

# OSMOSIS

[efimer-eón]



*M. Pina*

# TRABAJO FINAL DE TESIS



## **UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

ESCUELA DE ARTES – DEPARTAMENTO DE PLÁSTICA

LICENCIATURA EN PINTURA

- ALUMNA: MARÍA PÍA COPPARI GIGENA
- ASESOR DE TESIS: LIC. GUSTAVO BRANDÁN

1. Introducción.....	3
2. Antecedentes.....	4-8
3. Procesos de tesis	
3.1. Aspectos conceptuales.....	9-12
3.1.1 Relación con el libro “Ante el tiempo” de Didi Huberman.....	10-12
3.2. Aspectos formales.....	13-14
4. Marco Histórico. Referentes.....	15-18
5. Conclusión .....	19
6. Bibliografía.....	20

En el presente escrito se intenta reflexionar y conceptualizar acerca del proceso final de tesis de la Licenciatura en Pintura. Al hablar de proceso, se hace referencia a la vinculación existente entre la producción de una obra (producción formal) o “disparador”, con su correspondiente y posterior pensamiento plástico (aspecto conceptual).

Con el fin de facilitar una mayor comprensión, se efectúa una breve síntesis de los antecedentes conceptuales-formales a dicho proceso. Se intenta establecer, a modo si se quiere “cronológico”, cuáles fueron los disparadores iniciales del proceso, y cómo dichos disparadores mutan con la evolución del mismo. Si bien la práctica formal siempre antecede a la reflexión conceptual, se presentan en mutua relación. Se pretende, de todas maneras, discriminar ambas mediante títulos.

Abordando el proceso de tesis se establece como eje central de la reflexión formal y conceptual “*El Tiempo como lo Eterno de lo Efímero*”. De allí el título del presente trabajo de tesis: “**OSMOSIS [efimer-eón]**”.

La ósmosis es la mutua influencia entre lo efímero: fugaz ; eón: periodo de tiempo indefinido de larga duración.

*“...La manera por la que el pasado recibe la impresión de una actualidad más reciente está dada por la imagen en la cual se halla comprendido. Y esta penetración dialéctica, esta capacidad de hacer presente las correlaciones pasadas, es la prueba de la verdadera acción presente.” ( 1)*

Se establece la reflexión del pensamiento plástico (y filosófico), la que se profundiza con la cavilación e interpretación del libro “Ante el Tiempo” de Didi Huberman para, posteriormente, asentar la relación con la práctica formal del proceso.

Finalmente se sitúa el trabajo en un marco histórico que se vincula con la práctica formal realizada, citando referentes artísticos, nacionales e internacionales que dan fundamento tanto al proceso como al quehacer artístico.

---

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo* .Ed. Adriana Hidalgo. 2006-2008. Citando palabras de Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX siècle. Le livre des passages (1927-1940)*.

Para una mayor comprensión del trabajo final tesis, se hará una breve explicación formal y conceptual de los antecedentes del proceso.

Desde principios la obra se ha movido por disparadores de carácter dual persiguiendo siempre la búsqueda de un supuesto e hipotético “*Equilibrio*”. En un inicio, los trabajos hacían referencia al título “*Equilibrio vs. Dualidad: razón/emoción*”, según se sintetiza a continuación.

### 2.1. Conceptualmente la dualidad era interpretada:

#### RACIONAL

Lógico  
Estructural  
Friedad armónica  
Temple  
Contención  
Mesurable  
Tangible  
Definible

#### EMOCIONAL

Ilógico  
Des-estructural  
Calidez explosiva  
Impulsividad  
Desborde  
Inmesurable  
Intangible  
Indefinible

### 2.2. Interpretados en el lenguaje plástico:

#### Geométrico

Lineal-Plano segmentado  
Formas regulares cerradas  
Inorgánico  
Dureza  
Estabilidad visual  
Planimetría  
Ortogonal

#### Mancha

Superficie abierta  
Formas irregulares abiertas  
Orgánico  
Blando  
Inestabilidad visual  
Textura visual  
Curvas, diagonales.

Mediante la interacción formal/informal, gráfico/pictórica para lograr la búsqueda del equilibrio, se propuso como medida establecer la composición de la siguiente manera:

- MANCHA: Interactuar dentro de lo gráfico (acrílico) con lo pictórico
- FIGURAS GEOMÉTRICAS: formas de colores planos que se entrelazan con las manchas.
- LENGUAJE PLÁSTICO: conjugar distintos y opuestos: gráfico, pictórico, lineal, texturas visuales.
- COLOR: instrumento de contraste: frío/cálido, complementarios, de valor, matiz.



*"Episodio Vértice X"*- acrílico sobre tela- 90 x 90cm  
2007

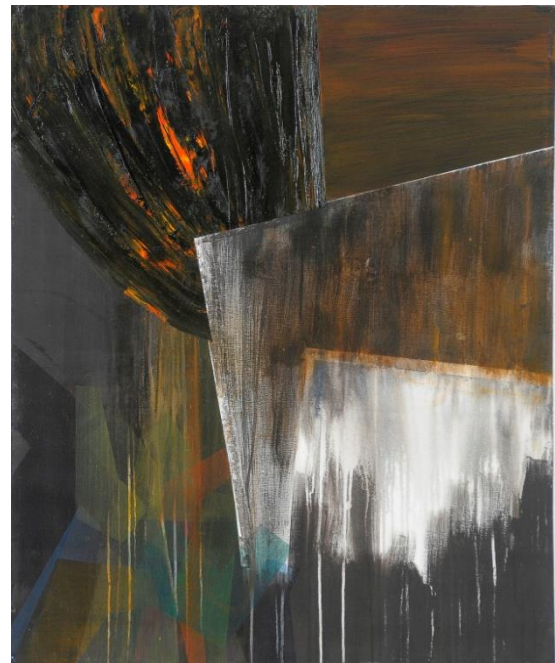


*"Interrelaciones Mixtas"*. Acrílico sobre tela. 90 x 90cm  
2007

Las fronteras de la oposición formal pasan a segundo plano. La dualidad se manifiesta en un concepto de color "implícito". La literalidad del trabajo de contrastes es superada mediante superposición de veladuras de colores opuestos y/o complementarios en algunos casos. Justamente allí radica el primer disparador de la posterior evolución conceptual y formal. A partir de la necesidad recíproca de los contrastes: complementarios, opuestos (frío/cálido; tono alto/tono bajo), la frontera empieza a entenderse como algo inclusivo.

*La existencia de un concepto cromático se basa en la relación recíproca de su opuesto que lo define como tal.*

*"... cada tema provoca su contrario y se desliza insensiblemente hacia él ..."* (2)



*"Arco/Iris"*. Óleo y acrílico sobre tela. 120 x 90cm.

<sup>2</sup> Georges Didi-Huberman. *"Ante el Tiempo"*. p.301. Haciendo referencia a la obra de Carl Einstein, "La enface néolithique", *Documents*, 1929 n° 8, p.479-483 (*Ethnologie de l'art moderne*).



Los cromatismos en su exacerbada sensibilidad van fundiendo las fronteras duales, convirtiéndose en superficies de contraste. El color se unifica en el concepto formal del plano, provocando empatías y oposiciones. En todo momento es el elemento provocativo y/o armónico de la composición. Las formas van perdiendo la regularidad del geometrismo o la irregularidad de la mancha, para convertirse en espacios que mutan hacia lo orgánico. *La intención plástica es la interpretación cromática de la excusa formal.*



"Gredos". Acrílico sobre papel. 20 x 30cm.  
2008



"Lid". Acrílico sobre tela. 20 x 30cm  
2008

El COLOR en su esencia misma, se convierte en la intención plástica de la obra, el que inicialmente, se presenta como elemento de oposición. Es justamente en la práctica de la oposición que se manifiesta la necesidad recíproca. Su bilateralidad provoca la necesidad de la mutua imbricación, por lo que no se trata de elementos aislados. Vale decir el color, como intención, trabaja la oposición como vínculo de reciprocidad hacia la construcción de sutiles analogías, creando otro tipo de reciprocidad.

El color establece el punto cero en la dualidad. Mediante el trabajo cromático, los límites de oposición pasan a convertirse en **atmósferas cromáticas**.  
La práctica formal antecede siempre los disparadores conceptuales.



"Occipucio". Acrílico sobre tela. 15 x 20cm. 2009



A comienzos del 2009 reaparecen los conceptos mencionados anteriormente, los que son interpretados en una misma atmósfera cromática, sin dar indicios de nociones opuestas, sino más bien, recíprocas o análogas.

Cuando se habla de atmósferas se hace referencia al aire. Todos los espacios son involucrados, se presentan en el aura hecho color; sublimado en otro espacio, la tela, el lienzo. El color, como atmósfera, se establece como una masa climática que elimina o desfigura los límites formales, estableciendo una superficie atestada cromáticamente.



*"Equidad"*.acrílico y óleo sobre tela. 100 x 50cm.  
2009



*"Équido cálido"*. Acrílico y óleo sobre tela.  
100 x 50cm. 2009



Pertenece a este mismo año la escultura-instalación que fuera presentada como trabajo final de la cátedra Lenguaje Plástico y Geométrico II, titulada: "Desmaterialización- *Lo Eterno de lo Efímero*". Este trabajo constituye el disparador conceptual del trabajo final de tesis

La obra giró alrededor de las texturas en relación a lo Informe, vinculando el concepto a partir de metales, piedras y tierra, como expresión material de lo potencialmente configurable. Constituyó punto inicial de reflexión el tema de la fugacidad, lo indeterminado y sus aleatorios, estableciéndose como esencial lo fugaz en la noción del tiempo, soporte y actor del cuestionamiento. Este elemento que permite dar fundamento al "proceso"; es en el espacio-tiempo, donde transcurre el suceso de mutación.

La problemática se estableció en "...*la circunstancia en todo aquello que sugiera lo eterno...*", pues la ocupación reclama la capacidad de "...*destilar lo eterno de lo transitorio...*"<sup>(3)</sup> El tiempo, en sus acepciones, es abordado como el referente de la eterna fugacidad intangible del espacio exterior. En su inherente actuar involucra agentes naturales (agua, viento, temperatura), provocando consecuentes mutaciones. En palabras de Platón citadas por Borges, "...*El tiempo es una imagen móvil de la eternidad*"<sup>(4)</sup>; en palabra del escritor "...*la eternidad es una imagen hecha con sustancias de tiempo.*"<sup>(5)</sup>. Entiendo dichas sustancias como los eternos instantes efímeros. El escritor menciona en su ensayo, que la Eternidad no es otro cosa que nuestra incapacidad natural de concebirle principio al tiempo.

El proceso consistió en la elaboración de una escultura de hierro inmersa en una barra de hielo. Se documentó el proceso de descongelamiento durante doce (12) horas registrando las mutaciones que sufrían tanto la barra de hielo como el objeto-escultura. Así se advirtió que la combinación del agua en estado sólido junto al hierro ocasionó un proceso de oxidación, al tiempo que el descongelamiento de la barra de hielo evocaba la infirmitad. Las mutaciones documentadas durante el proceso establecieron la analogía con la "eterna fugacidad del tiempo". Ello acentuó el "efecto" del paso del tiempo. El agua cambió su estado a líquido, de color amarillento producto del proceso de oxidación. Proceso que provoca la eterna mutación del objeto escultura.



8.05hs. 10/01/2007



17.25hs. 10/01/2007



19.20hs. 10/01/2007

<sup>3</sup> Charles Baudelaire. "El pintor con la palabra". <http://www.baudelaire.galeon.com/pintor.htm>

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges. *Historia de la eternidad*. 1936. -1ª ed.- Bueno Aires: Emecé Editores, 2005

<sup>5</sup>Op.cit.

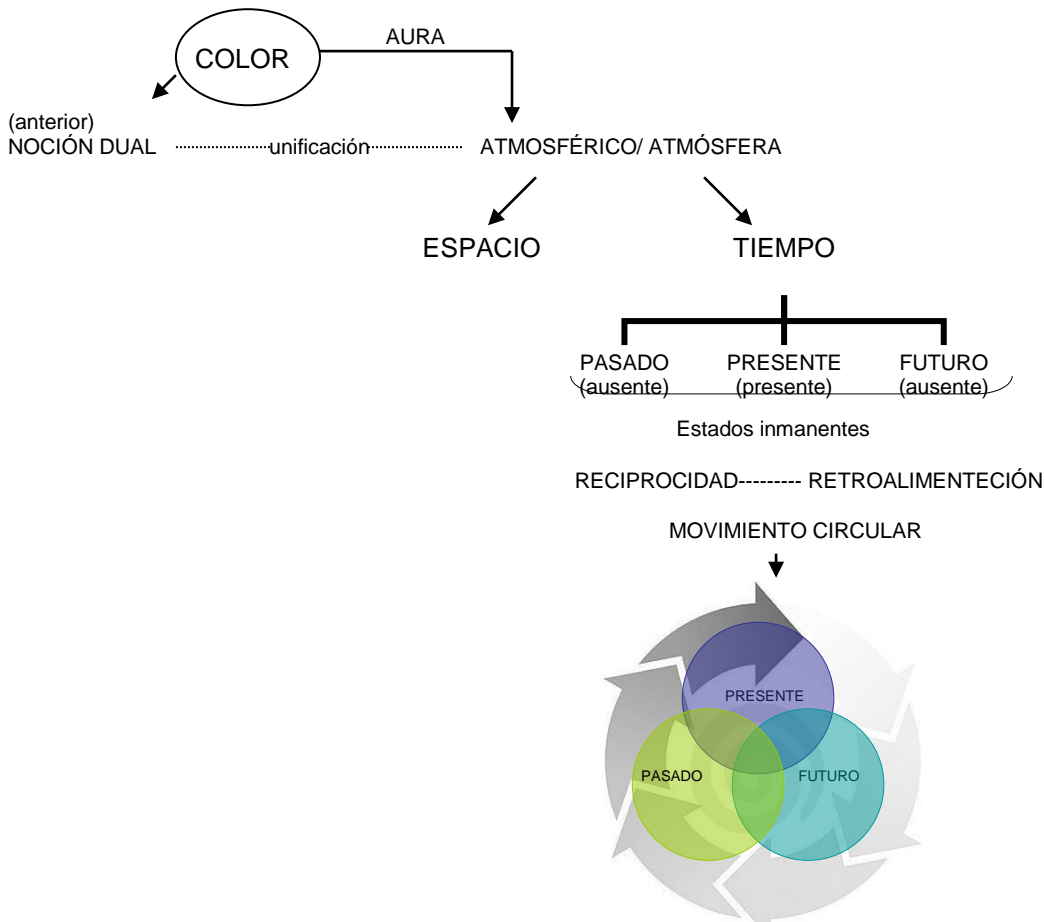
### 3. PROCESO DE TESIS

3.1

#### ASPECTOS CONCEPTUALES

Se observa en la descripción formal, que los límites de superficie y/o de oposición han sido desfigurados. Ello como maduración de los iniciales conceptos duales, y consecuente unificación de la idea.

El concepto por oposición muta, se reinterpreta en una imbricación intrínseca. El punto de inflexión dual produce el cambio o evolución del pensamiento. Antecedente a ello fue el color como la materialización del aura espacio-tiempo, ambos eternizados en lo efímero de sus causas. El siguiente gráfico trata de plasmar sintéticamente la evolución de la idea:



La problemática de la práctica formal cromática despierta la DIALÉCTICA TEMPORAL. La pintura empieza a entenderse como en estado de latencia, que denota o sugiere lo potencial y/o configurado. Se establece como una superficie donde el espacio se interpreta a través de estados temporales latentes en constante movimiento; el color participa en una “huída detenida”.

*“...simultaneidad de los tiempos...el pasado está en su presente, así como también en el porvenir. Nada transcurre en ese mundo, en el que persisten todas las cosas, quietas en la felicidad de su condición... El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo...”* <sup>(6)</sup>

<sup>6</sup> Jorge Luis Borges. *Historia de la eternidad*. 1936. -1ª ed.- Bueno Aires: Emecé Editores, 2005. p. 16 - 40.

3.1.1. Georges Didi-Huberman en su libro *“Ante el tiempo”*, establece una relación fundamental con las reflexiones abordadas por Walter Benjamin en el libro *“Paris capitale du XIX siècle. Le Livre des passages”*. El eje fundamental parte de una crítica a los términos mismos que constituyen la expresión “historia del arte”. El pensamiento se instaura en lo establecido por Benjamin, “no hay historia del arte”, sólo hay historia de los anacronismos. La crítica se basa en pensar la historia del arte, por lo tanto las imágenes, en términos cronológicos, evolutivos, lineales, de causa-efecto “... *La historia que se atreve a situarse en un nivel genealógico, en el cual el origen y la novedad se combinan dialécticamente...*” (7) Entendiéndose el “origen” como el “pasado”, y la “novedad” como el “presente”.

Ambos autores sitúan la imagen en el centro neurálgico de la historia, despojándola de la asociación imagen como bloque de eternidad insensible a las condiciones del devenir. Se establece que la imagen posee o produce una *temporalidad de doble faz*. Lo que en términos de Benjamin, se define como “imagen dialéctica”.

“...esta temporalidad de doble faz debe ser reconocida sólo como productora de una historicidad anacrónica y de una significación sintomática...” (8)

Al referirse a la significación sintomática, se alude a la aparición del objeto artístico como síntoma, se reconoce su aparición –el presente del acontecimiento- cuando se hace aparecer la larga duración de un pasado latente. Se establece, de esta manera, la paradoja del anacronismo. Por lo cual, nos encontramos frente a un objeto que emana o detona la confluencia dinámica de estados temporales. He aquí el punto de inflexión crucial con la reflexión establecida anteriormente sobre la dialéctica temporal.

El modelo dialéctico da cuenta de la experiencia del tiempo, hace aparecer toda evolución aparente como una inversión continuamente compuesta. El pasado deja de pensarse como un punto fijo, la relación se invierte: el pasado deviene en una inversión dialéctica e irrupción de la conciencia despierta de una **presente reminiscente**. El pasado es pensado como hecho de memoria, un hecho en movimiento que recuerda y construye el saber presente.(9) “... *todos los tiempos genealógicos conviven en el mismo presente...*” (10)

Al mismo tiempo, ese pasado es despertado por el presente reminiscente, la relación es de mutua imbricación. Ambos se hacen presentes en un síntoma que denota la confluencia de estados temporales paradójicamente opuestos. Dicha doble faz, sólo opera en la convocatoria simultánea o choque de ambos polos. Justamente en su acción la bipolaridad fulgura la “imagen dialéctica”. “...*la imagen es el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas...*” (11). La imagen dialéctica es pensada como el fenómeno originario que reúne y hace explotar junto con las modalidades ontológicas contradictorias: de un lado el devenir de los que cambia y del otro la estasis plena de lo que permanece. Establece una doble temporalidad de “actualidad integral” y de apertura “de todos los lados”. Contiene su poder de *colisión*, donde los tiempos son puesto en contacto, “chocados”, y disgregados por ese mismo contacto<sup>12</sup>.

“*Su aparición en el presente muestra la forma fundamental de la relación entre el Ahora (instante, relámpago) y el Tiempo Pasado (latencia, fósil), relación cuyas huellas guardará el Futuro (tensión, deseo). En este sentido Benjamin define la imagen como “dialéctica en suspenso...la relación del Tiempo Pasado con el Ahora presente es dialéctica: no es algo que se desarrolla, sino una imagen entrecortada...”*” (13)

Se habla de imagen en suspenso porque es justamente en el instante de inmovilidad momentánea, en esa línea de fractura, donde yace la imagen. Imparte, por tanto una irrupción en el ritmo, haciendo emerger un contrarritmo, una cadencia de ritmos heterogéneos. Este

---

<sup>7</sup> G. Didi-Huberman. *Ante el Tiempo*.p.257

<sup>8</sup> Op.cit. 140-143.

<sup>9</sup> Op.cit p. 152-155

<sup>10</sup> Op.cit. Huberman haciendo referencia a las reflexiones de W. Benjamin en su *Libro de los Pasajes*. p. 160

<sup>11</sup> Op.cit. p. 166.

<sup>12</sup> Op.cit p. 168

<sup>13</sup> Op.cit p. 170

choque de tiempos en la imagen libera todas las modalidades del tiempo mismo “... *el tiempo se debate en el nudo reptílico de la forma y de lo informe ...*” (14)

El anacronismo es un momento de antítesis, en el que se produce el desmontaje o descomposición, “*clavija dialéctica*” de la tesis-aporía. Dicho movimiento de exigencia manifiesta que la síntesis es una cosa incompleta, frágil, siempre en estado de inquietud, una *síntesis-apertura* (15).

La estructura del tiempo se interroga, deja pensarse bajo una ley de continuidad previsible. Mediante el movimiento dialéctico “... *las formas se suceden para transformarse, las morfologías se muestran y se descomponen para metamorfosearse...*” (16)

Resulta importante también añadir la concreción temporal que formamos en la experiencia visual. Haciendo referencia a ésta, no sólo en términos de espectador pasivo, sino también de un espectador activo frente a una obra. La concreción temporal que nos entrega la imagen en primera instancia, es un muy extraño *presente* de la *presentación* que se nos impone con más fuerza que el reconocimiento de lo representado. Entendiendo la *presentación* como un proceso, como una formación y no estasis. En este momento la memoria se cristaliza visualmente, se difracta, se pone en movimiento, en *propensión*: acompaña al proceso produciendo el futuro contenido en la serie de procesos. Se presenta en la experiencia visual un *crystal de tiempo* que compromete simultáneamente todas las dimensiones de aquél.

La imagen revela su condición de cristal temporal. Lo que en palabras de Einstein, “...*brota del presente vivo para refluir hacia ese pasado volatilizado. Éste centellea como una simple proyección del momento presente...*”. Lo cual modifica, transforma o desmonta el presente, no se trata de evolución o progresión. Dicho *proceso regresivo* justifica el anacronismo como *clavija dialéctica*. (17)

“...*ver significa poner en movimiento la realidad todavía invisible...el arte representa sobre todo un medio que permite...aumentar la masa de las figura y el desorden de lo concreto, y acrecentar, por tanto, el no-sentido y lo inexplicable de la existencia. Es precisamente al destruir la continuidad del devenir que adquirimos una chance mínima de libertad...*” (18)

De esta manera se reivindica la oscilación de lo visual, lo que en términos de Didi-Huberman es interpretado como una manera de comprender la *imagen-síntoma*. Entendiéndose el síntoma como una signo que anuncia “... *visualmente algo que no es todavía visible...*”. Por lo tanto anuncia o indica un futuro indefinido, en este caso de la representación. “...**La imagen es un futuro en potencia...** *la mezcla de mensaje, libera síntomas, nos entrega algo a lo que también se sustrae. Porque es dialéctica e inventiva, porque abre el tiempo...*” Lo que abre la imagen es la potencia de “no ser aún visible”, de un “despertar”, que permanece en el orden del *no-saber*, de una *imagen-destino*. Se compone como un *pasaje*, una *clavija* de transformación, que exigen un dinamismo de ritmo anacrónico. (19)

En esta *imagen-síntoma* entra en un ritmo de contrarritmo en el que involucra todos los estados del tiempo. Si bien Didi-Huberman, habla de una temporalidad de doble faz, en el síntoma se hace eco un estado de “futuro en potencia”. En esta exigencia inmanente del proceso, se produce el movimiento cíclico de regresión y progresión simultáneamente. Nociones que en un ritmo cronológico resultan ineludiblemente intangibles, en la dialéctica del anacronismo no sólo son tangibles sino también recíprocas. Justamente en la cíclica “regresión-progresión”, “supervivencia-novedad”, se juega una contrapartida de carácter inacabado, multifocal. Esa instancia de *imagen-destino* de lo que no es visible, pero si potenciabile, es en una interpretación personal, la condición temporal de **futuro**. A partir del movimiento cíclico originario bifacial, se engendra un contrarritmo multifocal. Se transforma, desmonta un estado de oposición pasado-presente a un estado de retroalimentación donde convergen todos los estados temporales en una síntesis, presente.

---

14. G. Didi Huberman. *Ante el Tiempo* p.171

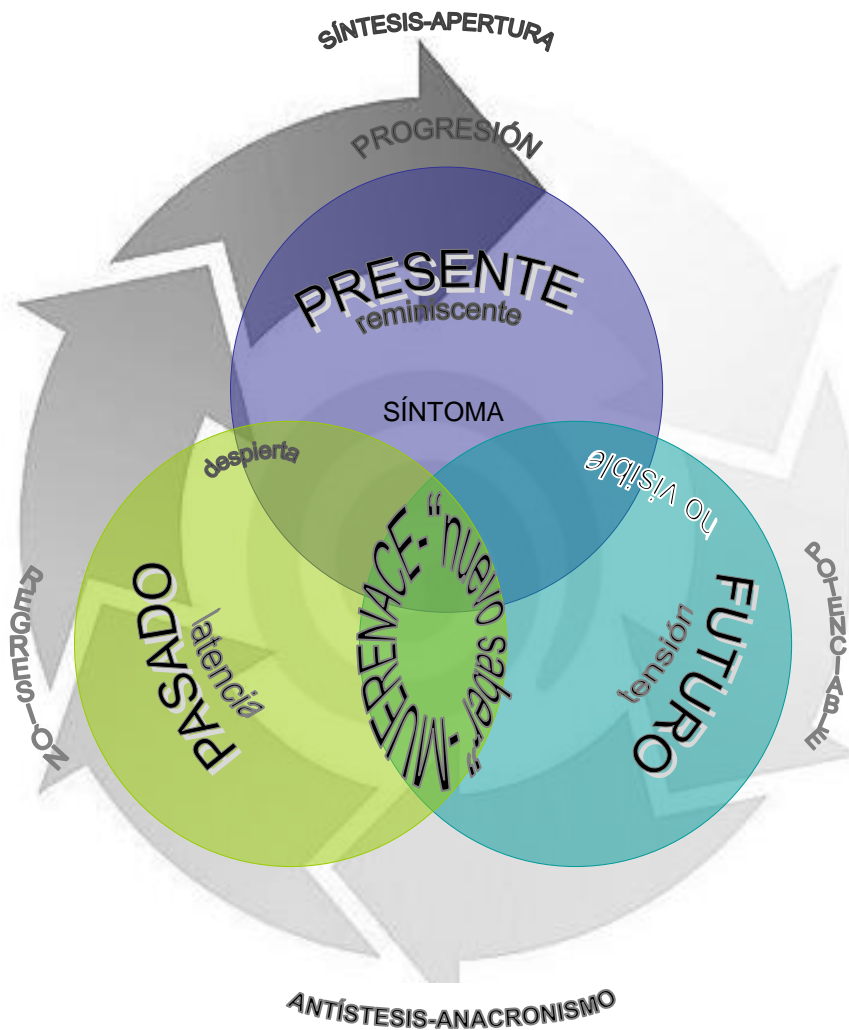
15 Op.cit. p. 268

16 Op.cit. p. 204

17 Op. cit. p. 303-304.

18 Op. cit. p.306. Referencia a la obra de Carl Einstein “La sculpture nègre”. trad. cit., p. 346-347.

19 Op.cit. p. 307-308



“...De cuánto coraje hace falta disponer para destruir constantemente lo real convencional y obligarse así...a crear sin cesar una realidad nueva. De ese modo, se acelera el nacimiento y la muerte de lo real, y se destruye, en una eterna inquietud, la propia personalidad...” (20)

Destruyendo la “eterna inquietud” se colisiona lo **Eterno de lo Efímero**.

“...Poca o ninguna fe debemos prestar a la monotonía del cosmo...si el tiempo es infinito para la intuición, también lo es para el espacio. Nada tiene que ver esa Eternidad Anterior con el tiempo real discurrido; retrocedamos al primer segundo y notaremos que éste requiere un predecesor, y ese predecesor otro más, y así infinitamente...” (21)

<sup>20</sup> Georges Didi-Huberman. *Ante el Tiempo*. p. 319. Citando palabras de Carl Einstein en “Exposition de collages (galerie Goemans)”, *Documents*, 1930, n° 4, p. 244

<sup>21</sup> Jorge Luis Borges. *Historia de la eternidad*. 1936. -1ª ed.- Bueno Aires: Emecé Editores, 2005. p.92-93.

La pintura es un presente que se mueve por un pasado, dando hitos de un mañana. La dialéctica temporal es vivida empíricamente, haciendo eco de lo **eterno de lo efímero** recíprocamente.

Superpongo capas, raspo, retiro una, dos; hacia atrás y adelante. Prácticamente establezco una analogía con la dialéctica temporal. La primera capa que fue un presente en su existencia empírica, se torna (naturalmente) parte del pasado. Esta re-aparece en un futuro ya presente, retornando al pasado. El color toma sus connotaciones en esta experiencia. Hablo de un "acto", hecho concreto de traer el pasado, hacerlo futuro, antes y siempre presente.

### COMPOSICIÓN □

Se inicia en un trabajo dirigido en direcciones ortogonales. La propia materialidad forme-informe del trabajo, construcción-destrucción-construcción, aflora azarosamente en multidireccionales a partir del arriba-abajo. A nivel general, un arriba que se compone por una quietud sugerida por planos de color, o simplemente por un vacío de blanco. Entiendo el vacío como lo potencialmente configurable (*futuro en potencia*), contrapuesto a un abajo de superficies desgarradas de color.

Se sitúa una composición orgánicamente pictórica que integra la irregularidad de lo informe con formas abiertas. Ello acentúa la espacialidad etérea de la superficie pictórica. Colmada de espacios que van de adelante hacia atrás y viceversa. No se presentan más fronteras de oposición formal (mancha/geométrico), se trata de una superficie donde la profundidad se genera en un movimiento implícito oscilatorio.



"Alabe". acrílico s/tela. 200 x 150cm. 2011

### ▪ GESTO

La expresividad gestual dispone lo forme-informe. No se puede hablar de construcción de formas, sino de la emergencia de espacios de formas dentro del universo de lo informe.

La composición se establece en un trabajo por capas de color, análoga al paso temporal, por ejemplo una hora a otra, retrocediendo a éstas simultáneamente. Cada capa deja su huella, habiendo sido modificada por la posterior, que vuelve a levantarla produciendo mutaciones. Dicha primer capa se antepone al tiempo que se posterga simultáneamente. De esta manera se trabaja "desmontando" el trabajo recientemente realizado, provocando la apertura a un espacio pictórico regenerativo.



Zoom. "Silfide". acrílico s/tela. 120 x 120cm. 2011

Se trata de un gesto corporal, donde el trazo del pincel evita su apariencia, cediendo paso a la fluidez del agua. Ello puede conferirle a la pintura el carácter de azarosa. Aún así, en ocasiones donde se considera "necesario", lo improvisado es medianamente controlado.

El gesto cíclico de levantar y poner pintura sucesivamente provoca la acumulación de capas "anacrónicas". El resultado es la convergencia de diferentes planos de profundidad de color.



- COLOR

Si bien en esta instancia el gesto se torna fundamental, no accionaría sin la atmósfera del color. Ambos son la actitud inmanente de la obra.

La sensibilidad del color se despierta en la observación de chapas oxidadas, de paredes desgastadas, o en la simpleza de los contrastes de la naturaleza

El color sigue estableciéndose como el elemento pictórico atmosférico de la composición. En su disposición gestual toma connotaciones etéreas al tiempo que subyacen texturas visuales. No se presenta ya como una expresa intención de oposición, sino como una superficie espacial cromática. Es un componente de ensamble de matices, en ocasiones de fina sutileza. Pasaje de un tono y matiz a otro, de efímeras graduaciones. Ello provoca, en determinadas obras, la alusión a una perspectiva atmosférica. La profundidad es lograda en la yuxtaposición y combinación de diferentes temperaturas, intensidades y atenuaciones cromáticas. Los distintos matices son articulados mediante la técnica del raspado, como así también, por la superposición de capas de color y de veladura.

La obra combina la articulación de tonos y matices saturados- desaturados. Ello provoca la aparición de contrastes complementarios, de temperatura, de intensidad, de tono bajo-alto, simultáneo. Tanto los tonos saturados como los desaturados se ajustan de manera pictórica. Por ello los primeros, en su intensidad, fríos y cálidos, se presentan junto a partes enturbiadas, tonos atenuados. Éstos, colores tierras, grises cromáticos, acompañan a los primeros en su disposición. Los colores cromáticos como los acromáticos, toman algo de su contra color.



*Céfiro*". acrílico s/tela. 120 x 120cm. 2011

- TÉCNICA

Se genera un efecto de textura visual, por la utilización de grandes cantidades de agua que satura los pigmentos, provocando la quebradura de sus partículas. Al provocarse la quebradura de los pigmentos, el matiz se descompone haciendo aparecer los colores con los que fue realizado.



Zoom. *Inosfera*". acrílico s/ tela. 150 x 80cm. 2010

También se recurre a la utilización de alcohol etílico, sustancia que evapora el agua, al tiempo que descubre capas previas. Ambas técnicas empleadas con un rociador, lo que genera la aparición de la trama visual, en el carácter de pozos, grietas, hendiduras, cráteres, quebraduras, granulados, volúmenes. Del mismo modo también fusiona en forma de nubosidad, envoltura, vapor, bruma. De ambas maneras la textura se presenta orgánica e irregularmente. Mediante dichos recursos, la pintura continuará modificando su composición en el paso del tiempo, ya que al quebrarse los pigmentos prescinden del vehículo aglutinante que los afirma a la tela. Esta situación provocada alude al natural deterioro inherente del paso del tiempo. Por ello, la pintura se constituye como un hecho eternamente efímero, evadiendo la quietud, autoprovocherà mutaciones en el accionar del tiempo.

La obra de tesis se puede relacionar con la producción artística situada en el S. XX, más precisamente en la segunda mitad de siglo, en el marco pos-segunda guerra mundial.

Ha de aclararse, que existen tantas tendencias como artistas que pueden ser vinculados al proceso de tesis. Lo que se intenta es acotar el marco de referencia, a efectos de profundizar las reflexiones expuestas en el trabajo. La importancia se establece tanto por aspectos formales, como también por los conceptuales. Se mencionan determinados referentes que han establecido significantes aportes al proceso.

Se sitúa, en primera instancia, Estados Unidos, en el contexto de la sociedad norteamericana del *american way life*, donde se difundían las ideas de autorrealización individual. En este tejido, se tramó la corriente del *expresionismo abstracto*, con su carácter dinámico, de ausencia total de premeditación y automatismo psíquico. Patrocinadora de la individualidad e improvisación espontánea.

“...el expresionismo abstracto no describe ningún estilo en particular, sino más bien una actitud general...” (22)

En Nueva York se la llamó *action painting* (pintura en acción). Uno de los precursores de esta corriente fue **Jackson Pollock** (1912-1956) con sus pinturas *dripping* (chorreo), *all over* (todo lleno), no pintaba imágenes, sólo acción. Componía una pintura de trazos gestuales, de ausencia de figura-fondo.

“...pura manipulación de la pintura, independiente de cualquier motivo o propósito posterior...” (23)

Pollock constituye el primer referente, en tanto entiende a la pintura como pura expresión gestual, impulso espontáneo. Lo que imprime la velocidad en la “acción” de pintar. Todo sello gestual pictórico, supone una acción dinámica no premeditada y espontánea. En cierta manera, pos “premeditar” los colores, ésta es la “manera” en que fueron realizadas las obras. Si bien se habla de la acumulación de capas, cada una es dispuesta vertiginosamente. Se habla de “disposición”, no de ejecución. El artista chorreaba la pintura a través de puntas de pincel, palos, espátulas y otros elementos. En las obras del proceso de tesis, lo que se chorrea es agua y alcohol sobre la pintura. El resultado gestual informe compromete ciertos niveles comunes de espontaneidad.

Nuevamente en Estados Unidos, San Francisco, en el mismo marco histórico, se sitúa la obra de **Richard Serra** 1939. Si bien el artista se enmarca dentro de la corriente del minimalismo, la relación de su obra con las del proceso de tesis, radica en el aspecto conceptual, y en lo formal en cuanto a lo *informe*.

“...la forma minimalista existe, pero traicionada por la transitoriedad del soporte que puede desplazarse o caerse haciendo variar la aparente formalización de la escultura...” (24)

Frase citada en referencia a las *Pro Sculptures* (esculturas apuntaladas). En dichas obras, el artista investiga sobre la inestabilidad formal o el antiformalismo mediante formas geométricas puras pero constructivamente inestables. Rechaza la soldadura calificándola de sutura y de patrocinadora de estabilidad.

“*La Materia del Tiempo*”, obra de claro ejemplo del *process art* (arte en proceso) se aproxima a los ejes conceptuales analizados. Serra establece una mutua imbricación entre las nociones tiempo-espacio. Ambos involucran provocativamente al espectador en una sensación

<sup>22</sup> Wendy Beckett. *Historia de la Pintura*. Buenos Aires: La Isla. 1995

<sup>23</sup> H. Ernst Gombrich. *La Historia del Arte*- 3ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

<sup>24</sup> Ana María Guasch. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. ed. Alianza Forma. Madrid, 2003.

de inestabilidad ocasionada por la impresión de movimiento. Dicha obra, constituye una reflexión completa en torno a la fisicidad del espacio y la naturaleza de la escultura<sup>25</sup>. Su obra se centra en el proceso de producción, en las características específicas de los materiales y la experiencia del tiempo a través del espacio. El título de la obra indica su propio concepto: temporalidad y el espacio que cada espectador descubrirá en su recorrido personal. Las piezas creadas a partir de secciones de toros y esferas generan entornos que suscitan diferentes efectos en el movimiento y la percepción. Se transforman de forma inesperada a medida que el visitante las recorre y las rodea, creando una vertiginosa e inolvidable sensación de espacio en movimiento. Tras un proceso de ocho años, aproximadamente, las láminas de acero sufrirán un proceso de oxidación, por lo que irán cambiando su color inicial del gris al naranja, hasta quedar en un ámbar permanente.

El nexa con Serra se establece a partir amplias vertientes. Por un lado, la noción de inestabilidad formal o *infome*, conceptos que involucran la desmaterialización de la obra, y por lo tanto la obra como "proceso". Ello abarca la cuestión mutable y lo efímero. El resultado no es un fin en sí mismo, por el contrario se establece como obra abierta, susceptible a las contingencias del tiempo.

En Europa se sitúa la obra en el marco del *informalismo abstracto*. Dentro de esta tendencia, cada artista deja toda la libertad a lo imprevisto de las materias (gusto por la mancha y por el azar) y a la aleatoriedad del gesto. Se rechaza el control, así como la concepción tradicional de la pintura y su desarrollo. Se resiste la idea de obra terminada. Se trata de una obra abierta que el espectador puede leer libremente.

El término *informalismo* fue utilizado por **Antoni Tàpies** (1923) para hablar de las significancias de lo Informe, en los años 1951 aproximadamente. Dentro de esta tendencia Tàpies se sitúa en la denominada "*pintura matérica*", o "*art brut*". Corriente caracterizada por la mixtificación técnica y el empleo de materiales heterogéneos de desecho o reciclaje. Los que se combina con los materiales tradicionales del arte, buscando un nuevo lenguaje de expresión artística. En la concepción espiritual que toma el artista en su obra, el soporte material trasciende su estado para significar un profundo análisis de la condición humana.

*"...Para Tàpies, la mancha no es más que mancha: la mancha-herrumbre, la mancha-cuajarón, el chafarrinón que no tiene más origen que los agente naturales, la humedad, el calor, el uso, el descuido del hombre, el tiempo...Vida humana, usada y consumida..."* (26)

Se puede establecer un paralelo entre proceso de tesis y el aspecto conceptual de la obra de Tàpies. El artista reflexiona la condición humana, mediante lo materiales de desuso del hombre. Pone ante los ojos lo inherente a la vida, lo que en la vida cotidiana y pragmática, había sido visto pero no mirado. Establece una apología del desecho, de manera silenciosa. La belleza que encuentra en los agentes naturales de los materiales, radica en el deterioro de los mismos. Las obras son mucho más desnudas, expresan nuevamente la voluntad del artista de integrarse en el continuo informe. El artista inscribe en la materia sus preocupaciones plásticas y filosóficas. El dolor, el paso inexorable del tiempo y el deseo de introspección, adquieren nuevos matices, pasados por el tamiz de la experiencia vital del artista; dualidad entre hombre y naturaleza. Tàpies defiende la descomposición, como pérdida de la idea de la eternidad del arte, le gusta que sus obras reflejen la sensación del paso del tiempo.

El artista emplea técnicas que mezclan los pigmentos tradicionales del arte con materiales como arena, ropa, paja, etc., con predominio del collage y el assemblage, y una textura cercana al bajorrelieve. No añade elementos de fijación, por lo que las obras se degradan rápidamente, la mixtura es bastante efímera. En el proceso de tesis, es el deterioro de los materiales los que despiertan la sensibilidad de la obra. Al tiempo, que las propias obras también se constituyen como efímeras (cuestión detallada en los aspectos formales, técnica).

Toma esencial importancia, en la obra del artista catalán, la cuestión del vacío, del espacio. Ello como reflejo de su interés por la cuestión oriental. Justamente es la filosofía oriental la que concibe el vacío como lo potencial, como lo cargado de energía, aforismo Zen

---

<sup>25</sup> Guggenheim Bilbao. "La materia del tiempo".www.guggenheimbilbao.es

<sup>26</sup> *Bellas Artes* 73. Hermosilla, 8- Madrid -1973

“el vacío está lleno”. Este asunto se plasma en repetidas obras del proceso de tesis en las que el vacío expresa lo potenciabile, la energía, el *futuro*. (27)

Por otro lado, se establece un paralelo con las texturas matéricas de Tàpies, y las texturas visuales de las obras del proceso de tesis. Las que enmarcan la cuestión ya reiterada de lo *informe*.

[Pollock admiraba el surrealismo, desde el punto de vista del automatismo psíquico de Freud, al tiempo que utilizaba los mismos métodos no ortodoxos que el arte chino. Tàpies toma sus primeros contactos con la vanguardia siendo asociado al surrealismo, al tiempo que admiraba la filosofía y arte oriental].

Antoni Tàpies fue uno de los tantos importantes referentes de **Ernesto Berra**. Artista, éste último, que nos sumerge en el marco histórico local, también en la segunda mitad del S.XX.

Ernesto Berra 1947, nace en la Provincia de Córdoba. Su obra ha pasado por diferentes etapas. De los años `90 hacia atrás se la consideró neofigurativa, en adelante supo ser analizada como abstracta, concreta. Cabe destacar que las acepciones referidas a las consideraciones de “estilos o tendencias”, resultan un tanto relativas, dependiendo del autor que exponga su reflexión. Lo seguro es que el quiebre de su trabajo se produce con posterioridad a su viaje a Estados Unidos, Nueva York en 1993. La obra del artista establece un interesante punto de análisis con el proceso.

Situándonos previo a los años `90, resulta pertinente destacar las series de “Paisajes sub-acuáticos”, “Paisajes de las altas cumbres”. Ambas surgen como producto de reflexión a través de apuntes y bocetos de viajes. Una y otra se encuentran íntimamente relacionadas. Lo interesante en esta etapa resulta del proceso de interpretación del paisaje externo, en el que, la imagen externa, se va transfigurando o desmaterializando si se quiere, pasando a convertirse en un “paisaje interno”. El artista trabaja en el suelo, con pinturas industriales (esmaltes sintéticos, pintura de antióxidos, etc) estampando con trapos, polietileno, cartón corrugado, entre otros; camina encima de la pintura para lograr las estampas. Luego, la mayoría de las veces, trabaja encima de lo estampado, ajustando lo que considera. Muy característico de su trabajo son las veladuras, las que realiza con tonos claros sobre fondo oscuro estampado. Este modo de trabajar apunta cierta maleabilidad, plasticidad que conjuga en primera instancia el azar. Posterior a ello, se establece un “orden”, que supone cierto control de la anterior instancia eventual. En esta etapa los materiales son utilizados como “recurso”, no como lenguaje plástico de la obra (como si lo son posteriormente). De todos modos el resultado plástico denota texturas visuales, que sugieren un *deterioro*. Al tiempo que el *paisaje interno* no deja de ser invocado por el arriba/abajo, línea de horizonte, y por la calma impuesta en el plano superior.

Ubicándonos en su etapa abstracta 1993, el artista fue analizado como constructor y deconstructor del paisaje urbano cordobés. La sensibilidad de la obra es despertada en este desgaste o desmoronamiento que observa en el paisaje urbano. Dicha obsesión lo lleva a reunir los restos del deterioro, incorporándolos en su pintura de collage: madera, cartones, nylon, alambre, chapas oxidadas. Pero ello no lo lleva a excluir elementos tradicionales como acrílicos, látex, a los que a su vez también añade tierra o diferentes elementos que provocan textura. La conjugación *informe* de materiales heterogéneos, es lo que ha sido leído como juego de oposición entre representación/presentación; construcción/deconstrucción, elementos elaborados/elementos de desecho, realidad/ficción. En el gesto de incorporar objetos de la realidad, en sus collages, una vez más construye y deconstruye los límites entre lo real y lo representado. La dualidad se presenta también por su “vacío”/lleno, interior/exterior, como también en algunas obras, por lo el arriba/abajo.

Gran parte de su producción está marcada por elementos que revelan el paso del tiempo; uno de los tantos ejemplos son las puertas descascaradas con muchas manos de pintura. La coagulación de diversos materiales es lo que da poder al desecho y deterioro en sus obras. Su acto de pintar conlleva una mutación constante, entre el desorden de la realidad, se establece un orden sereno en relación con su poética. La cual alude sugerencias: los muros, el desmoronamiento temporal, la huella, la memoria, la cotidianeidad.

---

<sup>27</sup> Colección Central Hispano. *Del realismo a la actualidad*. vol. II. ed. Fundación Central Hispano. s.a.

“...Es su propia experiencia del tiempo que potencia el desgaste y el deterioro de esos elementos, que en algunos casos recupera para extrapolarlos en la aventura poética que llevaban latente esperando el momento o la mirada necesaria para explicitarse. Los materiales a utilizar surgen de la emergencia de esa idea o emoción desencadenante...” (28)

Claro está que el artista se encuentra sensorialmente movido por este paisaje urbano deteriorado. Ello da permiso a extraer para su *memoria* dichos fragmentos de realidad externa, y reinterpretarlos en su propio paisaje.

“... Una suerte de indicio que remite a un sistema considerado como ausente, pero que en su falta, obliga al espectador a evocar y reconocer como familiar...balance entre lo adquirido y lo adquirible...si hay algo que Ernesto Berra se preocupa en señalar, es que el pasado es la materia de la que estamos hecho...” (29)

La pintura es pintura en sí misma, todo lo inmediato es sometido. Pintar se convierte en un acto progresivo en depurar formas y colores.

“... en este proceso se va concretando la acción de agregar y quitar...es como si las obras no estuvieran totalmente acabadas y le permitiera al espectador participar más en ellas... cartones, madreas, plástico, nylon, la chapa oxidada ... otros elementos que han llamado mi atención son lo que denotan el paso del tiempo...puertas descascaradas por el uso y los años...lo mío es abstracción, y abstracción parte de la realidad...He pasado por diferentes etapas, pero creo que una es la continuidad de la otra. Veo mis diferentes etapas en forma circular y eso tiene que ver con la propia vida...” (30)

Este acto cíclico de agregar y quitar (*montaje y desmontaje*) evoca el gesto plástico de su obra. En el se enfrenta al orden y desorden, evocando la dinámica de su organización, siempre en constante tensión, entre la sensibilidad exacerbada y el espíritu del orden. Se juega entre lo definido e indefinido, evocando la “obra abierta”.

Ernesto deja sentado, al referirse a la abstracción, que el parte de la realidad para desmaterializarla. La abstracción no constituye un hecho de pura imaginación, sino de la interpretación de síntesis de la realidad concreta.

La cotidianidad banal, sus circunstancias espacio-temporales e interpretaciones, son comunes denominadores entre la obra de Berra y las del proceso de tesis. Claro está que la materialización de las interpretaciones corre la suerte de expresión personal del artista. Aún así, formalmente se presentan puntos en común; el vacío, la combinación y yuxtaposición de tonos saturados-desaturados, el predominio en ciertas obras de los tonos tierra, el arriba/abajo, la alusión al paisaje. Cabe aclararse que la “alusión al paisaje” es una interpretación ajena vinculada con la ortogonalidad de la composición.

Tuve el agrado de que Ernesto visitara mi taller y comentara las obras. Berra interpreta la pintura como un *paisaje interior*. Con esto hace referencia a un paisaje no mimético, es decir, a la génesis introspectiva del concepto del paisaje, despierto en la sensibilidad del externo. Comenta la obra como una atmósfera profunda, que requiere detención para descubrir diferentes matices. Ernesto hizo referencia a una *obra cósmica*:

“...”cada obra parece un cosmo distinto”...

---

<sup>28</sup> Libro de Ernesto Berra. Impr. Talleres Gráficos de Artemio Medicina. Córdoba 2004. Palabras de Nelly Perazzo. Miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, 1996. pag 149.

<sup>29</sup> Op. cit. Palabras de Gabriel Gutnisky, Córdoba 1998, pag 153.

<sup>30</sup> *Ernesto Berra*. Impr. Talleres Gráficos de Artemio Medicina. Córdoba 2004.

Reflexionar sobre la propia obra creo que es materia inherente a quien está comprometido en cuerpo y alma con lo que hace. Literalizar dichas reflexiones no es materia fácil. Ello supone un análisis desde otro ángulo, al que, en tiempos de producción, se llega después de un cierto silencio, o ausencia de taller.

Considero quien se encuentra en pleno trabajo de producción, sólo piensa en materias, colores, sensaciones cromáticas, atmósferas, etc. Proceso que se concreta en un acto empírico: ir al taller, estar varias horas, ordenar ideas cromáticas, discriminar las más importantes epifánicamente las que imperan y volcar en el soporte dicha sensación.

Pienso que siempre existen obsesiones, de formas o de contenido, grados de sensibilidad despertados por una u otra cuestión. Pero los análisis conceptuales, durante el proceso de taller quedan detrás de lienzo. En mi experiencia, encuentro de esta manera el vehículo de concentración.

En el espacio de tiempo que separa un momento de otro (producción-conceptualización), es donde decantan las ideas o reflexiones que estaban en mi interior y que emanan ya transformadas, mutadas en el ejercicio material de las sensaciones.

Pienso y siento que todavía me encuentro en el estado reflexivo de sensaciones cromáticas. Estado natural que me hace pensar que el proceso nunca se cierra, sólo crece y retorna en lo **"Efímero de lo Eterno"**.

La evolución o mutación del pensamiento y acto plástico es anacrónica. El pasado destella en el presente reminiscente, excavando sus vestigios, transformando el relámpago presente. Las mutaciones ahondadas se potencializarán en un futuro que toma esencia en el instante presente, ya pasado.

*"¿Acaso alguna de las instancias en el siempre arduo camino de la creación puede atribuirse definidades?"*

Libro de Ernesto Berra, palabras de Osvaldo Pol- Córdoba 1992



- 
- Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*- 1ª ed. 1ª reimpr. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A., 2006-2008.
  - Charles Baudelaire. "El pintor con la palabra". <http://www.baudelaire.galeon.com/pintor.htm>
  - Jorge Luis Borges. *Historia de la eternidad*. 1936. -1ª ed.- Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.
  - Wendy Beckett. *Historia de la Pintura*. 1ª ed. La Isla, Buenos Aires Argentina. 1995. reimpr. 1999, 2001.
  - H. Ernst Gombrich. *La Historia del Arte*. 1ª ed. Editorial Sudamericana S.A, 1999. Buenos Aires, Argentina. 3ª ed. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, 2007.
  - *Bellas Artes* 73. Hermosilla, 8- Madrid -1. Revista editada por la Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de educación y ciencia. España. 1973
  - Colección Central Hispano. *Del realismo a la actualidad*. vol. II. ed. Fundación Central Hispano. s.a. impresión: Cayfosa, Industria Gráfica, Barcelona.
  - *Ernesto Berra*. Impr. Talleres Gráficos de Artemio Medicina. Córdoba 2004.
  - Ana María Guasch. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. ed. Alianza Forma. Madrid , 2003 .
  - Guggenheim Bilbao. "La materia del tiempo". [www.guggenheimbilbao.es](http://www.guggenheimbilbao.es)

