



# **In visu/In situ: consideraciones sobre la pintura sin las usuales apologías del oficio**

Tesis de grado de la Licenciatura en Pintura  
Departamento de Artes Visuales

Enzo Nicolás Yovino  
Asesor: Mgter. Griselda Osorio

Septiembre 2017

## **Agradecimientos**

A los grandes docentes que he tenido, ya que no sólo me enseñaron sobre arte, sino que son mis modelos a seguir como persona. Además de ser padres académicos, son padres en un sentido mucho más vasto y a la vez íntimo: son importantes para mí afectivamente. Al profesor Carlos Domínguez, de Cosquín, que fue mi primer maestro y me acercó al arte con compromiso y responsabilidad; a él le debo mi sólida formación de dibujo. A Griselda Osorio, que me enseñó a amar la pintura y la docencia, además de ser siempre para mí un respaldo afectivo. A Fernando Fraenza, que me regaló sus conocimientos sobre estética, semiótica, y teoría crítica. A él le debo los cimientos de mis reflexiones y una profunda curiosidad por las grandes preguntas que todos nos hacemos. También quisiera dedicar este trabajo a mi madre y a mis mejores amigos. A ellos les dedico esta conocida cita atribuida a Newton:

"Si he logrado ver más lejos, ha sido porque he subido a hombros de gigantes"

### **Abstract**

Esta tesis es una apuesta por la pintura en una Escuela de Artes que no siempre la valora con los criterios adecuados. No obstante, aquí no insistimos en sostener una defensa ciega en nombre de los mitos del gran arte, sino un desarrollo crítico (en sentido práctico y teórico) que confía –aún hoy- en la fuerza de la reflexión de ciertas prácticas. En este caso se trata de una serie de pinturas realizadas con encáustica y temple.

## Índice

Introducción.....	4
La pregunta por la continuidad de la pintura.....	9
Lectura del contenido y antecedentes.....	16
Lo que la pintura es: <i>pintura</i> .....	37
Reflexiones finales.....	43
Bibliografía:.....	47

*Hay dos maneras de no amar el arte. Una consiste en no amarle. Otra en amarle razonablemente.*

Oscar Wilde, “El crítico como artista” (1891)

## Introducción

Este trabajo final implica una pregunta por la muerte de la pintura y si es posible su continuidad posthistórica. Es una reflexión acerca del significado de la práctica en el arte y también sobre lo que implica hacer una tesis. Esto último quizá suponga ponerse en la posición de un abogado, y respecto a lo primero, todo podría reducirse a la etiqueta que a uno le gustaría tener: amante del arte, artista emergente, sujeto crítico, personaje cínico, etc. (teniendo en cuenta las posibles mixturas de estos rótulos). Pero en este caso prefiero ser “el hermano menor del teórico crítico”<sup>1</sup>, que es menos sofisticado, menos exagerado, menos apocalíptico, pero aun así contestatario<sup>2</sup> de alguna manera.

No pretendemos aquí negar la *muerte del arte*, ya que en todo caso no es necesario confundirla con una parálisis de la práctica artística; y la pregunta es ¿cómo continuar? Tal y como sostuviera Marshall Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (1982), una respuesta posible quizá sea conciliar y releer nuestra relación con la historia sin ser pesimistas. Respecto al problema de la pintura, esto significa conservar cierta adhesión a algunas tradiciones, aunque sin defender el arte acríticamente ni ser un pintor -a la vez que un lector o intérprete- nostálgico y trasnochado. Berman propone *ser revolucionario y conservador* y esto implica –en nuestro caso- mantener una tensión entre arte y política<sup>3</sup> aunque sea difícil descubrir cómo sin caer en las ingenuidades más comunes. Defender la práctica de la pintura supone situarse a contracorriente, y el desafío es hacerlo sin incidir en una apología que la idealiza.

¿La pintura es algo que hoy vale la pena? Hacerse esta pregunta abre posibilidades, y especialmente lo hace para aquellos que creen de forma empecinada y sin razones que cierto arte es mejor que otro (vale para algunos “amantes del arte”). Pero en este caso, ¿qué razones encontramos para sostenerla? una de las mejores -no muy sofisticada, pero que podría ser convincente- es que, mediante la pintura se puede dar cuenta del conocimiento de un oficio en

---

<sup>1</sup>Tomo prestada la expresión de Andreas Huyssen, en “Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo” (1986).

<sup>2</sup>Tal actitud es el mandato de *autonomía* del ciudadano universitario: alcanzar la *mayoría de edad*, como lo expresara Kant en su ensayo *Respuesta a la pregunta: ¿qué es ilustración?* (1784).

<sup>3</sup>Lo que nos interpela en cuanto a la relación entre arte y praxis vital.

términos de *tekné*; es un *valor cultural* que frente a la falta de criterios<sup>4</sup> puede sugerir cursos de acción. Este conocimiento del oficio es una actividad intelectual porque se construye con una *intencionalidad* en relación a la práctica misma de la pintura.

Es bien conocida la historia acerca de la desconfianza de las vanguardias respecto al pasado, siendo parte de su programa fallido la apuesta por deshacer la historia e instaurar otra distinta. Sin embargo, el *grado cero del lenguaje* (Gorelik, 2003: 136) al que arribaron algunos movimientos (particularmente en la neovanguardia) es importante hoy para pensar la creencia del arte: el cinismo o la burla se tornaron alternativas comunes, como si cualquier forma de compromiso con el arte fuera irrisoria. Sin embargo, posicionarse en el lugar ascético del alto modernista tiene sus límites, y en tanto forma de producir arte (o leerlo) es política antes que epistemológica. A menudo, desde tales posturas y en tono posmodernista, se emplean elementos residuales propios de teorías que supuestamente se conocen. En vez de esto, aquí sostenemos la importancia de hallar un lenguaje adecuado (es decir, uno que no se resigne a ser el lenguaje de moda) para reflexionar acerca de las manifestaciones del arte más reciente. Nos preguntamos, ¿qué sería valioso apreciar hoy en una obra de arte y desde qué categorías lo haríamos?, ¿cómo caracterizar los rasgos comunes de ciertas poéticas?, ¿qué sucede si tenemos que hablar de una obra tradicional?, ¿deberíamos usar términos que sólo refieran al arte como algo arqueológico? Algunos habitan cómodamente el terreno postmetafísico, usando el lenguaje de la deconstrucción, pero su empleo no hace más que volver a llenar de aura la obra de arte (aunque con componentes distintos) que al parecer, había perdido lo que la hacía tan especial. Se busca dar una apariencia de intelectualidad, cuyo problema muchas veces radica en el sostenimiento de posiciones cínicas, y de esta manera se reproducen nuevos prejuicios escondidos bajo un ropaje que quizá no haya cambiado mucho con el tiempo.

Luego de la vanguardia, una de las características más notorias del arte fue la *primacía del significante*<sup>5</sup>, como una propuesta para superar el fracaso de los contenidos en lo que respecta a su rendimiento político en el mundo. Pero si bien es cierto que el potencial crítico del arte no depende sólo de la expresión transparente de significados, la concientización explícita sobre determinadas problemáticas, o la denuncia desde un supuesto activismo político; no puede dejar de considerarse el contenido retórico de la pintura y la posibilidad de

---

<sup>4</sup> Típica del arte contemporáneo.

<sup>5</sup> El concepto es de Jacques Lacan, pero no lo tomamos en su sentido específico. Aquí implica la apuesta por la reducción del contenido manifiesto de las obras. La obra como índice antes que ícono o símbolo.

que abra instancias de diálogo auténtico. Una de las hipótesis<sup>6</sup> de este trabajo final es que el arte puede orientarse a algún tipo de *entendimiento -acción comunicativa*, como expone Jürgen Habermas en *Teoría de la acción comunicativa* (1981)- , aunque sea diferido o aplazado en el tiempo y el espacio.

“Tropos y figuras no son excrescencias de la pintura, porque la misma no tiene un estado adánico” sostiene Savorit y Carrere en *Retórica de la pintura* (2000). Saber sobre la pintura –conocer acerca de su desacralización mediante el cuestionamiento de sus normas - no implica necesariamente producir arte desde ciertos imperativos. Conocer la pintura a partir de su práctica debería conducirla a nuevos lugares, en vez de agotarla, reducirla a una sintaxis, o quitarle la *felicidad*<sup>7</sup> del discurso.

Tanto como ayer, se torna necesario desarrollar la práctica de la pintura con un grado de libertad mayor al que pretendieron reducirla a veces ciertas posiciones (como la Teoría Crítica) una vez que no es posible hablar de un rendimiento crítico en términos de *shock* o novedad radical. La práctica desde obras más o menos tradicionales debería poder llevarse a cabo en el espacio universitario al que pertenecemos sin tantas pretensiones y de manera más sensata (tomo el concepto de *phronesis*<sup>8</sup>), porque quizá algunos problemas se nos presentan como falsos problemas, o no estamos viendo otros más importantes. Es probable que uno de ellos sea el de la efectividad del contenido político de la obra de arte –considerado una falsa creencia- pero si la autonomía de la obra es inseparable de su praxis vital, deberíamos considerar cuál es la noción de *vida*, y en ello entra en juego la consideración acerca de la especificidad del campo del arte en cada contexto.

Estas líneas buscan dar cuenta de un proceso, describiéndolo a partir de herramientas conceptuales semiológicas y críticas desde una idea de “libertad” más o menos sensata. El desafío implica disponer de esa libertad para hacer rupturas y luego volver a construir. Marshall Berman denuncia que muchos vanguardistas parecieran haber perdido “el gran romance de la construcción”, y en nuestro caso, esto implica apostar a ser un poco más prometedores de lo habitual, aún con el riesgo de parecer ingenuos. Quizá sea preferible eso antes que volverse moralizante con el discurso crítico.

En *Las reglas del arte* (1992), Pierre Bourdieu sostuvo que la posibilidad de una *ciencia del arte* estaba aún “en pañales”, y esto podría apuntar a la práctica –cambiando un poco la interpretación- en términos de alternativas: no arrogarse interpretaciones autoritarias

---

<sup>6</sup> Que debería demostrarse en otro desarrollo teórico.

<sup>7</sup> Es una idea general tomada de *El ensayo como forma* (1954-1958), de Theodor Adorno, y vinculada al concepto de “promesa de felicidad”.

<sup>8</sup> Cfr. *Los intelectuales y la historia*, en *El mundo fragmentado* (1990) de Cornelius Castoriadis.

respecto a cómo debiera hacerse. Si cierto conocimiento del arte es aún incipiente, lo es aún más en términos de sus contextos culturales específicos. Quizá los problemas de la justificación del arte, que Theodor Adorno expuso en su *Teoría Estética* (1970) –u otros autores que se ocuparon de la estética-, no nos pertenezcan del todo, y los sitios desde los cuales se podría desplegar una posible emancipación o conocimiento del arte, sean otros. El asidero científico de las artes es pobre, mal organizado y disperso cuando se trata de análisis que no responden al sostenimiento de ciertos imperativos.

Para terminar esta introducción, quisiéramos referir a este trabajo final en términos más específicos. Consta de una serie de 14 pinturas realizadas con temple, encáustica y óleo, y tiene por género el paisaje. Respecto al escrito, se articula en tres apartados que pretenden dar cuenta de los aspectos de esta producción que consideramos más pertinentes (aunque sin agotar lecturas). Comenzamos con (1) *La pregunta por la continuidad de la pintura*. En ella buscamos reflexionar sobre lo difuso y -la mayor parte de las veces- oportunista que se tornan algunos conceptos referidos a la “contemporaneidad”, especialmente en nuestra Escuela de Artes. Esta parte del texto se articula en torno a las lecturas de *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (1982), de Marshall Berman, *Después de la Gran División: modernismo y cultura de masas* (1986), de Andreas Huyssen, y *El retorno de lo real* (1996), de Hal Foster.

Posteriormente, en (2) *Lectura del contenido y antecedentes*, el objetivo fue realizar una lectura de los significados a partir ciertos niveles denotados y connotados de algunos significantes de las pinturas. Para ello empleé como referencia *La era neobarroca* (1984), de Omar Calabrese, y *Breve historia de la sombra*, de Victor Stoichita (1997) La lectura del contenido estará articulada también con los referentes o antecedentes de la producción.

En (3) *Lo que la pintura es: pintura* se analizaron los componentes formales, procedimentales y técnicos. Aquí describimos la gramática de algunas obras en términos de la elección de materiales tradicionales como el temple, la encáustica y el óleo. Un análisis de la pintura, o mejor, de la *máquina de la pintura* (Calabrese, 1984) no puede prescindir de una reflexión sobre la manera en que se dispone u organiza el *material* para configurar la obra. El material es el soporte del discurso, y se resuelve conforme a una determinada arquitectura textual, que en este caso se torna de gran importancia, porque los materiales tienen una cierta lógica que puede ser respetada desde una *tekné*<sup>9</sup>. Ello no implica que sus posibilidades se agoten en un cierto repertorio, pero aquí pretendimos dar cuenta de determinados procedimientos conforme a la historia de la pintura.

---

<sup>9</sup> Tal y como lo desarrollamos desde la Cátedra Pintura I (FA, UNC).



Procuramos avanzar en las nociones teóricas de este trabajo final sin ser excesivamente rigurosos con la lectura de ciertos autores, ya que ninguno debiera asumir la totalidad de la palabra, abriendo a la riqueza de la discusión. Hemos tomado como modelo para la reflexión acerca del arte algunas nociones de la Teoría Crítica, pero como sostiene Andreas Huyssen o Hal Foster, evitando ponerlas en el lugar del dogma, y pensar las circunstancias en que algunos de sus textos más importantes fueron escritos. Es conveniente suspender ciertas interpretaciones, por más persuasivas que puedan parecernos en un momento determinado. La mejor bibliografía que encontramos respecto a los problemas teóricos del arte nos parecía muy convincente pero sumamente pesimista, y podemos preguntarnos: ¿es necesario (hoy) el descreimiento o el pesimismo para parecer “correctos” intelectualmente?

## **La pregunta por la continuidad de la pintura (especialmente en nuestra Escuela de Artes Visuales)**

En nuestro departamento académico son frecuentes algunas preguntas en torno al estado actual de la pintura, y consideramos que podría hacerse una lista de las mismas, pero se resumirían más o menos en lo siguiente: ¿por qué pintar si ya no hay necesidad de hacerlo? Después de todo, cualquier cosa puede ser declarada obra de arte; no hay cualidades intrínsecas a las obras, sino ciertas circunstancias de enunciación y un discurso regulado de diversas formas que legitima (las más de las veces de forma arbitraria y persiguiendo intereses específicos) lo que conocemos como arte.

La pregunta que mencionamos antes es de especial importancia, ya que da cuenta del estado posthistórico del arte una vez que han muerto los grandes relatos<sup>10</sup>, pero si se comprendió que no existe necesidad alguna de producir arte de tal o cual manera, ello no debe confundirse con la muerte efectiva del mismo (física, cronológica) sino con una muerte dialéctica: pasar del gran arte a un arte sin pretensiones universales<sup>11</sup>. Sostendremos que aunque resulte radical, tal transformación puede seguir siendo creativa: puede privilegiarnos como humanidad, ya que en ella se despliegan intereses *públicos*<sup>12</sup>. El desafío es entonces cómo abarcar la amplitud de posibilidades que tenemos ante la falta de criterios (normas) religiosos o metafísicos respecto a cómo justificar el arte (en un sentido amplio).

Afirmar que el arte es un fenómeno contingente -que continuaría solo por motivos de orden ideológico- no conduce necesariamente al relativismo. Es correcto decir que *todo vale*, pero tal apertura del concepto “arte” y sus prácticas nos interpela respecto a los criterios que podemos emplear para dar *razones* sobre el arte. No hay necesidad de hacer arte con arreglo a normas suprahistóricas, pero sí debiera ser posible un acuerdo intersubjetivo basado en criterios de corrección<sup>13</sup>.

En relación a la diversidad de posturas que podrían adoptarse, sostenemos que no es necesario caer nuevamente en las polarizaciones de los vanguardistas: pensar la pintura implica hacerlo desde su heterogénea complejidad. Notamos en algunos casos, por el

---

<sup>10</sup> El arte fue una de las últimas esferas en desacralizarse. Al parecer no importaba afirmar que Dios había muerto, pero sí importaba afirmarlo del arte.

<sup>11</sup> O lo que es lo mismo, hablar de *las artes*.

<sup>12</sup> El concepto es de Kant.

<sup>13</sup> Al respecto, véase la explicación del término “desempeño” en la *Teoría de la acción comunicativa* (1981), de Habermas.

contrario, una tendencia a homogeneizar la mirada y la práctica, que no es más que un vicio de la crítica, y es que algunos teóricos parecieran olvidar la etimología del término *crítica*: criticar es discernir. La paradoja es que la crítica se vuelve dogmática (estableciendo un punto de llegada, en vez de un horizonte o punto de fuga) en su desmantelamiento de la *institución arte*. Es interesante observar que sin la *creencia* en el arte quizá no hubieran sido posibles algunas obras del pasado que dan cuenta de un gran despliegue intelectual. Y es aquí donde nos preguntamos, ¿hay que volver a *formas conservadoras o consuetudinarias*<sup>14</sup>? Mi respuesta es *no* en lo que respecta a ciertos aspectos ideológicos del arte, pero es un *sí* en referencia al compromiso que en el pasado se otorgaba a la producción. La pregunta gira en torno a las consecuencias de la desacralización. “Todo lo sagrado es profanado”, sostuvo Marx. Afirmamos que la crítica del arte debe concentrarse en una doble tarea: por un lado, el desmontaje de la *creencia* en el arte (su bondad, belleza, verdad, efectividad política), y por otro, la apuesta por un estado emancipatorio.

Además de la lectura que hace Berman, Jürgen Habermas describe la modernidad en términos de *procesos y proyectos* (1980). Los proyectos tendían a la emancipación del hombre y son voluntarios. Los procesos, en cambio, son ciegos, ya que son independientes de la voluntad humana y dan cuenta de una lógica de autoconservación. Decimos que algunos proyectos fracasaron, pero en algún sentido la emancipación se desplegó a partir del conocimiento del arte mismo, dejando abierta la posibilidad de que exista algún tipo de intercambio semiótico que no esté mediado por una razón instrumental<sup>15</sup>. Dicho esto, el presente texto se inscribe dentro de una tesis amplia del concepto de *acción*, y no acepta apresuradamente aquellas posiciones que refieren a la acción humana sólo en términos unidimensionales. Berman le reprocha a Foucault que desde sus interpretaciones “Cualquier crítica suena a vacío, pues los propios críticos están en la máquina panóptica, dominados por sus efectos de poder que prolongamos nosotros mismos, ya que somos uno de sus engranajes” (Berman, 1984:25).

Problematizar la actualidad de una manifestación artística (cosa poco frecuente) puede hacerse desde la tensión entre vanguardias y neovanguardias, pero comenzaremos en términos más generales, remitiendo al texto *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (1984), de Marshall Berman, para marcar cómo pueden disolverse algunos problemas -o formularse de otras maneras- si exploramos la relación del siglo XX (o el XXI, da más o menos lo mismo para

<sup>14</sup> Como exponen Charles Harrison y Paul Wood, en *Modernidad al debate: el arte desde los cuarenta* (1992).

<sup>15</sup> Ya sabemos que el lenguaje es performativo, sabemos que sirve para hacer cosas y que no es transparente, pero sostenemos que no es sólo una herramienta de beneficio privado.

este caso) con el XIX. El autor sostiene que es necesario restablecer un lazo con el pasado, de manera tal que podamos afrontar la vorágine de nuestro tiempo, cargada de diagnósticos apocalípticos sobre la imposibilidad de pensar en términos de libertad, que nos hacen ver o valorar ciertas circunstancias de nuestra vida de forma desértica.

Volviendo a los rótulos que mencionaba en el primer párrafo de la introducción: ¿apunto a ser el artista cínico blindado contra la crítica o quiero asumir las consecuencias de tomar posicionamientos políticos más comprometidos? Las posibles alternativas no deben ser posturas optimistas y de corto alcance del tipo “¡aguante el arte!”<sup>16</sup> porque ello las equipararía a cualquier forma de consumo corriente. En su lugar, conviene mantenerse creativo desde la negatividad (aceptando tal paradoja).

Berman propone retomar el modernismo, y su crítica radica en la amnesia social. Ello significa ser capaces de criticar, pero considerando el enorme esfuerzo con el que nuestros compañeros humanos del pasado nos legaron una rica tradición llena de valores culturales, “mucho de que enorgullecernos en un mundo que tiene tanto para avergonzarnos” (Berman, 1984: 10) y sin embargo, parece que no sabemos cómo utilizar nuestro modernismo; hemos perdido o roto la conexión entre la cultura y nuestra vida. Debemos aprender a usar el modernismo. Y en este caso considero que el *conservadurismo* en ciertos aspectos puede brindar alternativas importantes para nuestras búsquedas: los *modos consuetudinarios de trabajar*, pueden ser más políticos que la vacuidad y balbuceo corriente.

Una vez empleadas algunas ideas de Marshall Berman, nos gustaría pasar a un texto que conserva relación con *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, y es *Después de la Gran División: modernismo, cultura de masas, postmodernismo* (1986), de Andreas Huyssen. Si bien el libro pone el acento en las diferencias entre *alta* y *baja* cultura –mediadas por una “angustia de contaminación”–, el autor nos propone explorar la relación entre el modernismo y el posmodernismo como una conexión que se ha perdido. Si bien las obras que conforman esta tesis escapan a la idea de un arte de cultura de masas, el autor nos provee herramientas valiosas para pensar en las posibilidades del arte hoy, especialmente desde la herencia del pensamiento crítico, ya que se ocupa de sus puntos más rígidos, intentando aflojarlos y orientando ciertos desequilibrios.

---

<sup>16</sup> Tomo la cita de la introducción del compendio bibliográfico de la materia “Problemática General del Arte”, FA, UNC.

Uno de sus temas es la idea de obra de arte auténtica, enigmática, centrada solo en la pregunta por el arte mismo. Tal cuestión forma parte del dogma del alto modernismo y no nos deja ver la heterogeneidad de los fenómenos culturales, juzgándolos de forma inquisitiva, sin considerarlos como oportunidades valiosas y sin tener en cuenta su dimensión en términos democráticos. Y es que ¿cómo se establecerían los límites entre una obra crítica y aquella que no lo es?, ¿por qué serían necesarios tales límites?

En un principio hicimos notar que es difícil no ser un pintor trasnochado –un creyente de la resurrección del ímpetu vanguardista-, y a la vez, tampoco ser improductivo por creer que nada vale la pena en el arte y la actividad debe abandonarse. Creo que la cita de Walter Benjamin con la que Huyssen introduce el capítulo *La Dialéctica Oculta* puede servir para aclarar la cuestión: “En toda época debe intentarse arrancar la tradición del conformismo que está a punto de someterla” (1986:19). ¿Y qué entendemos en este caso? Si bien su idea de conformismo estaba arraigada en un contexto concreto –el de las guerras mundiales y la utilización del arte como instrumento de dominio en la propaganda política nacionalsocialista- creo que la idea puede entenderse en su sentido más general. Allí hay un punto clave: el problema no está en la vuelta a la pintura o en su sostenimiento religioso, sino en qué aspectos recobramos. ¿Cuáles debieran ser? Básicamente cualquiera, siempre y cuando se alejen del conformismo y propongan algún desafío, técnico y/o intelectual. Al decir de Huyssen: “se trata más bien de rescatar la insistencia de la vanguardia en la transformación de la vida cotidiana, y, a partir de ahí, desarrollar estrategias para el actual contexto político y cultural” (Ibíd.: 25)

Posteriormente, Huyssen recorre el pensamiento de Adorno para devolvérselo “al revés” Su idea es que la industria cultural no es sólo el campo de las mercancías reificadas, como lo presenta Adorno, sino que los productos culturales son capaces de dinamizar la conciencia de alguna manera. Decimos esto porque, la idea de que todas las obras de arte no son más que valor de cambio se ha vuelto muy corriente en la crítica y esto paraliza cualquier posibilidad de pensar el arte fuera de una cultura administrada. Queremos decir con esto –coincidiendo con el autor- que no todo en un artefacto artístico (o producción cultural cualquiera) está mercantilizado, sino que, en tanto lenguaje, las obras de arte poseen componentes<sup>17</sup> que posibilitan algún tipo de reflexión y respuesta crítica.

Huyssen concluye que:

---

<sup>17</sup>Quizá los componentes ilocucionarios de los actos de habla, si interpretamos a John Austin en *Cómo hacer cosas con palabras* (1962).

“(…) la experiencia estética en particular debe ocupar un lugar en esta transformación de la vida cotidiana considerando que posee una competencia única para organizar la fantasía, las emociones y la sensualidad contra la desublimación represiva que ha sido tan característica de la cultura capitalista de los años sesenta”(1986: 40)

Quisieramos seguir el camino de estos argumentos con *El retorno de lo real* (1996), de Hal Foster, un texto que es capaz de poner a funcionar uno de los escritos más influyentes sobre el arte del siglo XX: la *Teoría de la Vanguardia* (1974), de Peter Bürger.

Que los proyectos de la vanguardia fracasaron, ya lo sabemos. Y conocemos también –ya hemos insistido bastante en ello- que algunos diagnósticos de la Escuela de Frankfurt y la sociología crítica, en lo que respecta al momento post-histórico del arte, resultan poco prometedores: el arte es una forma de dominio, una mercancía cualquiera que sólo añade más engranajes a un gran dispositivo que reproduce condiciones de explotación. Y ello si sólo consideramos los problemas que distingue el experto en el fenómeno del arte: aquel que se atreve a desplegar la crítica de forma impía; ni el historiador de arte, ni el filósofo de profesión, ni el *connaisseur* (para que hablar del artista) son capaces de hacerlo, por la sencilla razón de que todos *gustan* del arte.

Dijimos que la *Teoría de la Vanguardia* de Peter Bürger es quizá el texto más agudo que se haya escrito sobre el fenómeno de *las artes* (ya que *el arte*, como definición o categoría trascendental ha dejado de existir) a lo largo del siglo XX, porque sostiene como tesis que la importancia de la vanguardia radica en su inflexión epistemológica. Esto significa que no se trata de un momento más de la historia del arte a lo largo de la modernidad, y que el conocimiento radical de la *institución arte* al que condujo la vanguardia solo pudo producirse una vez. Este es el motivo por el que el autor emplea la denominación *vanguardias históricas*.

La creencia en el arte es retomada en los años ochenta desde posiciones retardatarias y/o conservadoras que llevaron a cabo una vuelta a la pintura icónica luego del silencio neovanguardista: las *nuevas bestias* en Alemania, la *transvanguardia* en Italia, la *bad painting* en los Estados Unidos. Hal Foster se pregunta *¿Quién le teme a la neovanguardia?*, y la pregunta aún tiene actualidad, ya que si bien el arte hoy no es igual al de fines del siglo XX, podemos hallar rasgos perdurables en el espacio de la ideología. No obstante, entendemos el concepto de *ideología*<sup>18</sup> desde su fuerza dialéctica, ya que no supone solamente *falsas*

---

<sup>18</sup> Cfr. *Ideología* (1997) de Terry Eagleton.

*creencias*, sino que puede –a partir de su falsedad- revelar el carácter instrumental de los intercambios.

Entonces, ¿cómo interpreta Foster la vanguardia? El autor propone una manera antifundacional de revisar los *revivals* de la postvanguardia<sup>19</sup>: la *teoría de la acción diferida*. Aquí, la distinción entre tragedia (vanguardia) y farsa (neovanguardia) propia de la Teoría de la vanguardia, se vuelve borrosa si se apela a nociones complejas de causalidad, temporalidad y narratividad:

“(...) la obra vanguardista nunca es históricamente eficaz o plenamente significativa en sus momentos iniciales. Y no puede serlo porque es traumática –un agujero en el orden simbólico de su tiempo que no está preparado para ella, que no puede recibirla, al menos no inmediatamente, al menos no sin un cambio estructural-.” (Foster, 1996: 34)

El desafío sigue siendo cómo continuar la crítica y la producción en el arte si el recorrido es sumamente aporético. Sabemos que el lenguaje -y por lo tanto las obras de arte, mal que les pese a aquellos que sostienen la infabilidad de la obra- no posibilita el conocimiento de una *verdad* trascendente, sino que es eficaz a los fines de los agentes, y por ello es siempre instrumental. No hay obras que escapen a este tipo de apuesta, ya que el lenguaje -como lo sostuvieron los sofistas hace más de dos mil años- no es transparente en lo que respecta al conocimiento del mundo. Sin embargo, apostamos a que ciertas obras de arte poseen –aún hoy- un margen de maniobra que no las equipara inevitablemente a un tipo de consumo corriente de mercancías.

Consideramos importantes las siguientes preguntas: ¿es hoy la pintura iconográfica un tipo de discurso que se produce por *ratio difficilis* o se parece más a un lenguaje que posee una fuerte carga prescriptiva?, ¿podemos afirmar que las interpretaciones que suscitan las pinturas sucumben a una fugaz asimilación sintagmática o bien poseen algún tipo de fisura que permita desarrollos críticos? En tal caso ¿la fisura es propia del lenguaje (y por ello estaría en la estructura textual de cada artefacto artístico) o se encuentra en el campo sociológico?

Las reflexiones que propone Jürgen Habermas en su *Teoría de la acción comunicativa* no gozan de demasiado asentimiento: sostener que es posible una *coordinación de acciones* orientada a corregir la reificación del sistema social se torna difícil en momentos post-históricos. Sin embargo, quizá el desarrollo de la autonomía del arte se parezca mucho al modelo matemático del *fractal*, en el que una estructura básica se repite -aquí diríamos, se

---

<sup>19</sup> Y quizá cualquier *revival* hasta el día de hoy, como dijimos antes.

renueva en un proceso dialéctico- a diferentes escalas. De esta manera, la crítica podría seguir desarrollándose *ad infinitum* como en la paradoja de la tortuga y Aquiles, y seguir siendo creativa.



### Lectura del contenido y antecedentes

Es muy común que nos preguntemos por el significado de una obra, queriendo ver algún tipo de vínculo entre la representación y su referente. No obstante, algunos de los teóricos más importantes que se han ocupado del arte –en su mayoría de formación en teoría crítica- describieron cómo el arte se habría desempeñado en forma de *falsa creencia*, escondiendo las realidades más injustas con el velo de la bella apariencia. En otras palabras: el arte siempre se llevó muy bien con las realidades más atroces, ya que las presentó en forma sublimada. Es el argumento que Herbert Marcuse sostuvo en *Cultura y sociedad: acerca del carácter afirmativo de la cultura* (1967).

Con el desarrollo de la vanguardia y el despliegue de la autonomía del arte pareciera que muchos artistas se hicieron conscientes del efecto placebo de la representación, y para evitar seguir consolando al mundo (de la forma que fuere) mediante visiones idealizadas, las obras se tornaron cada vez más indiciales, señalando más las condiciones paratextuales que el texto mismo.

Sin embargo, tal despliegue de autoconciencia pareciera tener un límite (de ahí el fin del arte como gran relato de la historia), y en tal sentido, como se lee en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*:

“(…) muy pocos artistas o escritores modernos han permanecido fieles mucho tiempo a este modernismo (el que proclamaba que el medio es el mensaje): un arte sin sentimientos personales o relaciones sociales está destinado a parecer árido y carente de vida al cabo de poco. La libertad que confiere es la de un sepulcro hermosamente construido y perfectamente sellado” (Berman, 1982: 18)

Plinio se preguntaba – al indagar en los orígenes de la representación pictórica- qué hubiera sucedido si la pintura se quedaba en el trazado de contornos. Aquí consideramos que hoy puede hacerse una pregunta similar: ¿en qué sentido sería legítimo apelar a las imágenes? El mito del origen de la pintura podría no ser muy lejano al de su muerte.

Quizá hoy sea ingenuo creer en el arte –en su belleza, bondad y verdad- en términos universales, y por ello uno no podría sostener que las imágenes siguen siendo epígonos, pero puede que haya algo para rescatar (aún) en la representación y desde la dirección autorreferencial. Si... podrá objetarse que esta tesis por momentos se muestra severa (especialmente cuando apela a la tradición crítica), mientras que a veces pareciera volverse

ingenua -para la mirada de algunos-, como en el caso de la alusión a la autorreferencialidad. Pero para avanzar quizá es mejor un movimiento vacilante en vez de un respeto sagrado ante lo que algunos consideran “correcto”. Para proseguir argumentando, un texto de Michel de Montaigne – *De la ejercitación*, en los *Ensayos*- puede servirnos de guía: (decía el autor sobre sus escritos) “Esto no es mi doctrina, es mi estudio, y no es una lección de otros, es la mía. Y, sin embargo, no se me debe echar en cara que la comunique” (1580)

Se ha hablado mucho sobre la función del arte, y si bien es un tema clásico, se lo ha expuesto muchas veces de manera demasiado pretenciosa. En nombre del arte se pretende cambiar el mundo, pero quizá hacer obras de arte –como cualquier otra actividad- sea alguna forma de lección o aprendizaje de nivel más personal (y esto no es subjetivismo). Las obras que forman parte de este trabajo final tienen un contenido fuertemente ligado al paisaje y a experiencias personales, tal y como sucedía con el arte durante el romanticismo.

A continuación se llevará a cabo una lectura de las obras partiendo del concepto de *neobarroco*. No nos detendremos en interpretaciones que expongan detalladamente ciertas regularidades estilísticas o iconográficas, ya que ello supone una tarea propia de la historia del arte, y en este caso -por el contrario- pretendemos orientar rápidamente la lectura hacia una exposición de determinadas nociones intertextuales<sup>20</sup> para vincularla con sus *referentes o antecedentes*.

Podemos comenzar desde un primer nivel de sentido: el del objeto denotado por la representación, es decir, su referente. Como elemento común hallamos el *paisaje* y la narración que en él tiene lugar desde determinados personajes que generan un diálogo con el entorno. Por su parte, el sentido autorreferencial está fijado por la elección de cierto tipo de paisaje y personajes, ya que le son familiares al autor. Consideramos que no es necesario indagar en detalles en este aspecto, para que el escrito no se torne una especie de psicoanálisis o espacio de expresión (en su sentido más ingenuo).

---

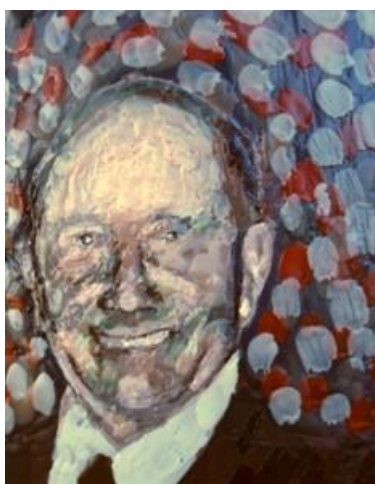
<sup>20</sup>La lectura es semántica: permite llenar de contenido el *texto* a partir de una serie de hipótesis que resultan ser más o menos convincentes –y por ello, correctas o no- en función de ciertas corroboraciones empíricas. Tal y como lo conciben autores como Umberto Eco u Omar Calabrese, leer textos implica interpretarlos en relación a otros según una inserción *intertextual* y una serie de *circunstancias de enunciación*, sin prestar atención a lo que el autor quería decir (*intentio autoris*) ni a las divagaciones subjetivas de cualquier intérprete (*intentio lectoris*). Llamaremos a esto *intentio operis*, y es una noción que nos permite, desde un comienzo, poner en tela de juicio la idea de *autor* como sujeto que establece significados legítimos por disponer de autoridad o estar rodeado de *aura*; y la idea de que una obra de arte puede interpretarse libremente, según lo que cada sujeto “entiende” o “siente”.

Este trabajo final tiene por antecedentes un largo y continuo proceso de exploración de nociones autorreferenciales y técnicas –además de la ya desarrollada pregunta en torno a lo justificación de la práctica de la pintura-. Los niveles del contenido de las pinturas tienen vínculos intertextuales con el surrealismo y el simbolismo, en lo que respecta a una representación del paisaje mediada por asociaciones arbitrarias, la atmósfera onírica, una compunción melancólica fijada por determinados lugares, el anacronismo y el señalamiento de lo extraño o lo *ajeno*, entre otras cosas.

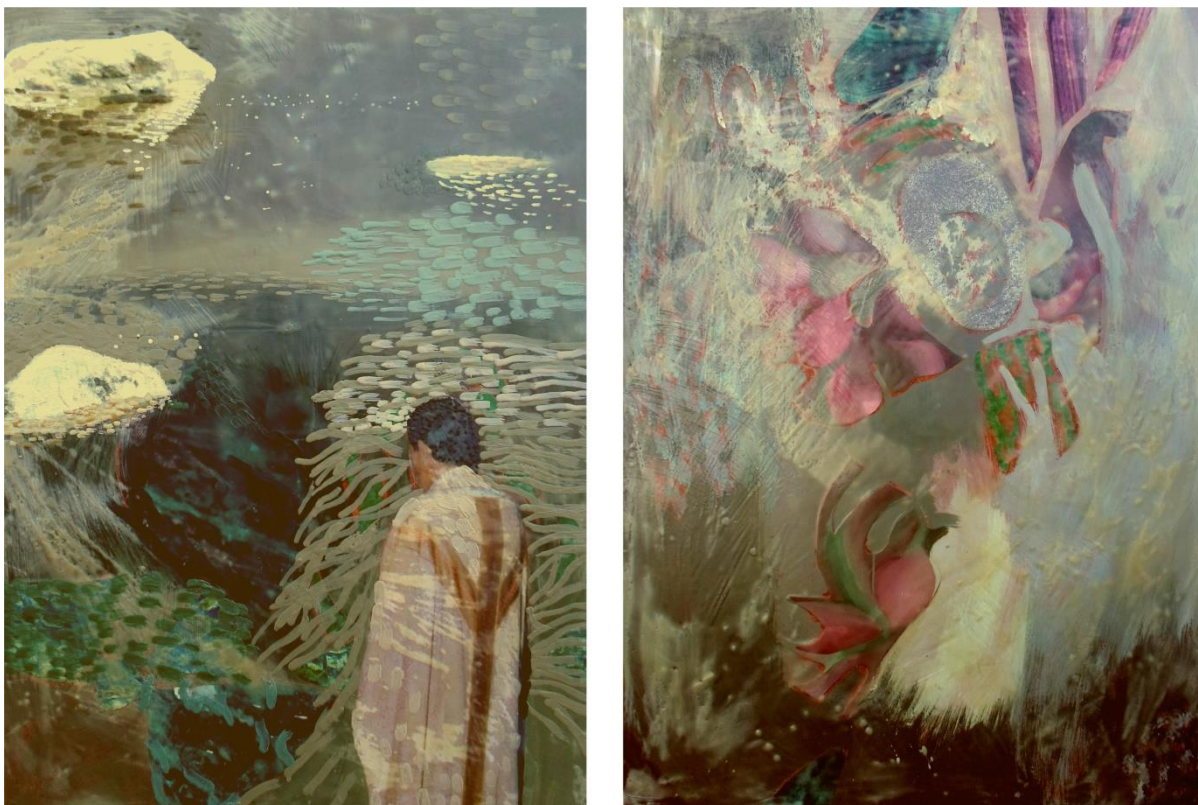


s/t, encáustica sobre tabla, 40 x 200 cm., 40 x 16 cm.

En algunas pinturas se emplearon como referencia ciertas fotografías del río de Cosquín y su iglesia, algunas fotos familiares en blanco y negro, y otras que son autorretratos de cuerpo entero pero aparecen finalmente recortadas. Las imágenes han sido impresas o escaneadas y se usaron no sólo para la copia sino que también han sido recortadas y pegadas en el soporte como una forma de tensionar la materia y el gesto de la encáustica y la reproducción iconográfica.



s/t (fragmento), encáustica y óleo sobre tabla

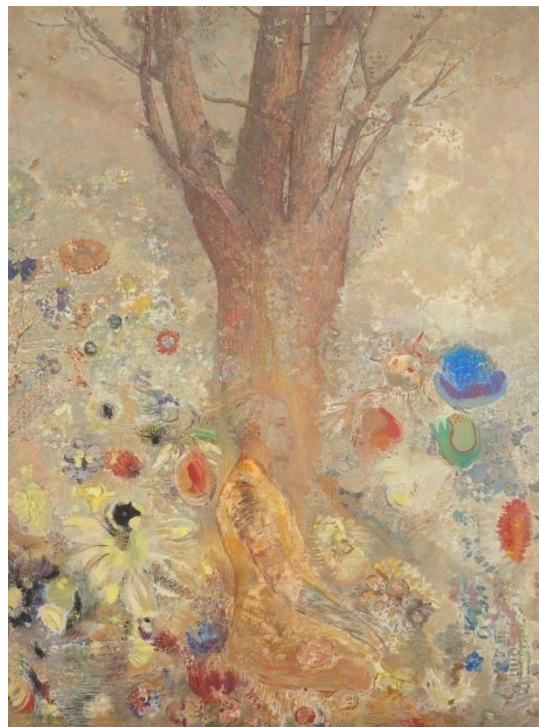


s/t, encáustica sobre tabla, 110 x 80, 110 x 80 cm.

El paisaje es el escenario de un acontecimiento, pero no por ello es un telón de fondo, ya que tiene tanta importancia como los personajes en él situados o sugeridos. En este sentido, en tanto *símbolo* se aproxima a la tradición del romanticismo:

“El símbolo romántico es una modalidad de representación indirecta que oculta ciertos rasgos de los objetos y revela otros; favorece las relaciones y contextos inéditos. Se sitúa en la frontera entre la realidad y la ilusión, de lo racional y lo irracional, de lo consciente e inconsciente, de lo individual y lo colectivo; cultiva las asociaciones ya conocidas y las gratuitas. El símbolo romántico es anticlásico, exalta la ironía, es proclive a la melancolía, al pesimismo, al recuerdo, al paisaje lejano, a la naturaleza olvidada, a las ruinas (...)” (Marchán Fiz, 1996: 14)





Se tomaron como referentes históricos las pinturas de varios artistas. Entre ellos, Odilon Redon; a la izquierda "Visión submarina" (1910), óleo sobre tela, 166 x 96 cm., y a la derecha "Buda en su juventud" (1904), óleo sobre tabla, 160 x 121 cm.

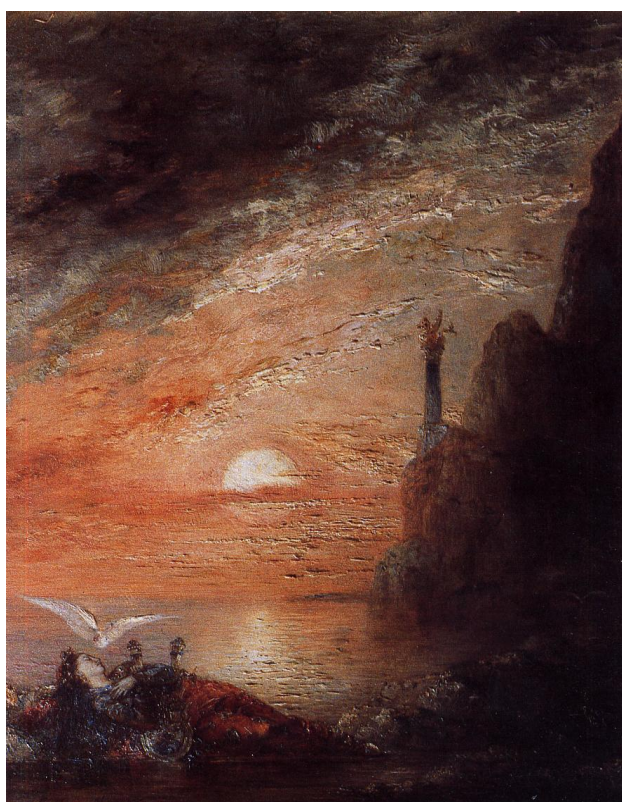


Henri Eugène Augustin Le Sidaner, "El domingo" (1898), óleo sobre lienzo, 113 x 192 cm.





Gustav Klimt, "Bosque de abetos I" (1901), óleo sobre lienzo, 90 x 90 cm.



Gustave Moreau, "La muerte de Sappho" (1872), óleo sobre lienzo, 173 x 128 cm.



Gustav Klimt, “Retrato de Emilie Flöge” (1902), óleo sobre lienzo, 181 x 84 cm.

Los referentes de este trabajo final, en lo que respecta a la producción previa, lo constituyen (I) los ejercicios de pintura de la Cátedra “Técnicas y materiales de pintura”, (II) la noción de apariencia como tema dictado en la Cátedra “Dibujo II”, (III) la autorreferencialidad, como tema propuesto en la Cátedra “Pintura II” y (IV) el proceso (similar) propuesto en “Pintura III”, (V) los collages realizados en la Cátedra “Lenguaje Plástico Geométrico I”, y (VI) el proceso de “Pintura IV”.

El antecedente más cercano está en el proceso realizado en la Cátedra “Pintura IV”, ya que en él se incorpora de forma más sistemática la noción de *fragmento* como “respuesta” (siempre parcial) a intereses del orden sintáctico y semántico, y la *encáustica* como “solución” a intereses del orden de la materialidad y la apariencia (ligados también a la gramática de la obra, claro está) A continuación presentamos algunas imágenes de ese proceso:

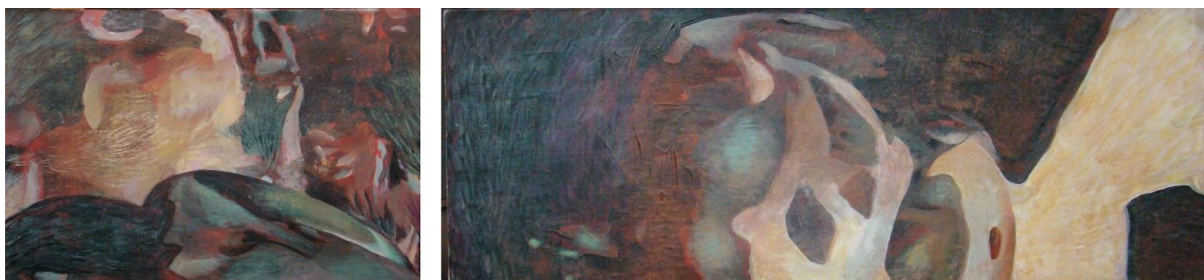




s/t (políptico), acrílico sobre tabla, 47 x 69 cm.



s/t, acrílico sobre tabla, 35 x 35 cm., 35 x 76 cm.

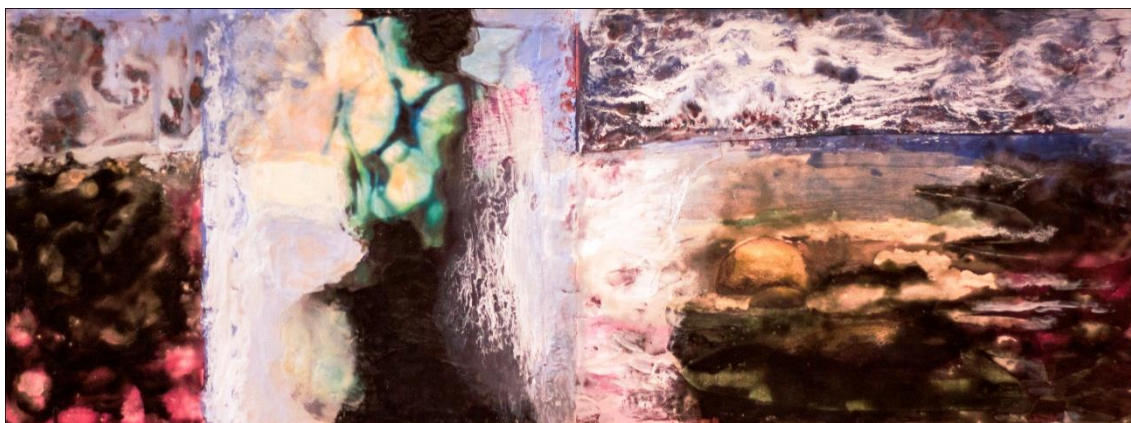


s/t, temple sobre tabla, 35 x 53 cm., 35 x 95 cm.

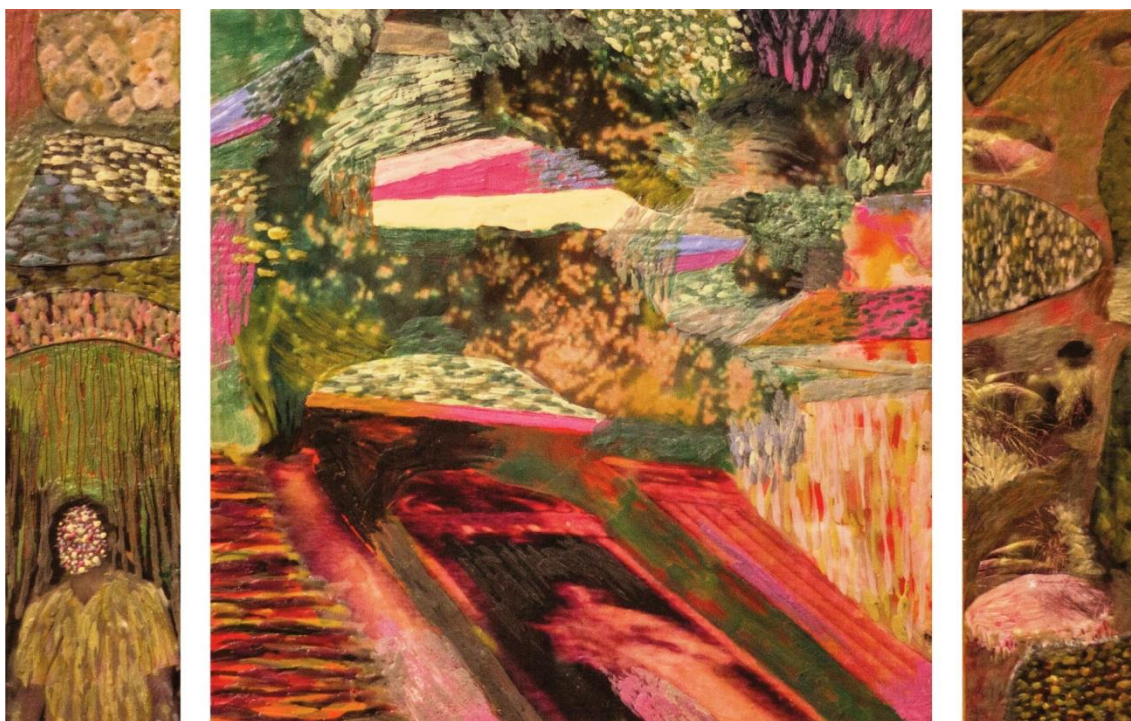


s/t, encáustica y collage sobre tabla, 29 x 97 cm.





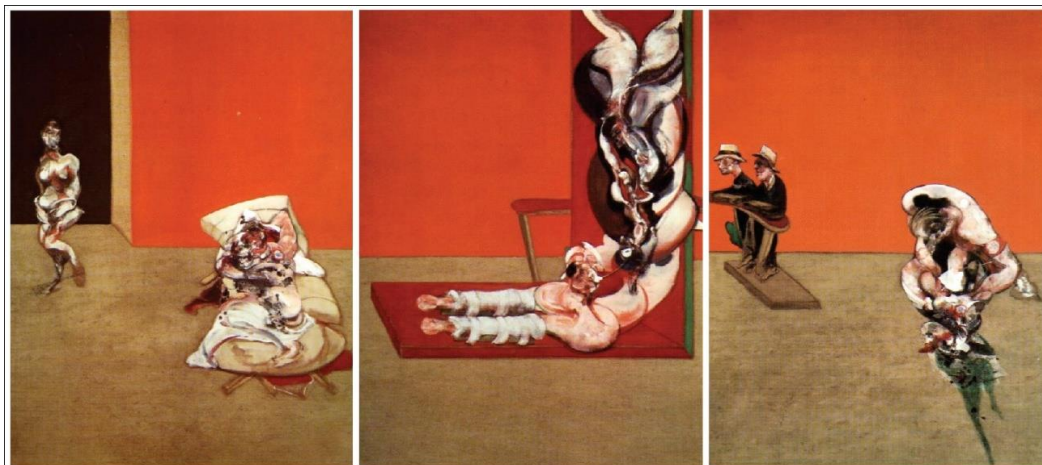
s/t, encáustica y collage sobre tabla, 35,5 x 96 cm.



s/t, encáustica y collage sobre tabla, 50 x 13 cm., 50 x 50 cm., 60 x 13 cm.

La noción de *fragmento* resume una serie de intereses: está presente mediante el empleo de (I) dípticos o trípticos, (II) en las representaciones *in visu/in situ*, (III) mediante la yuxtaposición de planos, (IV) a partir de la noción de figura abierta, (V) desde el collage de fotos, (VI) los cambios de escala, (VII) el gesto de la pincelada, (VIII) la pseudo-geometría y (IX) la figura suspendida

(I) La narración se estructura a partir de dípticos o trípticos como una forma de mediar una lectura continua y coherente de los planos, a la vez que interrumpida, parcialmente desconectada, o indicial, que resulta finalmente en una identidad fragmentaria. En el itinerario de este trabajo final de pintura, tal operación estuvo motivada por la pintura de Francis Bacon<sup>21</sup> como antecedente.



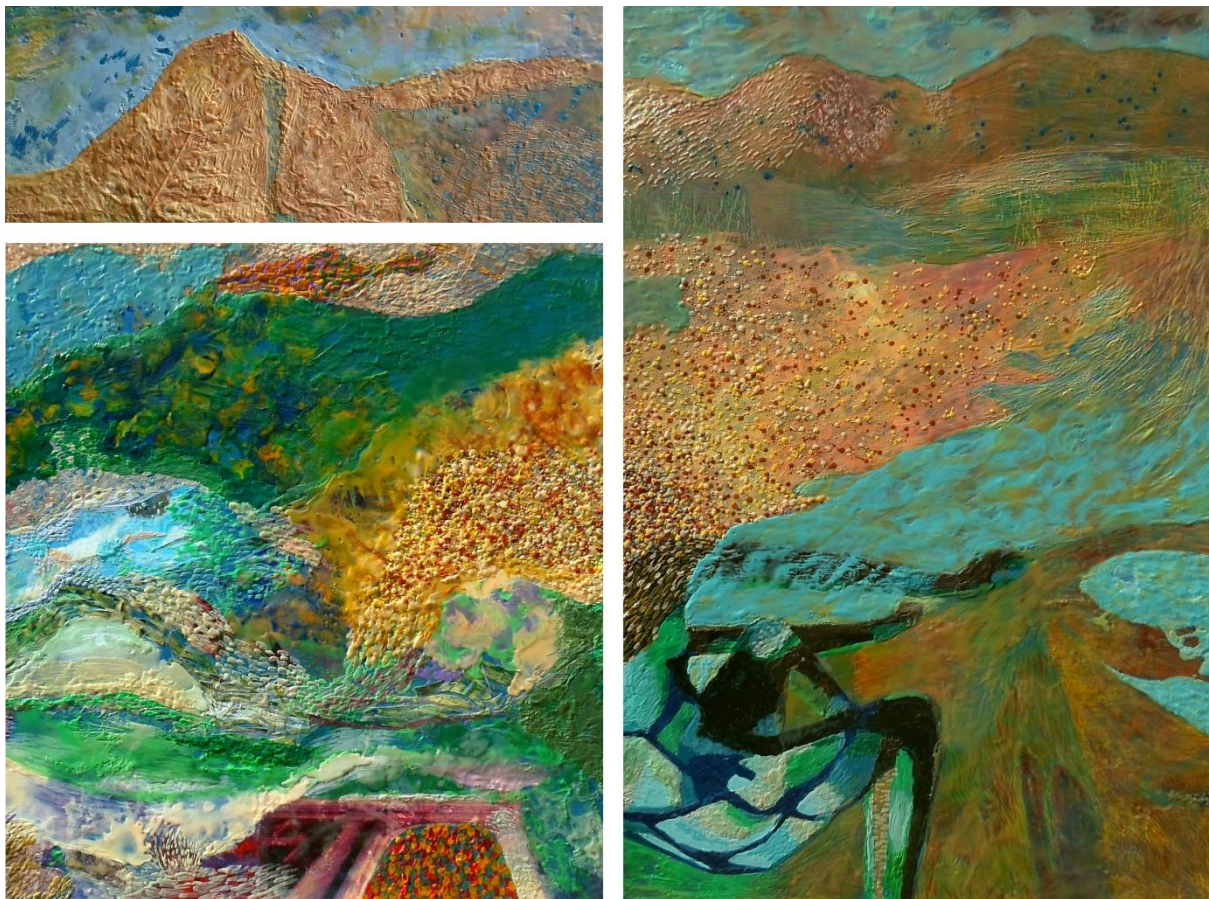
“Crucifixión” (1965), tríptico, óleo sobre lienzo, 197 x 147 cm.



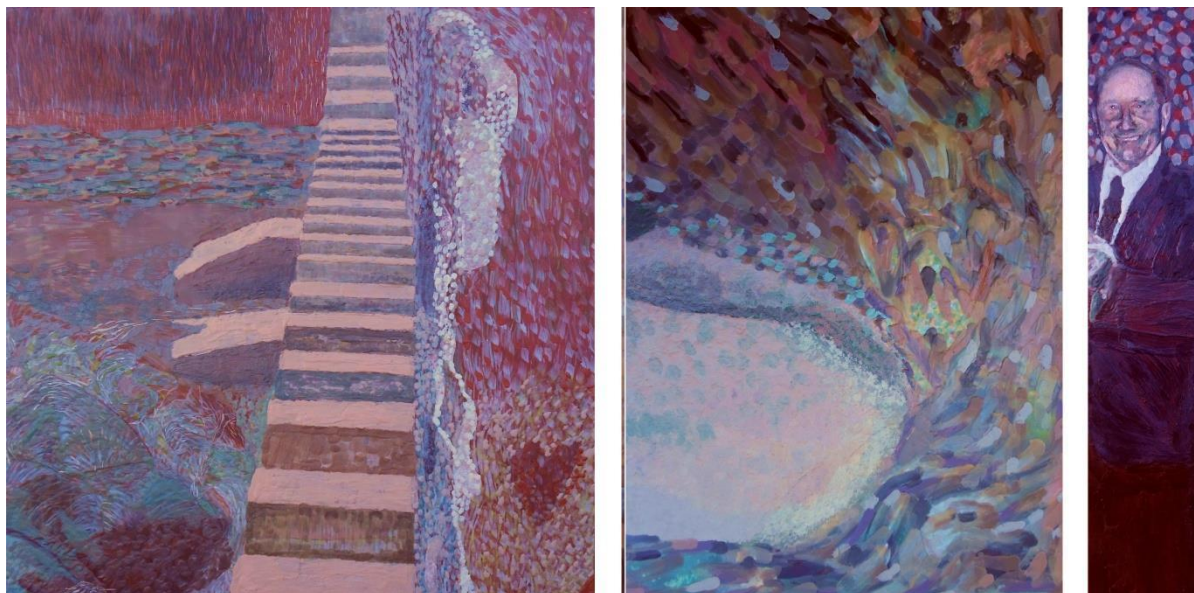
“Tríptico” (1973), óleo sobre lienzo, 198 x 147 cm.

<sup>21</sup>Las primeras ideas se desarrollaron en torno a un ensayo sobre Francis Bacon, escrito para la Cátedra “Problemática General del Arte”, en el año 2013.





s/t, temple y encáustica sobre tabla, 43,5 x 120 cm., 132.5 x 120 cm., 150 x 55 cm., 180 x 120 cm.



s/t, temple y encáustica sobre tabla, 100 x 100 cm., 100 x 70 cm., 100 x 18 cm.





s/t, temple y óleo sobre tabla, 70 x 90 cm., 70 x 90 cm., 100 x 20 cm., 70 x 22 cm.

(II) *In visu/in situ*: consiste en dos formas de encuadre o puntos de vista. Cuando decimos que el espacio está representado *in visu*, aludimos quizá a la forma más habitual de mirar el paisaje, ya que se lo observa o representa desde una distancia considerable. Por el contrario, la forma *in situ* supone un acercamiento o *zoom* en ciertas zonas, que tiene potencialidad de ruptura en tanto puede pensarse como la anticipación de un espacio disociado.



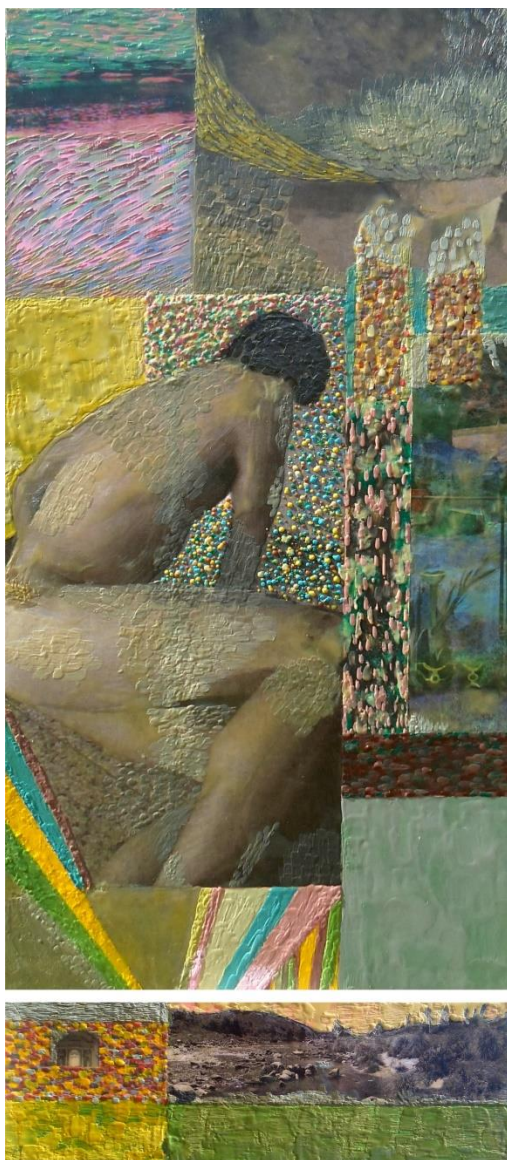
*In situ*, (fragmento).



*In visu*, (fragmento). El detalle es perceptible a partir del entero, y esto determina umbrales del detalle. Cuando se lee un entero por medio de detalles la idea es mirar más, descubrir la estructura del entero. El zoom implica la aparición de un espacio de enunciación y de un sujeto manifestado por una mirada.

- (III) *Yuxtaposición de planos*: además de la superposición de planos, propia de la transparencia de las pinturas empleadas –como detallaremos más adelante- se han yuxtapuesto planos con una intención similar a la de la estructuración mediante dípticos y trípticos. Tiene la función retórica de discutir una memoria contextual.





s/t, encáustica y collage sobre tabla, 149 x 70 cm., 21 x 70 cm.

- (IV) *Figura abierta*: consiste en la representación difusa o *neobarroca* del espacio y los personajes. La pintura a la cera permite generar transparencias e impastos simultáneamente, y en consecuencia, la superficie pictórica –con una cualidad táctil considerable- se complejiza por superposición de capas. Asimismo, el color se torna *profundo* mediante la sucesiva incorporación de capas que iluminan la imprimatura de valor bajo: hay una “pintura oculta”, los matices subyacentes se funden y superponen cumpliendo un rol activo en el conjunto. Esto contribuye a generar cierto extrañamiento respecto a lo que se está viendo, que se traduce en un obscurecimiento de la pintura, no necesariamente asociado al uso de tonos bajos sino a una pérdida de las diferencias entre las cosas representadas (que no por ello se traduce en una homogeneización), dejándolas en una especie de *margen*. En *La*

*era neobarroca*, Omar Calabrese llama oscuridad, o –en la jerga cinematográfica- *efecto-niebla*, a esta característica. La figura se torna ambigua mediante la imprecisión de sus contornos -es abierta-, y el fondo no es nunca un agregado que solo sirve de escenario al protagonista, sino que es un espacio denso que la mirada debe atravesar.



s/t (fragmento), encáustica y temple sobre tabla.





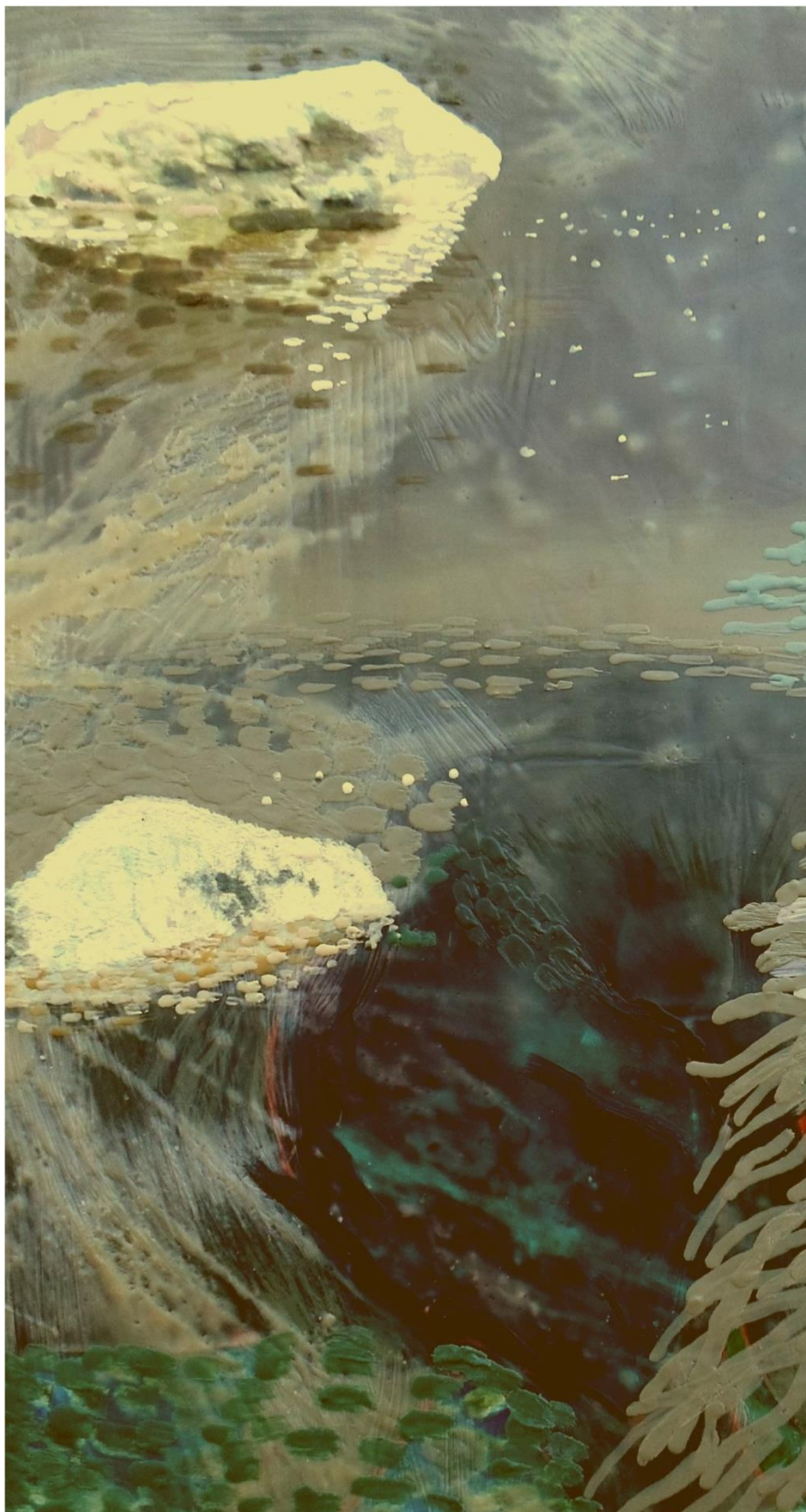
s/t (fragmento) , encáustica, temple y óleo sobre tabla.

- (V) *Desde el collage:* Sostiene Calabrese que la oscuridad o el deslumbramiento –lo mismo da- también pueden presentarse de forma sintáctica por substracción o inmersión de partes. En tal caso, la pintura a la cera resulta muy pertinente ya que permite incorporar elementos que están *fuera* de la pintura mediante el *collage*.



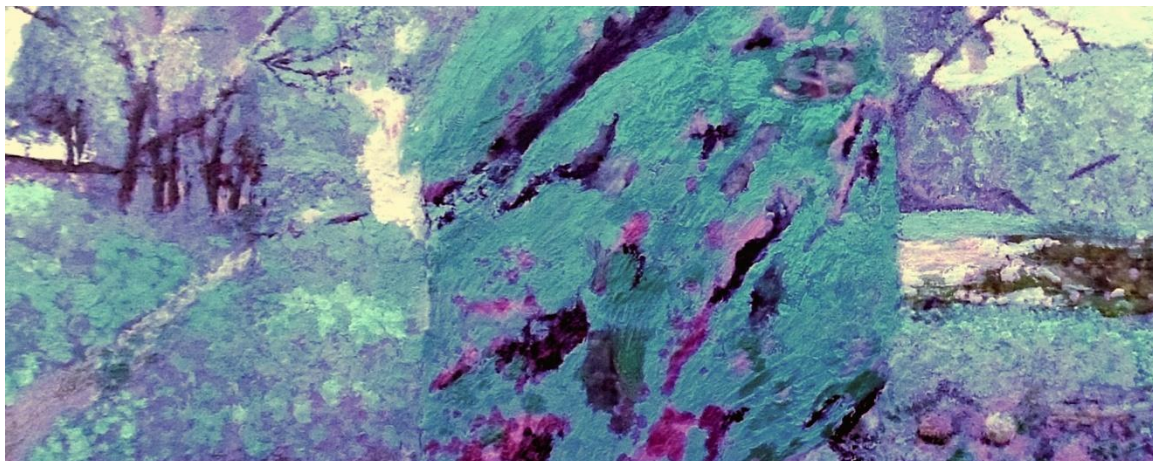
s/t (fragmento), encáustica sobre tabla.





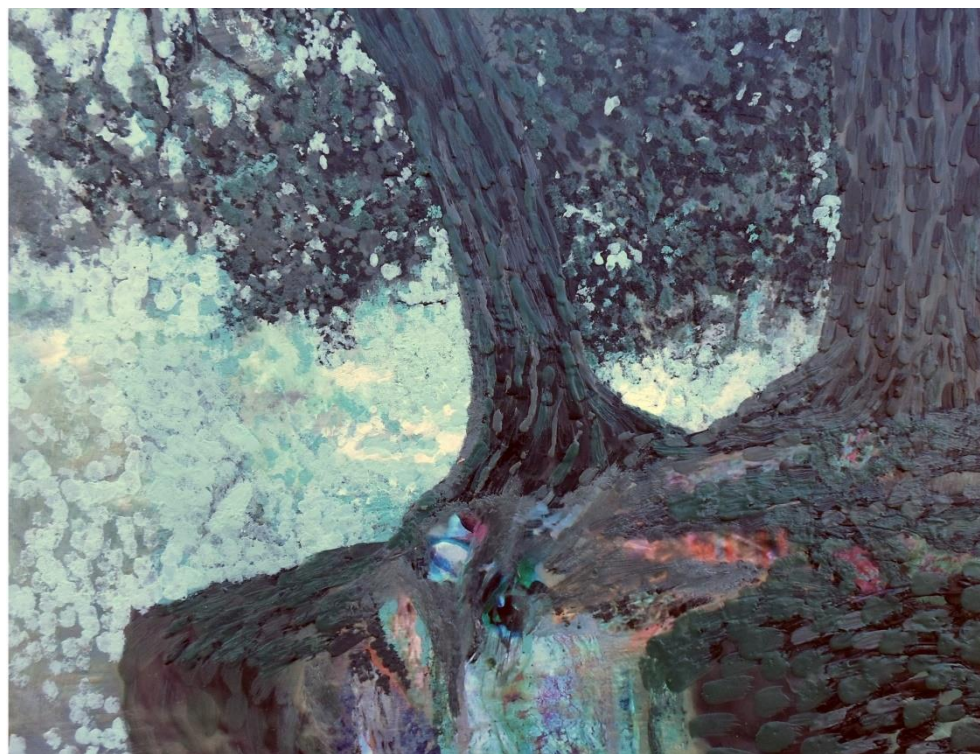
s/t (fragmento), encáustica sobre tabla.

(VI) Los cambios de escala,



s/t (fragmento), encáustica sobre tabla.

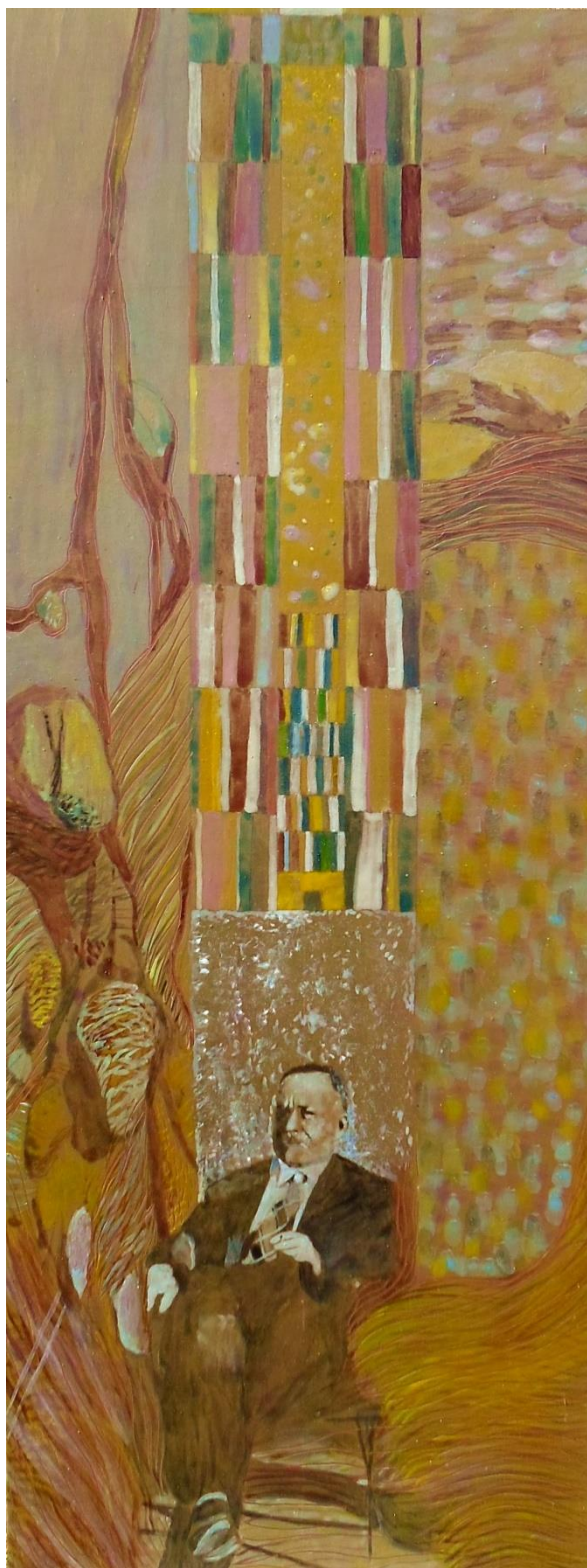
(VII) El gesto de la pincelada:



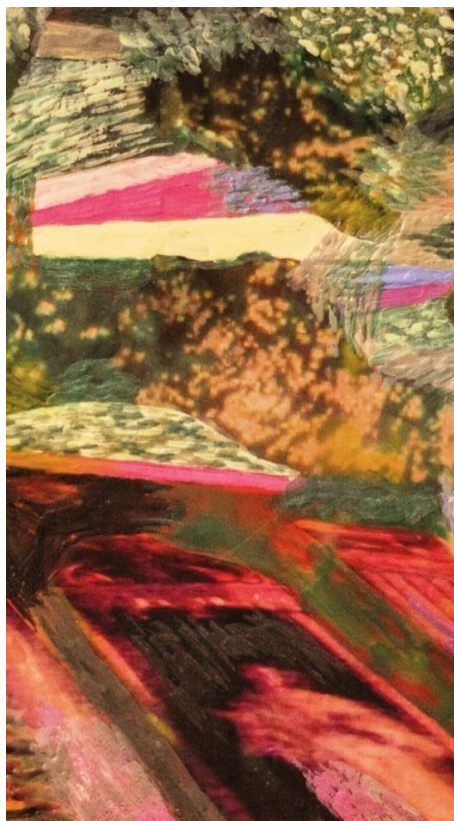
s/t (fragmento), encáustica sobre tabla.



(VIII) La pseudo-geometría: si bien la pintura se torna barroca mediante la apariencia, necesita ciertos silencios, y es aquí donde aparece el color plano y la geometría.



s/t, temple sobre tabla, 84 x 32 cm.





(IX) La figura suspendida: implica una manera de concebir el espacio, alejada de los sistemas de representación clásicos, en la que la falta de gravedad y sentido puede originar aforismos visuales (pensamientos sueltos) que ponen el acento en la asistematicidad.



Parte de un díptico, encáustica y collage, 120 x 90 cm. El espacio plástico queda segmentado, pero el tiempo de la narración también.

## Lo que la pintura es: pintura

Múltiples movimientos artísticos de principios del siglo XX desenmascararon un hecho que hoy podría resultarnos evidente: una pintura, además de ser una imagen o representación de algo, es *pintura*. Tanto en la historia del arte –que tuvo sus inicios en el renacimiento– como en su prehistoria, las pinturas fueron empleadas con fines iconográficos o simbólicos, otorgando así preeminencia a la semántica en detrimento de otros componentes del sistema del arte.

Cuando leemos una obra de arte tendemos a dar demasiada importancia al contenido de la misma en términos de representación, es decir, la interpretamos preguntándonos por su significado. Y si bien parte de la arquitectura de una obra de arte puede estar señalando algún hecho del mundo (ser la representación de una historia, mostrarnos un personaje, ilustrar un paisaje o idear una ficción), otra refiere al material con el que fue construida.

Es necesario señalar este aspecto, ya que si bien en esta tesis no se explora la pintura en su sentido autorreferencial o centrífugo, las particularidades de los materiales no pueden dejarse de lado. Así, la elección de la encáustica, el temple y el óleo, no responde al *capricho* de pintar usando materiales tradicionales: más bien está motivada por el interés en la *alquimia* de la pintura y sus posibilidades. En este caso, una de las características que más me interesó rescatar es la transparencia de las pinturas orgánicas –un aspecto de su *apariencia*–, lograda a través de la superposición de capas de pintura.

Consideraré valioso el desafío de trabajar con materiales y tradiciones del arte ya que uno debe enfrentarse con problemas técnicos más que con dificultades del orden de las *ocurrencias* (hacer algo “interesante”, en nombre de la contemporaneidad del arte) o cuestiones vinculadas a *conocer el negocio*, más que el oficio en términos de *tekné*. ¿Y cómo se evalúa un buen conocimiento del oficio? Una obra puede corregirse a partir de su inscripción en un *género*, ya que ello sirve para establecer distinciones de calidad<sup>22</sup>.

Es en este punto en el que referiremos a nociones técnicas, con la consideración de que la factura material no comienza en la pintura propiamente dicha, sino en el enmarcado: se han empleado varillas de *pino clear compensado* de 1 x 1,5 " para hacer el bastidor tipo cajón. Las

---

<sup>22</sup>Podría ser difícil afirmar que una pintura de género surrealista puede compararse con una obra *land art* en un sentido valorativo, pero si una obra se postula como surrealista puede compararse con otras de su género para establecer criterios de corrección. Se podrá objetar que ya no hay géneros bien definidos, y esto es cierto, pero sí existen grados de semejanza de algún tipo.

varillas se cortan a 45° con ingletadora eléctrica por su cara más angosta (para que el bastidor quede con más cuerpo), se encolan y engrapan empleando cuerda o tensor de cinta para hacer presión y finalmente se pegan al soporte de fibrofacil –que tiene un espesor de 15 mm.

Posteriormente, el soporte se impermeabiliza del lado posterior con tres capas sucesivas de una mezcla de látex, agua y cola (en partes iguales) con el objetivo de protegerlo de la humedad, los hongos, y para hacerlo más firme y resistente. Sin embargo, el lado del soporte que se va a pintar no lleva este preparado, ya que, considerando que se usará calor para la encáustica, puede quemarse con facilidad. En su lugar se emplea una *imprimación a la Creta*, que consiste en 75 gr de pigmento que da el color a la base -en su mayoría se ha usado ferrite rojo-, 75 gr de carbonato de calcio (es el material de carga de la imprimación, y tiene la propiedad de ser elástico, a diferencia de la tiza en polvo), 35 gr. de gelatina de pescado – ictiocola- como aglutinante, una cucharada de formol como conservante y glicerina para dar docilidad a la pintura. El ferrite debe dejarse remojando en un poco de agua unas 24 hs, al igual que la cola o gelatina, que se remoja en 750 ml. de agua. Luego se amasa el pigmento (una vez que se ha separado del desecho con el que viene mezclado) con el carbonato de calcio, para evitar grumos en la pintura. La imprimación se hace calentando a baño maría la gelatina hidratada hasta que alcanza unos 70 grados, y se aplica la primera mano sin agregar nada. Para la segunda mano se debe incorporar el ferrite y el carbonato de calcio, la glicerina y el formol, revolviendo siempre mientras se calienta para evitar que se queme y se forme una especie de gelatina o grumos. Deben aplicarse tres manos más, en diferentes direcciones, esperando unas horas entre mano y mano (salvo entre la primera y la segunda).



Cera y resina. Gelatina, carbonato de calcio, ferrite, glicerina y formol



Una vez que está lista la imprimación, se procede con la *imprimatura*; es decir, se da una mano de témpera (muy similar en su composición a la base a la Creta, pero con la diferencia de que es pintura ya envasada) en la que empleo varios matices, dependiendo del color de base que desee. Generalmente el color del prepintado intenta aproximarse al color que finalmente se trabajar  encima, aunque a veces se usan complementarios para generar mejores transparencias y como una forma de neutralizar algunos matices. También empleo papeles recortados en algunas zonas, dependiendo de cuál es el diseño previo -que siempre se compone mediante fotomontajes en computadora que finalmente se imprimen-. Esto permite vagabundear en torno a un contenido (más o menos definido), *errar*, pero también improvisar su puesta en escena; la pintura puede llevarme mucho tiempo, pero la composición de sus partes es algo que intento resolver rápidamente a partir del *collage*. Por momentos me detengo a definir, busco precisar, intento ser más exacto en la representación. Generalmente esto es así cuando quiero que se reconozca la identidad de la imagen, y es cuando la pintura adquiere un tono autorreferencial mediante la visibilidad de determinados detalles (acontecimientos)

La reproducción del diseño –una guía más que una referencia fija- comienza con la pintura al *temple*: la pintura que utilizo consiste en un aglutinante obtenido a partir de la yema de huevo, mezclada con dos o tres partes de agua destilada y pigmentos. El resultado es una pintura acuosa, transparente, ligeramente amarillenta y con brillo (producto de la grasa que contiene). El temple es usado para las primeras capas de pintura, ya que las capas finales est n trabajadas con cera y la yema no es adherente encima de la enc stica; y se debe aplicar generalmente mediante pinceladas cortas y ligeras de materia pictórica porque no admite densidad de carga (no puede acumularse excesivamente). Tampoco puede “extenderse” en el soporte como se hace con el óleo, porque tiene un secado muy rápido, y esto hace que deba aplicarse “trabando” la pintura - como si se tratara de una urdimbre- en diferentes sentidos, mientras va secando.

El uso de *temple al huevo* ha sido característico de la representación de íconos de la Edad Media, pero vemos que en todos los casos se ha empleado como una pintura cubriente - resultado de que el aglutinante se mezcle con una buena cantidad de pigmento- y en tal caso no se aprovecha la transparencia que permite, quedando más bien como una témpera satinada. No obstante, en las obras que componen esta tesis el color se ha logrado mediante la sucesiva incorporación de capas traslúcidas, que pueden aplicarse *alla prima*, mediante restregados, por veladuras, con enmascaramientos, raspando la pintura, mediante chorreados (*dripping*) o por fundidos que se logran con superposición. Ciertos procedimientos no pueden realizarse,

tales como el *impasto* -porque implicaría acumular mucho material- ,el estarcido -porque no es recomendable que la pintura quede adherida en forma de gotas- o el color plano, que puede hacerse pero el resultado no es muy homogéneo.

Posteriormente procedo con la encáustica: esta pintura es el resultado de la mezcla de cera de abejas con resina dammar en partes iguales. La proporción de ambos aglutinantes puede ser muy variable, dependiendo de los objetivos del autor. Una pintura que posea una mayor cantidad de cera en la proporción tiene un acabado mate, es más blanda y elástica. Por otro lado, si es mayor la cantidad de resina en la mezcla, el acabado es brillante, la pintura es más dura y resistente a raspones, pero corre riesgo de desconcharse ante golpes. La mezcla se hace siempre mediante el empleo de calor, que debe derretir primero la resina de dammar (porque tiene un punto de fusión más elevado) y posteriormente la cera de abejas, evitando el hervor. Con posterioridad, el *médium* se divide en distintos recipientes según la cantidad de colores que deban emplearse: el color o matiz se da con pigmento molido fino, impuro (como en los ferrites) o con un poco de óleo. La pintura se aplica con pinceles o espátulas, siempre caliente, siendo recomendable la pistola de calor como una forma de hacer transparencias, distribuir la pintura, alisar la superficie, hacer fundidos en el soporte o calentar rápidamente los recipientes que contienen los colores.



La encáustica es una pintura que puede usarse cubriente o mediante veladuras, es densa, poco dócil y brillante; y una de sus características más notables es que puede acumularse (impasto) sin perder transparencia, lo que la aproxima a la apariencia del vidrio, las joyas o a la cerámica, en algunos aspectos. En este trabajo final se ha jugado mucho con este aspecto, que aproxima las obras a las apariencias de Klimt. La encáustica permite hacer fundidos, raspados, restregados, colores planos, estarcidos, chorreados de pintura y trabajarse *alla prima*. Como herramientas, la pistola de calor, la soldadora, la plancha y los mecheros – además del anafe que mantiene los colores líquidos- son algunas de las fuentes de calor que pueden emplearse.

Para terminar quisiera volver al principio de este capítulo, con el objetivo de remitir a su nombre: “Lo que la pintura es: *pintura*”. ¿Qué queríamos decir con esto? Anteriormente mencionamos que una de las razones por las que se eligió emplear pinturas orgánicas (principalmente el temple y la encáustica) radica en la profundidad con la que permiten explorar la noción de *apariencia*, siendo ésta -además del concepto de *fragmento* desde una interpretación simbolista o quizá neobarroca- el punto clave de todas las obras que componen este trabajo final.

¿Y cuáles son las apariencias aquí? representar la apariencia implica otorgarle un gran protagonismo a las superficies y la inmediatez, supone reparar en la semejanza de los sentidos, es diversificar antes que circunscribir, reducir o clasificar. Representar la apariencia supone proceder de forma rizomática, abriendo intersticios para luego caer en la cuenta de que el espacio descubierto es cada vez más denso y rico.

## Reflexiones finales

No se puede negar que la pintura nos ha legado valiosas tradiciones, a pesar de que pudiésemos objetarle la falsedad de sus contenidos ideológicos, y esto implica un problema del que deberíamos hacernos cargo proponiendo alternativas antes que restringiendo posibilidades. Como afirma Hal Foster en *El retorno de lo real*, “tanto en arte como en psicoanálisis la crítica puede continuar siendo creativa”. Si dejamos de considerar la historia como un relato solidificado, la crítica (y también la práctica que se vale de la historia) puede revitalizarse. Así como la reflexión crítica puede mostrarnos ilusiones, la revisión de las certezas que ha asumido puede ayudarnos a continuar, para asumir que su voz es una entre tantas otras; y aquí la pregunta puede ser: ¿cuál escuchar para no caer en un *pluralismo insensato* (Huyssen, 1986)? Diremos algo que ya sabíamos desde un principio, pero que a menudo olvidamos: probablemente “todo vale” siempre y cuando se asuma con cierta conciencia intelectual. Todo vale siempre y cuando se hagan explícitos los intereses y no se sostenga el naturalizado desinterés por el arte. Todo vale si, y sólo si, asumimos que el arte es también un espacio miserable, pero podemos hacer algo al respecto.

Esta tesis implicó un compromiso con la pintura de representación, que se traduce en la decisión de no haberla reducido al habitual procedimiento de la pintura realista (el fundido de la materia pictórica) ni a sus materiales más empleados (el acrílico o el óleo), considerando que un restregado, raspado, estarcido o impasto (por mencionar sólo algunas operaciones) implican procedimientos que pueden desarrollarse con un alto grado de complejidad. Chorrear pintura en el soporte, hacer *collage*, o pintar *alla prima*, no siempre implica menor esfuerzo y destreza si se lo compara con un buen hiperrealismo o una escrupulosa pintura de bordes netos. Por otro lado, la elección del temple y la encáustica significó un enriquecimiento en términos de la *alquimia* del material, teniendo en cuenta que se controló de manera muy consciente el acabado de la pintura (brillo), su maleabilidad, transparencia, densidad, adherencia al soporte, elasticidad, temperatura, resistencia y color relativo. Estas cualidades derivaron en una mayor precisión de la *apariencia* de la pintura, visible en la disposición de pinceladas translúcidas (tendientes a formar texturas según su dirección, extensión, tamaño y combinación en capas yuxtapuestas y superpuestas).

Pero a pesar de lo dicho anteriormente, una pintura de representación –al menos aquella de la que nos ocupamos en esta tesis- no puede reducirse a una serie de procedimientos. Una pintura no es un significante vacío; su interpretación no se reduce a su sintaxis en detrimento de su contenido. Por más que hayamos tomado como modelo de reflexión teórica algunos análisis que desacralizan las imágenes, sería insensato (en el mejor de los casos) negar su parte emotiva. Ello conlleva una forma acotada de racionalidad.



s/t (fragmento), encáustica sobre tabla, 50 x 84 cm.





s/t, encáustica y temple sobre tabla, 48 x 84 cm.



s/t, temple y óleo sobre tabla, 42 x 60 cm.

Al mirar las imágenes podemos preguntarnos: ¿sería coherente si sólo afirmara que “pegué una fotografía -no importa de quien, la imagen es sólo una excusa- y luego la intervine con cera para experimentar con el material”?, ¿sería coherente si sólo afirmara que “quería explorar el límite entre la representación y la no-representación, pero podría haber sido cualquier imagen”?, ¿sería coherente si sólo afirmara que “estaba apropiándome (o citando) una obra famosa –podría haber sido cualquiera- desde el *collage* (no importa de qué objeto) para relacionarla con una vieja fotografía de personas que no nos interesa quienes son”?

Si pego una fotografía es porque la fotografía es un recuerdo de *alguien particular*, y si le aplico cera encima y la rodeo de un jardín, procuro dar cuenta de algo distinto a la suposición que hicimos más arriba. No es sólo una operación sintáctica, un ejercicio de percepción, o el despliegue de un oficio. Si la pintura está en el límite entre la representación y la no-representación, es porque intenté dar cuenta de dos maneras de contemplar el paisaje, y esto nace de un asombro frente ciertas imágenes. Si cité una obra, no es sólo por una estrategia apropiacionista; lo hice porque encontré -en unas pinturas de hace más de cien años, como las de Klimt- el mismo encanto por la representación.

Escribí esta tesis para un público aplazado en el tiempo y en el espacio (con el deseo de orientarla *públicamente*, antes que de manera *privada*, como hubiese afirmado Kant). Escribí esta tesis para interpelar a los creyentes del arte que se arrodillan frente a una obra, pero también para los críticos auténticos que siempre están deseosos de desmoronar ilusiones. La escribí para mí, que tengo un poco de cada uno.

## Bibliografía

ADORNO, Theodor

1958-59. *Der Essay als form*, en *Noten zur literatur*, editada por G. Adorno y R. Tiedemann (*Gesamelte Schriften*, 11), (Frankfurt am Main). Traducción castellana de Alfredo Brotons Muñoz, *Notas sobre literatura* (Madrid, Akal, 2003).

1970. *Asthetische Theorie*, editada por G. Adorno y R. Tiedemann (*Gesamelte Schriften*, 7), (Frankfurt am Main). Traducción castellana de Jorge Navarro Pérez, *Teoría Estética*, (Madrid: Akal, 2004).

AUSTIN, John

1962. *How to do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, (Oxford: Clarendon). *Cómo hacer cosas con palabras* (Buenos Aires: Paidós, 1971).

BERMAN, Marshall

1982. *All that is solid melts into air: the experience of modernity* (Nueva York: PenguinBooks). Traducción castellana de Andrea Morales Vidal, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad* (Madrid: Siglo veintiuno editores de España, 1988).

BOURDIEU, Pierre

1992. *Les règles de l'art* (Paris: Editions du Seuil). Traducción castellana de Thomas Kauf, *Las reglas del arte* (Barcelona: Anagrama, 1995).

BÜRGER, Peter

1974 *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt: Suhrkamp). Traducción castellana de J. García, *Teoría de la Vanguardia* (Barcelona: Península, 1987).

CALABRESE, Omar

1984. *L'intertestualità in pittura: una lettura degli "Ambasciatori" di Holbein* (Urbino: Centro di semiotica e linguistica), Traducción castellana de Anna Giordano, *La*



*intertextualidad en pintura. Una lectura de Los Embajadores de Holbein* (pp. 29-56) en *Cómo se lee una obra de arte* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1993).

1987. *L'età neobarocca* (Laterza: Bari) Traducción castellana de Anna Giordano, *La era neobarroca* Madrid: Cátedra, 1989)

CARRERE, Alberto; José Saborit

2000. *Retórica de la pintura* (Madrid: Cátedra, Signo e Imagen)

CASTORIADIS, Cornelius

1990. *Les intellectuels et l'histoire* en *Le monde morcelé* (París: Seuil, La couleur des idées). Traducción de Roxana Páez, *El mundo fragmentado* (La Plata: Terramar Ediciones, 2008).

FOSTER Hal

1996. *The Return of the real: The Avant Garde at the end of the century* (Boston: M.I.T. Press). Traducción castellana de Alfredo Brotons, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, (Madrid:Akal, 2001).

FOUCAULT, Michel

1972. *L' ordre du discours*. Traducción castellana de A. Gonzáles Troyano, *El orden del discurso* (Barcelona: Tusquets, 1973).

FRAENZA, Fernando, M. Antonia De la Torre, Alejandra Perié

2009. *Ver y estimar arte apreciándonos a nosotros mismos, a comienzos del tercer milenio, y sobre todo, en regiones periféricas del mundo* (Córdoba: Brujas).

FRASCINA, Francis, Jonathan Harris, Charles Harrison, Paul Wood

1993. *Modernism in dispute* (New York: The Open University). Traducción castellana *La modernidad al debate*. El arte desde los cuarenta (Madrid: Akal, 1999).

GORELIK, Adrian

2003. *Notas sobre la actualidad de la noción de vanguardia*, en AA.VV *Vanguaridas Argentinas* (Buenos Aires: Libros del Rojas)

HABERMAS, Jürgen

1980. *Die Moderne - ein unvollendetes*. Edición de Nicolás Casullo, *Modernidad: un proyecto incompleto* en *El debate Modernidad Pos-modernidad* (Buenos Aires: Editorial Punto Sur, 1989).

1981. *Theorie des kommunikativen Handelns* (Bd. 1: *Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*; Bd. 2: *Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft*) (Frankfurt am Main: Suhrkamp), *Teoría de la acción comunicativa* (Madrid: Taurus, 1987).

HUYSEN, Andreas

1986. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington: Indiana University Press). Traducción catellana de Pablo Gianera, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002).

KANT, Immanuel

1784. *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* (Berlín: Berlinische Monatsschrift). Traducción castellana de Agapito Maestre y José Romagosa, *Respuesta a la pregunta ¿Qué es la ilustración?* en *¿Qué es la ilustración?* (Madrid: Tecnos, 1988)

MARCHÁN FIZ, Simón

1996. *La estética en la cultura moderna: de la ilustración a la crisis del estructuralismo* (Madrid: Alianza).

MARCUSE, Herbert

1967 *Kultur und Gesellschaft: über den affirmativen charakter der kultur*. (Frankfurt am Main: Suhrkamp). Versión castellana de E. Bulygin y E. Garzón Valdés, *Cultura y Sociedad: acerca del carácter afirmativo de la cultura* (Buenos Aires: Sur).

MONTAIGNE, Michel

1580. *Essays*. Edición y traducción de J. Bayod Brau, *Los ensayos* (según la edición de 1595 de Marie de Gournay) Colección Ensayo (2007 2009).

MÖLLER, Heino

1971. *El arte como ideología* en Ehmer et. Alt. *Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewusstseinsindustrie* (Köln: Du Mont, 1971) Traducción castellana de Eduardo Subirats, *Miseria de la comunicación visual* (Barcelona: G. Gilli, 1977).

ROGER, Alain

1997. *Court traité du paysage* (París: Éditiones Gallimard). Traducción de Maysi Veuthey, *Breve tratado del paisaje*, edición de Javier Mederuelo (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007).

STOICHITA, Víctor

1997. *A Short History of the Shadow* (Londres: Reaktion Books). Traducción castellana de Anna María Codarch, *Breve historia de la sombra* (Madrid: Siruela, 1999).

WALLIS, Brian

1984. *Art after modernism: rethinking representation* (Nueva York: The new museum of contemporary art). Traducción castellana de Carolina del Olmo y Cesar Rendueles, *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación* (Madrid, Akal Arte Contemporáneo, 2001).

WILDE, Oscar

1891. *The critic as arist*, en *Intentions* (Londres: Osgood, McIlvaine). Traducción castellana de Efrén Reboliedo, *Intenciones* (México: Verdehalago Ediciones, 1998).

