

Monumental Metafísico Ritual

Reflexiones en torno a la
composición pictórica.



Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Artes. Departamento
Académico de Artes Visuales.

Monumental – Metafísico – Ritual:
Reflexiones en torno a la composición pictórica.

Trabajo final de grado de la Licenciatura en Pintura

Juan Augusto, Spolidor

Asesora: Mgter. Griselda, Osorio

2023

Resumen

El presente trabajo final de producción e investigación artística tiene como objetivo la representación plástico-visual del rito funerario occidental y cristiano. A partir de un análisis enfocado en el dato sensible provisto por la experiencia como partícipe y testigo de esta práctica, llevo a delante un procedimiento que desglosa tema y motivo para la composición de una imagen que tiene por intención expresar aspectos sociales, psicológicos y culturales involucrados en la ceremonia. Para ello, emprendo un trabajo interpretativo y representativo que en su desarrollo se desplaza de lo lineal a lo pictórico y culmina en un corpus de obras realizadas en técnicas tradicionales como la pintura al óleo y temple al huevo. En ellas experimento diversos tipos de espacios en los que planteo un cuestionamiento en torno al tratamiento icónico y plástico, como así también un conciso repaso por estrategias y filosofías de determinados movimientos de la historia del arte.

Palabras clave: Rito funerario, composición pictórica, motivo, pintura tradicional, pintura al óleo, temple al huevo.

Índice

Introducción	2
Antecedentes	3
Capítulo 1: La muerte como germen plástico-visual.....	6
Tema y motivo.	8
Capítulo 2: Trazar el recuerdo	12
El rito como hecho social.....	14
Capítulo 3: Los problemas de la representación pictórica.	17
Primer momento.....	18
Segundo momento	23
Capítulo 4: Montaje	33
Reflexiones finales.....	40
Bibliografía	43

Introducción

El acontecer de la muerte nos ha demostrado con el correr de los tiempos que más allá de ser uno de los eventos de mayor riqueza simbólica, posee un fuerte carácter social. Cada cultura en cada época ha asistido con el motivo de la muerte, a develar una de las grandes características del ser humano, su capacidad inventiva. Hemos sido testigos de hallazgos monumentales y representaciones culturales en donde convergen alquímicamente la música, la pintura, la escultura y la danza como respuestas al caos de lo incierto, motivadas por la necesidad de establecer orden y estabilidad para una determinada comunidad.

El presente trabajo final de producción e investigación indaga el rito como motivo artístico. Parto de una identificación de la muerte como germen de capacidad inventiva, para más adelante explorar el término motivo desde los aportes de autores como Simón Marchán Fiz, Erwin Panofsky y Cesare Segré. A partir de estas perspectivas, exploro la composición de la imagen con relación a la bipolaridad tema/motivo y a través de las cualidades propias del término. Por consiguiente, desde una perspectiva interpretativa analizo las capas que componen el tema, para ello recorro a la memoria perceptiva provista por mi experiencia como partícipe del rito funerario occidental y cristiano, e indago sobre los aspectos que intervienen en este hecho social valiéndome de una investigación llevada a cabo por la investigadora Delci Torres en “Los rituales funerarios como estrategias simbólicas que regulan las relaciones entre las personas y las culturas” y por la antropóloga Marta Allué en “La ritualización de la pérdida”.

A lo largo del recorrido compositivo de la imagen son abordados numerosos desafíos. La búsqueda por una composición desprovista de las restricciones de cánones clásicos y la exaltación de las capacidades creativas dentro de un plano bidimensional y en técnicas tradicionales conllevó, transversalmente etapas de reflexión en torno a la representación, en la que interviene un escueto repaso de estrategias llevadas a cabo por los grandes maestros durante determinados estilos y movimientos artísticos. Continuando con esta idea y en la búsqueda de una mayor autonomía artística, la imagen es revisitada por los aportes de los autores Alberto Carrere y José Saborit en torno al signo icónico y al signo plástico. A través de ellos, profundizo una mayor independencia de la imagen respecto del referente mundano y real, advirtiendo el poder significativo de las formas de expresión.

Para finalizar, el presente trabajo se compone de un corpus de pinturas realizadas en técnicas tradicionales como la pintura al óleo y temple al huevo de pequeño y mediano formato. En los cuales, presento una narración de pasos y espacios del rito funerario a través de géneros como la figura humana y el paisaje, en donde el contexto de la experiencia se vuelve motivo para una reconfiguración formal y espacial, simbólica e imaginaria dentro de una superficie bidimensional.

Antecedentes

El presente trabajo final indaga el rito funerario, entendiendo al mismo como un conjunto de prácticas socioculturales propias de la especie humana que tienen como fin apaciguar, ordenar y conocer el mundo de la muerte. Para ello me baso en lecturas antropológicas y sociológicas, de donde obtengo los conceptos de *etnografía* y *observación participante* como “forma de recolección de información en bruto mediante la observación directa de las culturas” (Zablosky,

2015, p.95), que me han ayudado a tomar mi experiencia como partícipe del ritual funerario atendiendo a la estructura de la ceremonia, es decir, los pasos espacios y acciones. Por otro lado, me ha sido de utilidad la noción del ritual como hecho social y su definición como espacio común mediante el cual se busca canalizar las emociones y ordenar el caos de lo desconocido.

Seguidamente, infiero una estrecha relación entre la muerte y la capacidad inventiva, identificándola como germen artístico, lo que me lleva a desglosar la noción de motivo y abordar sus significados a lo largo del presente trabajo. Así mismo, llevo adelante un proceso de exploración compositiva a través de dualidades: Lineal/pictórico, plano/volumétrico, realismo-abstracción, grande/pequeño, cálido/frío, paisaje/figura humana, ruido/silencio y signo icónico/plástico como ejercicio-desafío vinculado simbólicamente a la también dicotómica relación vida/muerte.

En cuanto a las obras, estas mantienen vínculos intertextuales principalmente con la metafísica y el simbolismo. Esto es notable en las atmósferas oníricas, en el empleo de paisajes solitarios, enigmáticos y misteriosos, como así mismo por la expresión formal de sentimientos e ideas a través de una recreación de la realidad observada.

Los referentes para esta propuesta de trabajo final son artistas que han tratado el tema de la muerte y que han llevado a cabo una operación intelectual de descontextualización de elementos de la realidad empírica en diferentes estilos y movimientos. Ellos son Giorgio de Chirico, Gustav Klimt, Pablo Picasso y Mario Segundo Pérez (Figura 1, 2,3 y 4). Así mismo, concretamente en el desarrollo de esta propuesta opté por tomar recursos de movimientos artísticos como el renacimiento, el barroco, el romanticismo y el modernismo. Las estrategias y filosofías empleadas en estos movimientos resultaron de gran ayuda para responder a los interrogantes de la

representación. Esto es: perspectiva, figura cerrada, figura abierta, el paisaje y el componente sensible, la búsqueda por una creación subjetiva e imaginaria, el ornamento, la asimetría y las figuras orgánicas.



Figura 1. Giorgio de Chirico, "La angustia de partida" (1914). Óleo sobre lienzo, 85 x 69 cm. Museo Albright-Knox



Figura 2. Gustav Klimt, "Muerte y vida" (1910-15). Óleo sobre lienzo, 198 x 178 cm. Leopold Museum.

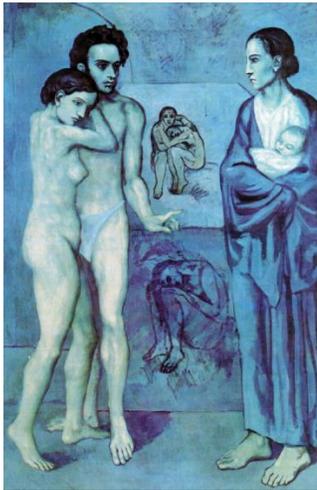


Figura 3. Pablo Picasso, "La vida" (1903). Óleo sobre lienzo, 197 x 127,5 cm. The Cleveland Museum of Art.



Figura 4. Mario Pérez, "Inmigrante" (2014). Óleo sobre lienzo, 46x36 cm.

En cuanto a los antecedentes de este trabajo, destaco una serie de pinturas al óleo realizada para la cátedra de PpyA Pintura I, nombrada Asilo. En ella abordo la temática de la vejez desde las diferentes problemáticas que la atañen. Al igual que el presente trabajo, establece una estrecha relación entre las formas plásticas-visuales y el contenido social, como así también, en ella recorro el uso de dualidades para la composición de la imagen.

A continuación, presento algunas imágenes de las obras:



Figura 5. *Asilo I* (2018).
Óleo s/tela. 65 x 50 cm.



Figura 6. *Asilo II* (2019).
Óleo s/tela, 60 x 50. Cm.

Capítulo 1: La muerte como germen plástico-visual

Todo comienza por una imagen mental. Por un tiempo tuve una imagen intangible en mi mente, que se construía y me interpelaba. No soy de los que corren a hacer cuando la inspiración llega, ya no, generalmente busco aquietarla, cancelarla, pero algunas veces –como en esta ocasión– es tan insistente que me veo obligado a darle vía de escape. Liberé a la imagen del soporte inestable y fugaz que mi cerebro le proveía, para darle lugar en el mundo físico y material, en el mundo para otros. Los trazos azules que despertó ese salir se dieron lugar en la tapa de una bitácora, formando

un dibujo, lineal y simple. Nueve cuadrados distanciados regularmente, en el central se podía observar un espacio interior en perspectiva, y delante de él y más abajo, cuatro sujetos con sus brazos extendidos y firmes sosteniendo el peso de un sujeto principal que reposaba extendido sobre una superficie plana y rectangular. Era la representación de la muerte, pero específicamente ese momento, el sepelio, el último adiós. Un ataúd, que pesa sobre ocho brazos, está a punto de ingresar al nicho, nicho que es una especie de túnel por el cual se puede ver eso, lo que viene después, una vía directa a otra realidad. Pero también era yo, jugando a representar mi muerte otra vez.

Durante mi niñez transcurrida entre provincias alejadas de los grandes centros urbanos como Catamarca y Entre Ríos, el mundo del arte y el mundo de la muerte se encontraban fuertemente vinculados. La escasez de museos de arte en dichos lugares, me llevó a apreciar espacios alternativos que concentraban la capacidad inventiva y lo estético: los museos antropológicos y los cementerios. En ellos encontraba creaciones, formas y símbolos que me detenían en una extensa apreciación. Los museos me brindaban, además de una imagen explícita del fenómeno de la muerte, una imagen fuertemente simbólica mediante los diversos objetos que conformaban el ajuar funerario de cada cultura allí presente. Por otra parte, los cementerios se constituían, a mi modo de ver, como el lugar en el cual convergía toda la capacidad inventiva del ser humano, en ellos encontraba los diferentes medios artísticos: esculturas, relieves, acciones y estructuras arquitectónicas particulares como vehículo de ideas.

La gran gama de medios provistos en estos espacios para representar una idea, me condujo a explorar de manera lúdica e incipiente la escenificación ritual, llevándome a la composición de momentos, escenas, objetos y espacios intangibles del que era protagonista. Sin embargo, y como es evidente, no era el aspecto crudo directo y real de la muerte aquello que me atraía sino, el simbolismo y la capacidad inventiva que me mediante el filtro y distancia que proporciona la

artisticidad, lograba hacer de este hecho una temática que continuamente tornaba en fuente de inspiración, en motivo artístico.

Tema y motivo

El término motivo posee varias acepciones en el mundo del arte. A lo largo de la historia ha sufrido oscilaciones en cuanto a su valor semántico, acercándose incluso reducción sinonímica de otra categoría ligada a la iconografía: el tema. Según Cesare Segré (1985:347-351) La palabra es constatada por primera vez en Italia a inicios del S. XVII en el campo de la música, y es definido como la unidad mínima musicalmente significativa. Luego es incorporada al léxico de otras ramas del arte y de las diferentes lenguas, adquiriendo, por ejemplo, en alemán una definición de ornamento y repetición, y en la literatura el de unidad mínima significativa de un texto, otorgándole una extensión abarcativa a su definición.

En la actualidad la palabra motivo concentra 3 definiciones esenciales:

- a- Unidad mínima de significado.
- b- Elemento germinal.
- c- Elemento recurrente.

Como unidad mínima de significado, el motivo es una pequeña unidad temática, un elemento de contenido que forma parte de un todo. Por otra parte, como elemento germinal es actitud o situación preliminar al desarrollo de acciones, y en cuanto elemento recurrente, el motivo tiende a repetirse.

En el campo del arte la acepción más frecuente para motivo está referida a los elementos que constituyen una composición y a una característica, la repetición. Sin embargo, también se puede incurrir a su consideración como sinónimo de tema. Pero si nos remontamos a la historia del arte, encontramos como diversos artistas y críticos han teorizado el motivo otorgándole interesantes definiciones. El historiador y crítico de arte Erwin Panofsky (1979:47-48), lo identifica en su libro “el significado en las artes visuales” como “un universo de formas y figuras portadoras de significaciones primarias o naturales susceptibles de numerosas combinaciones”. Por otra parte, Simón Marchán Fiz (1986:256) lo denomina como una “categoría que preside el comercio del pintor moderno con el objeto y con el mundo externo” ... “Una realidad percibida como incitación o sugerencia para hacer brotar valores autónomos del arte”. Si bien el término es utilizado para referirse a un momento particular de la historia del arte del siglo XIX, en su extensión abarcativa me ha ayudado a comprender y desglosar su alcance en la actualidad y en mi propia producción. El motivo, entonces, es definido como una excusa o un pretexto para el surgimiento de las más diversas posibilidades artísticas ligadas a la experimentación con la forma, el color, la espacialidad, la materia, etc. En cuanto a las tres definiciones primarias de la palabra, se podría decir que Marchán Fiz parte de una noción de motivo en cuanto germen, mientras que Panofsky toma la noción de motivo en cuanto a unidad mínima de significación. Como podemos leer, en un mismo campo la variabilidad de término se hace presente, como un objeto endeble, escurridizo, “un concepto inestable que de acuerdo a la zona de la operación literaria en la que se encuentre invita a ser repensado” Segré (1985:350).

Por otra parte, como he mencionado, muchas veces el término atenta contra su autonomía, en su aproximación a otro término de la iconografía: el tema. Segré (1985:339) afirma que “El tema es definido como materia elaborada en un texto, o un asunto cuyo desarrollo es el texto, o

bien la idea inspiradora”. En estas definiciones encontramos cierta antinomia que lo distingue como contenido e idea inspiradora. Por su parte, Panofsky (1979:48) establece una distinción entre motivo y tema en cuanto oposición entre forma y contenido, por la cual el tema, según el autor, alude a una idea inspiradora o argumento, mientras que el motivo a las formas puras portadoras de significación primaria o natural.

La relación entre motivo y tema muchas veces es confusa, sin embargo, la idea general es que mantienen una relación de dependencia, no son sinónimos, ni opuestos en su totalidad sino, complementarios. Según Segré (1985:349) “el tema es más extenso mientras que el motivo más breve, y su relación es como de organismo a célula, de idea a núcleo. En relación con la lingüística podríamos decir, que los motivos son al tema lo que las palabras a las frases”.

En suma, el tema es el asunto en torno al cual se construye la obra de arte. Nos presenta ideas, conceptos disparadores, funciona a la especie de un marco delimitador de la acción. Dentro de este límite y remontándonos a nuestro acervo de imágenes y experiencia, encontramos los hipotéticos escenarios y modelos, es decir, los referentes reales -motivos, según Panofsky- que funcionaran como motivo -en el sentido de Marchán Fiz- para el artista, el cual a través de diferentes herramientas dará lugar a composiciones plástico-visuales.

Originalmente mi interés por este término ambivalente y confuso tuvo lugar luego de toparme con la definición de Simón Marchán Fiz en la cátedra de Historia II que inmediatamente me condujo a analizar mi proceso inventivo. Sin embargo, al intentar ahondar en su definición dentro del campo artístico en primera instancia y posteriormente fuera de él, los caminos se multiplicaron. Al acotar el campo semántico del término gracias a los aportes de Segré, me fue posible comprender aún más el punto de vista de Marchán Fiz, y así establecer una analogía con

la manera en la que llevo a cabo una obra. Analizando retroactivamente las escasas obras y numerosos bocetos que he realizado, he llegado a la conclusión de que mi acción creadora está determinada por el interés permanente de modificar el dato visual corriente en una construcción compositiva ligada a la exaltación de las cualidades artísticas afín a la ficción, lo imaginario y lo subjetivo.

El análisis del tema y sus motivos posibles me otorga un punto de partida, una excusa, una base sobre la cual iniciar un proceso de modificación de lo que me ofrece el dato visual. En su desarrollo busco repensar la realidad dando lugar a una acción de desarme, interferencia, transformación y construcción, en otras palabras, creación.

El tema, en muchas ocasiones, presenta variados subtemas, por lo que se vuelve necesario establecer restricciones que permitan limitar el campo de acción. Limitar la amplitud de un tema me hace posible distinguir con mayor facilidad los referentes mundanos que lo contextualizan: escenarios, objetos, actores y acciones. Así mismo, estos elementos funcionan como motivo para germinar composiciones de formas y figuras inusuales, ficticias e imaginarias. Sin embargo, hay otro factor de la realidad que interviene en este proceso. Si bien, mi punto de partida es la realidad, lo visible, también lo es aquello que no se puede observar, es decir, no solo lo físico y material sino las sensaciones y sentimientos. Para ello me valgo de la experiencia práctica, en otras palabras, mi relación con ciertos acontecimientos, y de este modo comprender y descubrir verdaderamente las capas que componen un determinado tema. La realidad es mi referencia, pero esta no se presenta de modo directo, escapo de eso, me nutro del recuerdo, en donde la distancia empaña las visiones, donde la idealización filtra lo real, donde lo incompleto y borroso invita a la interferencia y donde el tiempo otorga la posibilidad de un análisis profundo de todas las tramas que la componen.

Ambos lados de la experiencia, lo visible y lo no visible, se hacen presente como motivos que, en estrecha relación, dan lugar a un abordaje de espacios y objetos que vehiculizan las capas de la experiencia. Podría decirse, siguiendo a Marchán Fiz, que si el motivo de los impresionistas era la luz, mi motivo es la reconfiguración de la forma y del espacio. Dicha reconfiguración es fruto de un análisis conceptual que pone en relación el diseño con la experiencia y el sentir.

Busco dar forma y visibilidad a lo imperceptible e intangible. Absorbo aquello que se me presenta ante los sentidos como motivos y los expulso luego de un proceso de absorción de la semejanza. El entorno de lo percibido es tamizado por una serie de procedimientos y por una filosofía guiada primordialmente por la pregunta ¿cómo podría esta realidad transfigurarse en algo extraño al dato visual corriente?

Capítulo 2: Trazar el recuerdo

Con la intención de dar continuidad al tema de la muerte presente en aquel primer boceto descrito en el capítulo 1, indagué mediante el dibujo diferentes subtemas, muchos de ellos alejados de la idea que dictaba aquel primer boceto. Hasta que, luego de un mayor análisis de la imagen inicial, di cuenta que no solo era las posibilidades artísticas que me brindaba el tema en cuanto a lo simbólico sino, el aspecto social. Continué los trazos hasta que finalmente llegué a una escena simple, un velorio con seres presentes y fraternos.

Al pensar en el rito funerario diversas imágenes atesoradas se dieron lugar en mi mente, que dada la distancia en el tiempo se vieron opacadas por el olvido y la idealización. El recuerdo me provee una base ideal de la cual partir, ya que me brinda lo sensible y la posibilidad de no verme coartado por lo real. Es por ello, que limité dentro de todas las posibilidades culturales del rito a mi propia experiencia. Rememoré con mayor detenimiento las imágenes y sensaciones que

atesoré de aquellos velorios a los que asistí alguna vez, y en los que intuitivamente fui un observador, algo así como un etnógrafo sin instrucciones atento a los pasos, acciones y sentires.

La estructura de la ceremonia consta de tres etapas, velatorio, misa y sepelio. Comienza en la habitación donde yace el cuerpo inerte y solitario. Habitación que paso a paso se llena de lágrimas, suspiros, saludos, encuentros, murmulos y olor a café. En ella, el fallecido recibe besos, caricias, miradas, palabras y preguntas, y pasado un tiempo es ocultado definitivamente para su traslado. Seguido por una caravana, el choche que lleva al difunto emprende camino hasta la iglesia en donde le espera la última misa. Al llegar a destino, desciende escoltado por sus allegados hasta el interior del recinto. Efectuada la misa, el finado continúa su camino en caravana hasta el final del recorrido, el cementerio, aquel lugar apacible donde el silencio deja oír los pasos, que se cuentan despacito y de a poco. En él, su cuerpo oculto recibe las últimas muestras de afecto que intentan llegar hasta el último pedacito de existencia. Finalmente ingresa al nicho, recibe su última claridad, antes de la total oscuridad y entre capas es perpetuado para su conmemoración. Los testigos allí presentes se abrazan, lloran y observan con compasión, están en grupos, dispersos y todos juntos a la vez. Lentamente se despiden, dando el último consuelo a sus allegados y se retiran. El ritual ha terminado.

Más allá de los pasos y espacios del ritual -como deja ver la descripción- la interacción, el sostenimiento y vínculo social que se configuró en ellos fue lo que captó por completo mi atención. Diversos actores reunidos con motivo de despedir y honrar al difunto. La familia primaria y extensa, los amigos, los conocidos y los curiosos. Personas provenientes de los diversos espacios que transitaba el difunto se mezclan en uno, nuevas caras se topan con otras y las enemistades y distancias momentáneamente se ven sanadas, porque ahora, la muerte de un ser querido los ha unido en el mundo de la muerte, y en el buscan expresar los sentimientos que advienen a la pérdida,

como así también acompañar al otro desde el abrazo, la palmada, la presencia y desde el clásico “lo siento mucho”.

Ahora que he descrito y reflexionado objetivamente aquello que viví, generalizando demasiado algo tan diverso y complejo, y escapando de la autoreferencialidad, es necesario aclarar que estoy hablando de un ritual católico en un contexto occidental y contemporáneo. Es sabido que rituales mortuorios los hay varios, disimiles, diversos, en cada cultura, con cada religión. Sin embargo, sabiendo de esta increíble gama de creencias y escenificaciones, quizás mucho más interesantes, elijo hacer la propia, la que viví, en las que inconsciente y espontáneamente trabajé de etnógrafo. Quiero recuperar esos momentos, volviendo atrás, trabajando desde el recuerdo, la memoria. Para conservar y compartir aquellas escenas que aprehendemos sensorial y genuinamente como vestigio de nuestro existir.

El rito como hecho social

Cada cambio en la vida de los hombres implica una ceremonia y el acompañamiento de seres queridos. El paso de la vida a la muerte, no se ve exento de esta tradición. Torres (2006:110) identifica el acontecimiento de la muerte como “un momento de gran trascendencia para el individuo y para la sociedad, ya que constituye un paradigmático hecho social que tiene una significación social profundamente marcada”. Así mismo, Allué (1998:69) afirma que “La antropología social y cultural entiende la muerte como un proceso que sufre un individuo (proceso biológico) y una sociedad (proceso social) que pierde. Esa sociedad construye, según su sistema de valores y creencias, una interpretación cultural del fenómeno reflejándolo en la actividad ritual. Todas las sociedades organizan ceremonias para conmemorar, celebrar o despedir personas y situaciones. La vida y la muerte, así como todo lo que concierne al cuerpo son, por tanto, en la universalidad de las sociedades humanas, objetos de ceremonia.”

Torres (2016:111) considera que la naturaleza social de esta ceremonia implica importantes funciones psicológicas, sociológicas y simbólicas para sus miembros. Según la investigadora la función psicológica refiere al rito como lugares idóneos para canalizar los sentimientos de ira, dolor, rabia, impotencia. etc. Es decir, la atenuación de los sentimientos de negación que advienen con la muerte. Por otra parte, La función sociológica de los rituales permite estrechar vínculos de fraternidad y solidaridad entre deudos y allegados. Y por último la función simbólica, alude al mito que se escenifica durante el rito que, ejecutados según determinada creencia, alcanzan los objetivos por los cuales se lo realiza, esto es: trascendencia de una vida terrenal a una divina, promover el descanso del alma, facilitar la reencarnación, mitigar el dolor familiar, etc.

Siguiendo la función psicológica, podríamos decir que, como diversos actores, hay diversas maneras de enfrentarnos a la muerte, a la pérdida de un ser querido. A lo largo de la vida construimos numerosos vínculos que por diversas razones erosionan y se pierden. Sin embargo, estas experiencias no nos preparan para la pérdida más grande, aquel destino ineludible del que sabemos pero ignoramos, la pérdida de la vida propia o la de un ser querido. La ruptura definitiva de un lazo ocasionada por la muerte, nos impide pensar en el futuro reencuentro implícito en las otras pérdidas, proporcionándonos un fuerte efecto emocional. La pérdida genera diferentes reacciones psicológicas en las personas, dependiendo del grado de cercanía, la relación con el fallecido y la personalidad. Sin embargo, en el trasfondo, siempre es una experiencia de dolor, lástima, aflicción. Deviene en algunos actores en negación, incompreensión, tristeza, culpa, como así también en aceptación y comprensión. Están quienes hacen visible ese sentimiento latente, quienes no logran aquietar la acción del dolor, están aquellos que no logran la deglución del momento y el reflujó del sentimiento visible, y quienes expresan en soledad.

En cuanto a la función sociológica, Allué (1998:69) afirma que “el rito tiene por función la socialización de la pérdida, hacerla pública y participativa a la comunidad que abandona el difunto” y que de esta manera “el difunto moviliza las relaciones sociales e incrementa la interacción grupal”. El rito funerario reúne a todos los dolientes en un acompañamiento mutuo entre la pérdida y el dolor. Cada actor se presenta como testigo y acompañante moral del viaje sobrenatural del difunto, en este acompañamiento, la presencia se ve afectada por la intensidad de las emociones. El sentir en compañía y a montones nos pone en relación con otros, conocidos y desconocidos, nos motiva a asistir, apoyar y ayudar generando lazos de solidaridad y compasión, que buscan apaciguar el dolor común a través de la simpleza de un saludo, de los abrazos y de las palabras simples y catárticas.

En cuanto a la función simbólica, participar en el rito funerario es enfrentarse a otro plano, a ese lugar oculto, incógnito y enigmático del que no tenemos respuestas sino, creencias. A lo largo de la historia los seres humanos hemos indagado en el devenir ¿Qué hay más allá de lo que sabemos? ¿Qué hay más allá de lo que vemos? tal conciencia sobre el fin de nuestro ciclo nos ha conducido históricamente al anhelo de continuar, llevándonos por numerosos mitos y su escenificación ritual. Para Allué (1998: 69-73) Las maneras de enfrentar el devenir, si bien han sido disímiles en su materialización, “tienen en común tres elementos: la idea de tránsito y de viaje simbólico; la preparación del cadáver y la asimilación de la muerte al nacimiento” ... “Frente a la muerte, el mito narra el viaje del alma después del óbito” y es a través de “los símbolos que definen y estructuran el rito funerario que se guía al difunto, para su destino definitivo”.

Capítulo 3: Los problemas de la representación pictórica.

A la hora de plantear una obra imagino una historia, determino los personajes sus características y contextos. Proyecto una escena, en donde las acciones llevadas a cabo por los personajes deben guardar relación con el espacio circundante. De este modo, cada detalle de la composición es cuestionado por su razón de ser en pos de su ocultación o conservación.

Teniendo en cuenta una estructura narrativa, cada cuadro proyectado para esta serie se presenta como una escena, en la cual sucede una acción llevada a cabo por un determinado personaje en un momento específico. Estos momentos son capturados por medio de la representación y guardan relación con otros que lo preceden o suceden.

Antes de llegar a la representación de cada escena, es decir, cada obra acabada, inicio un extenso trabajo de boceto. Al comenzar opto por la línea del grafito, las esquinas, los rincones limpios y diminutos. Delimito un pequeño rectángulo en el cual sintetizo aquello que proyecto en una elaboración final, en este caso una pintura académica. El color y una mayor escala vienen luego de una serie de tratamientos.

La etapa de boceto implica numerosas modificaciones, superposiciones, mezclas, ocultamiento, conservaciones, estudios de luces, sombras y perspectiva. Comienzo a través de la línea, el interrogante está puesto en la composición de formas, en la creación de objetos, personajes y la ubicación de cada elemento en la superficie plástica, y luego por la pintura, la búsqueda es el color, atmosfera y la espacialidad. Transversalmente a estas etapas de tratamientos de la imagen, este proceso incluye momentos de reflexión en torno a la representación. Incansables intentos por desarrollar una imagen librada de los condicionamientos de lo real con el propósito de generar un incentivo por lo inusual, en otras palabras, un movimiento de lo icónico a lo plástico. Estos

momentos se identifican por la forma de emprender una mayor independización respecto al referente a través de modificaciones en el espacio, las formas, el realismo, los procedimientos, el eje de la historia y la técnica pictórica. Estas reflexiones partieron del análisis de obras y bocetos, y me condujeron a un estudio de recursos compositivos de los grandes maestros y movimientos para la resolución de ciertos problemas en torno a la representación. Se podría decir que en un intento por resolver estos interrogantes emprendí un viaje por el Renacimiento, Barroco, Romanticismo y realicé una última parada en el Modernismo antes de volver al Arte Contemporáneo.

Primer momento.

Como mencioné anteriormente, los primeros bocetos acerca de la muerte me llevaron por varios subtemas: maneras de morir (Figura 7), las formas artísticas de la muerte (Figura 8) y el tránsito del moribundo (Figura 9). Dibujos simples que tomaban como referencias anécdotas,

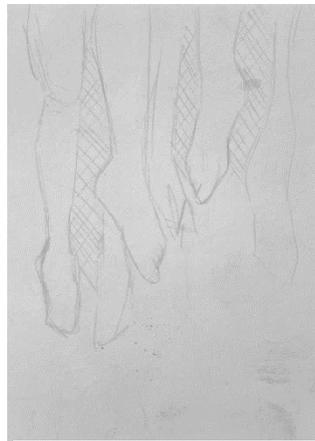


Figura 7



Figura 8

historias y películas, en donde el énfasis estaba puesto en un personaje en diferentes situaciones: En las causas que convergen en la muerte, el cuerpo reposante y su representación simbólica, y en un descanso liberador donde figuras levitan. Estos bocetos planteaban un desarrollo de la figura mas no del fondo. Este era limitado a plano homogéneo, conservando el blanco de la hoja.

Posteriormente, y a modo de relacionar el fondo con la imagen, la

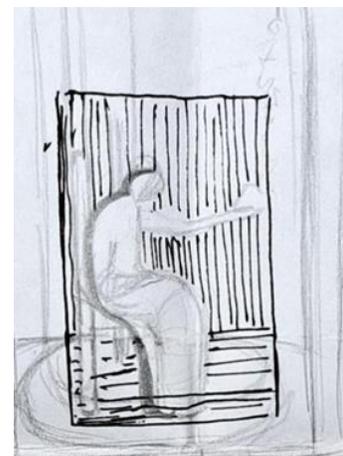


Figura 9

figura era intervenida desde su contorno con ornamentos repetitivos, una red o guarda con rombos y círculos, y con líneas que atravesando el fondo de las representaciones, buscaban generar espacialidad.

En las imágenes configuradas me encontré repitiendo recursos y estrategias utilizadas en obras anteriores, esto es: la composición de formas, la utilización de colores planos, el trabajo del mayor al menor grado de iconicidad en el caso de la figura y el escaso tratamiento del fondo (Figura 5 y 6). Así mismo, en ellas no pude encontrar una temática movilizadora que de sentido al acto de crear. Sin embargo, cada uno de estos bocetos me han servido como forma de exploración de la temática.

Mediante indagaciones sobre un concepto que incluya la muerte, y ubicado en el rol de *realizador*, término que utilizan Carrere y Saboit (2000; 66) para referirse al proceso mediante el cual el productor y el espectador observan y dan sentido al texto pictórico, noté que algo determinante en mis obras es la necesidad de plasmar aquellas acciones fraternales genuinas, que hemos visto y que nos han conmovido. Por así decirlo, la mejor expresión del ser humano (Figura 5 y 6). El interés por el aspecto social me condujo desde otra perspectiva a analizar las líneas caóticas y duras de aquellas primeras representaciones. De esta manera, encontré en el rito funerario una conjunción ideal de lo estético y simbólico de la muerte como germen con el aspecto social, para la configuración de una serie de obras.

Retomando y delimitando la muerte exclusivamente a un momento determinado, el rito funerario. Determiné el eje de mi producción en las acciones de los personajes, para ello, indagué sobre los aspectos psicológicos involucrados ante la muerte: el sufrimiento, la curiosidad y la contención. Así mismo, establecí los pasos y espacios: El velorio en la sala velatoria, la misa en

la iglesia, la caravana fúnebre por la ciudad y el entierro en el cementerio. Por otra parte, determiné los personajes: El sacerdote, el muerto, los dolientes y testigos.

Al plasmar estas nociones, los bocetos me condujeron a una narración sobre la curiosidad e inocencia de la niñez ante la muerte (Figura 10). Una criatura como protagonista de las escenas y acciones que transcurren durante la ceremonia. Estos bocetos realizados en grafito se conformaban por una figura positiva -la figura propiamente dicha- y una figura negativa -el fondo-. La figura negativa adquirió en esta etapa una resolución sintética, una línea que separaba dos planos en un intento de generar espacialidad. Los personajes fueron dispuestos



Figura 10

de manera austera, agrupados o distribuidos en el plano. Debido a la rapidez de los bocetos, las figuras de menor importancia adquirieron formas cónicas, una figura humana sintetizada, mientras que las figuras centrales concentraron un mayor grado de iconicidad respecto a rostros y extremidades. Esta cualidad sintética de las figuras fue posteriormente asimilada y pulida, ya que al igual que el arte eclesiástico de la edad media, adquiere un interesante rasgo genérico, que tiene por intención permitir al espectador relacionar los personajes con aquellas personas reales que fueron protagonistas y testigos de sus propias experiencias.

Posteriormente los protagonistas de las representaciones fueron los testigos. Representados como observadores y en momentos de contención. Tenía como intención abordar un tema principal y otro secundario. El dramatismo de la muerte y, por otro



Figura 11

lado, la curiosidad y la banalidad (Figura 11). El enfoque propuesto sobre las acciones desplegadas

por el conjunto de personajes me condujo a una resolución mínima del espacio contenedor. Este fue compuesto de la manera más simple posible, limitándose a su contextualización por parte los elementos representativos de la ceremonia.

Teniendo en mente una representación ligada a la verosimilitud, opté por retomar los bocetos atendiendo a una mayor resolución del fondo. Con ese fin, realicé un breve estudio de estrategias llevadas a cabo por los diferentes movimientos artísticos. En primera instancia, introduje el renacimiento. Francastel (1970:173) menciona algunas características de este espacio plástico: “El espacio es geométrico, tiene la figura de un cubo, todas las líneas de fuga se reúnen en un punto situado en el fondo del cuadro y la representación de las formas por los valores y por la luz debe coincidir con el esquema de representación lineal”. Siguiendo la resolución del espacio renacentista, tomé un recurso clásico, el cubo escénico. Delimité un espacio geométrico y minimalista regido por la perspectiva de punto de vista único con un criterio ilusionista. De esta manera, las escenas adquirieron una visión escenográfica del espacio donde el fondo abarcaba gran parte de la representación. Estas escenas trabajadas en grafito y en clave media, eran interiores y las vistas elevadas del punto de vista del observador. Como resultado del austero tratamiento del fondo, los personajes conservaron el eje de la narración desde un espacio cargado de misterio y silencio (Figura 12).

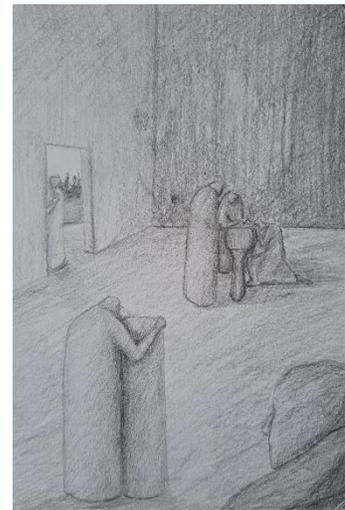


Figura 12

El abordaje del color tuvo la intención de responder de manera simbólica a la temática, es así que atendí a los colores que convencionalmente relacionamos con la muerte. De esta manera, a través del acrílico y la acuarela, los tonos fríos y desaturados comenzaron a manchar las representaciones. Así mismo, busqué referencias en la historia del arte, en donde encontré a

Picasso. Durante el periodo azul, el artista se apoya en el uso de tonos azules y fríos para abordar la temática de la muerte de manera simbólica. Picasso delimitó su paleta en azules, tierras y blancos logrando composiciones de dramático contraste (Figura 3). De esta manera, reduje mi paleta a los matices del azul y los tierras en clave media (Figura 13). Por otra parte, recurrí al espacio plástico Barroco, Wolfflin(1986:79-81) analiza este



Figura 13

espacio en contraposición al renacimiento, destacando las siguientes características: “disolución de la forma plástica y lineal en algo movido, palpitante e inaprensible. Impresión de lo ilimitado, inconmensurable e infinito mediante el tratamiento de límites y contornos borrosos. Profundidad espacial generada a través del empleo de primeros planos demasiado grandes y brusca disminución en perspectiva de los temas del fondo. Composición abierta y atectónica, lo representado produce un efecto incompleto e inconexo”. A partir de este análisis, me propuse tomar del barroco

características como el gran contraste de claro oscuro en clave en baja, la disolución de límites y contornos y el juego con la perspectiva. Al llevar a cabo los bocetos en acrílico con estas nociones, los fondos planos del cubo escénico y los personajes, adquirieron movimiento y espacialidad a través de la



Figura 14



Figura 15

mancha y los límites difusos en clave media (Figura 13 y 14), sin embargo, al llevarlo a la pintura

al óleo el resultado fue una composición tectónica, de límites y contornos notorios en clave media-baja (Figura 15).

Segundo momento

Una vez determinados los escenarios, acciones y momentos del ritual en el plano bidimensional, me propuse llevar a cabo una mayor intervención en los mismos. Si bien, los bocetos no presentaban un alto grado de iconicidad, mi interés era abordar una representación medianamente realista del volumen, luces y sombras, y espacialidad. De esta manera las figuras planas, por medio de la técnica de valoración de los volúmenes al servicio del modelado tridimensional de las formas, adquirieron cuerpo y espacialidad generando un contexto que mucho distaba de mi idealización, es por ello que otra vez recurrí al tratamiento del fondo en búsqueda de un espacio con mayor grado de detalles.

El cubo escénico logró resolver de manera rápida el fondo y también era consecuente con el punto de vista desde el cual estaba encarando la obra, la acción de los personajes. Sin embargo, la clave baja de los bocetos, los trazos del grafito y la rigidez comenzaron a verse redundantes.

Al intervenir sobre el cubo escénico y en búsqueda de una imagen que escapara del dato visual corriente, una de las primeras soluciones que encontré fue la composición por formas y ornamentos, que me condujeron a espacios exteriores geométricos y planos con intención de espacialidad (Figuras 16, 17 y 18).

Continué incesantemente con la idea de llevar a cabo un nuevo paisaje de la experiencia, tal es así, que pude observar cómo imágenes retinianas me develaban desde una vista lejana y aérea un espacio oscuro en el cual vislumbraba una estructura monumental con la forma de un prisma rectangular, que disponía en su cara frontal de



Figura 16



Figura 17

cuadrados regularmente ordenados. Y en la base en la cual se apoyaba y cercano a la estructura, una forma irregular que combatía contra la oscuridad. Esta imagen intangible, posteriormente llevada a un minúsculo boceto, me condujo a analizar y reflexionar aún más sobre la representación y las posibilidades de un abordaje aún más alejado del referente y cercano a una autonomía del dibujo, la pintura y a lo imaginario. Estableciéndose como puntapié para el desarrollo de un contexto inusual de la experiencia (Figura 19). Por consiguiente, me dispuse a determinar los objetos que contextualizan la ceremonia: Féretro, vitrales, nichos, lapidas, mausoleos, etc. Para llevar a delante una acción de interferencia y modificación del dato visual.



Figura 18

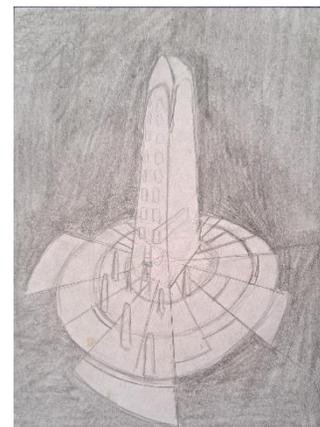


Figura 19

Luego en los espacios negativos encontré el paisaje, género que han abordado numerosos artistas y movimientos a lo largo de la historia entre ellos, el romanticismo. Durante el romanticismo “el paisaje emerge como exaltación de las emociones y la subjetividad, una proyección de sentimientos”

(Marchán Fiz, 1987:122). A partir de esta manera filosófica de concebir y sentir la naturaleza, decidí incorporar el paisaje en representación del rito funerario. Abordando el dramatismo, la soledad y el misterio. En consecuencia, los grandes planos de pared y los fondos homogéneos que cubrían el fondo de las representaciones anteriores comenzaron a ceder y dar lugar a espacios exteriores en ruinas, desérticos y montañosos (Figura 20 y 21).

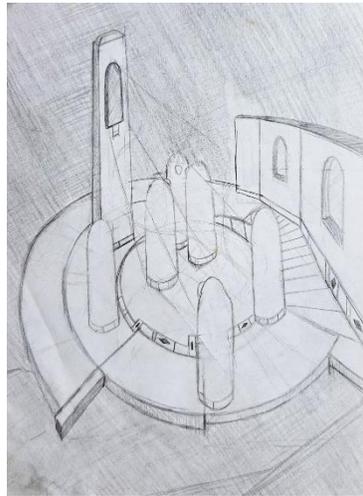


Figura 20



Figura 21

El ímpetu por huir de una representación icónica se encontró con el modernismo. Schmutzler (1996:19-20) lo define como un estilo que se preocupa fundamentalmente de lo ornamental y decorativo. Su primera característica es la de expresarse sobre un plano, que le otorga sensación de bidimensionalidad, prescindiendo de la ilusión plástica y espacial. Otra característica fundamental es la línea ondulante de vertiginosas curvas y lo asimétrico que domina y se subraya enfáticamente. El ornamento, la asimetría, la clásica línea ondulante y las formas orgánicas se volvieron otro recurso para la representación. Poco a poco en el espacio se generó un diálogo entre las figuras geométricas de los cuerpos, paredes y objetos con las figuras abstractas y orgánicas del paisaje (Figura 22).

Carrere y Saboit (2000:84-89) distinguen dos grandes modos de aprehensión visual, el signo icónico y signo plástico. En la tradición artística el iconismo es la idea de semejanza respecto a la realidad, es decir que se apoya en el hecho común y empírico de cosas del mundo visible. El signo plástico por otro lado es la autonomía manifiesta en el poder significante de las formas de expresión liberadas de la esclavitud imitativa.

Teniendo en cuenta las posibilidades creativas del signo plástico, me conduje a abordar las líneas, planos, formas y color teniendo en cuenta su poder significante tratando de evitar un vínculo forzoso con lo existente, y de este modo generar mundos distintos de la experiencia común, es decir mundos interiores, invisibles, oníricos, imaginarios, irreales. Situándome en un territorio ambiguo en lo relativo a la referencialidad. Sin abandonar del todo lo icónico.

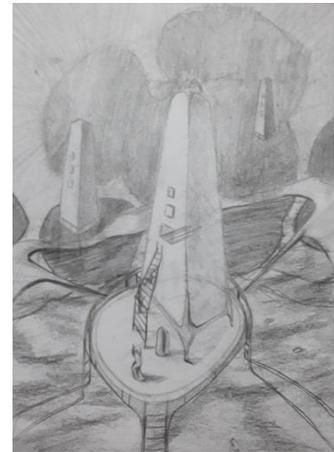


Figura 22

Volviendo a los bocetos después de haber analizado la estructura que se alzaba en lo más oscuro de lo imaginable. Cada objeto de las representaciones icónicas devino en *motivo*. Es decir, en una excusa para abordar la representación en términos plásticos.

El paisaje exterior fue anfitrión de nuevos acontecimientos, en el fueron cobrando forma estructuras monumentales ficcionales y simbólicas, que fueron modificando el eje de las representaciones (Figura 22). Estas estructuras parten de una identificación de *motivos* en esta temática. El féretro, los vitrales, los nichos se volvieron germen de una reconfiguración ligada de manera consciente o inconsciente a la metáfora y el simbolismo, como así también cada aspecto de la representación. Los personajes contenidos en bases circulares segmentadas fueron dispuestos en torno a estas estructuras. Las montañas adquirieron volumen y planimetría o simplemente se

conformaron como un contorno ornamental o serpenteante conforme *motivo*. De esta manera la representación comenzó a establecer un dialogo entre figura y fondo, entre lo geométrico y orgánico, entre el volumen y lo plano, y entre lo icónico y lo abstracto.

La ubicación de bases circulares, la segmentación y regularidad de los ornamentos, las formas orgánicas y la verticalidad de las estructuras. A demás de responder a una necesidad de creación, responden a un intento de materialización de lo inaprensible por medio de la metáfora. Carrere y Saboit (2000:165) afirman que nuestro conocimiento del mundo y de nosotros mismos se apoya en numerosos procedimientos retóricos con los que la diversidad y el caos de lo existente se nos vuelven poco a poco accesibles. Las relaciones y sustituciones metafóricas me condujeron a repensar las formas, o mejor dicho comprenderlas. Es entonces donde saberes sobre representaciones andinas comenzaron a vislumbrar. El símbolo de la escalera, la greca y las estructuras monolíticas como puente conector entre el cielo y la tierra. Los círculos como representación del tiempo cíclico predominante en las antiguas civilizaciones y por otra parte las guardas de ornamentos segmentados representando el tiempo lineal, el ciclo de la vida entre el nacimiento y la muerte. Así mismo y unido a esto, busqué la manera de representar en el espacio las reacciones psicológicas de los participantes. Es por ello que toman forma los paisajes enigmáticos, que reflejan un vaivén de lo conocido y lo desconocido, la incertidumbre del más allá. Por otra parte, este paisaje se nutre denotativamente de ciertos rasgos y expresiones que canalizan o vislumbran los sentimientos para la generación de formas, esto son los ojos y sus lágrimas, las bocas y sus gritos, los brazos y su contención. A partir de estas relaciones surgen ciertos objetos y formas en el paisaje, como la similitud de las figuras orgánicas con nuestro cuerpo y de la calidez de la contención con las colchas que nos abrigan y estas con las montañas.

Los dibujos finalmente adquirieron dramatismo en su representación, debido a la valoración en grafito de fuerte contraste de luces y sombras y la expresividad de la línea. Como así también, las figuras comenzaron a ceder ante el paisaje debido al punto de vista cenital (figura 22).

Como he mencionado, en mis obras cuento una historia, en cada uno de ellos me detengo y los indago. Como *realizador* pude analizar el texto pictórico y notar que las paredes al dejar de separar el mundo de los vivos y el de los muertos expresaban un mundo compartido. De alguna manera ese fue el puntapié para comprender que no me conducía a una representación de un futuro anhelado sino, a la representación de un momento trascendental en donde los presentes, vivos y muertos, por un determinado momento habitan el misterio.

Por otra parte, y siguiendo un proceso de autodestrucción ligado a la representación ilusoria del espacio. Me encontré nuevamente, al momento de llevar el dibujo a una mayor escala, tamizando



Figura 23

los bocetos por la perspectiva y la construcción de volumen, tratando de lograr un realismo que atentaba contra la particularidad y el encanto de los bocetos.

Con el tiempo y reflexionando sobre la esencia de las representaciones, me

animé a conservar la superposición y yuxtaposición de perspectivas como así también las formas sintéticas para valerme de ellas en el futuro.



Figura 24

Previo al traspaso de los dibujos al óleo de mayor escala, realicé estudios de luces sombras, volumen y color para resolver los problemas que me planteaba imaginar las líneas y planos en el espacio. Para ello opté por recurrir al uso de fotografías de modelos y paisajes (Figura 23 y 24),

además de maquetas simples que resolvía con trapos, colchas, harina, cartón, plastilina y sobrantes de porcelana fría. A las cuales proveía de iluminaciones con lámparas y velas, tal como utilizaban durante el barroco para generar grandes contrastes (Figura 25,26 y 27).



Figura 25



Figura 26



Figura 27

Determinar los puntos de iluminación -al igual que la perspectiva en los bocetos lineales- me condujo por resultados totalmente distanciados del esperado. Las sombras que había imaginado proyectara determinado punto de luz, eran totalmente diferentes en la realidad. Por tal razón, elegí usar algunos datos y eliminar otros. Con estos datos realicé bocetos previos de valor a través de la pintura al óleo en sombra tostada (Figura 28). Las representaciones monocromas tuvieron la intención tanto de generar atmosfera y clima como ser una base para el posterior tratamiento de color (Figura 29).

Continué trabajando los bocetos pictóricos en clave media-baja a través de la pintura al óleo. Los colores primarios rojo, amarillo, azul fueron atenuados con la mezcla de tierra siena natural y tostada, y amarillo Nápoles. Generando



Figura 28



Figura 29

composiciones terrosas con golpes de color (Figura 29, 31). El propósito de desaturar los colores no por su complementario sino, por los tierras de pomo y el amarillo Nápoles se debe puramente a una cuestión simbólica. Los tierras representaban a aquello a lo cual volvemos, al polvo y a un contexto, al parque del cementerio. Por otra parte, el amarillo Nápoles representaba el cuerpo ya que es un color tradicionalmente implicado en la composición de los tonos pieles.

Como es evidente, el color no solo implicó el abordaje de sus tres dimensiones valor, matiz y saturación sino, también su componente simbólico, su razón de ser, en el cual diferentes conceptos y referencias dieron lugar a la representación pictórica del rito.

En una primera instancia mi idea era llevar a cabo pinturas al óleo en mediano formato, debido a una mayor familiaridad con la técnica y una visualización pictórica de los bocetos. Sin embargo y recusando la conformidad, decidí afrontar desafíos: un formato de mayor escala, y el uso colores fríos y desaturados. En resumida cuenta, mis trabajos anteriores se caracterizan por los formatos pequeños, la clave media-alta, los colores vivos y cálidos y por una resolución que escapa del trabajo espacial en favor de los planos de color (Figura 5 y 6).

Al llevar los bocetos finales a bastidores de 100 x 70 cm. por medio de una reproducción a escala a través del uso de cuadrícula. Los diseños, en algunos casos, quebraban el equilibrio de la composición, debido a que algunas formas y figuras quedaban demasiado grandes, es decir, con un resultado distante al de los



Figura 30



Figura 31

bocetos (Figura 30). Por ende, esas obras sufrieron modificaciones con tal de compensar el espacio (Figura 31). Sin embargo, no fue el único cambio, el dramatismo de los bocetos cedió ante un tratamiento más pulcro y controlado del óleo. El color así mismo fue modificado –no en la totalidad de las obras- otorgándole otro clima a la obra, distante del dramatismo inicial. Por otra parte, esta nueva mirada sobre los bocetos dio lugar a una resolución ligada al misticismo y de alguna manera al aspecto solemne de la ceremonia.

Para llevar a cabo las obras de gran formato investigué diferentes procedimientos. Bases de colores (figura 32), bases tradicionales en sombra tostada y bases blancas. Pinceles grandes y pequeños, chatos y cónicos, para resoluciones de menor detalle. Pinceles pequeños chatos, lengua de gato, redondos y liner para los detalles. Pinceladas aplicadas como bloques, manchas o tramas a la manera tradicional.



Figura 32

Las representaciones fueron abordadas como formas cerradas, es decir delimitando figura-fondo y no como una totalidad. Cada elemento de la superficie pictórica fue tratado como bloque trabajando desde el fondo a la figura, por ejemplo: el cielo, después la superficie y luego los objetos (Figura 32). Así mismo efectué procedimientos como planos homogéneos y fundidos.

Luego de haber realizado varias pinturas al óleo en mediano formato, pude visualizar la repetición de un procedimiento tectónico, la construcción de la pintura en bloques, el tratamiento sutil de los pasajes en la construcción de volumen y el uso de colores quebrados. Contrariamente al resultado de los bocetos realizados a color en acrílico, que tenían mayor énfasis en la

construcción atectónica, por medio de manchas y un mayor uso de la relación entre tonos y matices para la construcción pictórica.

En vistas de recuperar el dramatismo de la mancha que rescata el aspecto también dramático del ritual y un mayor trabajo torno al color, opté por la pintura al temple. La pintura al temple realizada con tempera y yema de huevo, me permite conservar, quizás a modo de palimpsesto, todas aquellas decisiones que construyen una imagen. Además de permitirme ejercitar el uso del color en sus tres dimensiones: saturación, matiz y valor.

Volviendo a los primeros trabajos, encontré por medio del temple, una técnica acorde a aquellos bocetos que repelían la pintura al óleo. Los colores, las pinceladas visibles, las manchas, la forma abierta, es decir la disolución de la línea en favor de lo difuso y los diferentes procedimientos tales como el restregado, la tinta indirecta y las bases metálicas le otorgaron aquello que con la controlada pincelada del óleo no podría lograr: fluidez en la construcción pictórica. El temple a través de la superposición de tonos me permitió escapar de los pasajes controlados, jugar con los matices y huir del redundante uso de colores quebrados, sin abandonar con ello, el sentido de su utilización en esta serie, remarcando ese aspecto dramático que en las obras finales devino en calma, soledad y misterio. Así mismo, el pequeño formato me permitió recuperar la intimidad de la ceremonia (Figura 33 y 34).



Figura 33



Figura 34

Poco a poco, no solo el trabajo de tonos y matices fue síntoma de esta nueva técnica sino también, una mayor libertad a la hora de plasmar una idea. De modo que aquellas obras que llevaban un tratamiento en etapas que atentaban ingenuamente contra la particularidad, con el impulso del temple adquirieron mayor espontaneidad, libertad en su composición. Contribuyendo aún más a esos cuestionamientos en torno a la representación que atravesaron este trabajo, el paso del signo icónico al signo plástico, logrando algunas composiciones puramente abstractas.

Capítulo 4: Montaje

La exposición del presente trabajo final se llevará a cabo en el Centro Cultura Casona Municipal, ubicado en el centro de la ciudad de Córdoba. La misma cuenta con varias salas destinadas a usos múltiples: sótano, planta baja, primer piso y altillo. La muestra se montará en el hall y anexo del primer piso.

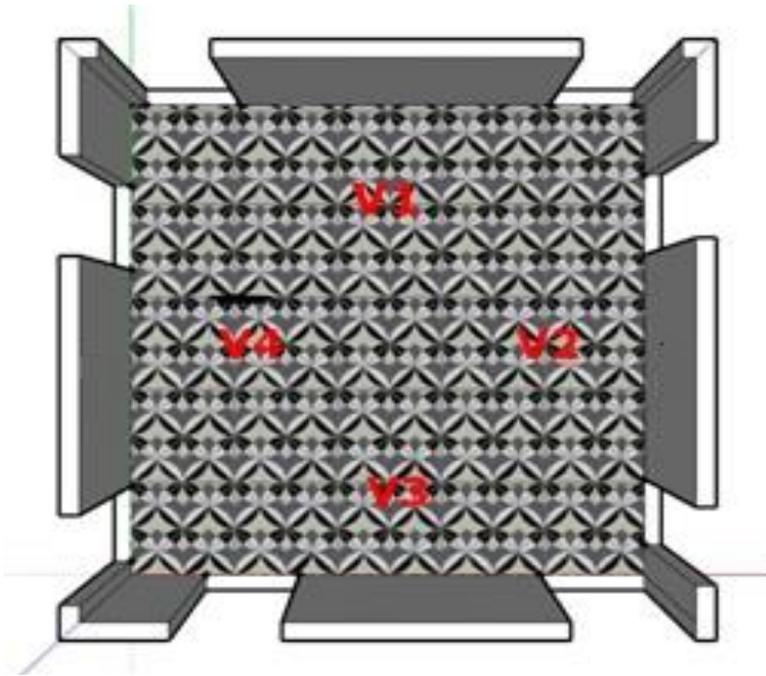
La disposición de las obras mantendrá un criterio narrativo de manera que las obras que hacen énfasis en la figura humana y el aspecto dramático de la ceremonia darán inicio al recorrido, que continuará por los lazos de solidaridad para finalmente llegar a los paisajes y la calma. Así mismo, serán agrupadas por técnicas: Los temples de pequeño formato se ubicarán en el anexo del

hall mientras que las pinturas al óleo de mediano formato en la sala del balcón. En cuanto al montaje, este será a la manera tradicional, es decir a la altura del espectador y con luz cálida directa, tratando de generar un clima tenue.

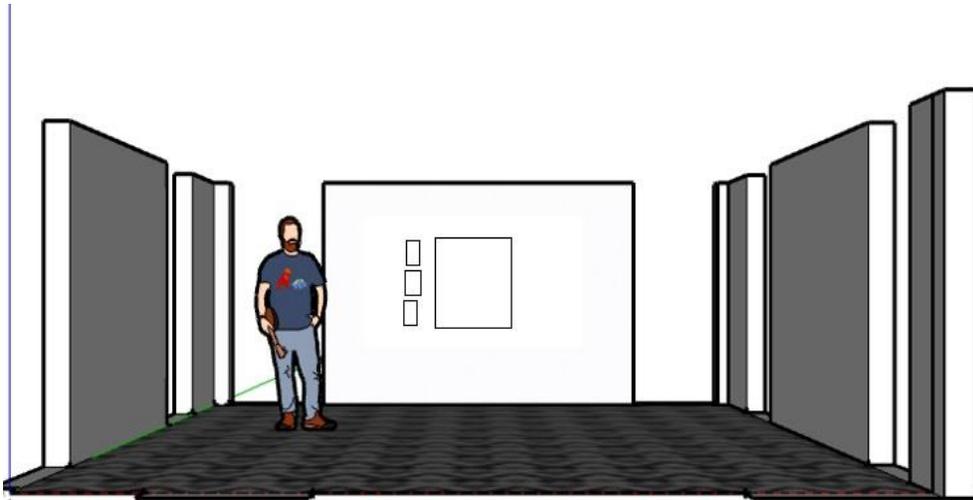
Texto de sala:

El último respiro reposa en espacios intransitables, inusuales, incomprensibles. Un espacio que brota a través de la carga emocional y del anhelo de eternidad. En común unión expresa lo cálido y lo frío, la solemnidad y el drama, lo real y la ilusión. A través de paisajes de sentires, invito a re transitar cuestiones trascendentales para la humanidad. En donde aquellas imágenes del devenir cíclico que hemos visto y que nos han conmovido, en las cuales reverberan sentimientos de compasión y solidaridad y en las que se manifiestan las creencias aferradas en nuestra naturaleza sobre nuestro destino incierto, dan lugar a la concepción de lo imaginario y simbólico, llevándonos a través de la tradición pictórica por la calidez de los terrenos montañosos, al enigma de la infinitud espacial y por una valoración del tiempo consciente, incitándonos en el trayecto a una reflexión en torno al inadvertido tiempo presente.

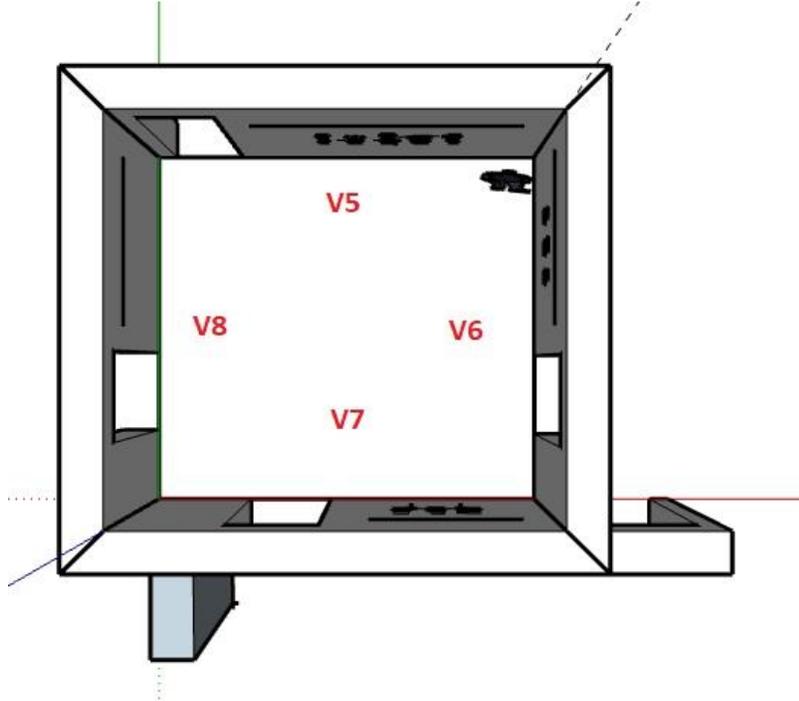
Disposición de obras en el espacio:



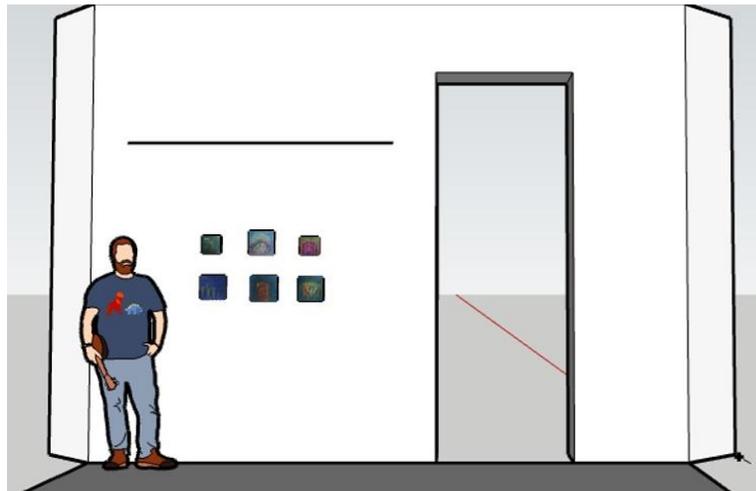
CCCM. Hall, Primer piso. Vista superior.



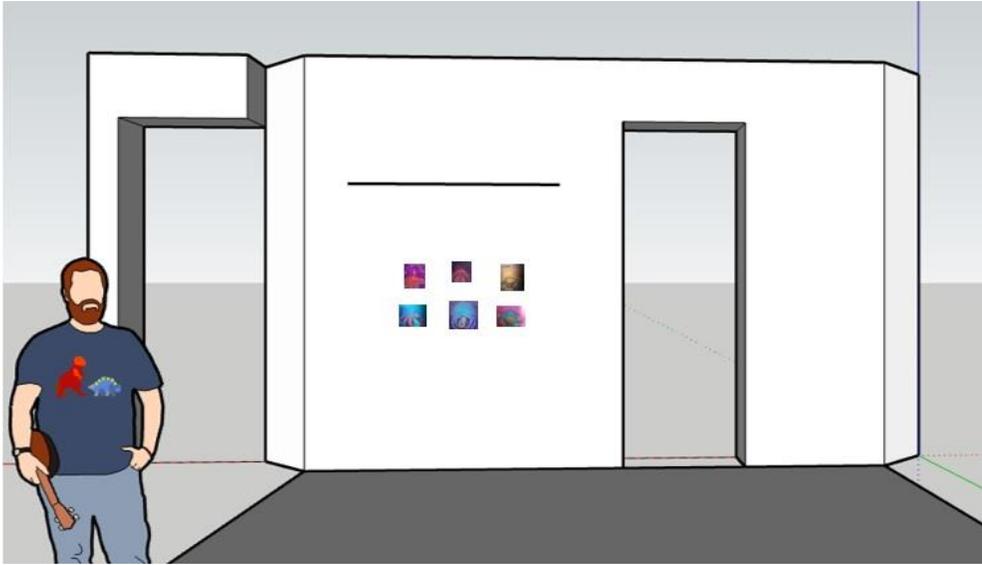
Hall. V1. Texto de sala.



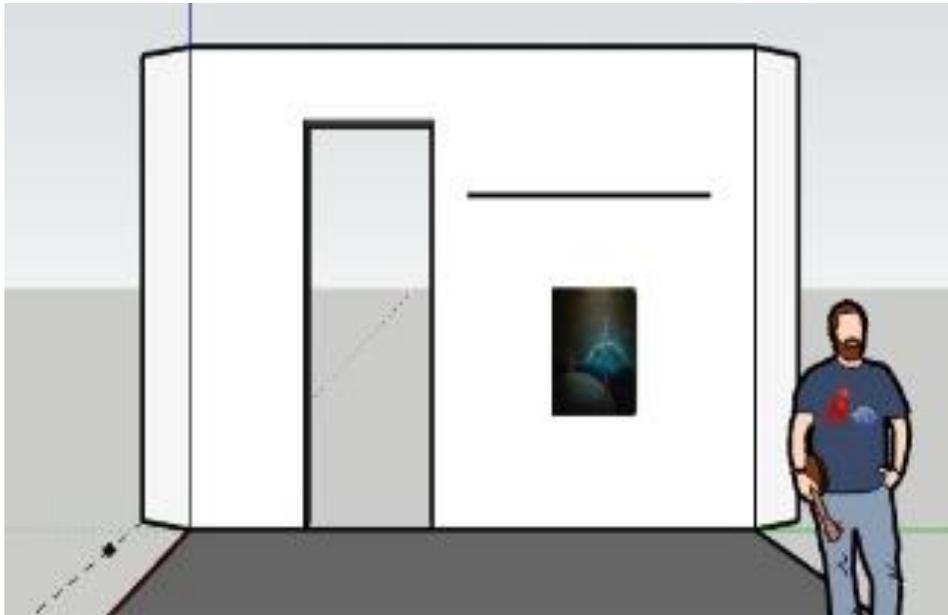
CCCM. Anexo, primer piso. Vista superior.



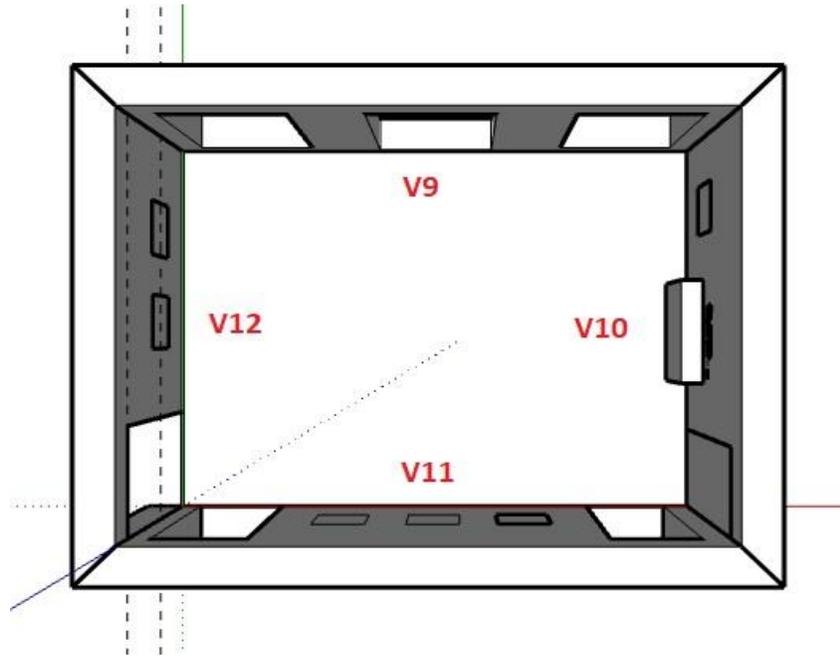
Anexo. V6.



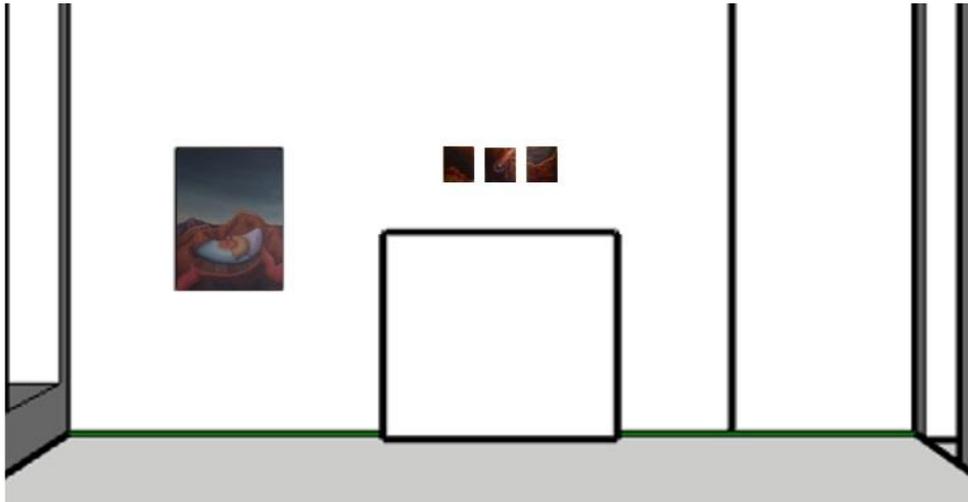
Anexo. V7.



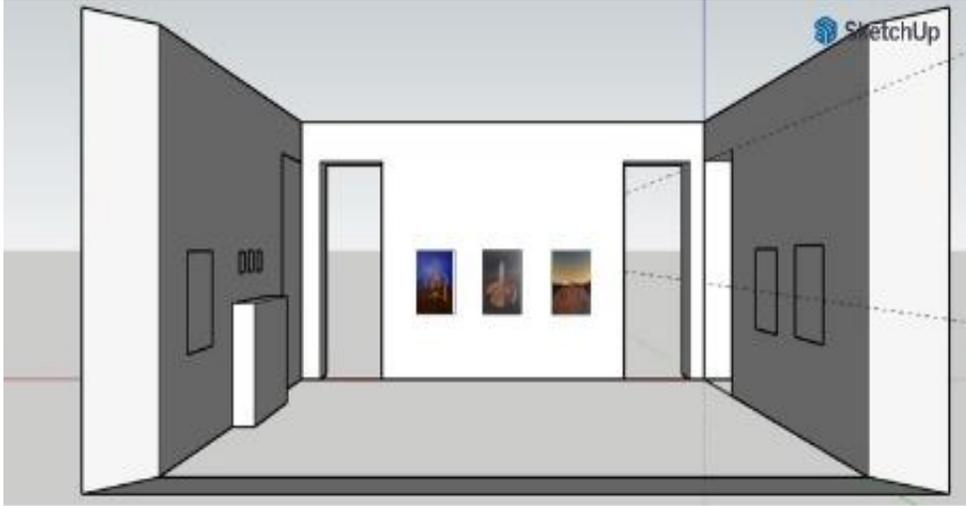
Anexo. V8.



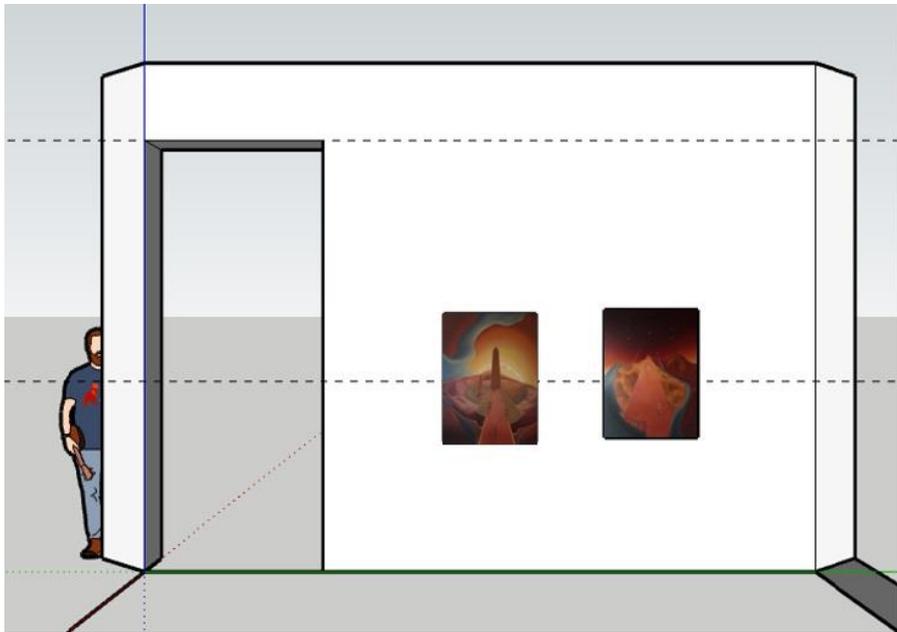
CCCM.Balcón, primero piso. Vista superior.



Balcón, V10.



Balcón, V11.



Balcón, V12.

Reflexiones finales

Monumental metafísico ritual se ha conformado como una memoria descriptiva del proceso artístico, un relato sobre operaciones, estrategias y reflexiones que ejemplifican una operación intelectual intuitiva en donde el movimiento precede al análisis. A lo largo del presente trabajo se hace explícito un diálogo entre las líneas, las pinceladas, la forma y el color con el hacedor, en el cual la obra dicta un camino sinuoso a seguir, muchas veces desconocido, ante la atenta mirada del artista.

El objetivo inicial de este trabajo final ha sido la construcción de un imaginario propio a partir de una temática con fuerte carga simbólica, social e imaginativa, el ritual funerario. La intención por alcanzar los objetivos propuestos, implicó en su desarrollo, replanteos e indagaciones que me condujeron a desglosar y comprender los procedimientos compositivos propios, analizar el quehacer artístico y las posibilidades de aprehensión visual que nos han sido legadas por los grandes maestros.

En el inicio de este trayecto compositivo, el recuerdo fue un primer recurso y base de toda operación. Lo he identificado como una imagen sensible, susceptible de interferencias e idealización que, además, provee un contacto genuino y posibilita acceder a otros lugares, y a través de la experiencia empírica, comprender las capas que componen un tema. Sin embargo, al utilizar el recuerdo el propósito no era expresar referencialmente la experiencia, sino comprender en mayor profundidad el contexto, las sensaciones y sentimientos. De esta manera, la estructura del ritual funerario como mi experiencia en tanto partícipe, fue velada y revelada. Buscando destacar esencialmente aspectos sociales, culturales y psicológicos y buscando evadir la autorreferencialidad.

La imagen a lo largo de su desarrollo implicó 3 movimientos, deconstrucción, análisis y construcción. Movimientos que se superponen, alternan y repiten, que incluyen una valoración de las líneas y formas propias como así también un abordaje del símbolo y la metáfora. Para ello, ha sido de suma importancia un concepto clave, el motivo. Este término atraviesa el presente trabajo en sus tres definiciones base, unido a un análisis de los modos de aprehensión icónico y plástico. A partir de ellos, me ha sido posible identificar aquello que la imagen dicta, a valorar el aspecto plástico en su poder significativo sin incurrir en la búsqueda de un objeto referencial. Sin embargo, llegar a esa concepción de la representación implicó numerosas horas, análisis y recaídas en el sistema ilusionista idealista que nos ha legado la tradición. Cada boceto y cada obra de este trabajo lleva manifiesto un enfrentamiento entre lo icónico y lo plástico, entre lo conocido y lo desconocido. En él, he recurrido a la utilización de maquetas, modelos y fotografías para generar una representación medianamente realista de los volúmenes y del espacio, como así también, a estrategias compositivas utilizadas en determinados movimientos de la historia del arte, y diferentes técnicas como la pintura al óleo y temple al huevo para servirme de diferentes formas de composición de la imagen y explorar el abordaje arreferencial.

La representación del ritual me llevó a comprender aspectos de la actividad artística que había dejado de lado, la invención creativa. Me he visto a lo largo de este proceso quebrando continuamente lo peculiar en favor de una representación ilusionista, por ingenuamente relacionar la pintura con la representación tradicional, académica, referencial y figurativa, dejando de lado y desconociendo otros modos de aprehensión visual y aspectos sumamente importantes como el color, la forma, el juego de procedimientos y demás riquezas que pude encontrar analizando brevemente la historia y a través de la pintura al temple. El temple me ha conducido a comprender

la pintura y las pinceladas vivas, es decir pinceladas que no se subordinan a un esquema de composición lineal, sino que independientemente aportan mayores significados a la obra.

Para finalizar, este trabajo final me ha llevado por caminos imprevistos, me ha permitido analizar en profundidad la composición plástico-visual, desde sus elementos mínimos de significado hasta las capas del concepto. Así mismo, me ha llevado a servirme de estrategias que nos han legado grandes artistas, y comprender el devenir histórico de lo icónico y lo plástico. es decir, el ensanchamiento de los códigos de este lenguaje. Pero sobre todas las cosas, me ha posibilitado una valoración de diferentes técnicas y procedimientos, y enseñado como estas se relacionan con lo que dictan los bocetos y la capacidad que poseen de despertar diferentes sensibilidades en el hacedor.

Bibliografía

1. Marchán Fiz, Simón. (1986). *Contaminaciones figurativas*. Madrid: Alianza. Cap 1: El canto del cisne y otras figuras de lo moderno.
2. Panofsky, Erwin. (1979). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza. Capítulo 1: Iconografía e iconología: Introducción al estudio del arte del Renacimiento.
3. Segré, Cesare. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Critica. Segunda parte: Problemas del texto literario: Tema/Motivo.
4. Francastel, Pierre. (1970). *Sociología del arte*. Madrid: Emecé. Capítulo III: Destrucción de un espacio plástico.
5. Marchán Fiz, Simón. (1987). *La estética en la cultura moderna: De la ilustración a la crisis del estructuralismo*. Madrid: Alianza. Cap IV: la estética y la progresión poética universal.
6. Schmutzler, Robert. (1996). *El modernismo*. Madrid: Alianza. Forma y estructura del modernismo.
7. Wölfflin, Heinrich. (1986). *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós.
8. Hauser, Arnold. (1957). *Historia social de la literatura y el arte II*. Madrid: Guadarrama. Cap. VII El barroco.
9. Allué, Marta. (1998). *La ritualización de la perdida*. Anuario de psicología. Universidad de Barcelona. Vol.29, núm. 4, pp. 67-82.
10. Torres, Delci. (2006). *Los rituales funerarios como estrategias simbólicas que regulan las relaciones entre las personas y las culturas*. Sapiens. Revista Universitaria de Investigación. Vol.7, núm. 2, pp. 107-118.
11. Zablosky, Clementina. (2015). *Cultura y etnografía: aproximaciones*, Córdoba.