peter FALTIN, *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache* (Aquisgrán: Rader Verlag, 1985), p. 62. Texto original: “Wahrnehmung ästhetischer Zeichen ist kein registrierender, sondern ein schöpferischer Vorgang der Bedeutungskonstitution.”

mientras Heinze afirma, que “producción y recepción se permean mutuamente”³⁹⁷, y que la obra de arte adquiere su significado hasta que el espectador la concluya.³⁹⁸ Gombrich, a su vez, muestra en su conferencia titulada *Psycho-Analysis and the History of Art*, como cede el interés por parte del espectador, si lo que se le muestra carece de incertidumbre y vacíos, ostentando, a cambio, demasiada claridad y nitidez. Muy diferente ve el caso, cuando el espectador tiene que completar activamente la imagen. “Nuestro propio esfuerzo por reintegrar lo que se ha desintegrado, nos hace proyectar un cierto vigor en la imagen, que la hace bastante crepitante.”³⁹⁹

En *Treat me like a fool* traté de recalcar, como, en el espacio vacío entre el lienzo y la malla, pueden desplegarse las *contingencias sensibles*, porque aquí se vinculan todos los aspectos de la obra con el mundo y con el cuerpo del pintor/ perceptor. Surgiendo de la opacidad de la malla transparente, las *contingencias sensibles* estimulan sensiblemente mi percepción espacial y temporal (propiocepción, sentido vestibular), que, a su vez, se entrelazan con mis emociones y recuerdos, que habían sido, entre otros, los detonantes para realizar esta pieza.

IV.4. Desafiando la visión: Desenfoque, borrosidad, transparencia y desvanecimiento

La historia del *desenfoque* empieza siendo la historia de la *borrosidad*, ya que el término *desenfoque* está ontológicamente ligado al medio de la fotografía.⁴⁰⁰ La borrosidad como estrategia plástica, a cambio, se remonta a la época de Leonardo da Vinci (1452-1517),

³⁹⁷ Thomas HEINZE, “Der Gegenstand. Das Kunstwerk und seine Vermittlung” en *Einführung in die Bildhermeneutik – Methoden und Beispielanalysen*, coords. Stefan Lüddemann y Thomas Heinze (Wiesbaden: Springer, 2016), p. 33 . Texto original: “Produktion und Rezeption durchdringen sich gegenseitig.”

³⁹⁸ Ídem: “La obra de arte... es más que el texto, porque sólo gana importancia con la finalización individual de los 'lugares vacantes' (lugares de indeterminación).” / “Das Kunstwerk... ist mehr als der Text, da es Bedeutung erst in der individuellen Ausfüllung der 'Leerstellen' (Unbestimmtheitsstellen) erhält.”

³⁹⁹ Ernst GOMBRICH, “Psycho-Analysis and the history of Art (1953)” en *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art* (London/New York: Phaidon, 1978), p. 40. Texto original: “Our own effort to reintegrate what has been wrenched apart makes us project a certain vigor into the image which makes it quite crunchy.” Véase también: Guido REUTER, “Verunklartes Sehen. Unschärfe bei Antonioni, Hilliard und Richter” en *Auge und Hand*, coords. Johannes Bilstein y Guido Reuter (Oberhausen: Athena, 2011), p. 200.

⁴⁰⁰ ULLRICH, *Die Geschichte*, 2009, p. 35.

quien sabía aumentar el “misterio” de la sonrisa de la Gioconda, suavizando los contornos y dejándole, con su específico *sfumato*, un espacio imaginativo al espectador, que la podía ver sonreír triste, pensativa o solemnemente, dependiendo de su propia predisposición. Casi simultáneamente, Joachim Patinier (1483-1524) observaba, cómo, en la naturaleza, las montañas y los bosques lejanos, parecían adquirir un tono azulado, además de perder la nitidez de sus contornos. No sólo logró transferir esta observación a sus lienzos, como también lo hacían otros artistas, sino que, además, la convirtió, mediante la delicada fusión pictórica del cielo con la tierra, en una especie de “acontecimiento espiritual”⁴⁰¹. Más tarde, destacan, con respecto a una borrosidad pictórica, también Tiziano (1490-1576), Diego Velázquez (1599-1660), Rembrand (1606-1669)⁴⁰² y Max Liebermann (1847-1935), entre otros. Con sus marinas (sobre todo las tardías, que rompían con los hábitos visivos vinculados a la figuración), Joseph Mallord William Turner (1775-1851) iba más lejos que todos los artistas hasta ahora mencionados: Turner invitaba a los espectadores a ejercer la práctica del *mirar puro* con el llamado *ojo inocente*, que había perdido el hombre civilizado a lo largo del tiempo, como lo formulaba John Ruskin.

“Toda la fuerza técnica de la pintura depende de nuestra recuperación de lo que podría llamarse la inocencia del ojo; es decir una especie de percepción infantil que ve aquellas manchas planas de color sólo como lo que son, sin consciencia sobre lo que significan, como un hombre ciego los vería, si de repente fuera dotado de la visión.”⁴⁰³

La borrosidad de William Turner ayudaba a entrenar y a ejercer esa *visión inocente*, esfumando o literalmente *borrando* las referencias icónicas, para enfatizar, a cambio, los aspectos opacos de la obra. Mientras que una mirada, que buscaba reconocer elementos figurativos, era considerada una visión culturalmente codificada e intelectualmente

⁴⁰¹ *Ibíd.*, p. 14.

⁴⁰² Véase al respecto especialmente Georg SIMMEL, *Rembrandt* (Múnich: Matthes & Seitz, 1985 (1916)). A lo largo del libro el autor describe meticulosamente, como el desvanecimiento de las formas a favor del color y del claroscuro logran resaltar la esencia de las cosas y personas.

⁴⁰³ John RUSKIN, *The Elements of Drawing and the Elements of Perspective* (London: J.M. Dent and Sons/ New York: E.P. Dutton & co, 1912 (1857)), nota 1, pp. 3s. Texto original: “The whole technical power of painting depends on our recovery of what may be called the innocence of the eye; that is to say a sort of childish perception of these flat stains of color, merely as such, without consciousness of what they signify, as a blind man would see them if suddenly gifted with sight.”

distorsionada, una percepción, que no buscaba iconicidad, se creía *originaria*, más pura y verdadera.⁴⁰⁴ En consecuencia, la borrosidad se antojaba como una posibilidad de regresar al origen de la mirada. También desempeñaba un papel importante en la obra de los impresionistas y puntillistas. Ellos pretendían llegar a la *mirada pura* en un sentido casi biológico, cuando, en sintonía con las teorías de la psicología perceptiva de la época, pintaban sus cuadros en base a manchas de colores primarios. Estos se convertían en colores matizados y en formas icónicas, sólo cuando eran percibidos por el ojo humano y procesados por su cerebro. También se tomó en cuenta, que los objetos no poseían colores propios, sino que la aparición de éstos variaba según la luz que les pegaba: El follaje de un árbol podía parecer azul en las partes sombreadas, mientras que las mismas hojas adquirirían un amarillo intenso, en donde se exponían a los rayos del sol. Así como Ruskin buscaba la mirada pura, privada de las convenciones sociales, los impresionistas y puntillistas buscaban una percepción alejada de las distorsiones de la subjetividad y de las convenciones visivas.⁴⁰⁵

El invento de la fotografía, en 1835, introdujo otro recurso plástico completamente novedoso: el *desenfoque*. A diferencia de las pinturas *borrosas* (que habían resultado del encuentro físico con la lejanía, la niebla o con instrumentos ópticos, espejos cóncavos o cámaras obscuras⁴⁰⁶), el *desenfoque*, como tal, se debió a las imperfecciones técnicas de los primeros aparatos fotográficos. Sin embargo, muy pronto se descubrió, que el desenfoque podía dotar la fotografía de ciertas connotaciones artísticas, especialmente cuando ésta aún no era considerada un arte.⁴⁰⁷ Poco a poco surgieron múltiples métodos con los cuales se podían crear efectos de desenfoque cada vez más sofisticados y variados, como el efecto *bokeh* de profundidad de campo, la aberración cromática, la textura de grano de película o de papel, la sensibilidad ISO, el efecto *gaussiano*, para sólo mencionar algunos. La pintura no tardó en darse cuenta del potencial que estética y conceptualmente encerraba el

⁴⁰⁴ ULLRICH, Die Geschichte, 2009, p. 86.

⁴⁰⁵ Véase ibídem, p. 84.

⁴⁰⁶ Véase David HOCKNEY, *Geheimes Wissen. Verlorene Techniken der Alten Meister* (Múnich: Knesebeck Verlag, 2001).

⁴⁰⁷ Véase al respecto los consejos fotográficos de Alfred H. Wall (1859) y William J. Newton (1860), en: ULLRICH, *Geschichte*, 2009, pp. 57, 95.

desenfoco. Lo transfirió a su medio, empleándolo como una potente estrategia plástica⁴⁰⁸, útil, especialmente, para emanciparse de su función representacional y de la dependencia del logos y la razón.⁴⁰⁹ Con ello, la pintura le daba seguimiento a lo que en el siglo XIX ya se había asomado en los escritos de Baudelaire, quien valoraba más “la melodía general” de una pintura que el mimetismo de sus detalles⁴¹⁰, o cuando James Whistler pedía mirar

“una pintura como una pintura... independientemente de cualquier historia que supuestamente podría contar [...]. El arte [...] debería llamar la atención del sentido estético del ojo y del oído, sin confundir este con emociones completamente ajenas a él, como devoción, lástima, amor, patriotismo y semejantes.”⁴¹¹

La obra pictórica, percibida de esta forma, se dirige a la percepción sensible del espectador. Busca proporcionarle experiencias estéticas no-rationales y no-intelectuales, parecidas a la sensación de escuchar una pieza musical. James Whistler, Eugène Carrière y Matthijs Maris usaban el desenfoque para estimular esta aproximación, así como la imaginación, los recuerdos o la fantasía de sus espectadores. Buscaban, además, crear ambientes fantasiosos, románticos, soñadores que dejaran olvidar, por unos instantes, la ajetreada cotidianidad, o para sugerir apariencias inmateriales, intangibles y sublimes, no descriptibles, ni visualizables mediante una narrativa figurativa.⁴¹² Recordemos también, cómo Baudelaire recomendaba alejarse de una pintura, hasta que desapareciera su

⁴⁰⁸ La pintura como tal no puede estar desenfocada: “¿cómo podría estar desenfocada p.ej. la pintura sobre un lienzo?”/ “Wie sollte z.B. Farbe auf Leinwand unscharf sein können?” (Gerhard RICHTER, “Entrevista por Rolf Schön 1972” en ídem, Text, 2008, p. 60.). Sin embargo, el término del desenfoque puede ser válido en pintura, siempre y cuando exista una relación ontológica con el desenfoque fotográfico, como es el caso en la pintura de Gerhard Richter, quien lleva a cabo una reflexión plástica sobre la medialidad de la pintura y de la fotografía transfiriendo deliberadamente elementos, como el desenfoque o la reducción al blanco y al negro de esta última, a la pintura.

⁴⁰⁹ “Sin un concepto transformado del arte y sin la interpretación de imágenes según categorías musicales, el desenfoque nunca se habría convertido en un medio importante de expresión”/ “Ohne einen gewandelten Begriff von Kunst und ohne Interpretation der Bilder in Kategorien des Musikalischen wäre die Unschärfe nie zu einem wichtigen bildnerischen Mittel aufgestiegen.” (ULLRICH, Die Geschichte, 2009, p. 38).

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 20.

⁴¹¹ James Mc Neil Whistler, “Ten o’Clock” en *Selected Letters and Writings*, ed. Nigel Thorp (Washington: Carcanet Pr., 1994 (1885)), pp. 51s, citado según ULLRICH, Die Geschichte, 2009, p. 73. Texto original: “...a picture as a picture ... apart from any story which it may be supposed to tell [...] Art [...] should stand alone and appeal to the artistic sense of eye and ear, without confounding this with emotions entirely foreign to it, as devotion, pity, love, patriotism, and the like.”

⁴¹² ULLRICH, Die Geschichte, 2009, pp. 18, 44ss, 52, 84, 91, 96, 105, 163s, 166s, 180-172.

iconicidad y empiece a sonar su “melodía”, ya que, según el mismo autor, eran las pretensiones miméticas, las que solían impedir que se desarrollara su autonomía artística:

“Pero nadie nunca ha considerado el diccionario como una composición en el sentido poético de la palabra. Los pintores que obedecen a la imaginación buscan en su diccionario los elementos que corresponden a su concepción; y, ajustándolos con cierto arte, les dan un aspecto completamente nuevo. Los que no tienen imaginación copian del diccionario. Ello resulta un vicio muy grande, el vicio de la banalidad, que les es particularmente propio a aquellos entre los pintores, cuya especialidad se aproxima considerablemente a la naturaleza exterior, por ejemplo, en el caso de los paisajistas, que generalmente consideran un triunfo el no mostrar su personalidad. De tanto contemplar se les olvida sentir y pensar.”⁴¹³

Whistler, quien exigía que la pintura fuera como la música, a varias de sus obras les ponía títulos como “sinfonía” o “armonía” y decía:

“La naturaleza contiene los elementos cromáticos y formales de todas las pinturas –como el teclado del piano contiene las notas de toda música– pero el artista nació para recoger y escoger y acomodar, con ciencia, estos elementos de tal manera, que el resultado sea bello, al igual que el músico junta sus notas y forma sus acordes, hasta que del caos surja una gloriosa armonía. ¡Decirle al pintor que tome la naturaleza como es, es como decirle al intérprete que se siente en el piano!”⁴¹⁴

⁴¹³ Charles BAUDELAIRE, “Salon de 1859” en: *Curiosités Esthétiques. Œuvres complètes*, t.2 (Paris: Michel Levy Frères, 1869), p. 271. Texto original: “... mais personne n’a jamais considéré le dictionnaire come une composition dans le sens poétique du mot. Les peintres qu’obéissent à l’imagination cherchent dans leur dictionnaire les éléments que s’accordent à leur conception ; encore, en les ajustant avec certain art, leur donnent-ils une physionomie toute nouvelle. Ceux qui n’ont pas d’imagination copient le dictionnaire. Il en résulte un très grand vice, le vice de la banalité, qu’est plus particulièrement propre à ceux d’entre les peintres que leur spécialité rapproche davantage de la nature extérieure, par exemple les paysagistes, que généralement considèrent comme un triomphe de ne pas montrer leur personnalité. A force de contempler, ils oublient de sentir et de penser.”

⁴¹⁴ James Mc Neil WHISTLER, *Mr Whistler’s Ten O’Clock. Public lecture* (Prince’s Hall, Piccadilly, 20 de febrero 1985), sin paginación. Texto original: “Nature contains the elements of color and form of all pictures – as the keyboard contains the notes of all music – but the artist is born to pick, and choose, and group with science, these elements, that the result may be beautiful – as the musician gathers his notes, and forms his chords, until he brings forth from chaos, glorious harmony. – To say to the painter, that nature is to be taken, as she is, is to say to the player, that he may sit on the piano!”

También los artistas de vanguardia buscaban reivindicar los valores opacos de la pintura, equiparándola con la música. Henri Matisse habla de la imagen autónoma como un homólogo de la música. Consideraba que fuera preciso, para el pintor, encontrar “colores vivos, una armonía análoga a la de una composición musical”⁴¹⁵. Y Piet Mondrian asociaba y describía su pintura con términos originarios de la música como “tonos”, “composición” y “sinfonías”.⁴¹⁶

Mediante la proclamación de semejantes analogías entre los elementos opacos de la pintura y la música, la pintura pretendía no sólo contactar de manera sensible con el espectador, sino también reclamar su independencia de la representación y, por ende, su autonomía. La pintura no figurativa dio un paso más, eliminando paralelamente toda iconicidad y representación, con lo que, finalmente, se estableció como arte de vanguardia. Este camino, no obstante, era mucho más difícil para la fotografía, que, si bien se podía valer del fotograma o de fotografía construida, generalmente se basa en la representación⁴¹⁷:

“A diferencia de las artes plásticas, la fotografía no encuentra ninguna alternativa a la representación. El representar objetos es parte de la naturaleza física de su medio. Para ser partícipe de aquella reflexividad, obligatoria para el arte modernista, sólo puede valerse de su condición como representación y del hecho que, como tal, es un objeto.”⁴¹⁸

Ya que la fotografía no podía eliminar la representación, optó por deconstruirla y por cuestionarla.⁴¹⁹ Para ello, el desenfoque era un método eficaz. Llevaba a lo que Whistler, Baudelaire, Matisse y Mondrian habían buscado en la “musicalidad” pictórica, y la pintura

⁴¹⁵ Henri MATISSE, “Notes d’un peintre (1908)” en ídem, *Écrits et propos sur l’art*, ed. Dominique Fourcade (Paris: Hermann, 1972 (1908)), p. 47. Texto original : “... couleurs vivants, une harmonie analogue á celle d’une composition musicale.”

⁴¹⁶ Piet MONDRIAN, “Natürliche und abstrakte Realität. Ein Aufsatz in Dialogform. 1919/ 1920” en Michael Seuphor. *Piet Mondrian – Leben und Werk* (Zürich: Europa Verlag, 1957); citado según ULLRICH, *Die Geschichte*, 2009, p. 79.

⁴¹⁷ Véase ULLRICH, *Die Geschichte*, 2009, pp. 75ss, 114.

⁴¹⁸ Jeff WALL, “Zeichen der Indifferenz: Aspekte der Fotografie in der Konzeptkunst (1995)” en ídem, *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*, ed. Gregor Stemmerich (Dresden: Verlag der Kunst, 1997), p. 377.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 376.

no representacional en la eliminación de la figuración: a una “resistencia perceptual”⁴²⁰, que se oponía al tradicional acercamiento transparente. El alejar la imagen de su iconicidad, por un lado, iba de la mano con una creciente desconfianza en la razón y la visión⁴²¹, que se reflejaba en la vaguedad e incertidumbre del desenfoque. Por el otro lado, acrecentaba su opacidad y posibilitaba una reflexión profunda sobre su propia medialidad, con la que la fotografía buscaba declararse un medio artístico moderno.⁴²² El desenfoque

“conduce a que la supuesta transparencia del medio se convierta en una opacidad, por lo que el espectador tendrá presente, que se encuentra frente a un artefacto... que desafía de una manera especial su mirar y su pensar.”⁴²³

Exactamente como tal, como herramienta de una autorreflexión mediática, aparece el desenfoque, por ejemplo, en obra fotográfica de John Hillard, así como en la pintura de Gerhard Richter. Ambos recurren al desenfoque para tematizar la vaguedad de la percepción y la incapacidad de una comprensión racional clara de lo que nos rodea, manifestándose, así, como artistas representativos de nuestra época, en la cual hay cada vez más desconfianza en los tradicionales órdenes del saber.⁴²⁴

“No podemos confiar en la imagen de la realidad, que vemos; porque sólo vemos lo que nuestro... ojo casualmente nos trasmite, más las otras experiencias que corrigen esta imagen. Y porque eso no basta, porque nos preguntamos, curiosos, si todo eso no puede ser totalmente diferente, pintamos. [...] la certidumbre es una cosa peligrosa... no puedes confiar en ella.”⁴²⁵

⁴²⁰ Marc WELLMANN, *Die Entdeckung der Unschärfe in Optik und Malerei. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft zwischen dem 15. Und dem 19. Jahrhundert* (Fráncfort a.M.: Peter Lang, 2005), p. 101.

⁴²¹ Véase REUTER, *Verunklartes Sehen*, 2011, pp. 189-194.

⁴²² WALL, *Zeichen der Indifferenz*, 1995, p. 376.

⁴²³ REUTER, *Verunklartes Sehen*, 2011, p. 199.

⁴²⁴ Véase deconstructivismo, posestructuralismo, poscolonialismo etc., *ibidem*, p. 202.

⁴²⁵ Gerhard RICHTER, “Entrevista por Peter Sager 1972” en *ídem*, *Text*, 2008, pp. 65s. Texto original: “Richter: Wir können uns doch nicht auf das Bild von Wirklichkeit verlassen, das wir sehen; denn wir sehen es doch nur, wie es unser Linsenapparat Auge zufällig vermittelt, plus den sonstigen Erfahrungen, die dieses Bild korrigieren. Und weil das eben nicht ausreicht, weil wir neugierig sind, ob das alles nicht ganz anders sein kann, malen wir. P. Sager: Malerei also als eine Art angewandte Erkenntnistheorie, als Prüfung unserer Gegenständlichkeit. Sie wollen zeigen, dass das, was wir als wirklich ansehen und so nennen, eine im Grunde unsichere Sache ist. Richter: Ja, und dass Sicherheit zumindest gefährlich

Partiendo de esta incertidumbre que determina la percepción humana, Richter opera, en sus pinturas desenfocadas, con tres "mundos", íntimamente relacionados entre ellos: El primero es el mundo fáctico, el mundo "real", que Richter considera el más incierto, como vimos en la cita. El segundo, es el mundo de la fotografía, que mimetiza un *así fue*. El tercero, es el mundo pictórico:

"Se toma una foto, para relatar sus acontecimientos. Lo importante para el fotógrafo y el espectador es el resultado de un informe legible, el acontecimiento fijado en la representación. La foto puede ser vista, además, como una *imagen*, entonces el relato adquiere otro significado. Pero, como es muy difícil convertir la foto, simplemente mediante una declaración, en una *imagen*, tengo que copiarla en pintura."⁴²⁶

Para rescatar la casi perdida opacidad fotográfica, Richter traslada la imagen fotográfica al medio de la pintura. La medialidad pictórica es (gracias también a las vanguardias del siglo XX), mucho más obvia que la fotográfica, y aún aumenta, cuando Richter recurre al desenfoco, pasando una brocha ancha por la superficie pintada, aun fresca. De esa manera borra, desvanece, desaparece, hasta cierto grado, lo que anteriormente había plasmado. Trabaja con la "ausencia" de la nitidez como elemento de irritación, que invita a reflexionar sobre el medio de la pintura. Pero, además, provoca una reflexión sobre el medio de la fotografía, que sigue (icónicamente) presente en sus pinturas.

La borrosidad y el desenfoco también desempeñan un papel importante en la obra de mi autoría, especialmente en aquella que hace uso de las mallas transparentes. Al igual que Richter, me valgo de la borrosidad para enfatizar la opacidad de la pintura. Sin embargo, la finalidad es otra, porque, en primera instancia, busco conectar con el *cuerpo sensible* del espectador. Cuando la borrosidad desafía su visión mediante el uso de las mallas

ist: wenn wir z.B. sagen, so ist das Ding, brauchen wir es nur abzubilden. Das ist genauso mit der Berechnung der Dinge und Zustände, darauf kann man sich nicht verlassen."

⁴²⁶ Gerhard RICHTER, "Apuntes 1964-1965" en ídem, Text, 2008, p. 30. Texto original: "...ein Foto wird gemacht, um über seine Begebenheiten zu berichten. Wichtig für den Fotografen und den Betrachter ist als Resultat der ablesbare Bericht, die in Form eines Abbildes fixierte Begebenheit. Das Foto kann darüber hinaus als Bild gesehen werden, der Bericht bekommt dabei eine andere Bedeutung. Weil es aber sehr schwierig ist, das Foto einfach durch Deklaration zum Bild zu machen, muss ich es abmalen."

transparentes, no sólo comienza una reflexión sobre la medialidad de la pintura; también entran en juego otros sentidos, que dan lugar a una aproximación más corporal, más performática. Y existe otra diferencia, que yace en la forma de generar físicamente las pinturas: Richter (al igual que los demás pintores que emplean el desenfoque y la borrosidad) y también la fotografía, consiguen el efecto deseado, mediante una *reducción* de información visual: La cámara fotográfica omite detalles, ya sea por demasiada luz, sombra o movimiento. Y Richter reduce su paleta a una escala de grises, antes de *substraer*, *de restar* información visual a la superficie pictórica, cuando pasa la brocha por encima. Leonardo da Vinci esfuma las líneas, Patinier sumerge las lejanías en un azul pálido, la penumbra de Rembrandt inunda los detalles del fondo. Las mallas transparentes, a cambio, generan un *exceso* de información visual, que sobrecarga mi visión y desborda mi comprensión.

A este tipo de borrosidad (resultado de una demasía de transparencia) recurro, entre otros, en *Los Decididores* (fig. 12), *Capas de tiempo* (fig. 59), *Absurdistán* (fig. 60), *Historia en la piel: Catrinas* (fig. 61), *Historia en la piel: El sueño de la cazadora* (fig. 62) y *¿Quién soy y cuántos?* (fig. 63). La sensación que experimento frente a estas pinturas, se asemeja un poco a los momentos, cuando busco, en internet, una determinada información y obtengo una abrumante demasía de páginas relacionadas. Más transparencia, por ende, no significa automáticamente más certidumbre, más nitidez, más claridad, y mucho menos “más verdad”⁴²⁷, como afirmó en 1999 Roman Herzog, sino todo lo contrario: Un exceso de transparencia y un exceso de información, puede llevar a una *falta* de certidumbre, de nitidez y de claridad.

La *transparencia* se ha convertido, en los últimos años, en un tema central en las artes y la arquitectura⁴²⁸, y también en una palabra clave de las sociedades occidentales, donde

⁴²⁷ Roman HERZOG, „Política externa en el siglo XXI“. Discurso inaugural del foro económico mundial en Davos, el 28 de enero. / Eröffnungsansprache als Bundespräsident zum Weltwirtschaftsforum Davos "Außenpolitik im 21. Jahrhundert", 1999.

⁴²⁸ “La transparencia y las sensaciones de ingravidez y flotación son temas centrales en la arquitectura y el arte modernos.” (PALLASMAA, *Los ojos en la piel*, 2006, p. 32).

resuena, cada vez con más ímpetu, como una gran promesa, como el garante de un futuro mejor, a nivel social, económico, político y también personal:

“Ningún otro tópico domina el discurso oficial tanto como la transparencia. Se afirma empáticamente, sobre todo, en el contexto de la libertad de información. La exigencia omnipresente de transparencia, que se agudiza en su fetichismo y su totalización, se remonta a un cambio de paradigmas, que no se limita al ámbito político ni económico.”⁴²⁹

Estamos hablando, aquí, de un nuevo tipo de transparencia, que se une a aquellos dos, manejados, hasta ahora, en la tesis. Primero, conocimos la transparencia como término técnico en el estudio de la imagen, según la definió Arthur C. Danto en oposición a la opacidad (*transparencia dantiana*). Luego, empleamos la transparencia como una característica plástica de las veladuras y de las mallas superpuestas (*transparencia material*). Y ahora introducimos la transparencia como concepto filosófico y socio-político, que consiste en poner a disposición la mayor información posible sobre cualquier acto, persona o fenómeno. Esta *transparencia informacional o socio-política* es una característica valiosa e importante de los Estados democráticos (cuyos órganos deben de actuar de manera transparente, para contrarrestar la incompetencia o la corrupción). Sin embargo, implica ciertos retos para el individuo, si el concepto de la transparencia se extiende a todos los ámbitos sociales.⁴³⁰ El internet podría considerarse un símbolo de esta *transparencia informacional*, que pone a la disposición del usuario cualquier información. También las imágenes pueden ser transparentes en este sentido, como afirma Han:

⁴²⁹ HAN, *Transparenzgesellschaft*, 2013, pp. 5s. Texto original: “Kein anderes Schlagwort beherrscht heute den öffentlichen Diskurs so sehr wie die Transparenz. Sie wird vor allem im Zusammenhang mit der Informationsfreiheit empathisch beschworen. Die allgegenwärtige Forderung nach Transparenz, die sich zu deren Fetischisierung und Totalisierung verschärft, geht auf einen Paradigmenwechsel zurück, der sich nicht auf den Bereich der Politik und Wirtschaft begrenzen lässt.”

⁴³⁰ “Las cosas se vuelven transparentes... cuando se insertan sin resistencia en los flujos perfectos del capital, de la comunicación y de la información. Los actos se vuelven transparentes cuando devienen operacionales, cuando se someten al procedimiento calculable, gobernable y controlable.”/ “Transparent werden die Dinge..., wenn sie sich widerstandslos in glatte Ströme des Kapitals, der Kommunikation und Information einfügen. Transparent werden Handlungen, wenn sie operational werden, wenn sie sich dem berechen-, steuer- und kontrollierbaren Prozess unterordnen.” (HAN, *Transparenzgesellschaft*, 2013, pp. 5s).

“Las imágenes se vuelven transparentes cuando, liberados de cualquier dramaturgia, coreografía y escenografía, de cualquier profundidad hermenéutica, hasta del sentido mismo, devienen pornográficas.”⁴³¹

De esta transparencia –una transparencia completamente carente de cualquier incertidumbre, profundidad, estética, opacidad– trato de alejarme en mi obra personal, de no dejarme intoxicar, usando como “antídoto”, la *transparencia material* de las mallas sintéticas. Esta *transparencia (material)* me permite –valga la paradoja– sacar a flote y hacer palpable aquella otra *transparencia (informacional)*, a la que todos estamos sometidos en la actualidad.

La pintura *¿Quién soy y cuántos?* (**fig. 63**) juega con el caos, el desenfoque, la pérdida de claridad y nitidez, que genera la transparencia, cuando va de la mano con un exceso de información. La obra posee un total de seis capas pictóricas. Tres de ellas se ubican en el lienzo y consisten, primero en un fondo color gris con tintes de ocre, en acrílico. Enseguida apliqué otra capa, del mismo color, pero con texturas, manchas y líneas que estructuran el lienzo. En la tercera capa apliqué, al óleo, una escena de ocho personajes, que interactúan: Mutuamente se están escribiendo, sobre la piel de sus nuca y espaldas, diferentes números. Estos números hacen referencia a la actual tendencia, de evaluar, de medir, de categorizar absolutamente todo, desde los pasos que realizamos a diario, hasta los *likes* en las redes sociales que pretenden determinar nuestra popularidad. Las cifras anotadas en la piel de los personajes del cuadro, son sumas elevadas en dólares, lo que, sin embargo, sólo se detecta si se mira con atención y bastante de cerca el original. A continuación, fijé al bastidor cuatro tiras blancas de madera, a manera de “marco”. Sobre este, tensé la primera malla transparente. En ella, volví a pintar la misma escena, enfatizando algunos elementos, planos o contornos, sobre todo, las áreas que no debían perder su intensidad: las oscuridades y los rojos. También apliqué, en una segunda capa sobre la misma superficie, las franjas verticales. Al terminar, no obstante, me di cuenta, que la imagen subyacente y la

⁴³¹ *Ibíd.*, p. 6. Texto original: “Transparent werden die Bilder, wenn sie, von jeder Dramaturgie, Choreografie und Szenografie, von jeder hermeneutischen Tiefe, ja vom Sinn befreit, pornografisch werden.”

superior no lograban comunicarse, de manera que tuve que desmontarla. Cuando la volví a poner, la jalé unos centímetros a la derecha y hacia arriba y la intervine nuevamente. Finalmente, puse otro marco de tiras blancas, sobre el cual fijé una segunda malla. Aquí volví a plasmar una escena parecida, en la cual, sin embargo, algunos personajes habían cambiado de lugar. También se mira la escena desde otro ángulo. Al realizar esta capa, puse suma atención a cómo se constituía el dialogo plástico con las capas subyacentes. Hice, por ejemplo, caso omiso de la cabeza de la mujer en el primer plano, cuyas manos aparecen en el lado derecho inferior de la pintura. Los contornos de su cabello sólo se determinan a través de los elementos vecinos. Donde debería de estar su cráneo, hay un vacío que libremente deja traspasar la mirada hacia al fondo. Esto no contribuye a una mayor nitidez, pero sí a una mayor profundidad de la obra, o más concreto: ayuda a percibir el espacio entre malla y malla. Debido a que la escena se repite –con determinadas variantes– tres veces; debido, también, a que me valí de la omisión de ciertos elementos icónicos, y finalmente, debido a que las dos mallas interactúan con el ya conocido centelleo móvil (que siempre aparece cuando entre ambas se expande una cierta distancia), la superficie de la obra destalla en un caos total, al que es (casi) imposible enfrentarse con la mirada.

“No son figuraciones, no son formas, que se dan a conocer con el roce de la luz. Son, a cambio, formas de luminosidad, que son creadas por la misma luz y que evocan las cosas y los objetos solamente como centelleo, como reflejo, como vislumbre.”⁴³²

Todo parece fragmentarse en pequeños átomos móviles, que constantemente titilan. Se crea un exceso de información visual tal, que se vuelve casi un imposible ver lo que hay en la imagen, a pesar de tenerla frente a los ojos. El incesante vibrar de la superficie no sólo impide “comprender” las configuraciones figurativas, sino casi imposibilita *posar* la mirada en la superficie. Todo lo que veo, son puros centelleos, texturas tiritantes que, con cada movimiento mío, cambian y me marean. De pronto, me dejan captar un elemento aislado de la imagen, luego otro, mientras el primero vuelve a ocultarse. Nunca lo veo todo. Y si bien sé, que ahí está la obra, física y sólidamente pintada al óleo, se me impide el acceso,

⁴³² Foucault, según DELEUZE, Foucault, 1987, p. 75.

se me impide apropiarme de ella visualmente. La superficie transparente se vuelve opaca en todos los sentidos de la palabra, y ocurre, lo que en alguna ocasión decía Margo Glantz, parafraseando a Sor Juana Inés de la Cruz: “de tanto mirar no veo nada”⁴³³. La pintura se convierte en una metáfora del mundo, de la realidad y, tal vez, hasta de la “verdad” misma: ahí está, pero inalcanzable para mis ojos y mi comprensión.

El hecho de que una mayor cantidad de información visual no lleva, automáticamente, a una mejor comprensión de la imagen, es aplicable a un ámbito más general:

“Más información o una acumulación de información... no produce ninguna verdad. (...) Más información, más comunicación no elimina la borrosidad general del todo. Más bien la agudiza”⁴³⁴,

apunta Han, y Gigerenzer señala: “Mas informaciones y deliberaciones no son siempre la mejor opción – menos puede ser más.”⁴³⁵. En consecuencia, ambos autores proponen, en vez de una aproximación racional, que resulta inútil frente a un exceso de información, recurrir a la intuición como aquella facultad humana, capaz de “trascender las informaciones disponibles”⁴³⁶. Ello significaría, para mis pinturas, un acercamiento, no a partir de lo visual, ni del intelecto, sino a partir del *cuerpo sensible*:

“La expresión artística tiene que ver con los significados pre-verbales del mundo, significados que se incorporan y se viven más que entenderse de forma meramente intelectual.”⁴³⁷

⁴³³ Comentario de Margo Glantz en la *Conferencia internacional en la Ruhr-Universität Bochum* ‘México en el mundo – el mundo en México: dinámicas de encuentros y puestas en perspectivas estéticas desde la Conquista hasta hoy día’, Vittoria Borsò y Yasmin Temelli (coords.), 13.-15. junio 2018.

⁴³⁴ “Mehr an Information oder eine Kumulation von Information allein stellt noch keine Wahrheit her. (...) Mehr Information, mehr Kommunikation beseitigt nicht die grundsätzliche Unschärfe des Ganzen, Sie verschärft sie vielmehr.” (HAN, Transparenzgesellschaft, 2013, p. 17)

⁴³⁵ Gerd GIGERENZER, *Bauchentscheidungen. Die Intelligenz des Unbewussten und die Macht der Intuition* (Munich: Bertelsmann, 2007), p. 12.

⁴³⁶ HAN, Transparenzgesellschaft, 2013, p. 11.

⁴³⁷ PALLASMAA, *Los ojos en la piel*, 2006, p. 25.

Efectivamente: La nerviosa desesperación que siento frente a mi incapacidad de capturar la superficie de *¿Quién soy y cuántos?* con la mirada, se mitiga, cuando dejo a un lado mi voluntad y mi razón, entregándome al sentir intuitivo que emana de mi *cuerpo sensible*. Entonces, me dejo llevar por mi sentido vestibular que me mareo, y por mi propiocepción que anima el cuadro y me conecta con su *tiempo opaco*: Reconstruyo, poco a poco, su génesis, que se inscribió en la materia. Experimento las diferentes capas, los espacios intercalados, la factura de su composición etc. Me inserto en su construcción plástica y establezco vínculos más sensibles que racionales, más corpóreos que visivos con ella. Y si, después, la mirada regresa a la superficie pictórica y a la iconicidad, lo hace, ya no con la intención de ver, de ubicar y de comprender cada detalle, sino abrazando “el oscilar paradójico”⁴³⁸ “entre la impresión sensible y la comprensión semántica”⁴³⁹. Ahora, soy capaz de aceptar el caos y la impenetrabilidad de la *transparencia (material, dantiana e informacional)*, como elementos intrínsecos de la pieza y como la expresión plástico-sensible de una actualidad, en la que ya “no existe ninguna verdad”⁴⁴⁰. Todo se está descomponiendo, convirtiéndose en *moléculas elementales* que se pueden constituir de esta, pero, también, de otra manera, sin que ninguna sea más válida que la otra. Nada es certero, todo cuestionable, hasta las mismas leyes físicas, aparentemente inquebrantables, como demostró el llamado *principio de incertidumbre* de Heisenberg, ya en 1927. La propia materia pierde su solidez, duda de su presencia, es ambigua e incierta.

A una factura parecida, recurrí en *Espejismo (fig. 64)* y *Assunta o El sueño de la razón (fig. 65)*, que, no obstante, desafían la visión desde una perspectiva diferente. Ambas obras retoman el recurso de la borrosidad que tanto aprecia Gerhard Richter, porque reta al espectador: “Nunca he echado de menos nada en una imagen desenfocada. Al contrario, en ella se puede ver mucho más que en una imagen nítida. [...] La imagen [borrosa] es más

⁴³⁸ “Al crear una oscilación paradójica entre la impresión sensible y la comprensión semántica, la conciencia se da cuenta de su propia infinidad.”/ “Indem zwischen sinnlichem Eindruck und semantischen Verstehen ein paradoxes Oszillieren entsteht, wird das Bewusstsein sich seiner eigenen Unendlichkeit gewahr.” (Bernd STEGEMANN, *Lob des Realismus* (Berlín: Theater der Zeit, 2016), p. 79).

⁴³⁹ Ídem.

⁴⁴⁰ Ibídem, p. 91.

abierta.⁴⁴¹ También para Robert de la Sizeranne, la vaguedad y borrosidad son aportaciones valiosas:

“La borrosidad es para la nitidez, lo que es la esperanza a la saturación. Es el equivalente, en arte, de una de las cosas más amadas en la vida: esa deliciosa incertidumbre de un alma, donde ya penetró la esperanza y a donde aún no entró la certidumbre... donde todo se promete y nada se entrega, donde todo se adivina y nada se declara, donde los personajes y los paisajes y el cielo y la tierra y el amor mismo aparecen según las sugerencias inciertas del amanecer.”⁴⁴²

Y hasta Goethe coincidía. Para él,

“verlo todo con absoluta nitidez significa, además, embargarse de banalidades y pequeñeces sin importancia. Con ello, la atención hasta puede distraerse de lo esencial, y el mundo, visto a través de unos anteojos, es para Goethe inquieto y confuso ... Así, el ver nítidamente, no sólo no aporta ventajas, sino que mantiene al ser humano en la superficie de las cosas.”⁴⁴³

Sin embargo, todo el potencial que yace en la borrosidad, también contiene una amenaza, cuando se lleva al extremo, como desvelan las obras arriba mencionadas: Tanto en *Espejismo* (**fig. 64**) como en *Assunta o El sueño de la razón* (**fig. 65**), utilicé dos capas de mallas. Éstas, además, son menos transparentes que aquellas que suelo emplear, cuando pretendo poner más de un solo velo. A las típicas estructuras móviles de iridiscencia (cuya

⁴⁴¹ Gerhard RICHTER, “Entrevista por Irmeline Lebeer 1973” en ídem, Text, 2008, p. 81. Texto original: “Ich habe in einem unscharfen Bild noch nie etwas vermisst. Im Gegenteil, man sieht viel mehr darin, als in einem scharfen Bild. [...] Das Bild ist offener.”

⁴⁴² DE LA SIZERANNE 1897, p. 568. Texto original: “Le flou est justement au net ce que l’espoir est a la satiété. Il est l’équivalent, en art, d’une des choses les plus aimées de la vie : cette délicieuse incertitude d’une âme où déjà pénètre l’espoir et où l’assurance n’est pas entrée encore où le désir qui commence d’apparaître comme réalisable n’a pas cessé d’être avivé par les obstacles à sa réalisation, où tout se promet et où rien ne se donne, où tout se devine et où rien ne s’avoue où les figures et les paysages et le ciel et la terre et l’amour même apparaissent selon les incertaines suggestions de l’aube...”

⁴⁴³ ULLRICH, Die Geschichte, 2009, p. 22. Texto original: “Alles in voller Deutlichkeit wahrzunehmen, heißt zudem, von Banalitäten und unwichtigen Kleinigkeiten in Beschlag genommen zu werden. Damit wird die Aufmerksamkeit vielleicht sogar vom Wesentlichen abgezogen, und die durch Brillengläser gesehene Welt ist für Goethe unruhig und wirr, weil sich zu vieles gleichzeitig und gleichwertig aufdrängt. So bringt das Scharfsehen nicht nur keinen großen Vorteil, sondern hält die Menschen an der Oberfläche der Dinge.”

intensidad depende de la posición del perceptor frente a la obra, así como del ángulo y de la cantidad de luz a la que está expuesta), se añade una enfatizada presencia táctil de la malla, que apenas deja traspasar la mirada de frente y le niega por completo el paso, cuando se mira de lado. Desde esta perspectiva, las pinturas ostentan una superficie lisa, sedosa y completamente uniforme, que parece irradiar una luz propia, un blanco resplandeciente, que se “traga” todo aquello que se encuentra por debajo. En vez del caos y la sobrecarga visual que constatamos en *¿Quién soy yo y cuántos?* (fig. 63), aquí se asoma la amenaza de una desaparición rotunda. Esta amenaza se anuncia, como latencia, incluso, desde el frente: Las mallas utilizadas velan más de lo que revelan, desvanecen y borran gran parte de la escena representada. Sólo resaltan, en el caso de *Assunta o el sueño de la razón*, unas manchas rojas, superpuestas a algunos pájaros (subyacentes) que, en sus picos, llevan hilos, que libremente penden entre las mallas y se mueven cada vez que se desplaza la pieza. Las manchas rojas forman un triángulo que (invertido) remite a aquel, que construyen los personajes en *Assunta* de Ticiano Vecellio (1516-18, Basílica de Santa María dei Frari, Venecia). Al mismo tiempo evocan los murciélagos que aparecen *El sueño de la razón produce monstruos* de Francisco de Goya (1797–1799, Museo del Prado, Madrid). Ambos referentes remiten a esferas, a las que no tiene acceso la razón: el *cielo* (Ticiano) y el *inconsciente* (Goya). Estos ámbitos parecen ingerir –a la par de las mallas densas y relucientes– todo lo visible; especialmente, la mujer que está en la cima de la montaña humana. Sólo desde ciertos ángulos y con una luz muy directa, se logra vislumbrar un poco. Amenaza con su desaparición frente a mis ojos, y yo me aferro a ella, palpándola con mis manos y mis movimientos.

Quisiera cerrar este capítulo, y la tesis, con una pieza, en la que llevé el desafío de la visión aún más lejos. Se trata de una obra titulada *El ejército de las niñas* (2017-2019). Es una especie de instalación pictórica, en la que 17 niñas de dimensiones desmesuradas, que rebasan por mucho su tamaño natural (miden aproximadamente 2.60 m), aparecen, pintadas, sobre negras mallas transparentes de casi cuatro metros de largo. A estas 17 mallas se le agregaron cuatro más, para obscurecer la pared blanca de la sala, en aras de hacer resaltar un poco más las efímeras capas de pintura. Las mallas negras, sólo las había

utilizado dos veces antes: en *Cuando pienso en Alemania* (**fig. 67**) y en un pequeño *estudio preparativo para el Ejército de las niñas* (**fig. 68**). Extremadamente delgadas y finas, cuelgan libres, sin bastidor en la sala de exhibición, abarcando todo el espacio disponible. Se mueven ligeramente, debido a la corriente de aire, que se controla mediante un ventilador oculto, o, como fue el caso en el *Kunstmuseum Ahlen*, donde fueron expuestas en verano del 2019, por un aparato de ventilación. También se mecen, cuando el espectador se inserta en la instalación, y el movimiento de su cuerpo “revolotea” el aire que lo rodea.

Todo ello –las mallas sin bastidor, las delgadísimas capas de pintura que parece flotar en el aire, más que estar plasmadas en un “soporte”, el perceptor que físicamente está inserto en la pieza– plantea la pregunta, si aún se trata de “una imagen”. Esta fue la cuestión clave de la visita guiada que realicé, el día de la presentación del catálogo, en el Museo de arte de Ahlen. Y respondí a la pregunta, de la siguiente manera: Una imagen es algo, que pretende ser otra cosa. Pinocho es una imagen: es un títere, que pretende ser un niño. Galatea es una imagen: Es un bloque de mármol que pretende ser una mujer hermosa. Pero también una obra de teatro, es una imagen: Consiste en un grupo de gente, que pretende ser Otelo o Hamlet o Don Juan Tenorio. Desde hace miles de años nosotros nos involucramos, gustosos, en este juego del “como si fuera”, a este juego que oscila entre transparencia y opacidad. Y lo hacemos, especialmente, cuando no podemos o no queremos *vivir* lo representado en el mundo “real”. Esto ya lo había constatado Aristóteles en su *Poética*:

“... y también el que todos disfruten con las obras de imitación. Y es prueba de esto lo que sucede en la práctica; pues hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres.”⁴⁴⁴

Intuitivamente y con aplomo navegamos, entonces, simultáneamente en dos mundos. Experimentamos el mundo que nos presenta la imagen (su transparencia): sufrimos con el

⁴⁴⁴ ARISTÓTELES, *Poética* (Madrid: Ed. Cremos, 1999), Cap. 4, p. 136.

protagonista en el escenario, nos enamoramos de la belleza de Galatea, disfrutamos de la profundidad vertiginosa de un abismo en un paisaje pintado,... a sabiendas que nuestro cuerpo físico está en otro lugar: en el mismo lugar y espacio, en el que la pintura está colgada en la pared del museo, en el que el mármol posa, pesado, sobre su pedestal, en el lugar, donde las luces del escenario hacen aparecer gotas de sudor en la frente del actor. Creo que precisamente en esto consiste la “magia” de la imagen: Nos posibilita experimentar dos mundos diferentes al mismo tiempo, nos hace sentir la doble verdad (transparente y opaca) de toda imagen.

El ejército de las niñas pretende explorar las fronteras entre opacidad y transparencia, entre el mundo de la obra y mi mundo. Y pretende hacerlo en base a la hipótesis principal de esta tesis, de que no sólo el mundo “real”, sino también una obra pictórica se puede percibir a través del *cuerpo sensible*. Para llegar a él, empleo, una vez más, las mallas transparentes y me valgo de las estrategias plásticas que ofrece el material para dirigirse al *cuerpo sensible*: Cuando yo, como perceptora, penetro en la instalación (propiocepción), siento el aire fresco que menea las telas (termocepción), percibo el roce de las mismas sobre mi piel (tacto), y me enfrento a las incertidumbres visuales que lleva consigo el material transparente, cuando se entrelazan las diversas capas pictóricas, cuando cada movimiento las desplaza, y, también, cuando las figuras se distorsionan con los pliegues que arroja la malla, que brilla y deslumbra bajo la luz de los reflectores (**fig. 69**). Evitando una nítida percepción de los contornos, las niñas constantemente se escabullen a mi mirada. Además, el espacio vacío de unos centímetros entre malla y malla, que manejaban las pinturas montadas en bastidores, aquí que extiende a más de 5 metros de profundidad, con 7.18 metros de ancho y 3.90 metros de altura. Los soportes pictóricos ondean en la corriente del aire, es decir: reaccionan –en tiempo y espacio– como un auténtico cuerpo animado. Como tal, es capaz de establecer una comunicación directa y física conmigo, mientras camino y, de pronto, me veo ingerida por la imagen, por la pieza. Ahora, me veo como el rostro de Narciso, cuando empezó a reflejarse en el cristal mojado de la ventana. Mi cuerpo y el cuerpo de la obra se convierten en uno solo (**fig. 70**). Y partir de ahí, poco a poco, se empieza a asomar, en la opacidad de pieza, también, su transparencia (dantiana), que permite echar un vistazo hacia

“afuera”, hacia el mundo al que hace referencia. Sin embargo, no lo veo nítidamente, no lo alcanzo con mi mirada distante. El mundo exterior, el referente, aparece refractado a través de las gotitas de lluvia en la ventana de Narciso. Lo percibo “filtrado”, afectado, intervenido por la opacidad: Las niñas que se presentan en las mallas, distan mucho de ser pequeñas o indefensas. Son más altas que cualquier adulto que se inserte a la obra, y jamás permitirán, que nadie disponga de ellas. Se rehúsan, porque se elevan por encima de cualquiera, y, sobre todo, porque literalmente se desvanecen, cuando alguien no sabe guardar su distancia: Si me interno completamente a la instalación y camino hasta la pared del fondo, tendré que darme la vuelta, para regresarme. Entonces, ya no miraré las mallas de frente, sino contemplaré el reverso de los textiles, que, transparentes, dejan pasar libremente la mirada. Digo libremente, porque ya no hay nada que detenga mi mirada: La pintura y las pinceladas parecen haberse disuelto en la nada. Penden las mallas negras como antes del techo, meciéndose en el aire, pero ahora están desprovistas de las niñas que portaban. Las niñas se desaparecieron, se esfumaron, se fueron, porque desde este ángulo, desde este punto de máxima (e ilícita) intimidad, la luz (que ilumina la instalación de frente, para ser reflejada por las pinceladas), traspasa el delgado tejido, sin detenerse en la pintura, que – sólo adherida a los finos hilos del textil – pasa desapercibida si se mira desde atrás y a contraluz. Son 17 niñas, las que se juntaron en este extraño encuentro, y al mismo tiempo son una sola, la que se repite, se triplica, y que vuelve a aparecer por aquí y por allá. La escena me recuerda a un salón espejos. Una vez adentro, pronto pierdo la noción de cuáles de las personas que se reflejan, son “reales”, y cuáles son meras imágenes, representaciones intangibles. Tan intangibles como estas niñas, que lo son, paradójicamente, gracias a la opacidad tangible de la pintura sobre las mallas transparentes.

La transparencia (material), en vez de *esclarecer* racionalmente la escena, la *des-clarece*, si se me permite este neologismo. Sólo a partir del propio *cuerpo sensible*, me le pude aproximar, y sólo así experimenté el encuentro con la obra como un *acontecimiento estético sensible*, en el que mi bagaje emocional y personal se entrelazó con una transparencia

(material), que se volvió opaca (opacidad dantiana) y una opacidad (dantiana) que se volvió transparente (en el sentido dantiano).

Narciso, quien soy yo (como pintora y perceptora), experimenta, en la materialidad del cristal, como la vulnerabilidad humana distorsiona, trastorna y cambia su propio rostro.



Fig. 71
Cosiendo caras I. 2015. Óleo y acrílico sobre
tela y malla transparente. 25 x 25 cm

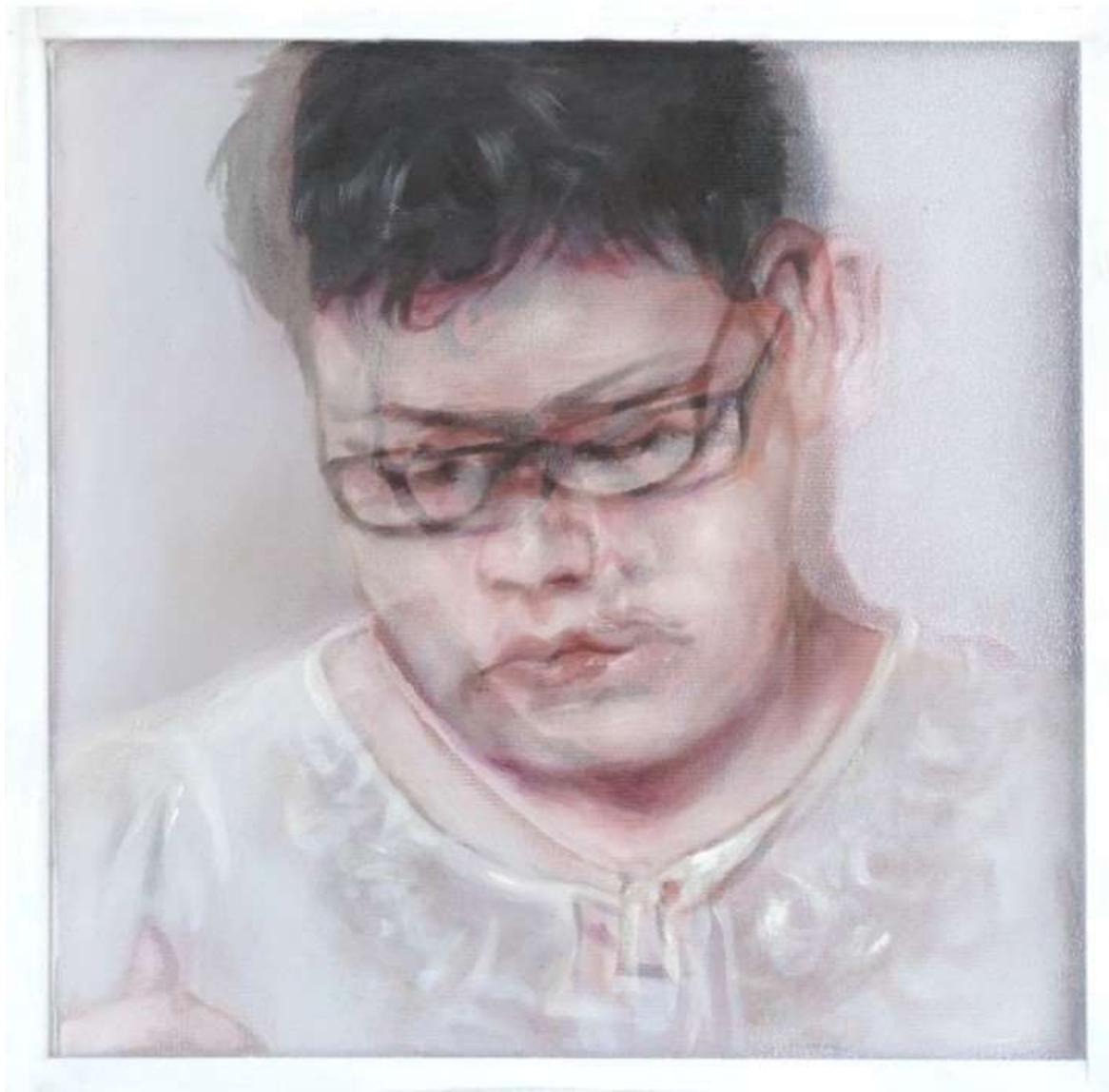


Fig. 72
Cosiendo caras II. 2015. Óleo y acrílico sobre
tela y malla transparente. 25 x 25 cm



Fig. 73
Viaje. 2015. Óleo y acrílico sobre tela y
mallas transparentes. 100 x 100 cm



Fig. 74
El saco chino. 2015. Óleo y acrílico sobre
tela y mallas transparentes. 25 x 25 cm



Fig. 75
La plaga. 2015. Óleo y acrílico sobre telas sintéticas. 90 x 65 cm.



Fig. 76

La máscara. 2015. Óleo sobre tela y malla transparente. 90 x 70 cm.



Fig. 77

Niña con pájaro. 2015. Óleo sobre mallas transparentes. 90 x 65 cm.



Fig. 78
Femme fatale. 2016. Óleo sobre tela y malla transparente. 140 x 140 cm.



Fig. 79

Cuando es ahora. 2016. Óleo sobre tela y malla transparente. 150 x 150 cm.



Fig. 80
Muñeca para amar. 2016. Óleo tela y mallas transparentes. 25 x 46 cm.



Fig. 81
Los hacedores de lluvia de la casa blanca. 2017. Óleo sobre tela y malla transparente. 150 x 150 cm.

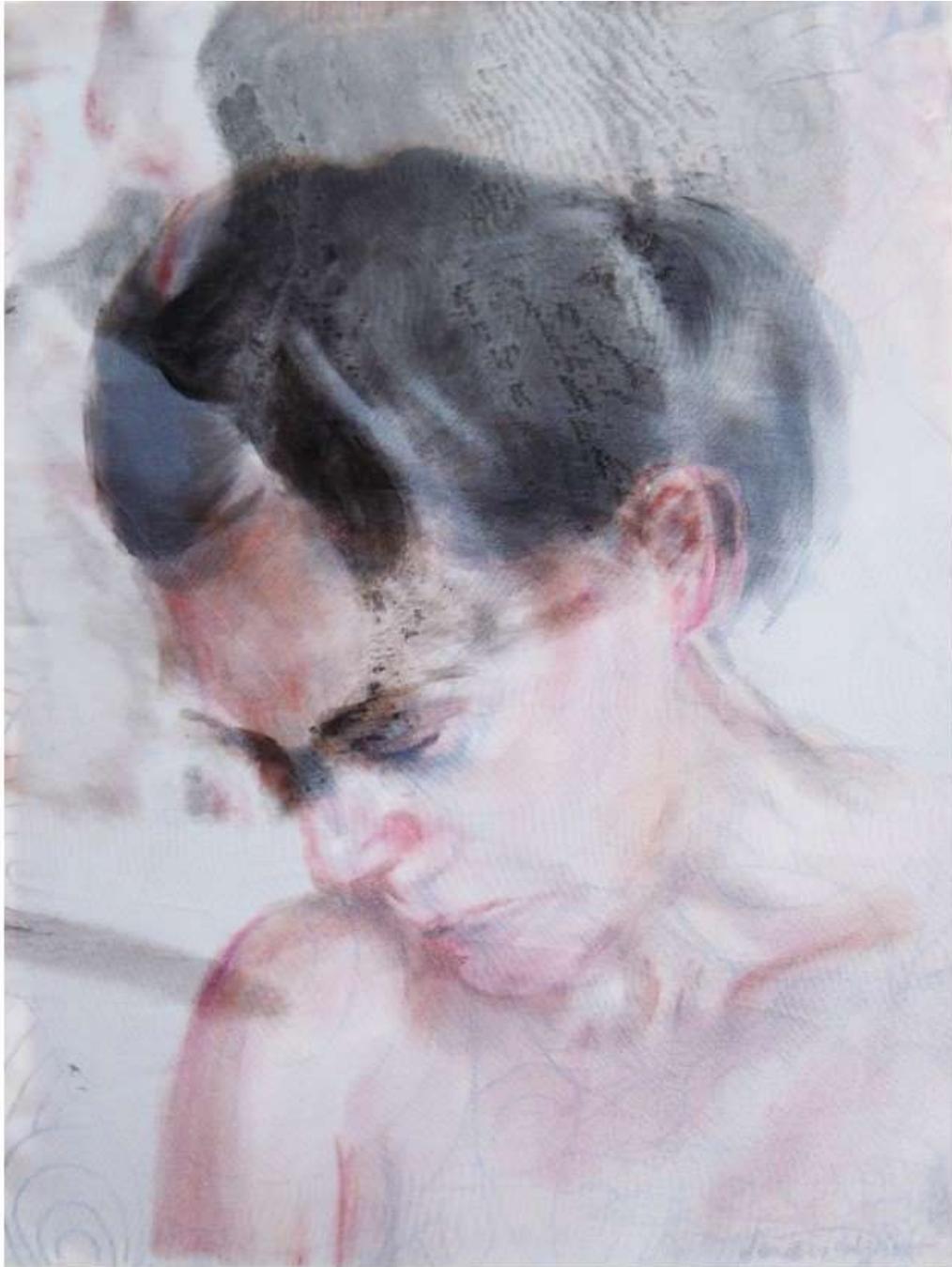


Fig. 82
Estudio cara femenina. 2017. Óleo sobre
madera y mallas transparentes. 40 x 30 cm.



Fig. 83
Estudio de cara infantil. 2018. Óleo sobre
madera y malla transparente. 40 x 30 cm.



Fig. 84
Estudio para "*Treat me like a fool*". 2017. Óleo sobre
tela y malla transparente. 30 x 30 cm.



Fig. 85
Enderezarse. 2017. Óleo sobre tela y malla transparente. 30 x 40 cm.



Fig. 86

The circle. 2017. Óleo sobre tela y malla transparente. 60 x 50 cm.



Fig. 87
Los vestigios de Holofernes. 2018. Óleo sobre
tela y malla transparente . 90 x 70cm.



Fig. 88
Pelando la cebolla. 2018. Óleo sobre tela
Y malla transparente. 70 x 90 cm.



Fig. 89
Introspección. 2018. Óleo sobre tela y malla transparente . 90 x 70 cm.



Fig. 90
Historia en la piel: Tehuana sin Resplandor 2018/2019.
Óleo y acrílico sobre tela. 200 x 160 cm.



Fig. 91
Historia en la piel: La criolla del mantón. 2019.
Óleo y acrílico sobre tela. 145 x 145cm.



Fig. 92
Bosquejo al óleo para Historia en la piel: Adelita III. 2019.
Óleo sobre tela. 90 x 70 cm.



Fig. 93
En charola de plata. 2018. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 29 x 54 cm.



Fig. 94

La marca. 2018. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 29 x 54 cm.



Fig. 95
Estudio blanco para el Ejército de las niñas. 2018.
Óleo sobre mallas transparentes. 90 x 50 cm.

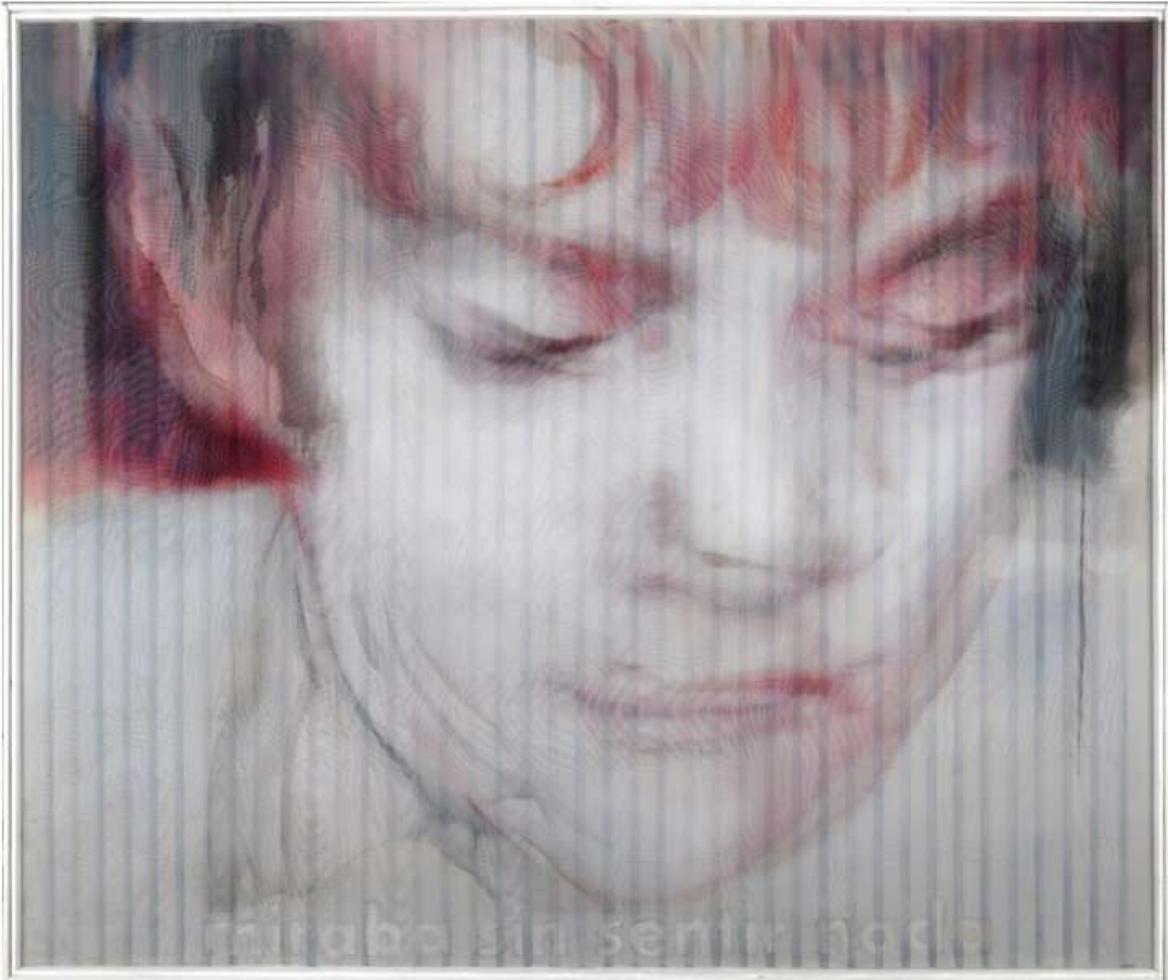


Fig. 96

Videar Breda: miraba sin sentir nada. Tríptico I/III. 2018.
Óleo sobre tela y mallas transparentes. 140 x 170 cm.



Fig. 97

Videar Breda: ...pero los dejé. Tríptico II/III. 2018.

Óleo sobre tela y mallas transparentes. 140 x 170 cm.

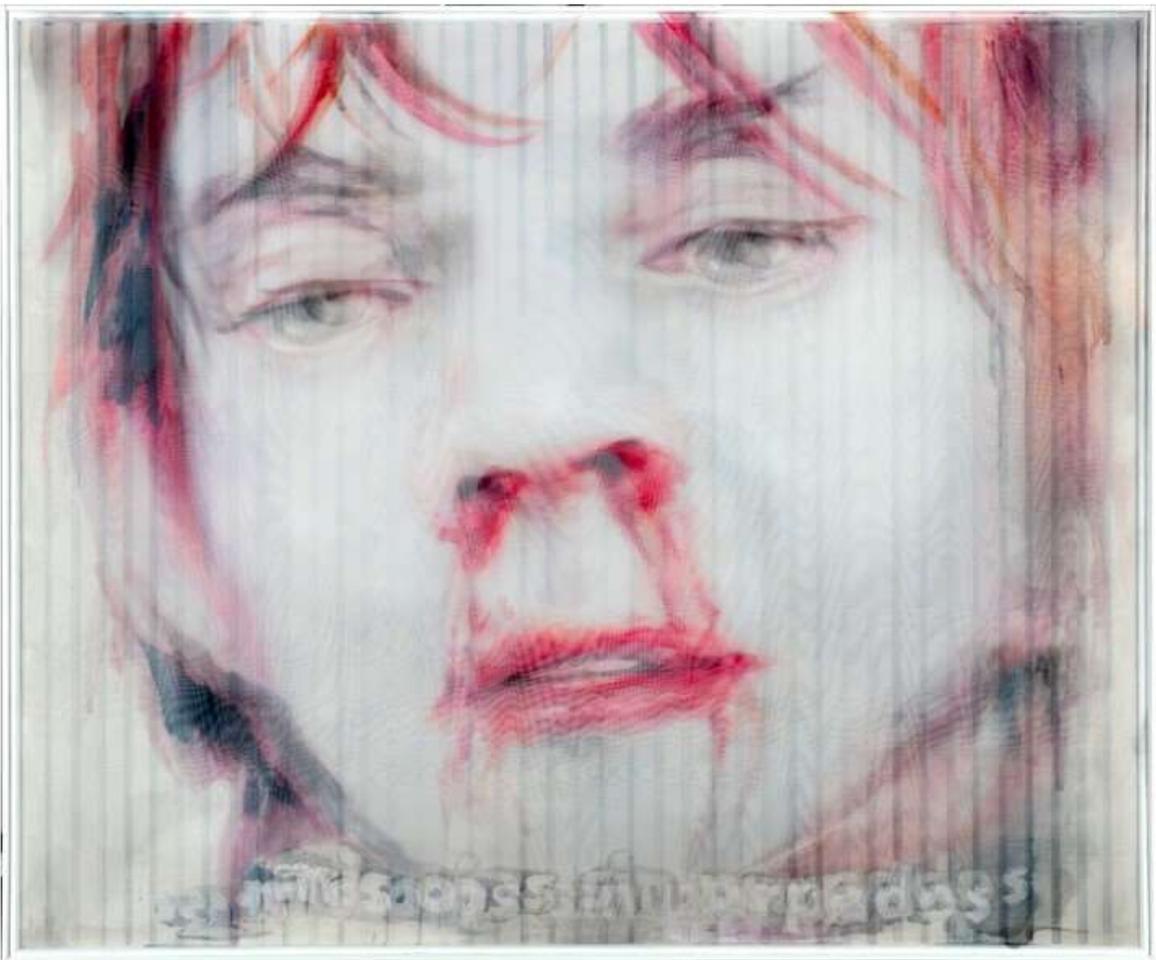


Fig. 98

Videar Breda: ...mis ojos sin párpados. Tríptico III/III. 2018.
Óleo sobre tela y mallas transparentes. 140 x 170 cm.



Fig. 99

Dama con nariz roja. 2019. Óleo y acrílico
sobre tela y malla transparente. 40 x 35 cm.

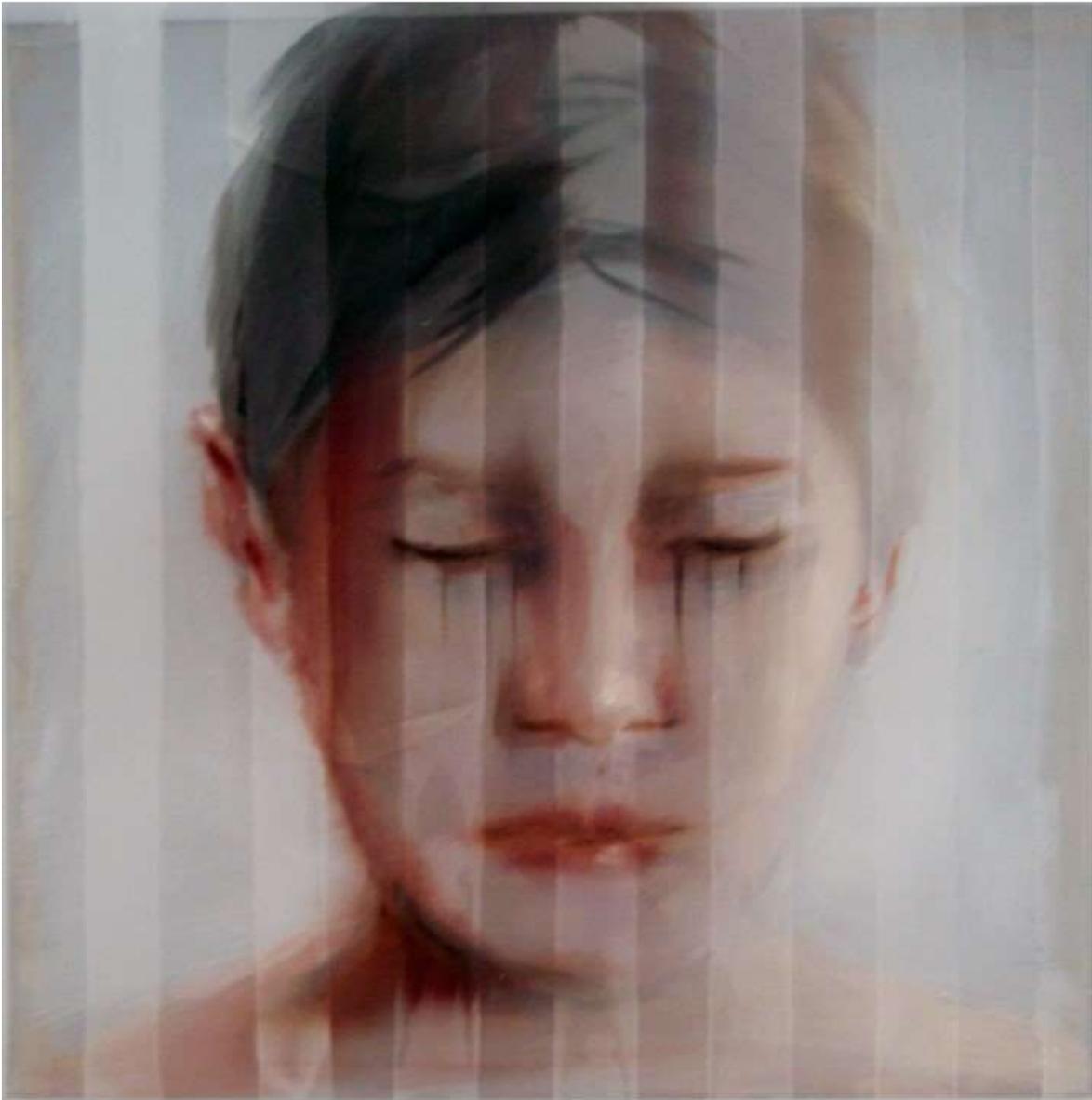


Fig. 100
Ita. 2019. Óleo y acrílico sobre tela
y malla transparente. 30 x 30 cm.

CONCLUSIONES

La inolvidable impresión que me había causado, siendo a penas una niña de cuatro años, el primer encuentro con una pintura –el retrato monumental de la emperatriz Carlota en el Castillo de Chapultepec– fue la semilla que muy pronto desembocó en mi insuperable deseo de crear obras propias, y, más tarde, también en la decisión de estudiar pintura, para dedicarme profesionalmente al arte. En el quehacer práctico diario me convencía, cada vez más, de la enorme importancia que tiene, en la pintura, su corporeidad, su factura, su materialidad. Sin embargo, cuando empecé a investigar teóricamente este aspecto, no encontraba el esperado respaldo teórico, de manera que comencé a emprender una carrera de Historia del Arte en la Universidad de Dusseldorf, ya que consideraba Alemania un país avanzado en cuestiones de la teoría de la imagen. No obstante, tampoco ahí pude dar con las respuestas que buscaba. La práctica de analizar obras de arte, en su gran mayoría, en base a fotografías, diapositivas o PowerPoint, pasaba por alto su corporeidad, haciendo que el enfoque del estudio yacía siempre en sus aspectos icónicos, representacionales y visivos. Fue hasta que tuve la oportunidad de cursar el doctorado en pintura en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, que pude avanzar en mi búsqueda, debido a que esta carrera posibilitaba entrelazar la práctica con la teoría.

Partiendo de mi trabajo plástico, quise sustentar teóricamente lo que hasta entonces había *intuido* más que *“sabido a ciencia cierta”*: que la pintura era un cuerpo matérico, en el que se inscribió el *cuerpo sensible* de su creador, y que, por ende, era capaz de dirigirse, una vez terminada, también al *cuerpo sensible* del perceptor. Ello, que finalmente se convirtió en la hipótesis principal de mi investigación, iba de la mano con otros supuestos (o hipótesis subordinadas): Asumía, que eran de tanta importancia los aspectos matéricos, de factura y opacos de la pintura, porque ahí suponía las llamadas *contingencias sensibles*, que se refieren a las latencias, a lo inefable, a aquello que no es ni predecible ni objetivable. A ello he tratado de rendir tributo con el empleo del término *contingencias*, ya que la *contingencia* encierra la posibilidad de que algo ocurra, sin tener certeza sobre ello ni sobre la manera en qué sucederá. El término *contingencias sensibles* abraza, entonces, los matices

individuales en el proceso perceptual sensible. Conectando con la percepción sensible del quien la enfrenta, consideré que las *contingencias sensibles* son, en gran medida, responsables de la detonación del *acontecimiento estético sensible*, que va mucho más allá de la visión y de una lectura intelectual.

Para poder fundamentar todo ello, era necesario atender una serie de objetivos o preguntas de investigación, empezando por la elaboración de un esquema conceptual de la pintura, en el cual tuviera cabida el importante papel de la corporeidad pictórica. De invaluable ayuda en esta tarea, fue la concepción de la *doble verdad de la imagen*, que oscila entre *transparencia* y *opacidad*, de Boehm y Danto. El aterrizar este concepto en el género de la pintura, implicaba modificar el antiguo y hegemónico modelo de la *imagen como ventana*, que León Battista Alberti había establecido en el siglo XV, y que sigue vigente en muchos sentidos, especialmente en el ámbito de la imagen digital. A diferencia de la concepción albertiana, en el esquema que yo propongo, no se subordina la opacidad a la transparencia, ni se aborda la pintura exclusivamente a partir de la visión. Tampoco sigue sostenible la idea de un adentro y un afuera de la imagen, que distancia el espectador de lo que ocurre en la superficie pictórica: “Finalmente, nos encontramos a nosotros mismos en la obra.”⁴⁴⁵. El concepto de pintura que plantea la presente tesis, parte de la idea, que el afuera y el adentro de la imagen se entrelazan en base al *cuerpo*, que poseen tanto el pintor y el espectador como la pintura. Conectándose estos cuerpos en un acto de interacción sensible, se activan las llamadas *contingencias sensibles*, ubicadas en la opacidad de la pintura, y dan lugar a la experiencia de un *acontecimiento estético sensible*, que rebasa la visión y una aproximación intelectual, para, a cambio, involucrar sensaciones, sentimientos, lo inconsciente y lo intuitivo. La antigua ventana albertiana se ha convertido en la ventana opaca de un Narciso contemporáneo, que experimenta, al mismo tiempo, su rostro, el mundo y la superficie del cristal, en la todo se ha inscrito. Esta concepción, no obstante, necesitaba de una aproximación diferente a aquella, a la que estamos acostumbrados, desde hace siglos, en nuestro mundo logocentrico y de régimen escópico. La pintura

⁴⁴⁵ PALLASMAA, *Los ojos en la piel*, 2006, p. 66 s.

concebida como un cuerpo, que se dirige de manera sensible y directa al mío, no se me revela mediante una lectura icónica (como asume Alberti), ni tampoco como un texto o un conjunto de signos (como proponen la semiótica y la semiología), sino mediante una aproximación performática y corpórea, que hace percibir la pintura como una especie de “consorte” autónomo.

“El encuentro con cualquier obra de arte implica una interacción corporal. [...] Una obra de arte funciona como otra persona con quien uno conversa inconscientemente. Al enfrentarnos a una obra de arte, proyectamos nuestras emociones y sensaciones sobre la obra. Tiene lugar un curioso intercambio: prestamos nuestras emociones a la obra, mientras que la obra nos presta su autoridad y su aura.”⁴⁴⁶

A diferencia de una imagen que sólo es *mirada* o *vista* (“ver es tener a distancia”⁴⁴⁷), una pintura que es presencia y existencia materializada, invita precisamente a lo contrario, a *acercarse* física y emocionalmente. La distancia entre el *aquí*, la superficie pictórica y el *allá* se anula, o por lo menos se reduce considerablemente: “El entendimiento existencial surge de nuestro encuentro mismo con el mundo y con nuestro ser-en-el-mundo”⁴⁴⁸. Entonces, la pintura comienza a ejercer sobre mí una especie de “raptus afectivo”. Éste no se da, porque la pintura *represente* el mundo, sino porque *crea* un mundo propio⁴⁴⁹; un mundo, al que pertenecen tanto el cuerpo del pintor/ perceptor como el cuerpo de la pintura:

“Visible y móvil, mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, pertenece al tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa. Pero, puesto que ve y se mueve, tiene las cosas en círculo alrededor de sí, ellas son un anexo o una prolongación de él mismo, están incrustadas en su carne, forman parte de su definición plena y el mundo está hecho con la misma tela del cuerpo.”⁴⁵⁰

⁴⁴⁶ PALLASMAA, *Los ojos en la piel*, 2006, p. 66 s.

⁴⁴⁷ MERLEAU-PONTY, *El ojo*, 1986 (1964), p. 22.

⁴⁴⁸ PALLASMAA, *Los ojos en la piel*, 2006, p. 25.

⁴⁴⁹ El “raptus afectivo... no imita la realidad, sino la crea”/ Es “kann von Bildern ein ‚affektiver raptus‘ ausgehen, der die Wirklichkeit nicht nachahmt, sondern erzeugt.” (BREDEKAMP, *Der Bildakt*, 2015, p. 248).

⁴⁵⁰ MERLEAU-PONTY, *El ojo*, 1986 (1964), p. 17.

Siguiendo la idea de la pintura como cuerpo autónomo –para la cual encontré sustento, no tanto en teóricos de la imagen, sino sobre todo en filósofos como Merleau-Ponty, Michel Serres y Gilles Deleuze– encaminé mi trabajo plástico, cada vez más sistemáticamente, hacia estrategias pictóricas que le dieran su lugar al material comprendido como “colaborador” autónomo en el proceso creativo. Finalmente, di con las mallas sintéticas transparentes, un material (generalmente) blanco, liso, limpio, casi ascético, que identifiqué con la estética del mundo globalizado contemporáneo y sus no-lugares (grandes hoteles, restaurantes sofisticados, aeropuertos, bancos internacionales, museos prestigiosos etc.). Bajo esta superficie impecable, no obstante, gorgotean las mismas cuestiones existenciales de antaño, la misma y ancestral condición humana, las mismas incoherencias, contradicciones, irracionalidades y complejidades del mundo, que se inscriben en el material, cuando superpongo varias capas como en un palimpsesto. En su conjunto, las capas superpuestas crean una especie de caos visual, que sólo desaparece desde una perspectiva sesgada, oblicua.

La minuciosa exploración plástica de las mallas y sus cualidades estético-sensibles, son el objetivo principal de la segunda parte de la tesis y un aspecto medular de la investigación. Partiendo de las estrategias pictóricas de lo figural, lo accidental, la imperfección, lo aleatorio, el material autónomo, desarrollé otras, que enfatiqué con el uso de las mallas transparentes, como el entrelazamiento de imágenes o la narrativa imaginaria. Otras más, resultaron directamente de las cualidades materiales y conceptuales de las mallas. Entre ellas figuran aquel espacio vacío entre el lienzo y la malla o entre las mallas, así como el desplazamiento de las imágenes superpuestas, el centelleo móvil o estático, la borrosidad y el desvanecimiento. De estas estrategias, a su vez, surgió una serie de elementos plásticos nuevos, que aportaron aspectos pertinentes a mi obra personal. Cada uno de ellos dialoga e interactúa con el *cuerpo sensible*. Apelan al sentido táctil, al sentido vestibular, a veces también al sentido visceral, a la nocicepción o a la termocepción, pero, sobre todo, a la propiocepción. La propiocepción ha sido el sentido que con más facilidad logré activar y que más vinculado está con los demás y con el *cuerpo sensible* en general. Esto se manifiesta, por ejemplo, cuando el movimiento del espectador desemboca en una sensación de vértigo.

Pero, también, cuando hace, que se perciban el tiempo y el espacio, o cuando la visión “se retira” o “desiste” frente a un exceso de información visual y un exceso de transparencia, provocando desconfianza en la visión y confianza en la “sabiduría” del *cuerpo sensible*. Sería deseable, extender, en futuras investigaciones, el foco, que aquí yace en la propiocepción, a otros sentidos, explorándolos de igual manera y con respecto a su posible papel en la obra pictórica concebida desde la corporeidad.

El haber encontrado, en las mallas sintéticas transparentes, un nuevo soporte pictórico y, a raíz de ello, una serie de nuevos recursos y elementos plásticos, ha sido, sin duda, el mayor hallazgo para mi obra personal. No obstante, también podría significar, según espero, una aportación para la práctica pictórica de la actualidad en general, si lograra impulsar a buscar otros materiales nuevos que incorporar en la pintura, abriéndola aún más hacia el *cuerpo sensible*.

Mi trabajo plástico y la labor de aquellos que van por el mismo camino, se insertan en aquel, por Damisch constatado, “relato de una historia de la pintura... que aún no está escrita”⁴⁵¹. Esta historia, que aborda la pintura desde su corporeidad sensible, está trazada y marcada por un sinfín de obras pictóricas, pero no está propiamente *escrita*, porque los que la “narran” –los creadores– lo han hecho, en la mayoría de los casos, con sus brochas, pinceles y pigmentos, y no tanto con palabras. He aquí la segunda aportación de mi investigación: El dejar un pequeño testimonio escrito sobre la importancia de la opacidad en la pintura, que, a lo mejor, podrá contribuir a tomar más en cuenta sus factores plástico-sensibles, generalmente considerados de menos relevancia, en comparación con lo visible.

Para explorar la ontología específica de la pintura “no será suficiente contemplar imágenes, por más fascinante que sea”⁴⁵², había apuntado Böhme en 2004, recomendando enfrentar

⁴⁵¹ DAMISCH, Theorie, 2013 (¹1972), p. 306.

⁴⁵² “Para explorar el *ser* especial [de la imagen], será necesario involucrarse en la *forma de ser* de las imágenes. No será suficiente contemplar imágenes, por más fascinante que sea, porque en este acto, siempre serán aceptadas como dadas, como hechos. Por lo tanto, se recomienda al filósofo ejercer la creación de la imagen, al menos un poco.”/ “Um das besondere Sein zu erkunden, wird es nötig sein, sich auf die Seinsweise der Bilder einzulassen. Dazu kann es nicht genügen, Bilder zu betrachten, und sei das auch noch so faszinierend, denn sie werden dabei immer hingenommen als gegeben, als

esta tarea, más bien, desde *la práctica*. A este llamado, con el que justifico la presente tesis, busqué responder en mis investigaciones. Partí precisamente desde ese lugar, desde la práctica pictórica, para luego aterrizar y sustentar los resultados con fundamentos teóricos, y así ayudar, aunque sea sólo un poco, a mitigar aquellos “déficits irritantes”⁴⁵³, que también Collenberg-Plotnikov constató con respecto al actual estudio de la imagen, especialmente en aquellos aspectos que se han demostrado inaccesibles al estudio racional y lingüístico. La redacción de la tesis, significó un gran reto. Soy muy consciente de que constantemente me enfrenté a la amenaza del sinsentido, ya que me propuse hablar de algo de lo que no se puede hablar: el *acontecimiento estético sensible* en la pintura. Si a pesar de todas las dificultades que sabía que iba a conllevar la tarea, decidí enfrentarme al desafío, lo hice con la esperanza de, si bien no poder esclarecer a fondo las cuestiones al respecto, tal vez por lo menos tener la oportunidad de *aproximármeles* desde una perspectiva diferente a la que han adoptado la mayoría de los investigadores teóricos, de los que yo tengo conocimiento, y cuya relación con la obra es, por naturaleza propia, una relación visiva-racional, en vez de físico-sensible. Esta otra manera de aproximación, aporta y ofrece la posibilidad de *experimentar* la pintura intuitiva y físicamente, de interactuar con ella a partir del *cuerpo sensible*, generando, así una especie *saber sensible*⁴⁵⁴, que complementa el tradicional *saber inteligible*.

“Todo el mundo aprende a leer y todo el mundo se siente capaz de razonar más o menos sobre hechos materiales o sobre cifras. Muchos menos son los que se expresan, al menos en la sociedad actual, por medio de trazos o de sonidos. Pero eso no quiere decir que los trazos y los sonidos no sean signos tan capaces como las letras y las palabras de expresar las ideas y las sensaciones”⁴⁵⁵.

Fakten. Der Philosoph tut deshalb gut daran, sich wenigstens ein Stück weit im Bildermachen selbst zu versuchen.“ (BÖHME, Theorie, 2004, p. 11).

⁴⁵³COLLENBERG-PLOTNIKOV, Bild, 2013, p. 3.

⁴⁵⁴ Como *saber sensible* definimos un saber que se no se adquiere exclusivamente mediante procesos cognitivos y una aproximación racional, sino a través de un acercamiento intuitivo y performático, que implica el involucramiento del aparato sensorial y sensible. Muchas instalaciones, acciones y performances recurren a este saber, que sin embargo no parece desempeñar un papel importante cuando se habla de pintura.

⁴⁵⁵ FRANCASTEL, La realidad figurativa, 1988, p. 47.

Y algo más: La pintura comprendida explícitamente desde su opacidad frena una lectura exclusivamente transparente, como la empleamos para las imágenes de prensa o de comunicación digital (cuyo nivel opaco es tan débil que tiende a pasar desapercibido). En una pintura opaca, a cambio, siempre está implícita la persona que la creó⁴⁵⁶, y por ende, toda su subjetividad. La pintura opaca está exenta de poder o de querer pronunciar verdades, pero precisamente por ello constituye un espacio de libertad inaudita, en el que todo es posible, porque nada es “real”: La presencia del material, de la factura, del *cuero presente* de la obra, constantemente nos recuerda que lo que vemos a nivel transparente, es sólo un juego del *como si fuera*.⁴⁵⁷ Este “juego” goza de una libertad, que “no se compromete a nada...”⁴⁵⁸ que no tiene “imperativo”⁴⁵⁹, que

“tiene tendencias anárquicas, abre la estrechez de la realidad y saber liberar una fuerza, que no posee ningún combatiente cultural: la fuerza de la imaginación. Esta fuerza no tiene por qué actuar con miramientos, puede derrocharse, no es, si todo va bien, de este mundo.”⁴⁶⁰

Esto es, pues, pintar: gozar plenamente de la libertad que brinda el plano pictórico, gracias precisamente a la ineludible y sumamente valiosa presencia de la opacidad... y, a partir de ahí, repensar el mundo, conmigo misma en él.

“Hay que creer en lo que uno hace, hay que comprometerse internamente para hacer pintura. Una vez obsesionado con ella, uno llega a pensar que se puede cambiar la humanidad por medio de la pintura. Pero si uno está libre de esa pasión, ya no hay más que hacer. Entonces es recomendable abandonarla.”⁴⁶¹

⁴⁵⁶ Isabell GRAW, *Die Liebe zur Malerei: Genealogie einer Sonderstellung* (Berlin: Diaphanes), p. 97.

⁴⁵⁷ Hanno RAUTERBACH, *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus* (Berlin: Suhrkamp, 2018), p. 140.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 142.

⁴⁵⁹ *Ídem*.

⁴⁶⁰ *Ídem*.

⁴⁶¹ Gerhard RICHTER, “Apuntes 1973” en *ídem*, *Text*, 2008, p. 70. El texto original dice: “Man muss daran glauben, was man macht, man muss sich innerlich engagieren, um Malerei zu machen. Einmal davon besessen, treibt man es schließlich so weit, zu glauben, dass man die Menschheit durch die Malerei verändern könnte. Wenn man aber von dieser Leidenschaft frei ist, so gibt es nicht mehr zu tun. Dann ist es empfehlenswert, die Finger davon zu lassen. Denn im Grunde genommen ist das Malen eine komplette Idiotie.”

FUENTES DE CONSULTA

ACHA, Juan. 1992. *Crítica del Arte*. México: Trillas

AGAMBEN, Giorgio. 2006. *Homo sacer. El poder soberano y la vida nuda*. Valencia: Ed. Pre-Textos

ALBERTI, León Battista. 1998 (1435/36). *Tratado de la Pintura*, trad. Carlos Pérez Infante, ed. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco. México: Amalgama Arte Editorial.

Publicado en:

http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2435/Tratado_de_pintura_BAJO_Azcapotzalco.pdf?sequence=1 (17.09.2017)

_____. 2002 (¹1435/36). *Della Pittura. Über die Malkunst*, eds. Oskar Bätschmann y Sandra Gianfreda. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft

ARISTÓTELES. *Poética*. 1999 (1974¹), ed. Valentín García Yebra. Madrid: Ed. Cremos

ARNHEIM, Rudolf. 1977. *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*. Colonia: DuMont Buchverlag

ASMUTH, Christoph. 2011. *Bilder über Bilder, Bilder ohne Bilder. Eine neue Theorie der Bildlichkeit*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft

BACON, Francis. ⁴2016 (¹1974). *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*, comp. David Sylvester. Shanghai: Thames & Hudson

BARTHES, Roland. 1988. *Das semiologische Abenteuer*. Fráncfort: Suhrkamp

_____. 1995. "Retórica de la imagen". En ídem, *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós

_____. 1990. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona/ Buenos Aires/ México: Paidós Ibérica
Publicado en:
https://monoskop.org/images/c/c9/Barthes_Roland_La_camara_lucida_Nota_sobre_la_fotografia.pdf (11.10.2017).

BASELITZ, Georg. *Das Rüstzeug der Maler* (Derneburg, 12 de noviembre de 1985)
Publicado en:
http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/kuenstlerueberkunst/baselitz_georg-ruestzeug.htm (11.06.2018)

- BAUDELAIRE, Charles. 1869 (1859). "Salon de 1859". En *Curiosités Esthétiques. Œuvres Complètes*, t.2, pp. 244-358. Paris: Michel Levy Frères
Publicado en:
<https://archive.org/stream/curiositesehtti00baudgoog#page/n6/mode/2up/search/art>
(03.09.2017)
- BAUDRILLARD, Jean. 1996. *El Crimen Perfecto*. Barcelona: Ed. Anagrama
- _____. 2007 (¹1978). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós
- BELTING, Hans. 2001. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Múnich: Fink
- _____. 2007. *Antropología de la imagen*, trad. Gonzalo María Vélez Espinoza. Buenos Aires/ Madrid: Katz Editores.
Publicado en
<https://bibliodarq.files.wordpress.com/2013/10/3-belting-h-anthropolog3ada-de-la-imagen-cap-1.pdf> (12.6.2017)
y
<http://www.iheal.univ-paris3.fr/sites/www.iheal.univ-paris3.fr/files/3.1.%20Belting%20-%20Antropolog%C3%ADa%20de%20la%20imagen.pdf> (12.6.2017)
- _____. 2008. *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. Munich: C. H. Beck Verlag
- BERGER, John, 2009 (1985). *Das Kunstwerk. Über das Lesen von Bildern*. Berlín: Verlag Klaus Wagenbach
- BERGER, Ernst. 1990. "Zum Kanon des Polyklet". En *Polyklet, der Bildhauer der griechischen Klassik*. Catálogo Liebieghaus, coords. Herbert Beck, Peter C. Bol y Mareike Bückling, pp. 156-184. Fránfort/ M.: Verlag Phillip von Zabern in Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- BERGSON, Henri. 2009. *El alma y el cuerpo. Seguido de El cerebro y el Pensamiento: una ilusión filosófica*, trad. Juan Padilla. Madrid: Ediciones Encuentro.
- BERNARD, Emile. 1982 (1904). "Paul Cezanne (1904)". En *Gespräche mit Cézanne*, ed. Michael Doran, pp. 47-61. Zúrich: Diogenes Verlag.
- BERTUCCI, Andrea. 2002. "El valor del arte. John Ruskin". IVº Jornadas de Investigación en Filosofía, 7-9 de noviembre de 2002, La Plata. En *Revista de Filosofía y Teoría Política*, Anexo 2004.
Publicado en

http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.148/ev.148.pdf (19.02.2018)

y

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.148/ev.148.pdf (09.11.2016)

BESSET, Maurice y WETZEL, Christoph. 1993. "Das 20. Jahrhundert" en *Neuzeit*, pp. 205-447. Vol. 3 de *Belser Stilgeschichte. Studienausgabe in 3 Bänden*, ed. Christoph Wetzel. Stuttgart: Belser Verlag

BOEHM, Gottfried. 1995 (¹1994). "Die Wiederkehr der Bilder" en *Was ist ein Bild?* ed. Gottfried Boehm, pp. 11-38. Múnich: Wilhelm Fink Verlag

_____. 2011. *Filosofía de la imagen*, ed. Ana García Vargas. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

BÖHME, Gernot. 2004. *Theorie des Bildes*. Múnich: Finke

BORSO, Vittoria. 2007. "Topologie als literaturwissenschaftliche Methode: die Schrift des Raums und der Raum der Schrift". En *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, ed. Stephan Günzel, pp. 279-293. Bielefeld: Transcript Verlag.

_____. 2017. "Unbestimmtheiten des Sichtbaren und Sagbaren an den Rändern des Archivs". En *Blickränder. Grenzen, Schwellen und ästhetische Randphänomene in den Künsten. Liber Amicorum für Hans Körner*, coords. Astrid Lang y Wiebke Windorf, pp. 19-33. Berlín: Lukas Verlag

BRACQUEMOND, Felix. 1885. *Du Dessin et de la couleur*. Paris : G. Charpentier et Ce
Publicado en
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108868z> (18.05.2017)

BREDEKAMP, Horst. 2015 (¹2007). *Der Bildakt*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.

BRENEZ, Nicole. 2010. "El viaje absoluto. Propuestas sobre el cuerpo en las teorías contemporáneas del cine". En *Imagofagia. Revista de la asociación Argentina de estudios y Cine y Audiovisual*. Num. 1.
Publicado en
http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=62%3Ael-viaje-absoluto-propuestas-sobre-el-cuerpo-en-las-teorias-contemporaneas-del-cine-&catid=34&Itemid=61 (08.08.2016)

BURCKHARD, Jacob. ¹²2009. *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag

- BURKE, Peter. 2005 (¹2001). *Lo visto y lo no visto. El uso de la imagen como documento Histórico*, trad. Teófilo de Lozoya. Barcelona: Cultura Libre.
Publicado en
<http://rodolfojunta.com.ar/Patrimonio/Biblio%20032.pdf>
- CARA FIGUERAS, Nasstasha. 2012. "Apollo and Daphne: Love in Vain. An art analysis". En *Art and Architecture in different Periods*. Sitio web oficial del salón ID14 THWX de la Profa. Teresa Quevedo, 12 de marzo
<https://id14withmamquevedo.wordpress.com/2012/03/12/apollo-and-daphne-love-in-vain/>(consultado el 10.10.2016)
- CASANOVA, Giovanni Battista. 2008. *Theorie der Malerei*, ed. Roland Kanz. Paderborn: Fink 2008
- CÉZANNE, Paul. ²1978. *Correspondence*, ed. John Rewald. Paris
- COLLENBERG-PLOTNIKOV, Bernadette. 2013. *Bild und Kunst. Zur Bestimmung des ästhetischen Mediums*,
http://www.fernuni-hagen.de/KSW/forschung/pdf/fk1_ksw_collenberg.pdf
(consultado el 10.08.2016)
- COMBALÍA DEXEUS, Victoria. 1990. *Tàpies*. Madrid: Sarpe.
- CRAMER, Charles A. 1997. Alexander Cozens's New Method: The Blot and General Nature. *The Art Bulletin*, Vol. 79, No. 1, marzo: pp. 112-129
- DAMISCH, Hubert. 2013 (¹1972). *Theorie der Wolke. Für eine Geschichte der Malerei*. Zürich/ Berlín: Diaphanes
- DANTO, Arthur C. 2014. *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Fránfort/ M.: Suhrkamp
- _____. 1994. Die Kunstwelt. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 42, pp. 907-919
- DAY, Sean. 2017. Sitio web oficial de Sean Day, "Synesthesia. Definition",
<http://www.daysyn.com/Definition.html> (consultado el 03.04. 2017)
- DEBORD, Guy ²2005 (1967). *La sociedad del espectáculo*, trad. José Luis Pardo. Madrid: Pre-textos

DEL PILAR, Sandra. 2009/2010. "Realidad imaginada. El desarrollo del discurso patrio a través de la hiperpicturalidad en la pintura mexicana desde el siglo XVI hasta la actualidad" en *Mitteilungen der Carl-Justi-Vereinigung e.V.* 21./22, coord. Bettina Marten, pp. 5-20, Münster

DELEUZE, Gilles. ²1984. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, trad. Ernesto Hernández B. *Revista Sé cauto*, pp. 4-94.
Publicado en
https://monoskop.org/images/3/38/Deleuze_Gilles_Francis_Bacon_Logica_de_la_sensacion_2nd_ed.pdf (consultado el 02.02.2017)

_____. 1987a. *¿Qué es el acto de creación?* Conferencia dada por Gilles Deleuze en la cátedra de los martes de la fundación FEMIS. Escuela Universitaria en París
Publicado en
<https://gep21.files.wordpress.com/2010/02/deleuze-c2bfque-es-el-acto-de-creacion.pdf> (consultado el 14.07.2016)

_____. 1987. *Foucault*. Fránfort/ M.: Suhrkamp.

_____. y GUATTARI, Felix. 1992. *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve.

DENIS, Maurice, ⁴1920 (1890). "Définition du Néo-Traditionnisme" (primeramente en: *Art et Critique*, 23 y 30 de agosto de 1890). En *Théories, 1890-1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique par Maurice Denis*, pp. 1-13. Paris: L. Rouart et J. Watelin
Publicado en
<https://archive.org/stream/thories189019100deniuoft#page/n15/mode/2up> (consultado el 30.11.2016)

DERRIDA, Jacques. 2011. *La verdad en pintura*, Barcelona: Paidós

DIDI-HUBERMAN, Georges. 2011 (¹1992). *Lo que vemos nos mira*, trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Ed. Manantial

_____. 2007. *La pintura encarnada*, trad. Manuel Arranz Lázaro. Universidad Politécnica de Valencia: Pre-textos.
Publicado en
<https://pinturauno.files.wordpress.com/2013/09/la-pintura-encarnada-didi-huberman-1.pdf> (consultado el 09.12.2016)

- DILTHEY, Wilhelm. 1900. *Die Entstehung der Hermeneutik*. Tübinga: Mohr (Paul Siebeck).
Publicado en
https://archive.org/details/bub_gb_icZZAAAaCAAJ (consultado el 15.03. 2017)
- DOANE, Mary Ann. 2010. "Hat das Medium Gewicht?". *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 3, febrero, pp. 15-26.
También en:
<http://www.zfmedienwissenschaft.de/heft/text/hat-das-medium-gewicht>
(consultado el 26.12.2016)
y
e-text.diaphanes.net/doi/10.4472/zfmw.2010.0017 (consultado el 26.12.2016)
- DUBOIS, Philippe. 1998. "La tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans L'œuvre de Jean Epstein". En *Jean Epstein: le poète cinéaste*, coord. Jacques Aumont. Paris: Cinémathèque Française
- DÜRER, Albrecht, 1538. *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheit*. Nürnberg: Formschneider
Publicado en
<http://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-8271> (consultado el 20.02.2017)
- DVORÁK, Max. 1924. *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*. Múnich: Piper & Co.
- ECO, Umberto. 1986 (¹1968). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen
- ESPOSITO, Roberto. 2012. *El dispositivo de la persona*. Buenos Aires: Amorrortu Editores
- FALTIN, Peter. 1985. *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*. Aquisgrán: Rader Verlag
- FELLMANN, Ferdinand. 1991. *Symbolischer Pragmatismus. Hermeneutik nach Dilthey*. Hamburgo: Rowohlt
- FIERRO, Juan Omar. 2016. *Julio César Mondragón fue torturado pero no desollado*. Sitio web oficial de *Aristegui Noticias*, 11 de julio, <http://aristeguinoicias.com/1107/mexico/normalista-mondragon-murio-por-traumatismo-craneoencefalico-y-no-fue-desollado-cndh/> (consultado 05.08.2016)
- FLECK, Robert. 2016. *Von allen Sinnen. Wahrnehmung in der Kunst*. Wien/Hamburg: Edition Konturen

_____ y BERING, Kunibert, coords. 2016. *Der ‚iconic turn‘ und seine Folgen: Bildbegriff, zeitgenössische und ältere Kunst*. Vol. 56 de *Artificium: Schriften zu Kunst und Kunstvermittlung*. Oberhausen: ATHENA-Verlag

FLORES RASGADO, Héctor. 2016. Bases Físicas y Fisiológicas de la apreciación musical. Conferencia impartida en el simposio “Los sentidos” organizado por el Humboldt-Kolleg y el Colegio Nacional en el Colegio Nacional, Ciudad de México, 25 al 28 de octubre.

FOUCAULT, Michel. 1973. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre René Magritte*. Barcelona: Anagrama.
Publicado en
https://monoskop.org/images/a/ae/Foucault_Michel_Esto_no_es_una_pipa_4a_ed.pdf (consultado el 26.12.2016)

FOLKERS, Andreas. 2013. *Was ist neu am Neuen Materialismus. Von der Praxis zum Ereignis*. Universidad de Fránfort/ M..
http://www.fb03.uni-Frankfurt.de/51056432/Folkers-_2013_-neuer-Materialismus.pdf (consultado el 21.04.2016)

FRANCASTEL, Pierre. 1975. *Sociología del arte*. Madrid: Alianza Editorial.

_____. 1988. *La realidad figurativa 1. El marco imaginario de la expresión figurativa*. Barcelona: Paidós Estética.

FREUD, Sigmund. 1972. *Die Traumdeutung*. Studienausgabe. Vol. II. Fránfort/ M.: S. Fischer

GABRIEL, Markus. 2013. *Warum es die Welt nicht gibt*. Berlin: Ullstein

GADAMER, Hans-Georg. 1960. *Wahrheit und Methode*. Tubinga: Mohr Siebeck.

GARCÍA, Eduardo. 2011. “Imagen y palabra: Ut poesis pictura”. *Ars Operandi. Revista digital de arte*, año IX, abril.
<http://www.arsoperandi.com/2011/04/imagen-y-palabra-ut-poesis-pictura.html>
(consultado el 02.09.2017)

GASQUET, Joaquim. 1982. “Was er mir gesagt hat (1921)”. En *Gespräche mit Cézanne*, ed. Michael Doran, pp. 133-198, Zúrich: Diogenes Verlag.

GIGERENZER, Gerd. 2007. *Bauchentscheidungen. Die Intelligenz des Unbewussten und die Macht der Intuition*. Munich: Bertelsmann

- GLOSSAR DER BILD-PHILOSOPHIE. "Picture" y "Image". Universidad de Tubinga.
http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Englisch:_%27image%27_und_%27picture%27 (consultado el 12.7.2016).
- GOODMAN, Nelson. 2010. *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Paidós Iberica
- GOMBRICH, Ernst H. 1978a. *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart/ Zürich: Belser.
- _____.³1978. "Psycho-Analysis and the history of Art (1953)". En idem, *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*, pp. 30-40. London/New York: Phaidon
- GRAU, Isabell. 2017. *Die Liebe zur Malerei: Genealogie einer Sonderstellung*. Berlin: Diaphanes
- GREENBERG, Clement. 1960. "Modernist Painting". *Voice of America Forum Lectures*. Washington, D. C.: U.S. Information Agency
 Publicado en
http://www.yorku.ca/yamlau/readings/greenberg_modernistPainting.pdf
 (consultado el 09.09.2016)
- GSÖLLPOINTER, Katharina. 2015. "Die Kunst der Sinne – die Sinne der Kunst. Digitale Synästhesie als Modell für eine Kybernetik der Ästhetik". En *Exploring Cybernetics. Kybernetik im interdisziplinären Diskurs*, coords. S. Jeschke, R. Schmitt, A. Dröge. Viena/ Nueva York: Springer.
 Publicado en:
<http://www.katharinagsoellpointer.at/downloads/Kunst%20der%20Sinne.pdf>
 (consultado el 9.10.2016)
- HALTMANN, Werner. 1963. Henri van de Velde. *Die Zeit*, no. 36, 6 de septiembre, sección Cultura.
- HAN, Byung-Chul. 2013. *Transparenzgesellschaft*. Berlín: Matthes & Seitz
- _____. 2014. *La Agonía del Eros*, Barcelona: Herder
- HAWES, Robin. 2013. Art & Neurophenomenology: Putting the Experience Before Words. *Constructivist Foundations*, vol. 8, no. 3, pp. 332–338.
 Publicado en
<http://www.univie.ac.at/constructivism/journal/8/3/332.hawes> (consultado el 13.12.2016)

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. 1835–1838. "Drittes Kapitel: *Das Kunstschöne oder das Ideal*". En ídem, *Vorlesungen über Ästhetik I*, pp. 176-201. Vol. 13 de *Werke in 20 Bänden und Register*, Fránfort/ M.: Suhrkamp, 2007.
Publicado en
<https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf>
(consultado el 03.01.2017)
- HEINZE, Thomas. 2016. "Der Gegenstand. Das Kunstwerk und seine Vermittlung". En *Einführung in die Bildhermeneutik – Methoden und Beispielanalysen*, coords. Stefan Lüddemann y Thomas Heinze, pp. 27-46. Wiesbaden: Springer
Publicado en:
https://archive.org/stream/springer_10.1007-978-3-658-10026-1/10.1007-978-3-658-10026-1#page/n5/mode/2up (consultado el 14.10.2017)
- HERBER-FRIES, Heike. 2012. Das Fenstermotiv in der Malerei der Moderne.
Sehepunkte. Rezensionjournal für die Geschichtswissenschaften. 12, no. 11
Publicado en
<http://www.sehepunkte.de/2012/11/20081.html> (consultado el 06.10.2016)
- HERZOG, Roman. 1999. „Politica externa en el siglo XXI“. Discurso inaugural del foro económico mundial en Davos, el 28 de enero. / Eröffnungsansprache als Bundespräsident zum Weltwirtschaftsforum Davos "Außenpolitik im 21. Jahrhundert", 28.01.1999.
Publicado en
https://www.bundespraesident.de/SharedDocs/Reden/DE/Roman-Herzog/Reden/1999/01/19990128_Rede.html (consultado el 31.05.2018)
- HESSLER, Martina y MERSCH, Dieter. 2009. "Bildlogik oder Was heisst visuelles Denken?" en *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, coords. Martina Hessler y Diester Mersch, pp. 8-62. Bielefeld: Transskript
- HOCKNEY, David. 2001. *Geheimes Wissen. Verlorene Techniken der Alten Meister*.
Múnich: Knesebeck Verlag
- HUSSERL, Edmund. 2006. *Phantasie und Bildbewusstsein*, ed. Eduard Marbach.
Hamburg: Meiner Verlag
- IMDAHL, Max. 1994. "Ikonik: Bilder und ihre Anschauung". En: *Was ist ein Bild*, coord. Gottfried Boehm, pp. 300-324, Múnich: Fink
- _____. 1996a. "Cézanne – Bracque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen". En *Reflexion – Theorie – Methode*, pp. 300-380. Vol. 3 de *Max Imdahl, Gesammelte Schriften*, comp. Gottfried Boehm. Fránfort/ M.: Suhrkamp

_____. 1996b. *Giotto. Arenafresken*. Múich: Fink.

JÜTTE, Robert. 2000. *Geschichte der Sinne: von der Antike bis zum Cyberspace*. Múnich: Beck

KANDINSKY, Wassily. 1989 (¹1911). *De lo espiritual en el arte*. Puebla: Premia.

KANT, Immanuel. ⁵1922 (¹1790). *Kritik der Urteilskraft*, ed. Karl Vorländer. Leipzig: Verlag Felix Meiner.
Publicado en
<https://archive.org/stream/kritikderurteils00kantuoft#page/n39/mode/2up>
(consultado el 13.10.2017)

KANZ, Roland. 2008. *Giovanni Battista Casanova (1730 - 1795). Eine Künstlerkarriere in Rom und Dresden*. Phantasos. Múnich: Fink

KLEE, Paul. 1920. "Schöpferische Konfession". En *Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung*, comp. Kasimir Edschmid, vol. XIII, pp. 28–40. Berlín: Erich Reiß Verlag
Publicado en:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1c/Schoepferische_Konfession_-_Paul_Klee.pdf (consultado el 26.19.2017)

KNABE, Peter-Eckhard. 1972. "Je ne sais quoi" en ídem, Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätclassik bis zum Ende der Aufklärung. Tesis doctoral, Universidad de Dusseldorf, pp. 247-352

KÖHLER, Erich. 1976. "Je ne sais quoi". En *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, coord. Joachim Ritter et al.. Vol. 4, pp. 640-644. Basilea/ Stuttgart: Editorial Schwabe

KÖLLER, Wilhelm. 2004. *Perspektivität und Sprache. Zur Struktur von Objektivierungsformen in Bildern, im Denken und in der Sprache*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter.

KÖRNER, Hans. 1983. *Das "verrückte" Ding. Zum Dingbegriff Marcel Duchamps und Martin Heideggers*. Verlag: Mz Kunstgeschichtliches Institut.

_____. 1984. *Ein blinder Bildhauer - Der Mainzer Jakob Schmitt*. Vol. 16 de *Kleine Mainzer Bücherei*, ed. Werner Heist. Mainz: Verlag Dr. Hans Krach

_____. 2011a. *„Unsichtbare Malerei“. Reflexion und Sentimentalität in Bildern der Düsseldorfer Malerschule*. Vol. 1 de *Kunst in Düsseldorf*. Dusseldorf: University Press

- _____. 2011b: "Alois Riegl und Loie Fuller – Die Selbstzeugung von Kunst im Ornament". En *Blickende Leiber, lebendige Farbe und Randfiguren in der Kunst. Kunsthistorische Aufsätze*, coords. Hans Körner et al., pp. 121-138. Berlín: Reimer
- KRÜGER, KLAUS. 2013. "Bilder als Medien der symbolischen Kommunikation: Ästhetik und Geschichte". En *Alles nur symbolisch? Bilanz und Perspektiven der Erforschung symbolischer Kommunikation*, pp. 309-318, eds. Barbara Stollberg-Rilinger, Tim Neu y Christina Brauner. Colonia: Böhlau Verlag
- LACAN, Jacques. 1989 (1964). "Clase 9: Que es un cuadro. 11.3.1964". En *El seminario de Jacques Lacan 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis 1964*, ed. Jacques-Alain Miller. Barcelona: Paidós, 1989
- LAMBOURNE, Lionel. 1999. *Victorian painting*. London: Phaidon
- LARGUIER, Léo, 1982. "Auszüge aus ‚Le dimanche avec Paul Cézanne‘ (1901/1902)". En *Gespräche mit Cézanne*, ed. Michael Doran, pp. 25-34. Zürich: Diogenes Verlag
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. 1773. *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*. Berlín: L. Heimann's Verlag
Publicado en
<https://archive.org/stream/neueabhandlungen00leib#page/n5/mode/2up/search/welle> (consultado el 09.01.2018)
- LESSING, Gotthold Ephraim. 1766. *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*.
Publicado en
<http://www.zeno.org/Literatur/M/Lessing,+Gotthold+Ephraim/%C3%84sthetische+Schriften/Laokoon> (consultado el 15.7.2016)
y en:
Ídem. *Werke*. Vol. 6. Múnich 1970ss, pp. 9-187.
- LUHMANN, Niklas. 1997. *Observaciones de la modernidad. Racionalidad y contingencia en la sociedad moderna*. Barcelona/ Buenos Aires/ México: Paidós.
- LÜTHY, Michael. 2006. "Subjektivität und Medialität bei Cézanne – mit Vorbemerkungen zur Dürer, Kersting und Manet". En *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*, coords. Michael Lüthy y Christoph Menke, pp. 189-207. Zürich/ Berlín: Diaphanes.
- LYOTARD, Jean-François. 1979. *Discurso, Figura*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili

- MANETTI, Antonio di Tuccio. 1970 (1480). *The Life of Brunelleschi*, ed. y trad. Howard Saalman y Catherine Enggass. University Park/ London: Pennsylvania State University Press
- MASOTTA, Cloe. 2012. *Variaciones de lo figural. El pensamiento plástico de Jean Epstein, Stephen Dwoskin y Philippe Grandrieux*. Tesis de Posgrado, Universitat Pompeu Fabra.
Publicado en
https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/20710/TFM_CloeMasotta.pdf?sequence=1 (consultado el 14.07.2016)
- MATISSE, Henri, 1972 (1908). "Notes d'un peintre (1908)". En ídem. *Écrits et propos sur l'art*, ed. Dominique Fourcade. Paris: Hermann
- MENGS, Anton Raphael. 1771. *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei*, ed. J. Caspar Füssli. Zürich: Bey Orell et al.
Publicado en
<https://archive.org/details/rmengsgedankenbe00meng> (consultado el 15.4.2017)
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1974. *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: Walter de Gruyter & Co, Berlin.
- _____. 1986 (¹1964). *El ojo y el espíritu*, trad. Jorge Romero Brest. Barcelona/ Buenos Aires: Paidós
Publicado en
<https://monoskop.org/images/8/89/Maurice-Merleau-Ponty---El-ojo-y-el-espiritu.pdf> (consultado el 17.09.2017)
- _____. 2010 (1ª ed. en francés 1964). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión
Publicado en:
<https://documents.mx/documents/merleau-ponty-maurice-lo-visible-y-lo-invisiblepdf.html> (consultado el 15.10.2017)
- _____. 2012. *La duda de Cézanne*. España: Casimiro Libros, 2012
- MERSCH, Dieter. 2002. *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. Múnich: Wilhelm Fink Verlag
- MEYER-DRAWE, Käte. 2002 (¹1991). "Leibhaftige Vernunft – Skizze einer Phänomenologie der Wahrnehmung". En *Sache(n) des Sachunterrichts Dokumentation einer Tagungsreihe 1997 – 2000*, coord. Gertrud Beck, Marcus Rauterberg, Gerold Scholz, Kristin Westphal, no. 4, Frankfurter Beiträge zur Erziehungswissenschaft. Reihe Kolloquien. Fráncfort/ M: Johann Wolfgang von Goethe Universität

Publicado en
<http://www1.uni-Frankfurt.de/fb/fb04/schriftenreihe/inhalt/k4.pdf> (consultado el 22.11.2016)

MIRANDA VIDEGARAY, Arturo. 2014. *Poética de la transgresión: Reflexiones en torno a la creación artística personal*. Tesis Doctoral, Facultad de Artes y Diseño, UNAM.
Publicado en:
<http://132.248.9.195/ptd2015/enero/079410409/Index.html> (consultado el 26.09.2017)

MITCHELL, William J. Thomas. 1992. The Pictorial Turn. *Artforum Internacional*, vol. 30, no. 7 (marzo): 89–94.
Publicado en
<https://www.artforum.com/print/199203> (consultado el 25.7.2017)

_____. 1997. “Der Pictorial Turn”. En *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, ed. Christian Kravagna, pp. 15-44. Berlín: Edition ID-Archiv

_____. 2008. *Bildtheorie*. Frank, Gustav (ed.), Fránfort/ M.: Suhrkamp.

MONDRIAN, Piet. 1957 (1919/1920). “Natürliche und abstrakte Realität. Ein Aufsatz in Dialogform. 1919/ 1920”. En Michael Seuphor. *Piet Mondrian – Leben und Werk*. Zürich: Europa Verlag.

MORGADO BERNAL, Ignacio. 2012. *Cómo percibimos el mundo: Una exploración de la mente y los sentidos*. Barcelona: Ariel:

_____. 2012. Fuera de nosotros no hay luz, gusto ni tacto. Entrevista a Ignacio Morgado por Silvia Colomé, *La Vanguardia*, 26 de abril.
Publicado en:
<https://www.lavanguardia.com/ciencia/20120426/54285819437/entrevista-ignacio-morgado-psicobiologia.html> (consultado el 7.6.2019)

MÜLLER-SCHARECK, Maria. 2012. *Fresh Widow. Fensterbilder seit Matisse und Duchamp*. Catálogo de exposición en el Museo K20 Dusseldorf del 31 de marzo al 12 de agosto, ed. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, pp. 19-34. Dusseldorf: Heintje Cantz.

MROCZKO-WASOWICZ, Aleksandra y NIKOLIC, Danko. 2014. Semantic mechanisms may be responsible for developing synesthesia. *Frontiers in Human Neuroscience* 8, 509, pp. 1–13

- NOË, Alva. 2000. Experience and Experiment in Art. *Journal of Consciousness Studies* 7, 8–9, pp. 123–135
- OEVERMANN, Ulrich, ALLERT, Tilman, KONAUI, Elisabeth, KRAMBECK, Jürgen. 1979. “Die Methodologie einer ‘objektiven Hermeneutik’ und ihre allgemeine forschungslogische Bedeutung in den Sozialwissenschaften“. En *Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften*, ed. H.-G. Soeffner, pp. 352–434. Stuttgart: Metzler
- ORTEGA Y GASSET, José. 1947. “Deshumanización del arte (1925)” en ídem, *Obras Completas*. Vol. 3., pp. 353–386. Madrid: Revista de Occidente.
Publicado en https://monoskop.org/images/3/39/Ortega_y_Gasset_Jose_1925_1947_La_deshumanizacion_del_arte.pdf (consultado el 10.08.2016)
- OVIDIO, Publio Ovidio Nasón. 1983. *Metamorfosis*. Traducción de Ana Pérez Vega, Barcelona: Ed. Bruguera
Publicado en http://webs.hesperides.es/Ovidio_files/Ovidio-Metamorfosis-bilingue.pdf (consultado el 15.12.2018)
- PALLASMAA, Juhani. 2006. *Los ojos en la piel. La arquitectura y los sentidos*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili
- PANOFSKY, Erwin, 1998 (¹1972). *Estudios sobre Iconología*. Madrid: Alianza Universidad.
Publicado en http://www.terras.edu.ar/biblioteca/9/AyE_Panofsky_Unidad_2.pdf (consultado el 30.3.2017)
- PEIRCE, Charles S. 1983. *Phänomen und Logik der Zeichen*. Fránfort/ M.: Suhrkamp
- PICHLER, Wolfram y Ubl, Ralph. 2014. *Bildtheorie. Zur Einführung*. Hamburg: Junius
- PONIATOWSKA, Elena. S.f. en Frases y Pensamientos
<http://www.frasesypensamientos.com.ar/autor/elena-poniatowska.html>
(consultado el 15.08.2016)).
- RAO, Stephen M. et al. 2001. The evolution of brain activation during temporal processing. *Nature Neuroscience* 4, pp. 317–323
- RAUTERBACH, Hanno. 2018. *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus*. Berlin: Suhrkamp

- REBENTISCH, Juliane. 2014 (12003). *Ästhetik der Installation*. Fránfort/ M.: Suhrkamp
- RECKWITZ, Andreas. 2013. Die Erfindung der Kreativität. *Kulturpolitische Mitteilungen*, 141, II, pp. 23-34
Publicado en
http://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi141/kumi141_23-34.pdf (consultado el 04.08.2016)
- REICHENBERGER, Andrea. 2003. Kunstwollen. Riegls Plädoyer für die Freiheit der Kunst. *Kritische Berichte* 31/1, pp. 69–85
- REUTER, Guido. 2011. “Verunklartes Sehen. Unschärfe bei Antonioni, Hilliard und Richter“ en *Auge und Hand*, coords. Johannes Bilstein y Guido Reuter, pp. 189-209. Oberhausen: Athena
- _____. 2011. “Das eingetrübte Bildfenster Albertis. Medial-reflexive Verfahren der Kunstfotografie am Beispiel des Werks von John Hilliard“ en *Image und Imagination*, coords. Doris Schumacher-Chilla, Nadia Ismail y Elke Kania, pp. 173-189. Oberhausen: Athena
- RICŒUR, Paul. 1973. *Hermeneutik und Strukturalismus. Der Konflikt der Interpretationen*. Múnich: Koesel
- RICHTER, Gerhard. 2008. *Text 1961-2007. Schriften, Interviews, Briefe*, eds. Dietmar Elger y Hans Ulrich Obrist. Colonia: Verlag der Buchhandlung König
- RICHTER, Peter. 2005. Marmor, Stein und Eisen schlagen Schneisen. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25 de enero
Publicado en
http://www.buecher.de/shop/kunst-allgemein/materialaesthetik/ruebel-dietmar-wagner-monika-wolff-vera-hgg-/products_products/detail/prod_id/14241134/ (consultado el 04.08.2016)
- RIEGL, Alois. 1908. *Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen*, eds. Arthur Burda y Max Dvorak. Viena 1908: Verlag von Anton Schroll
Publicado en:
<https://archive.org/details/dieentstehungde00rieguoft> (consultado el 26.5.2017)
- _____. 1966 (1899). “Historische Grammatik der bildenden Künste. Kollegheft des Jahres 1899“. En ídem *Historische Grammatik der Bildenden Künste*, eds. Karl M. Swoboda y Otto Pächt. Graz/ Colonia: Böhlau
- RORTY, Richard. 1987. *Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie*. Fránfort/ M.: Suhrkamp

ROUSSEAU, Jean-Jacques 1817 (1781). *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la Mélodie et de l'imitation musicale*. Vol. IV de Jean-Jacques Rousseau. *Œuvre*, pp. 501-543. París: A. Belin.

Publicado en

http://www.espace-rousseau.ch/f/textes/origine_des_langues.pdf (consultado el 19.12.2017)

RÜBEL, Dietmar, WAGNER, Monika y WOLFF, Vera, coords. 2005. *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*. Berlín: Dietrich Reimer Verlag

RUSKIN, John. 1868. *Modern Painters*. Vol. III. New York: John Wiley and Sons.

Publicado en

<https://archive.org/stream/modernpainters21ruskgoog#page/n10/mode/2up> (consultado el 04.05.2017)

_____. 1878 (¹1861). *Modern Painters*. Vol. I. New York: John Wiley and Sons

Publicado en

<http://www.gutenberg.org/files/29907/29907-h/29907-h.htm> (consultado el 29.5.2017)

_____. 1889. *Modern Painters*. Vol. IV. New York: John Wiley and Sons

Publicado en

<http://www.gutenberg.org/files/31623/31623-h/31623-h.htm> (consultado el 15.5.2017)

_____. 1912 (¹1857). *The Elements of Drawing and the Elements of Perspective*. London: J.M. Dent and Sons/ New York: E.P. Dutton & co

Publicado en:

<https://archive.org/details/perspectiveele00ruskuoft> (consultado el 01.09.2017)

_____. ²1956 (1944). *El arte primitivo y pintores modernos*, selección de textos de Alice Manini. Buenos Aires: El Ateneo

_____. 1987 (¹1965). *The Literary Criticism of John Ruskin*, ed. Harold Bloom.

Boston: Da Capo Press

SACHS-HOMBACH, Klaus. 2006. *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: Herbert von Halem Verlag

SANJINÉS FRANCK, Sergio. "No están todos". Documental sobre Sandra del Pilar

Publicado en

http://www.sandra-del-pilar.com/aktu_proj/2015/video.html (consultado el 20.11.2016)

SAUERLÄNDER, Willibald. 2001. Dies Bildnis ist bezaubernd fremd. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16 de julio, Nr. 162, p. 47

SAUSSURE, Ferdinand de. 1945. *Curso de Lingüística General*, traducción, prólogo y notas por Amado Alonso. Buenos Aires: Editorial Losada, 24ª edición
Publicado en:
http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=59 (05.09.2019)

SCHOLAR, Richard. 2005. *The Je-Ne-Sais-Quoi in Early Modern Europe. Encounters with a Certain Something*. Oxford: University Press

SEILER, Martin. 2004. Das Exil der Wiener Schule der Kunstgeschichte“. En *Vertriebene Vernunft*, ed. Friedrich Stadler, Friedrich. Münster: LIT Verlag, pp. 625-628.
Publicado en
https://books.google.de/books?id=wZeBUCRRmWcC&pg=PA627&lpg=PA627&dq=kritik+an+ernst+gombrich&source=bl&ots=PblAcVtJne&sig=Mcuxyf2i_SBIYzySmyHqEU_lg&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwj1_XrPXNAhWEaxQKHytCOUQ6AEIPTAE#v=onepage&q=kritik%20an%20ernst%20gombrich&f=false (consultado el 24.8.2017)

SERRES, Michel. 1987. Es preciso darle un nuevo cuerpo al pensamiento. Entrevista a Michel Serres por Pedro Rouy. *El País*, 21 de diciembre
Publicado en
http://elpais.com/diario/1987/12/21/cultura/567039605_850215.html (consultado el 22.11.2016)

SIGNAC, Paul. 1911 (1899). *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*. Paris: Henri Floury
Publicado en
https://fr.wikisource.org/wiki/D%E2%80%99Eug%C3%A8ne_Delacroix_au_n%C3%A9o-impressionnisme/Texte_entier (consultado el 04.09.2017)

SIMMEL, Georg. 1985 (1916). *Rembrandt*. Munich: Matthes & Seitz

SIZERANNE, Robert de la. 1897. La Photographie est-elle un art? *Revue des Deux Mondes* IV, 144, diciembre, pp. 564-595
Publicado en
<http://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/decembre-1897-2/> (consultado el 23.11.2017)

SOURIAU, Paul. 1901. *L'Imagination de l'artiste*. Paris: Hachette et Cie
Publicado en
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55314014/f9.image> (consultado el 17.09.2016)

- SOWA, Hubert, MILLER, Monika y FRÖHLICH, Sarah. 2017. "Die bildende Kraft von Poiesis und Praxis für die verkörperte Raumvorstellung. Zur Einleitung in das Themenfeld". En *Bildung der Imagination. Verkörperte Raumvorstellung. Grundlagen*, coords. Hubert Sowa, Monika Miller y Sarah Fröhlich. Vol. 3, pp. 11-60. Oberhausen: Athena
- SPALDING, Julian y THOMPSON, Glyn. 2014. Did Marcel Duchamp steal Elsa's urinal? Comment. *The Art Newspaper*, 262, noviembre.
Publicado el 3 de noviembre de 2014 en :
<http://old.theartnewspaper.com/articles/Did-Marcel-Duchamp-steal-Elsas-urinal/36155>.
También en:
<http://ec2-79-125-124-178.eu-west-1.compute.amazonaws.com/articles/Did-Marcel-Duchamp-steal-Elsas-urinal/36155> (consultado el 11.06.2018)
- STEGEMANN, Bernd. 2016 (¹2015). *Lob des Realismus*. Berlín: Theater der Zeit.
- STENGERS, Isabelle. 2011. "Wondering about Materialism". En *The Speculative Turn. Continental Realism and Materialism*, eds. Levi Bryant, Nick Srnicek, Graham Harman, pp. 368-380, Melbourne: Re.Press
Publicado en
https://www.re-press.org/book-files/OA_Version_Speculative_Turn_9780980668346.pdf (consultado el 2.1.2018)
- STOICHITA, Victor I. 1998. *Das selbstbewußte Bild: Der Ursprung der Metamalerei*.
Múnich: Wilhelm Fink Verlag
- SUTERMEISTER, Martin. 1944. "Das Ornament". En ídem *Von Tanz, Musik und andern schönen Dingen: Psychologische Plaudereien*. Bern: Huber
- TOVAR Y TERESA, Rafael. 2015. "Presentación". En *Francisco Toledo. Duelo*. Catálogo de exposición en el Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México del 22 de octubre 2015 al 13 de marzo 2016, pp. 8-9. México: Instituto Nacional de Bellas Artes
- ULLRICH, Wolfgang. 2009. *Die Geschichte der Unschärfe*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach
- _____. 2016. *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach
- UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA, "Sistema vestibular-equilibrio". Sitio web oficial de Master en Neuropsicología: Diagnóstico y Rehabilitación Neuropsicológica. Universitat autònoma de Barcelona, Departament de Medicina Hospital de la Sta. Creu i Sant Pau, Servei de Neurologia
<http://www.neuropsicol.org/Np/sisvest.htm> (consultado el 10.10.2016)

- WALDENFELS, Bernhard. 1987. *Ordnung im Zwielficht*. Fránfort/ M.: Suhrkamp
- _____. 1997. *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I*. Fránfort/ M.: Suhrkamp
- _____. 2003. *Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes*, Köln: Salon Verlag
- _____. 2010a. "Bildhaftes Sehen. Merleau-Ponty auf den Spuren der Malerei" en *Kunst. Bild. Wahrnehmung. Blick. Merleau-Ponty zum Hundertsten*, eds. Anja Kapust y Bernhard Waldenfels. Múnich: Wilhelm Fink Verlag, pp. 31-50.
- _____. 2010b. *Sinne und Künste im Wechselspiel: Modi ästhetischer Erfahrung*. Fránfort/ M.: Suhrkamp 2010
- WALL, Jeff. 1997. "Zeichen der Indifferenz: Aspekte der Fotografie in der Konzeptkunst (1995)". En ídem, *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*, ed. Gregor Stemmerich. Dresden: Verlag der Kunst, pp. 375-434.
- WARBURG, Aby M. 2000. *Der Bildatlas Mnemosyne* ed. Martin Warnke et al. Vol. 2 de *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, II/1. Berlín: Akademie Verlag
- WELLMANN, Marc. 2005. *Die Entdeckung der Unschärfe in Optik und Malerei. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft zwischen dem 15. Und dem 19. Jahrhundert*. Fránfort/ M.: Peter Lang
- WIESING, Lambert. 1997. *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- _____. 2005. *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Fránfort/ M.: Suhrkamp
- _____. 2013. *Sehen Lassen. Die Praxis des Zeigens*, Berlín: Suhrkamp
- WHISTLER, James Mc Neil. 1885a. *Mr Whistler's Ten O'Clock. Public lecture*, Prince's Hall, Piccadilly, 20 de febrero
Publicado en
<http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/miscellany/tenoclock/> (consultado el 02.09.2017)
- _____. 1994 (1885b). "Ten o'Clock" en *Selected Letters and Writings*, ed. Nigel Thorp. Washington: Carcanet Pr.
- WÖLFFLIN, Heinrich, 1917 (¹1915). *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Múnich: Hugo Bruckmann Verlag

LISTA DE IMÁGENES

Pag. 2

Sandra del Pilar. Detalle de *Vera icon I*. 2015. Óleo sobre manta y malla transparente . 30 x 30 cm. © Thomas Oyen/ Sandra del Pilar

Fig. 1a

Sandra del Pilar. *Amenaza*. 2015. Óleo sobre tela y malla transparente. 45 x 70 cm. © Sandra del Pilar

Fig. 1b

Sandra del Pilar. Pintura subyacente de *Amenaza* . 2013. Óleo sobre tela. 45 x 70 cm. © Sandra del Pilar

Fig. 2a:

Sandra del Pilar. *Carta abierta*. 2015. Óleo y acrílico sobre tela. 150 x 150 cm. Col. Privada CDMX. © Thomas Oyen/ Sandra del Pilar

Fig. 2b:

Cartel promocional. 2010. Sitio web, Diva de México, "Lucero Gobierno del Estado de México", <http://divademexico.com/imagenes/campanas/promo2010.jpg> (05.08.2016).

Fig.3:

Invitación a la exposición *Narciso en la Ventana*. 01.06.2019-26.8.2019. Kunstmuseum Ahlen, Alemania. © Carlo Sintermann

Fig. 4:

Sandra del Pilar. *Los hijos del Bosco*. 2018. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 150 x 150 cm. © Carlo Sintermann

Fig. 5

Sandra del Pilar. *¿Qué dirán los vecinos?* 2019. Óleo sobre tela y malla transparente. 190 x 300 cm. © Carlo Sintermann

Fig. 6

Sandra del Pilar. *Canción de cuna*. 2016 . Óleo tela y malla transparente. 53 x 44 cm.
Izquierda: vista de frente / derecha: vista de lado

Fig.7a

Sandra del Pilar. *No todos los que están son y no todos lo que son, están*. 2014. Instalación con 43 paintbags. Óleo y acrílico sobre tela, recortes de periódicos, nylon, relleno. aprox. 600 x 700 cm. © Sandra del Pilar

Fig.7b

Aproximación performática del público durante la inauguración de *No todos los que están son y no todos lo que son, están*. 2014. Museo de la Ciudad de Cuernavaca. © Maricela Figueroa Zamilpa

Fig. 8

Sandra del Pilar. *#3WW*. 2014. Óleo y acrílico sobre tela. 300 x 200 cm. © Carlo Sintermann

Fig. 9

Sandra del Pilar. *Espacio corporal*. 2014. Óleo y acrílico sobre tela. 300 x 200 cm. © Carlo Sintermann

Fig. 10

Sandra del Pilar. *Parte de mí I*. 2014. Óleo y acrílico sobre tela. 150 x 150 cm. © Carlo Sintermann

Fig. 11

Sandra del Pilar. *Parte de mí II*. 2014. Óleo y acrílico sobre tela. 150 x 150 cm. © Carlo Sintermann

Fig. 12a

Sandra del Pilar. *Los decididores*. 2015. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 140 x 140 cm. © Thomas Oyen

Fig. 12b

Sandra del Pilar. Plano intermedio de *Los decididores*. 2015. Óleo sobre tela y una malla transparente. 140 x 140 cm. © Sandra del Pilar

Fig. 12c

Sandra del Pilar. Plano subyacente de *Los decididores*. 2015. Óleo sobre tela 140 x 140 cm. © Sandra del Pilar

Fig. 13

Sandra del Pilar. *Los distraídos I*. Acrílico y óleo sobre tela. 150 x 180 cm. 2014. Col. Milenio. © Sandra del Pilar

Fig. 14a

Sandra del Pilar. *Infante*. 2014. Óleo y acrílico sobre tela. 300 x 150 cm. © Carlo Sintermann

Fig. 14b

Sandra del Pilar. Detalle de *Infante*. 2014. Óleo y acrílico sobre tela. 300 x 150 cm. © Carlo Sintermann

Fig. 15

Sandra del Pilar. *Toys are us*. 2015. Óleo sobre tela y malla transparente. 150 x 150 cm. © Carlo Sintermann

Fig. 16

Sandra del Pilar. *Encapuchada II*. 2015. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 40 x 30 cm. © Thomas Oyen

Fig. 17

Sandra del Pilar. *Encapuchada III*. 2015. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 40 x 30 cm. © Thomas Oyen

Fig. 18

Sandra del Pilar. *Artefacto I*. 2015. Óleo sobre tela y malla transparente. 53 x 43 cm. © Thomas Oyen

Fig. 19:

Sandra del Pilar. *Apocalipsis*. 2016. Óleo sobre tela y malla transparente. 180 x 150 cm. © Thomas Oyen/
Sandra del Pilar

Fig. 20a

Sandra del Pilar. *El Artista*. 2017. Óleo sobre tela y malla transparente. 150 x 150 cm. © Jorge Vértiz

Fig. 20b

Sandra del Pilar. 2ª etapa de trabajo de *El Artista*. 2014. Óleo sobre tela. 150 x 150 cm. © Sandra del Pilar

Fig. 20c

Sandra del Pilar. 1ª etapa de trabajo de *El Artista* (Pintura descartada). 2014. Óleo sobre tela. 150 x 150 cm.
© Sandra del Pilar

Fig. 21a
Sandra del Pilar. *La reina de las abejas*. 2018. Óleo y acrílico sobre tela. 190 x 300 cm. © Carlo Sintermann

Fig. 21b
Sandra del Pilar. Plano subyacente de *La reina de las abejas*. 2018. Óleo y acrílico sobre tela. 190 x 300 cm.
© Sandra del Pilar

Fig. 22
Sandra del Pilar. *Quinceañera*. 2018. Óleo sobre tela y malla transparente . 60 x 50cm. © Jorge Vértiz

Fig. 23
Sandra del Pilar. *Desdoblamiento del sueño*. 2015. Óleo sobre tela y malla transparente. 45 x 70 cm.
© Thomas Oyen/ Sandra del Pilar

Fig. 24
Sandra del Pilar. *Vera icon I*. 2015. Óleo sobre manta y malla transparente . 30 x 30 cm. © Thomas Oyen

Fig. 25
Sandra del Pilar. *Vera Icon II*. 2015. Óleo sobre manta y mallas transparente. 30 x 30 cm. © Thomas Oyen

Fig. 26
Sandra del Pilar. *Vera Icon III*. 2015. Óleo sobre tela y mallas transparente. 78 x 57 cm. © Thomas Oyen

Fig. 27
Sandra del Pilar. *Vera Icon IV*. 2018. Óleo sobre mallas transparentes. 30 x 40 cm. © Thomas Oyen

Fig. 28
Sandra del Pilar. *Vera Icon V*. 2018. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 30 x 30 cm. © Thomas Oyen

Fig. 29
Sandra del Pilar. *Vera Icon VI*. 2018. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 30 x 30 cm. © Thomas Oyen

Fig. 30
Sandra del Pilar. *Vera Icon VII*. 2018. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 30 x 30 cm. © Thomas Oyen

Fig. 31
Sandra del Pilar. *Vera Icon VIII*. 2018. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 30 x 30 cm. © Jorge Vértiz

Fig. 32
Sandra del Pilar. *Vera Icon IX* . 2018. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 30 x 30 cm. © Jorge Vértiz

Fig. 33
Sandra del Pilar. *Vera Icon Vera Icon X*. 2019. Óleo sobre mallas transparentes. 44.5 x 44.5 cm. © Jorge Vértiz

Fig. 34
Sandra del Pilar. *Vera Icon XI*. 2019. Óleo sobre mallas transparentes. 30 x 30 cm. © Jorge Vértiz

Fig. 35
Sandra del Pilar. *Vera Icon XII*. 2019. Óleo sobre mallas transparentes. 30 x 30 cm. © Jorge Vértiz

- Fig. 36
Sandra del Pilar. *Vera Icon XIII*. 2019. Óleo sobre mallas transparentes. 30 x 30 cm. © Jorge Vértiz
- Fig. 37
Sandra del Pilar. *Vera Icon XIV*. 2019. Óleo sobre mallas transparentes. 30 x 30 cm. © Jorge Vértiz
- Fig. 38
Sandra del Pilar. *Vera Icon XVI*. 2019. Óleo sobre mallas transparentes. 68 x 53 cm. © Thomas Oyen
- Fig. 39
Sandra del Pilar. *Aria*. 2018. Óleo sobre tela y malla transparente. 60 x 50cm. Col. privada. © Jorge Vértiz
- Fig. 40
Sandra del Pilar. *A sus espaldas*. 2016. Óleo tela y malla transparente. 53 x 43 cm. Col. privada. © Sandra del Pilar
- Fig. 41
Sandra del Pilar. *Encuentro imposible*. 2016. Óleo tela y tela transparente. 43 x 67 cm. © Jorge Vértiz
- Fig. 42
Sandra del Pilar. *Manos ajenas*. 2016. Óleo sobre tela y malla transparente. 90 x 70 cm. © Sandra del Pilar
- Fig. 43
Sandra del Pilar. *Experimento con mallas transparentes*. 2015. Óleo sobre mallas transparente. Aprox. 170 x 50 cm. © Sandra del Pilar
- Fig. 44
Sandra del Pilar. *De espaldas I*. 2015. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 40 x 30. © Thomas Oyen
- Fig. 45
Sandra del Pilar. *De espaldas II*. 2015. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 40 x 30. © Thomas Oyen
- Fig. 46
Sandra del Pilar. *Espaldita*. 2015. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 40 x 30. © Thomas Oyen
- Fig. 47
Sandra del Pilar. *Volando bajo*. 2016. Óleo sobre tela y malla transparente. 200 x 160 cm. Col. privada.
© Sandra del Pilar
- Fig. 48
Sandra del Pilar. *Espera*. 2017. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 150 x 100 cm. Col. privada. © Thomas Oyen/ Sandra del Pilar
- Fig. 49
Sandra del Pilar. *Es como saltar por encima de un abismo y nunca llegar al otro lado*. 2016. Díptico. Óleo sobre tela y malla transparente. 200 x 140 cm. © Thomas Oyen/ Sandra del Pilar
- Fig. 50
Sandra del Pilar. *Réquiem*. 2016. Óleo sobre tela y malla transparente. 150 x 150 cm. © Jorge Vértiz
- Fig. 51
Sandra del Pilar. *Ojos aún miran*. 2016. Óleo sobre tela y malla transparente. 150 x 150 cm. Col. SHCP, CDMX. © Sandra del Pilar

Fig. 52a

Sandra del Pilar. *Historia en la piel: Adelita I*. 2018. Óleo y acrílico sobre tela y malla transparente. 80 x 70 cm. Vista de frente. © Jorge Vértiz

Fig. 52b

Sandra del Pilar. *Historia en la piel: Adelita I*. 2018. Óleo y acrílico sobre tela y malla transparente. 80 x 70 cm. Vista de lado. © Sandra del Pilar

Fig. 53

Sandra del Pilar. *Historia en la piel: Sí se puede*. 2018. Óleo y acrílico sobre tela y malla transparente. 80 x 70 cm. © Jorge Vértiz

Fig. 54

Sandra del Pilar. *Historia en la piel: La Garbancera*. 2018. Óleo y acrílico sobre tela y malla transparente. 150 x 150 cm. © Jorge Vértiz

Fig. 55a

Sandra del Pilar. *El escondite*. 2017. Óleo y acrílico sobre tela y malla transparente. 60 x 50 cm. Col. privada CDMX. Vista de frente. © Jorge Vértiz

Fig. 55b

Sandra del Pilar. *El escondite*. 2017. Óleo y acrílico sobre tela y malla transparente. 60 x 50 cm. Col. privada CDMX. Vista de lado. © Jorge Vértiz

Fig. 56

Sandra del Pilar. *Los Distraídos III*. 2015. Óleo y acrílico sobre tela y mallas transparentes. 150 x 150 cm. © Carlo Sintermann

Fig. 57

Sandra del Pilar. *Los Distraídos II*. 2014. Óleo y acrílico sobre tela. 150 x 150 cm. Col. Milenio, CDMX. © Thomas Oyen/ Sandra del Pilar

Fig. 58a

Sandra del Pilar. *Treat me like a fool. Treat me like I'm evil*. 2017. Óleo y acrílico sobre tela y malla transparente. 190 cm x 300 cm. Col. Gustav-Lübcke-Museum, Hamm. © Carlo Sintermann

Fig. 58b

Sandra del Pilar. Detalle de *Treat me like a fool. Treat me like I'm evil*. 2017. Óleo y acrílico sobre tela y malla transparente. 190 cm x 300 cm. Col. Gustav-Lübcke-Museum, Hamm. © Carlo Sintermann

Fig. 59

Sandra del Pilar. *Capas de tiempo*. 2017. Óleo y acrílico sobre tela y mallas transparentes. 150 x 150 cm. Col. privada. © Carlo Sintermann

Fig. 60

Sandra del Pilar. *Absurdistán*. 2018. Óleo y acrílico sobre tela y mallas transparentes. 140 x 80 cm. © Carlo Sintermann

Fig. 61

Sandra del Pilar. *Historia en la piel: Catrinas*. 2018. Óleo sobre tela y malla transparente. 35 x 150 cm. © Jorge Vértiz

Fig. 62

Sandra del Pilar. *Historia en la piel: El sueño de la cazadora*. 2019. Óleo y acrílico sobre tela y malla transparente. 160 x 200 cm. © Jorge Vértiz

Fig. 63

Sandra del Pilar. *¿Quién soy y cuántos?* 2019. Óleo y acrílico sobre tela y mallas transparentes. 190 x 300 cm. © Carlo Sintermann

Fig. 64

Sandra del Pilar. *Espejismo*. 2018. Óleo sobre tela y malla transparente. 200 x 160cm. © Jorge Vértiz

Fig. 65

Sandra del Pilar. *Assunta o El sueño de la razón*. 2018. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 150 x 150 cm. © Jorge Vértiz

Fig. 66

Sandra del Pilar. *El ejército de las niñas*. 2017-2019. Óleo sobre mallas transparentes. Dimensiones variables. Instalación de 22 piezas, de las cuales 17 están intervenidas pictóricamente. Cada pieza 365 x 150 cm. © Thomas Oyen

Fig. 67

Sandra del Pilar. *Cuando pienso en Alemania*. 2019. Óleo sobre mallas transparentes y silla infantil. 150 x 40 x 40 cm. © Carlo Sintermann

Fig. 68

Sandra del Pilar. Estudio para *El ejército de las niñas*. 2018. Óleo sobre mallas transparentes. 95 x 50 cm. © Sandra del Pilar

Fig. 69

Sandra del Pilar. *El ejército de las niñas*. 2017-2019. Óleo sobre mallas transparentes. Dimensiones variables. Instalación de 22 piezas, de las cuales 17 están intervenidas pictóricamente. Cada pieza 365 x 150 cm. © Thomas Oyen

Fig. 70

Detalle, con autora, de *El ejército de las niñas*. 2017-2019. Óleo sobre mallas transparentes. Dimensiones variables. Instalación de 22 piezas, de las cuales 17 están intervenidas pictóricamente. Cada pieza 365 x 150 cm. © Carlo Sintermann

Fig. 71

Sandra del Pilar. *Cosiendo caras I*. 2015. Óleo y acrílico sobre tela y malla transparente. 25 x 25 cm. © Sandra del Pilar

Fig. 72

Sandra del Pilar. *Cosiendo caras II*. 2015. Óleo y acrílico sobre tela y malla transparente. 25 x 25 cm. © Sandra del Pilar

Fig. 73

Sandra del Pilar. *Viaje*. 2015. Óleo y acrílico sobre tela y mallas transparentes. 100 x 100 cm. Col. privada. © Sandra del Pilar

Fig. 74

Sandra del Pilar. *El saco chino*. 2015. Óleo y acrílico sobre tela y mallas transparentes. 25 x 25 cm. Col. privada. © Thomas Oyen

Fig. 75

Sandra del Pilar. *La plaga*. 2015. Óleo y acrílico sobre telas sintéticas. 90 x 65 cm. © Sandra del Pilar

Fig. 76

Sandra del Pilar. *La máscara*. 2015. Óleo sobre tela y malla transparente. 90 x 70 cm. © Sandra del Pilar

Fig. 77

Sandra del Pilar. *Niña con pájaro*. 2015. Óleo sobre mallas transparentes. 90 x 65 cm. © Sandra del Pilar

Fig. 78

Sandra del Pilar. *Femme fatale*. 2016. Óleo sobre tela y malla transparente. 140 x 140 cm. © Jorge Vértiz

Fig. 79

Sandra del Pilar. *Cuando es ahora*. 2016. Óleo sobre tela y malla transparente. 150 x 150 cm. Col. privada. © Sandra del Pilar

Fig. 80

Sandra del Pilar. *Muñeca para amar*. 2016. Óleo tela y mallas transparentes. 25 x 46 cm. © Jorge Vértiz

Fig. 81

Sandra del Pilar. *Los hacedores de lluvia de la casa blanca*. 2017. Óleo sobre tela y malla transparente. 150 x 150 cm. © Thomas Oyen

Fig. 82

Sandra del Pilar. *Estudio cara femenina*. 2017. Óleo sobre madera y mallas transparentes. 40x30 cm. © Jorge Vértiz

Fig. 83

Sandra del Pilar. *Estudio de cara infantil*. 2018. Óleo sobre madera y malla transparente. 40x30 cm. © Jorge Vértiz

Fig. 84

Sandra del Pilar. Estudio para *Treat me like a fool*. 2017. Óleo sobre tela y malla transparente. 30 x 30 cm. © Carlo Sintermann

Fig. 85

Sandra del Pilar. *Enderezarse*. 2017. Óleo sobre tela y malla transparente. 30 x 40 cm. © Sandra del Pilar

Fig. 86

Sandra del Pilar. *The circle*. 2017. Óleo sobre tela y malla transparente. 60 x 50 cm. Col Privada. © Jorge Vértiz

Fig. 87

Sandra del Pilar. *Los vestigios de Holofernes*. 2018. Óleo sobre tela y malla transparente. 90 x 70cm. © Jorge Vértiz

Fig. 88

Sandra del Pilar. *Pelando la cebolla*. 2018. Óleo sobre tela y malla transparente. 70 x 90 cm. Col. Privada. © Jorge Vértiz

Fig. 89

Sandra del Pilar. *Introspección*. 2018. Óleo sobre tela y malla transparente . 90 x 70 cm. © Jorge Vértiz

Fig. 90

Sandra del Pilar. *Historia en la piel: Tehuana sin Resplandor* 2018/2019. Óleo y acrílico sobre tela. 200 x 160 cm. © Jorge Vértiz

Fig. 91

Sandra del Pilar. *Historia en la piel: La criolla del mantón*. 2019. Óleo y acrílico sobre tela. 145 x 145cm. © Jorge Vértiz

Fig. 92

Sandra del Pilar. *Bosquejo al óleo para Historia en la piel: Adelita III*. 2019. Óleo sobre tela. 90 x 70 cm. © Jorge Vértiz

Fig. 93

Sandra del Pilar. *En charola de plata*. 2018. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 29 x 54 cm. © Carlo Sintermann

Fig. 94

Sandra del Pilar. *La marca*. 2018. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 29 x 54 cm. Col. Kunstmuseum Ahlen. © Carlo Sintermann

Fig. 95

Sandra del Pilar. *Estudio blanco para el Ejército de las niñas*. 2018. Óleo sobre mallas transparentes. 90 x 50 cm. © Carlo Sintermann

Fig. 96

Sandra del Pilar. *Videar Breda: miraba sin sentir nada*. Tríptico I/III. 2018. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 140 x 170 cm. © Carlo Sintermann

Fig. 97

Sandra del Pilar. *Videar Breda: ...pero los dejé*. Tríptico II/III. 2018. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 140 x 170 cm. © Carlo Sintermann

Fig. 98

Sandra del Pilar. *Videar Breda: ...mis ojos sin párpados*. Tríptico III/III. 2018. Óleo sobre tela y mallas transparentes. 140 x 170 cm. © Carlo Sintermann

Fig. 99

Sandra del Pilar. *Dama con nariz roja*. 2019. Óleo y acrílico sobre tela y malla transparente. 40 x 35 cm. © Carlo Sintermann

Fig. 100

Sandra del Pilar. *Ita*. 2019. Óleo y acrílico sobre tela y malla transparente. 30 x 30 cm. Col. privada. © Carlo Sintermann

GLOSARIO

Abstracción/ lo abstracto/ arte abstracto

En la presente investigación estos términos, sumamente complejos, se emplean básicamente para hacer referencia a aquellas corrientes y fenómenos pictóricos que no buscan plasmar la representación mimética de algún objeto. Lo abstracto se usa, en marco de esta tesis, como antónimo de representacional, lo figurativo y lo mimético.

Acontecimiento estético sensible

El *acontecimiento estético sensible* determina una experiencia estética integral, en la que todos o varios de los sentidos se toman en cuenta, no sola o básicamente la visión. Si bien existen géneros artísticos en los que esta aproximación es común (como en el performance, la instalación, el arte acción etc.), a la pintura de caballete generalmente no nos solemos acercar de esta forma, aunque, debido a su marcada presencia física, implica esta posibilidad.

Aproximación performática

Por *aproximación performática* entendemos un acercamiento a una obra de arte, que no aspira a una comprensión racional, sino que se basa en una actitud espontánea, intuitiva, en ocasiones también lúdica. La *aproximación performática* tiende a interactuar de manera física y/ o corporal con la obra. Suponemos que la *aproximación performática* puede contribuir a la generación del →*saber sensible*.

Contingencias

La *contingencia* se refiere a algo que es posible, pero no necesario; a algo que probablemente ocurra, aunque no se tenga certeza al respecto, ni tampoco sea predecible la manera en que esto pueda suceder.

Contingencias sensibles

Contingencias sensibles se denominaron los efectos →sensoriales y →sensibles que surten determinadas estrategias plásticas sobre el ser humano en el proceso de la percepción estética. Se desarrollan básicamente en el nivel opaco de obra, pero también repercutan en el nivel transparente. Las *contingencias sensibles*, que no son del todo predecibles y pueden variar según el espectador, se proponen como alternativa a lo que se ha llamado lo *inefable* de una obra, o como sustituto del antiguo concepto del *je ne sais quoi/ no sé qué* sin sus implicaciones transcendentales.

Cuerpo sensible

Como *cuerpo sensible* se entiende aquel cuerpo, que percibe su entorno de manera →*sensible*, es decir, en base a una percepción integral, en la que todos los sentidos (también y sobre todo aquellos de los que no solemos tomar consciencia, como la propiocepción, el sentido vestibular, la termocepción, la nocicepción o y el sentido visceral) desempeñan un papel primordial.

Experiencia estética/ lo estético

El término de la *experiencia estética* o de *lo estético* (del griego αἴσθησις/ *aísthēsis* = “percepción”) se empleará en el sentido de una percepción dirigida específicamente a una obra de arte. Con ello, nos distanciamos tanto del uso coloquial de la palabra *estético* como equivalente a lo *bello*, como también de la estética como vertiente filosófica dedicada a la percepción sensorial en general.

Figuración/ lo figurativo

La *figuración* o lo *figurativo* es la contraparte de lo →abstracto y también de lo →*figural*. Se refiere a trazos y manchas en el soporte pictórico que se configuran remitiendo icónica y/ o semánticamente a determinados objetos. Lo *figurativo*, que está íntimamente vinculado a lo representacional y la mimesis, generalmente se ubica en el *nivel* →*transparente* de la obra y se abre a una lectura consciente y racional. Deleuze distingue entre una primera y una segunda figuración. La primera remite a imágenes retomadas directamente de la realidad o del imaginario de la memoria colectiva. La segunda es el resultado de un trabajo →*figural*, que se construye sobre la base del inconsciente, de lo no intencionado, de lo no racional como una nueva e inaudita (segunda) *figuración*.

Figural, lo

Término retomado de las investigaciones de Gilles Deleuze, quien determina como *figurales* aquellos elementos pictóricos cuya presencia no se debe a un proceso racional ni consciente del artista, sino que surgen del azar, de trazos y marcas plásticas libres, inconscientes, sin intención ni significado. Lo *figural* se ubica, según Deleuze, exclusivamente en el nivel opaco de la obra y constituye el polo opuesto a la *figuración* y lo →*figurativo* como elementos pertenecientes al nivel transparente de la obra pictórica.

Grafo

Término retomado de Hubert Damisch, quien define el *grafo* como elemento híbrido en una pintura, cuya función oscila entre un cometido formal (como acento, mancha

de color en la composición) y una responsabilidad en la lógica del espacio pictórico. En este último sentido, el *grafo* determina cuestiones de espacialidad, ambiente etc. El *grafo*, por ende, se ubica y se desarrolla básicamente en el nivel opaco de la pintura, pero también es accesible a una lectura transparente.

Iconicidad/ lo icónico

La *iconicidad* determina la relación representacional entre una imagen y su referente.

Invisible, lo

Lo invisible forma, al igual que lo visible, parte del nivel transparente de la obra. Sin embargo, mientras lo visible forma parte de la obra de manera directa (visible), p.ej. cuando representa icónicamente su referente, *lo invisible* remite a su referente de manera indirecta, p.ej. a través del título o del contexto en el que se ubica la obra. La ventaja de *lo invisible* es que el referente puede ser de índole abstracta y compleja, p.ej., si una pintura recurre a un poema o a un hecho histórico. La desventaja es *lo invisible* que presupone la disponibilidad de cierta información específica por parte del espectador.

Opacidad/ lo opaco

La *opacidad* determina la parte material de una imagen. Implica también aspectos de su factura, su forma, su sintaxis y su expresión. La opacidad impide que lo representado se confunda con el referente. Sin opacidad, la imagen se convierte en lo que representa. Suponemos que es en el nivel opaco de una obra, donde actúan las →*contingencias sensibles*.

Saber sensible

Como *saber sensible* definimos un saber que se no se adquiere exclusivamente mediante procesos mentales y racionales, sino a través de un acercamiento intuitivo y performático (véase → aproximación performática), que implica el involucramiento del aparato sensorial y sensible. Muchas instalaciones, acciones y performances recurren a este *saber*.

Sensible, lo

A diferencia de → *lo sensorial*, *lo sensible* se refiere a una percepción, generalmente inconsciente e intuitiva, que se basa en la actividad y la interacción de varios sentidos a la vez. Desempeña un papel primordial, específicamente, la

propiocepción (movimiento), que se entrelaza con la visión, el tacto, la termocepción, la audición, el sentido vestibular etc.

Sensorial, lo

Por *sensorial* se entiende lo relacionado básicamente con los sentidos conscientes en la percepción de una obra plástica y específicamente pictórica, como la visión, el olfato y el tacto. Véase también → *lo sensible*.

Transparencia

El término de la *transparencia* se usa, en la presente tesis, en tres sentidos.

Primero en el sentido establecido por Arthur C. Danto, en oposición a la → *opacidad*. En este contexto la *transparencia* (*transparencia dantiana*) se refiere al nivel representacional, de referencia, a lo figurativo y lo icónico de una imagen. La *transparencia* siempre remite a algo que se encuentra más allá de los límites de la propia imagen. Incluye representaciones, motivos, temas y signos. Determina la semántica de una imagen. Sin *transparencia* una imagen se convierte en un objeto común que no significa más de lo que es.

En segunda instancia, el término de la *transparencia* (*transparencia material*) se emplea en relación al material sintético y traslúcido con el que elaboro algunas de mis obras. Podría surgir la duda si las mallas sintéticas son realmente *transparentes* o si se debería hablar más bien de *traslucidez*. En ocasiones uso ambos términos casi como sinónimos, aunque generalmente prefiero el término de la *transparencia* por sus implicaciones filosóficas y su importancia en varios discursos sociales y políticos actuales. Además, *traslúcido* se suele referir más a la característica de dejar pasar la luz, mientras que *transparente* enfatiza lo que hay detrás, en mi caso, las imágenes subyacentes.

El tercer significado de transparencia se refiere a la *transparencia informacional o sociopolítica*. Es una característica valiosa e importante de los Estados democráticos (cuyos órganos deben de actuar de manera transparente, para contrarrestar la incompetencia o la corrupción). Sin embargo, implica ciertos retos para el individuo, si el concepto de la transparencia se extiende a todos los ámbitos sociales. El internet podría considerarse un símbolo de esta *transparencia informacional*, que pone a la disposición del usuario cualquier información.