

pensar imágenes

Trabajo final de licenciatura en pintura

Florencia Agüero

Asesores:

Mónica Mercado / Lucas Di Pascuale

Córdoba 2007



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 2.5 Argentina



Este documento se encuentra depositado en el
Repositorio Digital de la Universidad Nacional de
Córdoba. <http://rdu.unc.edu.ar>

Prefacio

El presente escrito¹ pretende analizar y reflexionar acerca de un proceso de producción artística que desarrollé durante un año y medio y que constituyó mi trabajo final de licenciatura en pintura².

No hay producción (artística o no) sin preguntas, sin inquietudes, sin deseos. Por esta razón el objetivo a lo largo de este artículo, basado en una mirada retrospectiva, será reconstruir algunas preguntas importantes que se generaron en relación con el proceso y aquellas inquietudes y deseos que funcionaron como disparadores del hacer.

En cuanto a su organización, el artículo se compone de tres partes: *proyecto o ¿qué quiero hacer?*, *hacia dentro o memoria descriptiva* y *hacia fuera o memoria reflexiva*. Esta estructura pretende, en un primer momento, exponer las cuestiones más significativas de este proceso de producción en particular. Esto es: describir el proceso de construcción de las imágenes que conforman el grupo analizado y esbozar algunos argumentos que permitan leer dicho grupo de imágenes como una propuesta artística centrada en la temporalidad de la observación / expectación. En un segundo momento dejar planteadas, enunciadas al menos, reflexiones que se inician con esta propuesta pero que la trascienden y que considero importantes, principalmente problemáticas referidas a la tradición moderna occidental del arte.

¹Una versión semejante del texto que aquí se presenta, fue publicada durante el año 2009, bajo el título *Pensar imágenes: notas introductorias al análisis de una propuesta artística* en la revista *Síntesis. Artículos basados en tesinas de grado* de la editorial Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

²Escuela de Artes (EA), Facultad de Filosofía y Humanidades (FFyH), Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Agosto de 2007.

Proyecto: ¿qué quiero hacer?

A lo largo de este proceso de producción fue estableciéndose como objetivo, como deseo, dejar asentadas una serie de *ideas visuales*.

Ideas que surgen pintando, dibujando y escribiendo sobre una superficie particular, sobre un soporte material encontrado y elegido entre bienes familiares en desuso: tarjetas de papel secante impresas con anuncios publicitarios médicos, de los años 1950 a 1970 estimativamente. Estos papeles funcionaron como *punto de partida* en un doble sentido: por un lado, el encuentro con las tarjetas publicitarias como objetos provenientes de una realidad extra-artística y la posibilidad de que se convirtiesen en soporte físico para experimentar con la pintura; por otra parte cada tarjeta en particular fue generadora de reflexiones y decisiones relacionadas con su contenido gráfico. A partir de la condición del soporte material elegido (*no estaba vacío*), a partir de la *opacidad* que representaba su contenido (el lenguaje de la publicidad es del ámbito médico además de ser publicidades de otra época) y a partir de la observación detenida de este contenido, comienza este proceso. Frente al encuentro con estos papeles, las ideas visuales fueron concebidas como *imágenes profundas*. Imágenes que no pretenden develarse en la superficie: lo que hay para ver lleva tiempo, transcurre en diferentes capas. Entonces, otro de los deseos alrededor del proceso de trabajo, y donde quizás resida la particularidad de la propuesta, tiene que ver con que las imágenes puedan ser miradas detenidamente, que sean *imágenes difíciles de ver*. Dificiles de ver en un sentido relacionado a la temporalidad en la observación, afín a lo que A. Huyssen escribe sobre lo hermético en la pintura de Anselm Kiefer: (...) *no en el sentido de un saber oculto sino en el sentido de un carácter elusivo que impide que la mirada y la interpretación se detengan alguna vez*. (Huyssen, 2002: p.110)

Esta propuesta en relación con la temporalidad de las imágenes tiene que ver principalmente con la intención de compartirlas, de compartir estas ideas visuales, con otros, otros/*espectadores*. Dar a ver estas ideas, proponerlas como espacio público, como objetos, como presencias materiales, como pinturas prolongadas, como poesías o como aquello que puedan ser a partir de la *interacción* con el medio.

I. Hacia dentro (memoria descriptiva)

¿Qué es importante?

Soporte, materiales, herramientas

El soporte material elegido como punto de partida fue algo central para el desarrollo del proceso de producción. Su naturaleza: qué es (papel secante); un regalo para médicos; su fragilidad. Aquello que dice, contiene, da a ver en tanto imagen visual: anuncios publicitarios médicos de otra época, obsoletos, ya que los productos promocionados probablemente han perdido vigencia hoy en el mercado. También constituye un núcleo de interés el hecho de que la función con que fueron concebidos se haya desvanecido (ya no se utiliza papel secante para escribir porque no se utilizan lapiceras a tinta, por lo tanto tampoco es un soporte publicitario adecuado); es importante el hecho de que sean *desechos*, restos.

Su encuentro, en un sentido personal y afectivo, es otra cuestión en la que reside algo central. No me hubiera relacionado de igual modo con una superficie vacía, en blanco, tampoco con un objeto anónimo, apropiado en cualquier lugar.

Encontrar un soporte particular, opaco, con una historia, compuesto, usado tal vez, cerrado, completo. Explorarlo, qué ofrece y la posibilidad de intervenirlo, modificando su función, su contexto de origen, su estructura, su sentido.

Simultáneamente a los papeles secantes trabajé con unas pinturas realizadas en la escuela primaria y esquelas de papel ilustración. Si bien esta experimentación simultánea resultó de importancia, considerando que los tres tipos de soporte tienen como rasgo común no estar vacíos, el papel secante estructuró el proceso de producción y las temáticas abordadas en las pinturas sobre otros soportes están estrechamente vinculadas a lo que surgía en el trabajo sobre las tarjetas publicitarias médicas.

Dentro de los materiales y herramientas utilizados se encuentran: pinceles de cerda, rodillos; pinturas acrílicas (la mayoría de ellas decorativas, no para uso profesional) diluidas con fijador sellador para pared y agua. Lapiceras, fibras, pasteles grasos, grafito, cinta de papel. En la última etapa del proceso fueron utilizados diseños transferibles para dibujo arquitectónico (cuyos motivos más frecuentes son plantas en macetas, personas y animales domésticos). Sobre los transferibles es importante el hecho de que se trata de un material cuyo uso también ha sido restringido a partir de la aparición de otros materiales que suplieron su función o por el desarrollo de otras tecnologías, en este sentido también se trata de un resto³. Otra herramienta incorporada hacia el final del proceso fue una regla con letrógrafo.

A partir de la enumeración anterior se desprende un aspecto importante relacionado a que el trabajo fue realizado con aquello que hubiera *a mano*. Con esto me refiero no solo a la *accesibilidad a los materiales* (son todos materiales producidos industrialmente, disponibles en el mercado, en general de bajo costo y no necesariamente especializados o profesionales); sino también *a las ideas*, es decir a capitalizar y reconfigurar con una intención estética aquello con lo que me encuentro, aquello que veo, leo, escucho,

³Resulta gráfica a estos efectos la anécdota suscitada en la librería donde fueron comprados, allí los transferibles se encontraban en una caja como saldo.

cotidianamente. *Kiefer (...) subraya el carácter trivial y cotidiano de los objetos, materiales y palabras como impulso inicial de los descubrimientos estéticos* (Huysen, 2002: p.110) Respecto a la accesibilidad a las tarjetas publicitarias, si bien los papeles (y quizás los transferibles) podrían compararse con un resto arqueológico (encuentro, recuperación como parte de una historia, de una cultura, trato diferenciado hacia el fragmento encontrado, inscripción en otro espacio y tiempo como objeto digno de apreciación, de ser acumulado) no fueron objetos especialmente buscados para realizar el trabajo, sino que resultaron accesibles, disponibles y cercanas.

Procedimiento

El proceso comienza a finales del año 2005 en el taller de pintura IV⁴, se inicia pintando sobre el lado *blanco* de los papeles. No son precisamente blancos, están teñidos y manchados por el tiempo, la humedad y algunas tintas; estos rastros fueron aprovechados en ocasiones. Un comentario oportuno del profesor⁵ desvía la atención hacia el contenido gráfico preexistente, y así comienza el trabajo sobre el otro lado, el lado impreso.

La impresión de anuncios publicitarios que podría considerarse una fisura en el soporte, es decir, aquello que lo aleja de ser un soporte adecuado/sabido/tradicional para pintura y aquello que explicita su realidad objetual, se constituye una nueva problemática de trabajo. La *interacción de los lenguajes artísticos con la gráfica publicitaria* se plantea como *operación central de producción*, como estrategia de trabajo.

⁴Departamento de Plástica, Escuela de Artes, FFyH, UNC.

⁵En ese momento el profesor a cargo de la cátedra era Rubén Menas. Él hizo una sugerencia acerca de que podría experimentar con la pintura, sobre la gráfica publicitaria.

La observación detenida de las piezas publicitarias es una parte importante: los diseños, las tipografías, dibujos, párrafos y frases publicitarias son los que definen tanto acciones generales como decisiones al interior de cada trabajo.

El trabajo sobre dichas piezas no consistió en un acto plenamente reflexivo, es decir, no se planificaba detalladamente una *composición* u organización en base a los diseños publicitarios sino que iban apareciendo paulatina y alternativamente la pintura, los dibujos y textos escritos e interactuaban con ellos en una especie de respuesta. Podría decirse que se trató de un procedimiento en el que se cruzaron *casualidad* y *reflexión*, cruce del cual nace un resultado híbrido, no del todo azaroso ni del todo premeditado, donde se conjugan intenciones y conducciones con procedimientos más automáticos o mecánicos.

Generalmente la operación sobre cada papel comenzaba manchando la superficie y a través del tiempo iban sedimentando distintas capas de color. En este sentido se trató de un proceso de ritmo lento en el que cada trabajo iba estructurándose a través de una cadena de pequeñas decisiones en el tiempo. Decisiones que se debatieron entre la intervención/transformación y el respeto/conservación.

La experimentación y las decisiones no se limitaron a lo pictórico, como mencioné anteriormente, la intervención también consistió en escribir y/o dibujar sobre los anuncios publicitarios. Los textos escritos y los dibujos surgieron a partir de la relación con lo que ya había en la superficie y con aquellos elementos que iban agregándose durante el proceso. La operación central consistía en la decisión de dejar y/o cubrir distintas partes de la imagen publicitaria.

Respecto de esta serie de *pequeñas decisiones* en cada trabajo y relacionándolas con el deseo de dificultad en la rápida aprehensión de los trabajos en su instancia expositiva, me

interesan dos ideas que Lyotard recupera acerca de lo sublime⁶: (...) *Cuando es sublime, el discurso se adapta a los defectos, las fallas de gusto, las imperfecciones formales.* (Lyotard, 1998: p. 100) Me interesa esta idea ya que considero que el proceso de trabajo transita en este ámbito de adaptación, de inclusión de aquello que podría considerarse una falla de gusto respecto tanto de convenciones o costumbres aprendidas como respecto a una idea de gusto basada en observaciones, apreciaciones e interpretaciones personales de aquellos *elementos que predominan en las imágenes de la vía pública o medios de comunicación. Existe por ejemplo, escribe Longino, una sublimidad de pensamiento, que a veces se indica en el discurso mediante la extrema simplicidad del giro, allí donde el carácter elevado del locutor hacía esperar más solemnidad y en ocasiones hasta el silencio liso y llano.* (Lyotard, 1998: p. 100) Esta segunda idea se relaciona con una especie de falta de coherencia, es decir, allí donde se espera algo solemne (por lo elevado del discurso) introducir un giro simple y por tanto un elemento sorpresivo en algún sentido, un elemento de dislocación de lo unívoco sin pretensiones de espectacularidad, de gran visibilidad, una especie de renuncia a la destreza.

Tres acciones

En los trabajos coexisten diferentes lenguajes visuales, la intervención sobre el diseño gráfico publicitario consiste en el desarrollo de tres acciones: pintar, dibujar y escribir.

⁶Lyotard recupera algunas definiciones de lo *sublime* en el discurso, atribuidas al retórico llamado Longino, en una suerte de historización de tal categoría estética. Su intención es relacionar lo sublime (*modo de la sensibilidad artística que caracteriza la modernidad*) y la vanguardia, proponiéndolo como categoría de análisis capaz de conjugar el placer y la angustia.

Una dimensión que resulta de interés a los fines del presente análisis y que tiene que ver con el quehacer pictórico (tradición moderna) es el desarrollo de una acción en una *temporalidad*, digamos, *lenta*: preparar el color, estirar la pintura, aguar, agregar sellador, superponer capas, generar distintos niveles de profundidad, velar. Veladura que construye un espacio profundo, propio de la *pintura* (desde la invención de la pintura al óleo). El trabajo por capas es algo importante. En este sentido resulta significativo el hecho de que los trabajos son conservados varias horas, días, semanas sobre la mesa y van siendo modificados continuamente. El resultado es una imagen compuesta por sedimentos.

Otros aspectos que dialogan con el quehacer pictórico tradicional son, por un lado, que los trabajos son producidos horizontalmente (a diferencia de la pintura de caballete, modalidad académica del acto de pintar) y por otro, el trabajo sobre muchos soportes simultáneamente. El trabajo sobre varios soportes al mismo tiempo implica una producción múltiple, en algún sentido se trata de una serie, pero no se abandona completamente la idea de lo único (ligado a lo artesanal). No se trata de un modo de producción lineal con un principio y un final ciertos o fijados a priori, tampoco se trabaja en uno de los papeles hasta finalizarlo y luego en otro.

En todo caso *la pintura es el papel y también lo que pasa arriba durante un espacio prolongado de tiempo.*

La paleta, el color, es otra dimensión importante en relación con la acción de pintar. Si bien la paleta utilizada no es idéntica en todos los trabajos, es decir, no hay un repertorio fijo de colores, sí hay algunas ideas comunes en cuyos límites se desenvuelve la utilización del color.

El uso del color está relacionado estrechamente con la idea de visualidad costosa, esforzada, atenta, lenta. Se trata de una búsqueda de distintos niveles de profundidad, en la que mirar implica cierta *cercanía* y *tiempo*. Junto al formato pequeño (tamaño original de las

tarjetas cuyas medidas promedio son 20cm x 15cm) el color pretende eludir una rápida aprehensión y en este sentido contrastar con el diseño gráfico de la publicidades médicas (Imágenes 1 y 2).

Una constante en el proceso fue esta experimentación en el armado de colores. Armar la mayor cantidad posible de colores diferentes a partir de diversas mezclas (teniendo como límite las posibilidades que ofrecían los materiales que tenía). Poder armar colores cuyas diferencias entre sí fueran sutiles, leves, casi imperceptibles.

En algunos trabajos, más claramente que en otros, se puede ver que el color fue armado en función de algún color de la imagen publicitaria. En estos casos generalmente el desafío consistió tanto en imitar el color de una manera fiel como en producir algún contraste sutil (Imágenes 3 y 4).

En cuanto a los contrastes cromáticos se trabajó en dirección a que no fueran muy altos, fuertes o evidentes, ya sea cuando utilizaba colores saturados o desaturados, en clave alta, mediana o baja.

En los trabajos en que el color es utilizado de un modo distinto, esto es, a través de contrastes cromáticos o de valores más directos, francos, aprehensibles o si predominan los colores saturados o puros, siempre están acompañados por algún elemento que remite a otros niveles de lectura, una palabra, un dibujo pequeño, algún elemento más oculto, desviante. (Imágenes 4 y 5). En este sentido la propuesta temporal para la observación atraviesa las tres acciones llevadas a cabo sobre el soporte: pintura, dibujo, escritura.

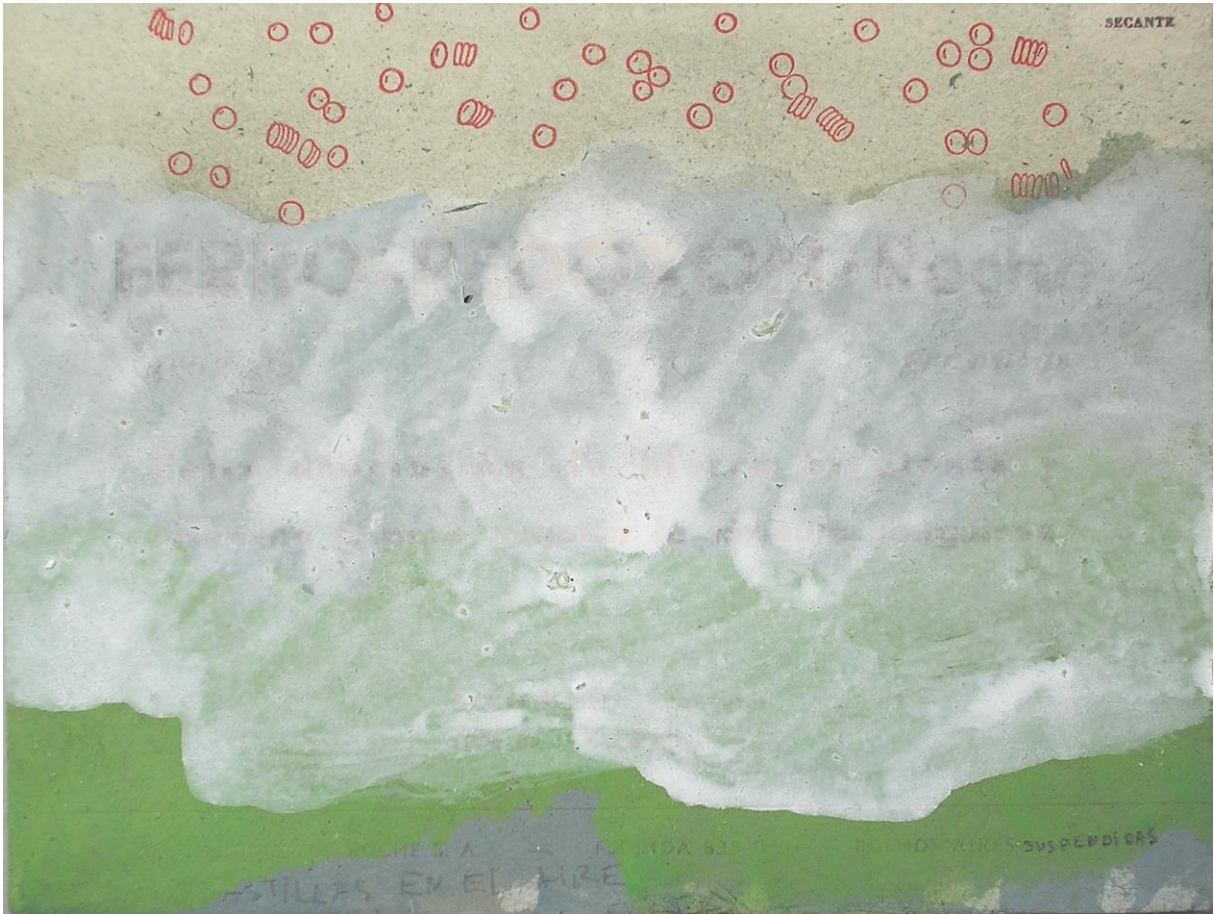


Imagen 1: contraste leve entre el color aplicado y los elementos del diseño publicitario

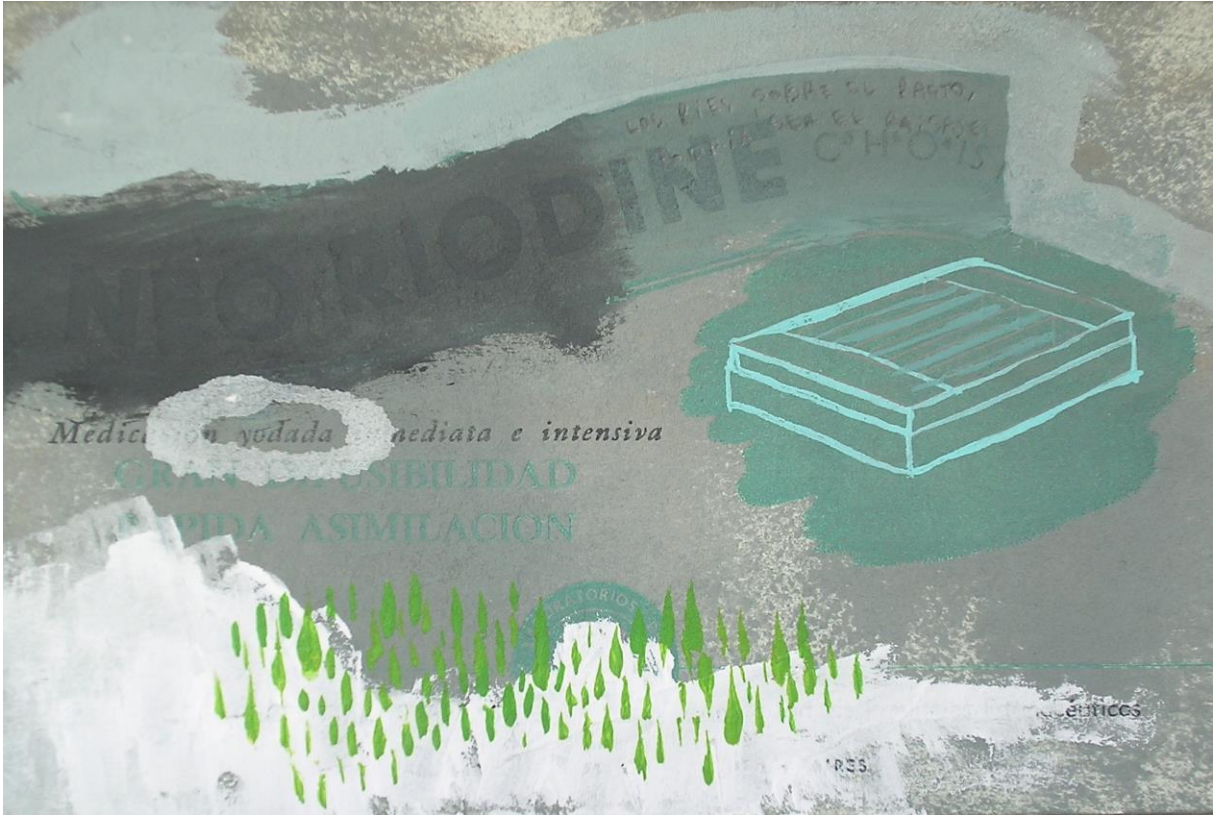


Imagen 2

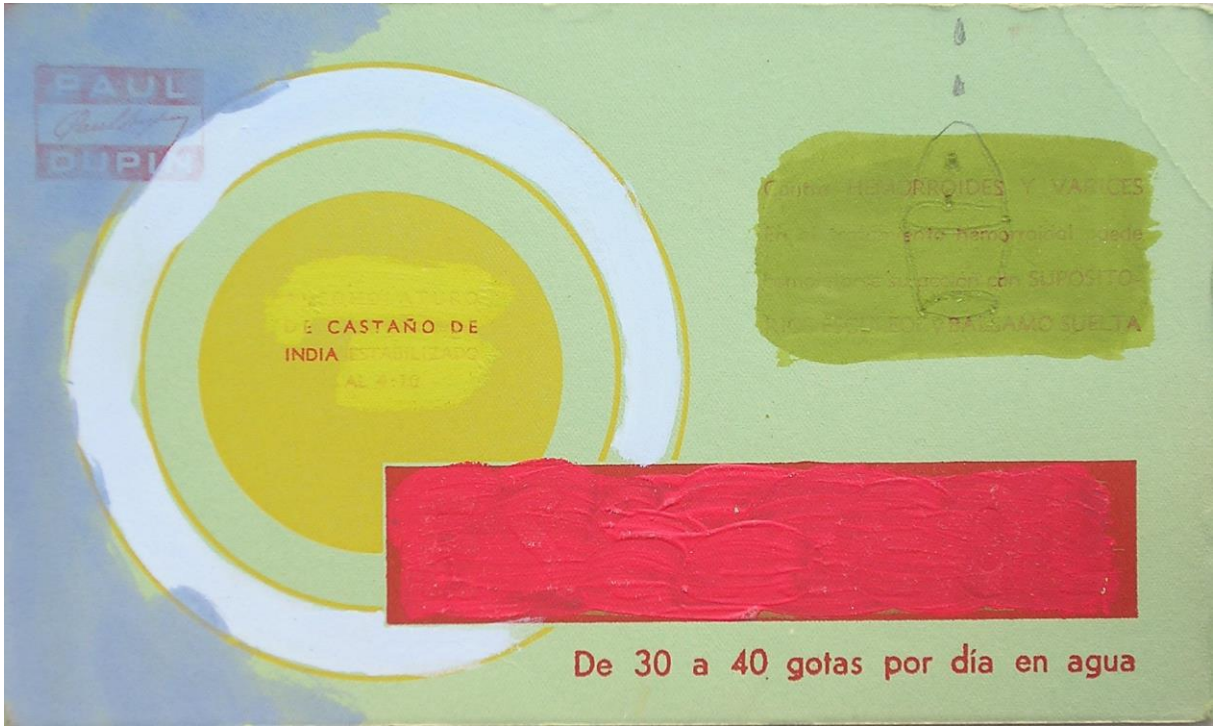


Imagen 3



Imagen 4

Imitación del color de la publicidad y uso de colores saturados, acompañados de representación de planta en maceta (transferible)



Imagen 5: mayor contraste entre colores e inclusión de textos escritos.

La operación de escritura se inicia, generalmente, sobre la superficie previamente manchada. Los textos escritos se mueven en un espectro que va desde palabras a oraciones y párrafos.

Se trata de Ideas sueltas, que pensé ahí, descripciones sobre lo que está pasando mientras trabajo, cosas que había pensado hace tiempo, que vienen a la memoria. Disparates. Cosas que escuché justo en un momento indicado. A veces ironías, a veces cuestiones insignificantes, a veces poesía. Cosas para decir por lo bajo. Palabras veladas, ocultas. Sorpresas, cosas para desviar un camino. Cosas para ser descubiertas. Zonas de condensación. No se trata de un anclaje respecto de un sentido unívoco de la imagen, por el contrario, los textos escritos pretenden ser una suerte de *ventana*.

Estos nuevos textos escritos se relacionan con los textos ya impresos (de los cuales cubro o dejo palabras o frases), con la pintura y con la representación de distintos modos.

El texto escrito aparece en las primeras imágenes del proceso manuscrito. Como anotación de una idea, mostrando una completa diferencia de naturaleza. Esta primera situación proponía, cual principio collage, lenguajes yuxtapuestos (palabra escrita vs. pintura/dibujo). La constante del texto ubicado horizontalmente, siguiendo una suerte de renglón (evidenciando en el primer plano de la imagen aquello que dicen las palabras y en consecuencia proponiéndolo como una especie de anclaje de sentido) junto al hecho de que *lo manuscrito* iba en la misma dirección que la pintura (cierto *expresionismo*) desencadenó una búsqueda respecto a cómo debería aparecer la palabra en la imagen (imagen 6). En función de establecer cierta distancia con lo enunciado de manera escrita y como estrategia para generar una especie de camuflaje, cierta ambigüedad, utilicé una regla con letrógrafo. En un intento por descubrir maneras alternativas de ubicar el texto, de cubrirlo más (imagen 7).

Respecto a la relación entre la palabra y la imagen en su totalidad considero que (...) *pueden funcionar como ruptura de la fascinación de la inmediatez, y de esa manera abrir el cuadro a múltiples niveles de la lectura.* (Huysen, 2002: p.110) La idea es que los textos escritos funcionen conjuntamente con el resto de los elementos *en la dirección de la profundidad*, es decir, de diferentes posibilidades de lectura en una temporalidad lenta. En este sentido fue necesario que el texto pase desapercibido en una primera mirada, que adquiriera poca visibilidad, que se convierta en otro contraste leve, un intento de texto oculto.

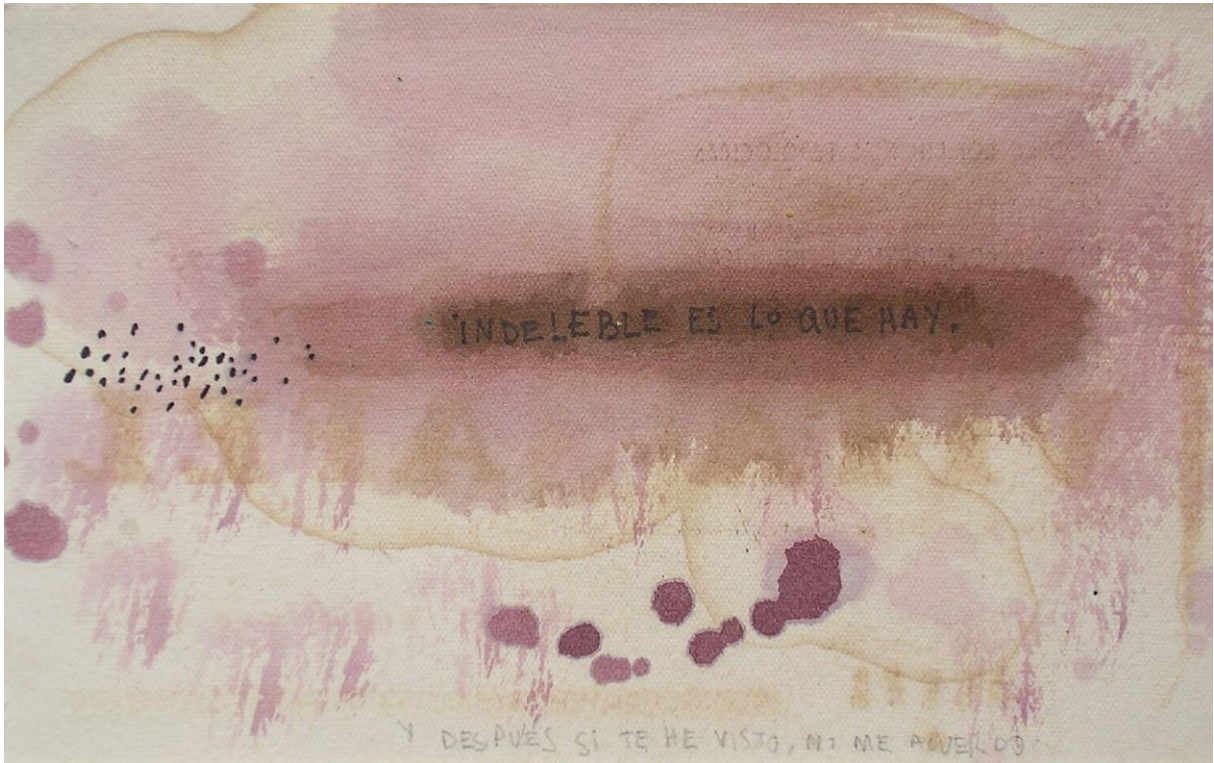


Imagen 6: texto manuscrito ubicado horizontalmente (renglón)

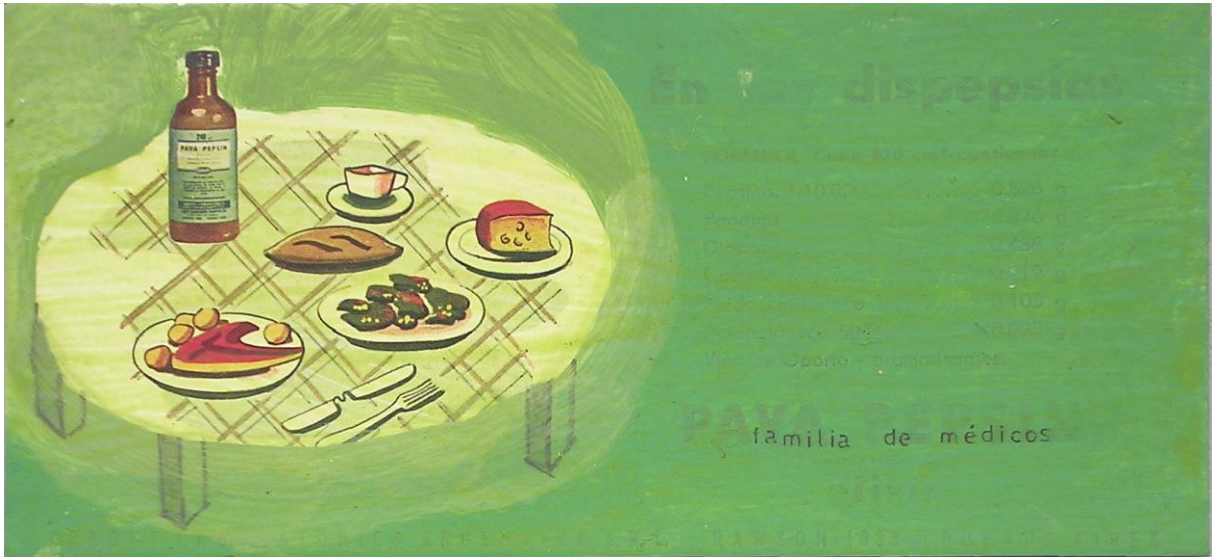


Imagen 7: texto escrito con letógrafo, menor contraste entre texto y fondo.

En cuanto al dibujo se relaciona sobre todo con su *función de representación*⁷ En las imágenes se encuentran distintos tipos de representación: la publicitaria cuyos motivos son por lo general remedios, producto promocionado, otros elementos relacionados a la medicina y al cuerpo médico (mirada anatómica, fragmentada, relación entre normal y enfermo o sintomático); por otra parte la representación de los transferibles que, como mencioné anteriormente, tiene que ver con elementos utilizados en el dibujo arquitectónico; y finalmente representaciones realizadas artesanalmente. En este último caso se trata, generalmente, de dibujos lineales sin un alto grado de mimesis, en ocasiones son estereotipos. Los motivos más frecuentes son elementos alusivos al paisaje o bien al género pictórico del paisaje: árboles, pasto, follajes, agua, gotas, entre otros (imágenes 8, 9, 10 y 11).

Cabe destacar que fue la representación publicitaria la que funcionó como disparador de ideas, reflexiones y acciones, como disparador del diálogo con aquello que se iba agregando.

⁷Entiendo representación en un sentido acotado que tiene que ver con el carácter de mimético del dibujo.



Imagen 8

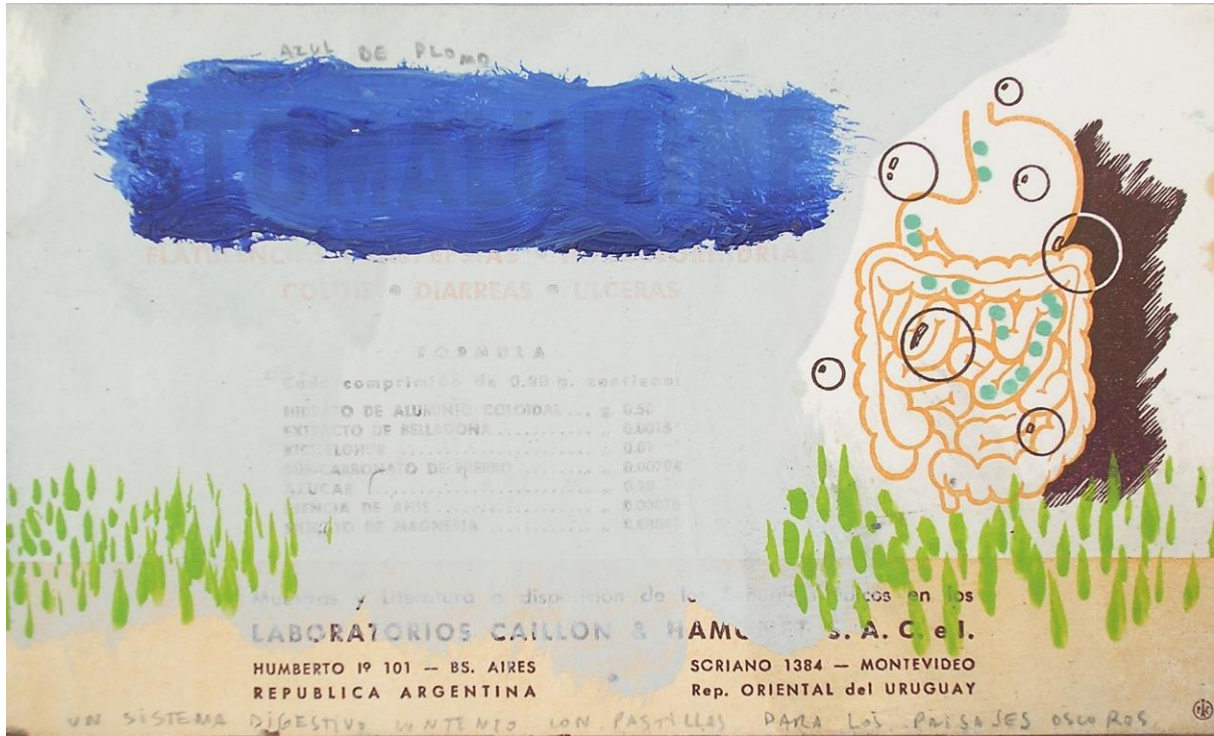


Imagen 9

En estos trabajos aparecen representaciones publicitarias de productos médicos, y del cuerpo según una mirada anatómica.



Imagen 10: representación de un árbol (transferible)

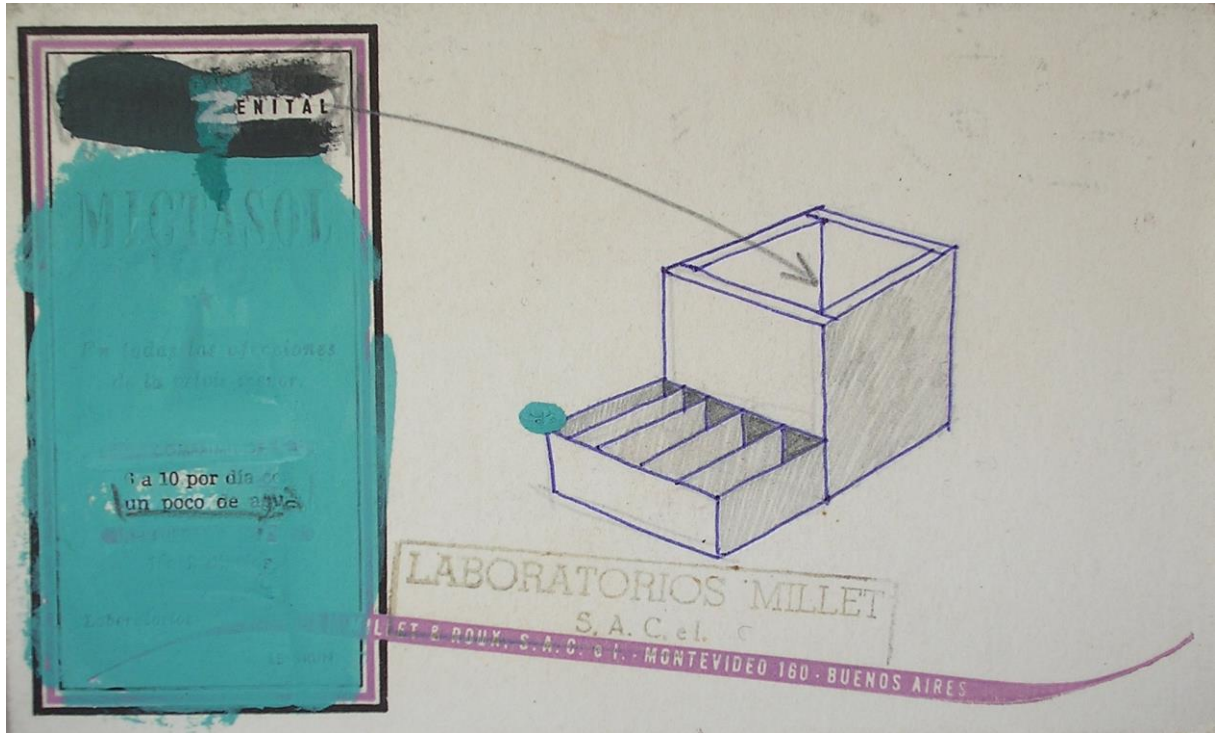


Imagen 11: representación lineal trazada manualmente (imitación envase producto médico)

Diseño de exhibición: relaciones con el espacio arquitectónico y el contexto

La exhibición pone en situación a la imagen y así empieza a existir, acontece como espacio público, es hacia el mundo. En ella se proponen recorridos, ciertas relaciones entre los trabajos. Se establece un puente entre ideas que surgieron a partir de un proceso de trabajo individual y quien las mira, un observador, un espectador.

La elección en cuanto a la exposición de los trabajos tuvo que ver con dos aspectos: en primer lugar que cada trabajo es una *unidad de sentido*. Podría decirse que se constituyeron como unidades desde el momento en que hubo una decisión de *seleccionar* algunos trabajos dentro de un gran grupo, en una suerte de trabajo de edición. En segundo lugar la relación entre las ideas visuales y otro/observador/espectador, lo que espero de ella, lo que he imaginado, previsto, especulado, propuesto.

Cada trabajo es una unidad de sentido ya que lo considero capaz de *condensar*, al menos, los deseos y propuestas enunciados a lo largo de este escrito como también sentidos que escapan a las especulaciones puntuales acerca de la temporalidad en la observación. Los trabajos seleccionados son aquellos que en segundas y terceras miradas aun conservaban esta capacidad, conjugar aquello que me gustaría *decir* (no me refiero con esto a un recorrido unidireccional ni a la intención de conducir un sentido unívoco, lo digo en un sentido metafórico) y aquello que todavía me sorprendía.

Respecto a la relación entre los trabajos y el espectador pensé que el diseño expositivo debería permitir mirar cómodamente, en todo caso la propuesta tiene que ver con la visibilidad costosa bordes adentro de la imagen.

En relación a esto tomé dos decisiones: enmarcar cada uno de los trabajos y disponerlos sobre las paredes del espacio arquitectónico elegido, la sala de artes visuales del Cepia⁸, a

⁸Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, UNC.

una altura estimada de la visión. Esta última disposición se realizó siguiendo una estructura lineal (un trabajo y luego, de manera contigua, otro) cuyas únicas modificaciones residieron en variar las alturas de colgado (no demasiado alejadas de la altura guía) y los espacios blancos o de silencio entre trabajo y trabajo. Es decir la idea fundamental en cuanto al diseño expositivo fue armar ciertos grupos por cercanía o separación, conjugar dentro del espacio algunos lugares de silencio y otros de condensación manteniendo la modalidad expositiva lineal adoptada habitualmente para la exhibición de pinturas de mediano y gran formato.

II. Hacia fuera (memoria reflexiva)

Ensayo de definición: ¿qué son o qué nombre llevan?

Las palabras y las imágenes se combinan para formar Denkbilder, imágenes del pensamiento, en las cuales los elementos narrativos y conceptuales, materiales y pictóricos permanecen en una constante fluctuación que impide todo intento de inmovilizarlos.

(Andreas Huyssen)

Estos trabajos pertenecen principalmente a dos mundos: el dibujo y la pintura, y están íntimamente relacionados a la palabra escrita y el diseño gráfico o publicitario. La pertenencia ambigua a más de un lenguaje visual es una decisión deliberada. Se relaciona con una idea acerca de la pintura, el dibujo y las artes plásticas en general que tiene que ver con mi formación en esta escuela.

Una idea en la que pintar y dibujar es un modo de *pensar*.

El grupo de imágenes que se conjugó como recorrido de sentidos, es el producto de un pensar *creativo* y *estratégico* movilizadas por lo que anteriormente llamé *deseos* y por la interacción entre esos deseos y un medio o *contexto* (histórico/social/de arte). Resulta oportuno decir que los deseos mencionados a modo de proyecto nacen en medio de este contexto, por lo cual dialogan estrechamente con él.

Los deseos son modos de enlazarse con el mundo.

Pensar creativo hace referencia a la intencionalidad de eludir lugares comunes o naturalizados a partir, sobre todo, del análisis y reconfiguración permanente de las propias prácticas (no reproducir hallazgos) y estratégico en relación a cómo articular esa mirada, en algún sentido crítica, con una propuesta estética, con una estrategia de trabajo.

La propuesta artística tiene que ver con apuntar algunas ideas, reflexionar en base a la observación de diversas realidades, construir imágenes alternativas a las imágenes que pueblan el *espacio público*⁹.

Por otra parte considero la totalidad de los trabajos analizados como *experimentos*: pruebas, ensayos, preguntas, que surgen en el devenir de un *proceso*. Teniendo en cuenta una idea de experimentación como la voluntad de andar sobre caminos no conocidos (como desafío). Experimentación como el equivalente a tener preguntas en el horizonte.

⁹Tomo como referencia el estudio de Thomas Crow sobre el *espacio público* de la pintura. Según el autor es a través de este nuevo espacio surgido durante el proceso de modernización europeo (relacionado estrechamente con los Salones) que se popularizan las artes a partir de prácticas como la crítica, la confrontación de opiniones, etc. y en este sentido se constituye como un espacio constructor de subjetividad. Hoy la gran mayoría de las imágenes son producidas y circulan por los medios masivos de comunicación y es en este sentido que adquieren un lugar privilegiado en la construcción de las nuevas subjetividades.

El proceso de producción, del cual he intentado analizar aspectos centrales a lo largo del presente escrito, es un continuo de pensamientos, acciones, objetos e imágenes en el que cada producto es una *unidad de sentido* que a su vez no puede desvincularse del conjunto. Por lo tanto considero que la *selección y exposición* de un grupo de imágenes fue una instancia de corte dentro del proceso; una detención, un momento, una muestra, un *recorrido*, una elección y *una apuesta*.

¿Por qué pensar imágenes hoy?

En general admiro a los artistas que logran mantener su obra dentro de una estructura formal fuerte, pero que no dejan de lado una mirada despiadada de la realidad circundante. Me gustan las obras que son formalmente seductoras pero que esconden un secreto dentro de su belleza, como plantas carnívoras. Soy partidario del movimiento mínimo, del menor cambio que origina la mayor revolución en la percepción de la realidad (...) Con respecto a la escala de las obras, en general no trabajo con la espectacularidad, tiendo a un arte íntimo, que logre una conexión fuerte, casi individual con el espectador. No tengo muy claro el por qué, pero me gustaría que el espectador tuviera con algunas de mis obras la relación que podría establecer con un libro.

(Jorge Macchi)

En una suerte de epílogo del artículo considero importante explicitar una pregunta que atraviesa la construcción de saberes de ciertas disciplinas, entre ellas las artísticas. La

pregunta encabeza este apartado y se refiere a la razón de existencia de una práctica. Esta pregunta es uno de los principales *motores/movilizadores* del trabajo artístico.

En este momento de la trayectoria académica, momento de *transición hacia el exterior* de la escuela de artes, es cuando resulta vital atravesar con esta pregunta lo aprendido y lo hecho, porque comienza a definirse un modo de actuar dentro de un campo de acción mayor, para el cual la universidad resultó propedéutica. Es un momento para elegir y profundizar preguntas que delinearán prácticas que podrán constituirse en artísticas o no.

En este momento deseo hacer visible y propia una pregunta introyectada en el pensamiento artístico durante el siglo XX, pregunta que contiene la disyuntiva entre mantenerse dentro, haciendo (y cómo) o dedicarse a jugar ajedrez. Sostener esta pregunta del arte hoy y aquí (desde lo que podría llamar una local intrascendencia) como ideal, como horizonte, como posibilidad, como aquello que encuadra el trabajo es algo muy valioso que extraigo de este recorrido académico.

Pintar (en el sentido analizado durante todo el trabajo, en diálogo con cierta tradición, pero no en el sentido estricto de esparcir pintura sobre una superficie) significa pensar creativamente, reconfigurar realidades.

Pensar, imágenes.

Pensar en un espacio público, pensar cómo es posible hoy este espacio.

En este sentido me pregunto si pintar es una forma de conocer, una manera de experimentar, de atravesar el mundo.

Es un espacio de tiempo en el que desarrollo una actividad corporal y artesanal, en este sentido es tiempo, es un trabajo, una ocupación, un oficio. Es una necesidad vital y una actividad solitaria.

Pero pintar significa también un diálogo. Con algunas salvedades. Sin embargo es esencial para el productor de arte la relación con otro. Establecer un vínculo, en este caso, mediante un objeto. Si bien es un diálogo metafórico, mediado, distinto al hablado, el trabajo artístico se propone como espacio generador de vínculos; mantiene en el mejor de los casos su capacidad de decir y ser escuchado, de generar *revoluciones en el modo de percibir*, tiene capacidad de *incidir*.

Crear dispositivos para que esto suceda, ocupar un espacio dentro de un campo de batalla (el espacio público de circulación de imágenes) son algunas de las respuestas provisionarias para esta pregunta/motor.

Me pregunto acerca de la posibilidad de recuperar hoy la idea de una tradicional experiencia estética ligada a la belleza y lo sublime, si es posible, cómo y qué importancia tiene/tendría para dicha revolución o modificación perceptiva/subjetiva. Pienso en el acto de contemplación, como alternativa al habitual modo de percibir, en la profundidad.

Quien observa una imagen no se mantiene impasible sino que suceden cosas, algo se desencadena, sucede un encuentro, un hallazgo que modifica, que incide sobre el cúmulo de experiencias ya vividas. Pensar en la especificidad, en las posibilidades de la experiencia estética, en su incidencia en relación a la construcción de subjetividad, son cuestiones que giran alrededor de la producción artística y son respuestas –provisorias- a por qué pensar imágenes hoy.

Bibliografía

- **Crow, Thomas** (1989) *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII* Madrid: Ed. Nerea.
- **Huyssen, Andreas** (2002) *En busca del futuro perdido* México: Inst. Goethe y Fondo de Cultura Económica.

- Lyotard, Jean François (1998) *Lo inhumano charlas sobre el tiempo* Buenos Aires: Ed. Manantial.

Páginas web

- <http://www.jorgemacchi.com>

Gracias a

Juan Carlos Agüero (abuelo/médico/dueño de los papeles secantes nunca enterado de su nuevo uso); a Olga M. Rizzi (abuela/médica aficionada/el verdadero puente entre los papeles y yo); a mis abuelos omnipresentes: Gabriel Carlos (profesor de dibujo) y Zunilda Leonor (pintora aficionada); a Jorge y María (padres); a Juli y Agu (hermanitos); a Mónica y Lucas (personas que admiro/que me acompañaron con su mirada y sus palabras a lo largo de este proceso); a la tía Gabi (primer lazo con las artes plásticas/siempre dispuesta a dar opiniones sinceras); a Tati, Juli.T, Sofi, Ana Sol, Jose y Ceci (amigas que compartieron sus opiniones y críticas) a Haydeé (cariñosa abuela encontrada) y a Luciano.