



programa
sendas



egresados



investigación
y producción



facultad
de artes



UNC
Universidad
Nacional
de Córdoba

IN VISU/IN SITU: consideraciones sobre la pintura sin las usuales apologías del oficio

ENZO NICOLÁS YOVINO RUÉ

NICOLASYOVINO@GMAIL.COM

LICENCIATURA EN PINTURA

FACULTAD DE ARTES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

RESUMEN

Esta tesis es una apuesta por la pintura en nuestro Departamento de Artes Visuales, pero ello no implica que se trate de una defensa ciega en nombre de los mitos del gran Arte, como suele ser frecuente. Por el contrario, se trata de un desarrollo crítico (en sentido práctico y teórico) que confía –aún hoy– en la fuerza de la reflexión de ciertas prácticas. El texto que aquí presentamos tuvo su correlato en una serie de pinturas realizadas con encáustica y temple.

Palabras clave: encáustica; pintura; crítica

IN VISU/IN SITU: considerations on painting without the usual apologies of the trade

ABSTRACT

This thesis is a commitment to painting in our Department of Visual Arts, but this does not imply that it is a blind defense in the name of the myths of great Art, as is often the case. On the contrary, it is a critical development (in a practical and theoretical sense) that trusts –even today– in the strength of the reflection of certain practices. The text that we present here had its correlate in a series of paintings made with encaustic and tempera.

Sendas es una revista periódica arbitrada que publica artículos originales producidos en el marco de trabajos finales de licenciatura de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, vinculados a procesos de investigación en artes

Keywords: encaustic; painting; critique

INTRODUCCIÓN

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

Otra en amarle razonablemente.

Oscar Wilde, "El crítico como artista" (1891)

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 o la producción 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. (considerando las posibles mixturas de estos rótulos). No obstante, en este caso prefiero ser "el hermano menor del teórico crítico"¹, que es menos exagerado, menos apocalíptico, pero aun así continúa siendo contestatario² de alguna manera.

No pretendemos aquí negar la *muerte del arte*, como haría cualquier creyente. Si su ocaso nos inquieta (porque, ¿quién podría imaginar un mundo sin arte?), al menos podemos consolarnos sabiendo que su desaparición como narrativa metafísica nos condujo hacia formas imprevisibles de conocimiento. Sin embargo, el problema es que la muerte puede confundirse con una parálisis de ciertas prácticas. Considerando esto, quisiéramos preguntarnos cómo es posible continuar. Tal y como sostuvo 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 continuidad de la pintura, esto significa conservar algunas tradiciones, sin que esto signifique defender el arte acriticamente ni ser un pintor -a la vez que un intérprete- nostálgico y trasnochado.

¿Vale la pena la práctica de cierto tipo de pintura, como la que aquí se propone? Consideramos que este interrogante puede tener un gran potencial crítico. Sin embargo, en nuestro Departamento Académico -y creemos que esto es extensivo para otras instituciones- preguntas como la anterior parecieran formularse sólo en relación a las prácticas tradicionales del arte, como si *ellas* necesitaran una justificación, pero *no otras*.

¹ Tomo la expresión de Andreas Huyssen, en *Después de la gran división* (1986).

² Esto apunta al mandato de *autonomía* de todo ciudadano: alcanzar la *mayoría de edad*, como lo expresara Kant en *Respuesta a la pregunta: ¿qué es ilustración?* (1784).

A pesar de nuestra objeción a la pregunta, intentaremos responderla igual. ¿Qué razones encontramos para sostener el ejercicio de la pintura? 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 términos de *tekné*³; es un valor cultural que puede sugerir cursos de acción ante un generalizado relativismo⁴. Este conocimiento del oficio es una actividad intelectual porque se construye con una intencionalidad con relación a la pintura.

La falta de criterios a la que referimos previamente puede considerarse un síntoma de nuestra época. En el arte, podríamos atribuírsela a la vanguardia, pero no conseguimos nada señalando culpables: como dijimos con anterioridad, se trata de cómo continuar. ¿Cómo seguir si el cinismo y la falta de competencia técnica e intelectual se volvieron alternativas comunes, como si cualquier forma de compromiso en el arte fuera irrisoria?

Sostendremos aquí que 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 –y en tono posmodernista–, se emplean elementos residuales de teorías que supuestamente se conocen. Algunos habitan cómodamente el terreno postmetafísico, usando el lenguaje de la deconstrucción, pero su empleo no hace más que llenar de aura la obra de arte (siendo que supuestamente se pretendía lo contrario).

Esta tesis no sólo apuesta a la pintura, sino también, a la pintura de representación. A pesar de las críticas que ha recibido, sostendremos que posee sus retóricas propias y podría abrir instancias de diálogo auténtico. “Tropos y figuras no son excrecencias de la pintura, porque la misma no tiene un estado adánico” sostiene Savorit y Carrere en *Retórica de la pintura* (2000).

Los iniciadores de la Teoría Crítica fueron los primeros que llevaron a cabo un esfuerzo por comprender las vanguardias históricas y algunos críticos de arte se encargaron de hacer interpretaciones de sus ideas en casos específicos desde la década del 70, aproximadamente (influidos por las teorías textuales y el análisis del discurso). Artículos como *El arte de la razón cínica*, de Hal Foster, *Modernidad y modernismo*, de Charles Harrison y Paul Wood, o *Última salida:*

³ Tal y como lo desarrollamos desde la Cátedra Pintura I (FA, UNC). Entendemos la pintura como una *tekné* cuando afirmamos que la indagación de técnicas y materiales tradicionales del arte no debe restringirse sólo a la búsqueda de cierto virtuosismo. Por más que en este proyecto insistimos en una comprensión desacralizada del arte, esto no significa reducirlo a un mero saber manual. En “La pregunta por la técnica”, Martin Heidegger entiende que la *tekné* “[...] no sólo es el nombre para el hacer y el saber hacer del obrero manual sino también para el arte, en el sentido elevado, y para las bellas artes. La *tekné* pertenece al

traer-ahí-delante [*Her-vor-bringen*], a la póiesis; es algo poiético” (1994: 15)

⁴ Típico del arte contemporáneo. Véase “Democracia, pluralismo y relativismo” en *Las razones del arte* (2005), de Gerard Vilar.

la pintura, de Thomas Lawson, son ejemplos de ello. En todos los casos, se aborda el problema de la *institucionalización* del potencial emancipatorio de las obras. La *institución arte* se presenta como una entidad perversa que invalida todo intento de compromiso desde un arte avanzado.

No obstante, quizá existan diversas formas de salida de las aporías de la crítica, tanto en lo que respecta a la problemática del arte (los autores antes mencionados presentan algunas direcciones posibles, a pesar de su diagnóstico) como a la interpretación de la *razón instrumental* que llevó a cabo Jürgen Habermas. Una de las hipótesis de esta tesis 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.

Para resumir diremos que este trabajo final busca dar cuenta de un proceso, describiéndolo a partir de herramientas conceptuales provenientes de la semiótica y la Teoría Crítica desde una idea de “libertad” más o menos sensata. El desafío implica disponer de esa libertad para hacer rupturas y luego volver a construir.

A continuación, para organizar el contenido de esta tesis y aclarar algunos de sus aspectos más importantes, exponemos sus objetivos:

-Demostrar que la práctica de la pintura (al menos, la propuesta aquí) puede continuarse apelando a *razones* y criterios de corrección.

-Realizar una tesis para la Licenciatura en Pintura cuyas obras sean específicamente pinturas.

- Demostrar un conocimiento avanzado de técnicas y materiales de pintura, en términos de *tekné*.

-Analizar, relacionar y reconstruir algunos de los argumentos críticos más importantes del siglo xx que se han presentado como reflexiones en torno a la justificación del arte.

-Aplicar herramientas teóricas específicas de la problemática general del arte como interpretación de las obras que componen este proceso.

-Situar algunas de las preguntas filosóficas en torno al arte en el contexto de la institución universitaria en la que se enmarca esta propuesta.

-Describir las obras de esta tesis desde una serie de categorías estéticas -principalmente de *estilo*-.

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 al paisaje. Respecto al escrito, se articula en tres apartados que pretenden dar cuenta de los

aspectos de esta producción que consideramos más pertinentes: (1) *La pregunta por la continuidad de la pintura.* (2) *Lectura del contenido y antecedentes,* (3) *Lo que la pintura es: pintura.*

LA PREGUNTA POR LA CONTINUIDAD DE LA PINTURA, ESPECIALMENTE EN NUESTRA FACULTAD DE ARTES

En nuestro departamento académico son frecuentes algunas preguntas en torno al estado actual de la pintura, que podrían resumirse más o menos en lo siguiente: ¿por qué pintar si ya no hay necesidad de hacerlo?

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, 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 universales⁵. Sostendremos que la transformación del arte puede seguir siendo creativa: puede beneficiarnos como humanidad, ya que en ella se despliegan intereses *públicos*⁶.

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 debería ser posible un *acuerdo intersubjetivo* basado en criterios de corrección.

Es preciso observar que las grandes obras del pasado resultaron de falsas creencias, y esto nos lleva a preguntarnos, ¿A veces no es conveniente volver a *formas conservadoras o consuetudinarias* de trabajar⁷? La respuesta es *no* en lo que respecta a lo ideológico del arte, pero es un *sí* en referencia al compromiso que en el pasado se otorgaba a la producción.

Luego, lo anterior nos conduce a afirmar que la crítica del arte debería concentrarse en una doble tarea: por un lado, el desmontaje de la *creencia* (en su bondad, belleza, verdad, efectividad política), y por otro, la apuesta por estados emancipatorios. Con esto queremos decir que el presente texto se inscribe dentro de una tesis amplia del concepto de *acción, y racionalidad*⁸

⁵ O lo que es lo mismo, hablar de *las artes*.

⁶ El concepto es de Kant.

⁷ Cfr. Charles Harrison y Paul Wood, en *Modernidad al debate: el arte desde los cuarenta* (1992).

⁸ Véase *Ver y estimar arte* (2009), de F. Fraenza, M. A. Perié y M. A. de la Torre.

y no acepta apresuradamente aquellas visiones que refieren a la acción humana sólo en términos unidimensionales⁹.

El problema de la posible actualidad o *novedad auténtica* de algunas prácticas puede abordarse 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 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.

Berman propone retomar el modernismo desde una crítica que permanezca siempre vigente, 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 enorgullecemos en un mundo que tiene tanto para avergonzarnos”. (1984: 10). Sin embargo, parece que no sabemos cómo utilizar nuestro modernismo; hemos perdido la conexión entre la cultura y nuestras vidas. Debemos aprender a usar el modernismo. Y en este caso creemos que ser conservadores en ciertos aspectos puede brindarnos alternativas importantes: los *modos consuetudinarios de trabajar* pueden ser más políticos que aquellos que no lo son.

Una vez señaladas 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* (1986), de Andreas Huyssen. Entre otras cosas, el texto nos propone explorar la relación entre el modernismo y el posmodernismo como una conexión perdida. 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.

Uno de los temas que el texto problematiza es el de la obra de arte auténtica, enigmática, centrada sólo 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

⁹ El texto de M. Berman, que hace un recorrido por el siglo xx, está repleto de ejemplos así: le reprocha a Foucault que en sus lecturas “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” (1984:25).

forma inquisitiva, sin considerarlos como oportunidades valiosas y sin tener en cuenta sus dimensiones en términos de diversidad.

En un principio señalamos que a los artistas interesados en la pintura tradicional les resulta difícil no volverse “trasnochados” –creyentes de la resurrección del ímpetu vanguardista–, o bien, improductivos, por creer que nada vale la pena en el arte y la actividad debe abandonarse. Consideramos que la cita de Walter Benjamin con la que Huysen introduce el capítulo *La Dialéctica Oculta* puede ser pertinente en este caso: “En toda época debe intentarse arrancar la tradición del conformismo que está a punto de someterla” (1986:19). 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– creemos que la idea puede entenderse en un sentido más general. Allí se encuentra un punto clave para nuestra interpretación: el problema no está en el regreso a la pintura, sino en los aspectos que se recobran, que deberían estar orientados a alejarse del conformismo.

Posteriormente, Huysen recorre el pensamiento de Adorno para devolvérselo “al revés”. Lo que propone es que la industria cultural no es sólo el campo de las mercancías reificadas, como lo presenta Adorno, sino que los productos culturales podrían “dinamizar la conciencia”. Decimos esto porque la idea de que todas las obras de arte no son más que valor de cambio ha sido muy corriente en la Teoría Crítica y esto paraliza cualquier posibilidad de pensar el arte fuera de una cultura administrada.

En este trabajo, creemos que la propuesta de Huysen puede interpretarse desde la transformación pragmático-comunicativa que sostiene Habermas, y en este sentido, retomamos las ideas que propone Fernando Fraenza en *Ver y estimar arte* (2009): probablemente no todo está mercantilizado en las obras de arte, sino que, en tanto enunciados o emisiones, poseen componentes¹⁰ que posibilitan algún tipo de reflexión y respuesta crítica. Huysen concluye que:

(...) 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)

Por último, quisiéramos referirnos brevemente a *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.

¹⁰ Quizá los componentes ilocucionarios de los actos de habla, si interpretamos a John Austin en *Cómo hacer cosas con palabras* (1962) y extrapolamos algunos de sus conceptos.

La tesis de Bürger es que la importancia de la vanguardia radica en su inflexión epistemológica. Esto significa que no se trata de un momento más en la historia del arte a lo largo de la modernidad, ya que el conocimiento radical de la *institución arte* al que condujo la vanguardia sólo pudo producirse una vez. Sin embargo, Hal Foster intenta mejorar su tesis, señalando que pone la vanguardia en un lugar de autenticidad crítica que es sospechoso.

Como respuesta, Foster propone una manera antifundacional de revisarla, desde los *revivals* de la postvanguardia¹¹: a partir de la *acción diferida*. Aquí, la distinción entre tragedia (vanguardia) y farsa (neovanguardia) que propone Bürger, 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)

Hoy afirmamos que el desafío es cómo continuar la crítica y la producción si el recorrido es sumamente aporético. Sabemos que el lenguaje –y por lo tanto las obras de arte, en tanto enunciados o discursos – no nos aproxima a *verdades* trascendentes, sino que es eficaz a los fines de los agentes, y por ello es instrumental. Sin embargo, apostamos a que ciertas obras de arte aún hoy poseen un margen de maniobra que no las equipara inevitablemente a un tipo de consumo corriente de mercancías.

Los argumentos que propone Jürgen Habermas quizá no gozan de demasiado asentimiento: sostener que es posible una *coordinación de acciones* orientada al entendimiento se vuelve difícil en la post-historia. Sin embargo, la comprensión de lo que el arte es, podría llevarse a cabo como una tarea más sociológica que filosófica, situando la problemática del mismo en contextos específicos. La crítica, vista de esta forma, se parece a los modelos de *fractales*¹², en los que una estructura básica se repite –aquí diríamos, se renueva en un proceso dialéctico– a diferentes escalas. En este caso, lo que está sujeto a constante repetición son determinadas preguntas, pero en lugares diferentes. De esta manera, la crítica podría seguir desarrollándose *ad infinitum* como en la paradoja de la tortuga y Aquiles, y seguir siendo creativa.

¹¹ Y quizá cualquier *reviva*/hasta el día de hoy.

¹² En el capítulo “Cultura estética e ilustración. En torno a las ideas estéticas de J. Habermas”, del libro *El desorden estético* (2000), de Gerard Vilar, se describe el despliegue de la historia del arte autónomo como un movimiento concéntrico. Quizá podamos decir que este modelo (geométrico) podría complejizarse si se imagina como un fractal.

LECTURA DEL CONTENIDO Y ANTECEDENTES

A continuación, se llevará a cabo una lectura de las obras partiendo de algunas de las categorías que propone Omar Calabrese en *La era neobarroca* (1987). La elección de este texto, como guía de interpretación, no es casual: durante la evaluación del trabajo final de la Cátedra Lenguaje Plástico Geométrico I, los docentes sugirieron su lectura.

Este trabajo final tiene por antecedentes un largo y continuo proceso de exploración de técnicas y materiales vinculados a la búsqueda de determinadas retóricas; además de la ya desarrollada pregunta en torno a la 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, el anacronismo y la presencia de lo extraño o *ajeno* (en el nivel de la narración) entre otras cosas.

Podríamos comenzar la interpretación desde el tema. Como elemento común hallamos el *paisaje* y la narración que en él tiene lugar desde los personajes que dialogan con el entorno. Por su parte, existe un sentido autorreferencial que está marcado por la elección de determinado paisaje y personajes, ya que le son familiares al autor.



Figura 1. S/t, encáustica sobre tabla, 40 x 200 cm, 40 x 16 cm.

En algunas pinturas se emplearon como referencia unas fotografías del río de Cosquín y su iglesia, algunas fotos de familia en blanco y negro, y otras que son autorretratos recortados. Las imágenes se imprimieron y se usaron como modelo; además de que han sido recortadas y pegadas en el soporte como una forma de contrastar superficies y materiales desde el gesto de la encáustica y la reproducción iconográfica.

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 que en él se sitúan. 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 a las pinturas de varios artistas; entre ellos, Odilon Redon y Gustav Klimt.

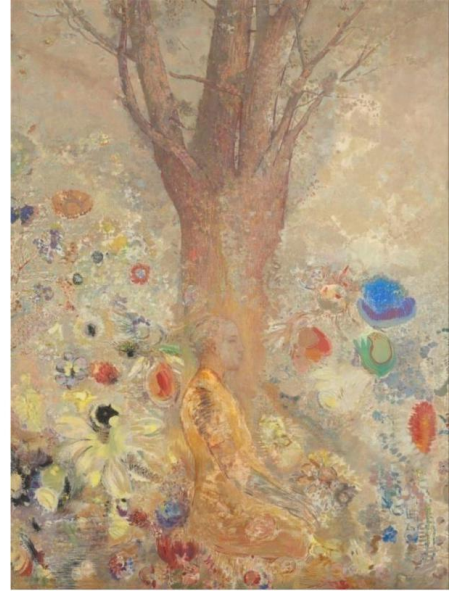


Figura 2 y 3. Odilon Redon. A la izquierda "Visión submarina" (1910), óleo sobre tela, 166 x 96 cm, y a la derecha "Buda en su juventud" (1904), óleo sobre tabla, 160 x 121 cm.



Figura 4. Gustav Klimt, "Bosque de abetos I" (1901), óleo sobre lienzo, 90 x 90 cm.

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

El antecedente más cercano se sitúa 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) A continuación presentamos algunas imágenes de ese proceso:



Figura 5. S/t (políptico), acrílico sobre tabla, 47 x 69 cm.

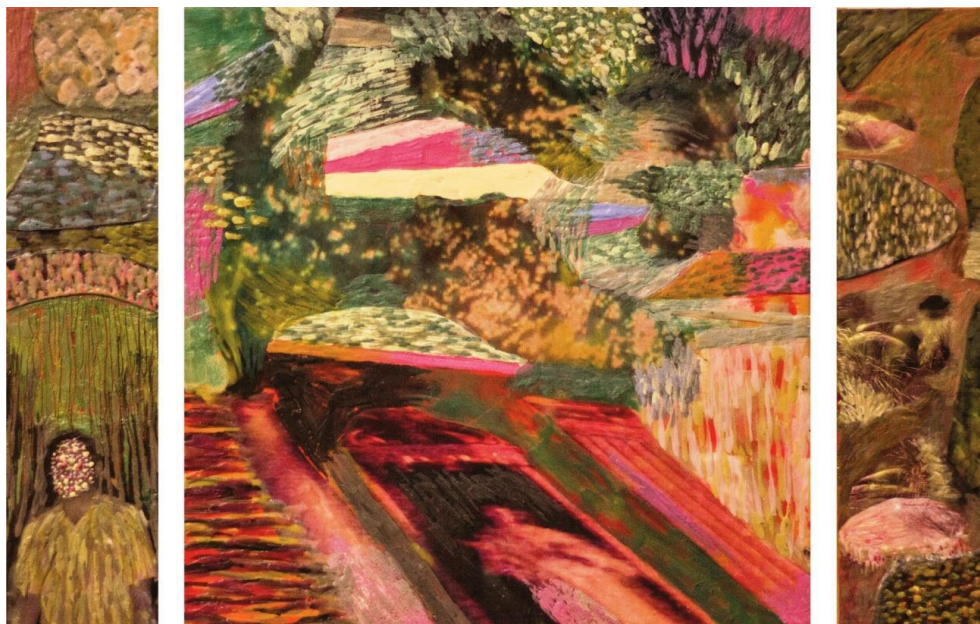


Figura 6. S/t, encáustica y collage sobre tabla, 50 x 13 cm, 50 x 50 cm, 60 x 13 cm.

La noción de *fragmento* es importante porque abarca una serie de regularidades que están presentes en todo el proceso: en el empleo de dípticos o trípticos (I), en los encuadres *in visu/in situ* (II), mediante la yuxtaposición de planos (III), desde la figura abierta (IV), el *collage* de fotos (V), el gesto de la pincelada (VI), la pseudo-geometría (VII) y la figura suspendida (VIII).

(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 Bacon¹³ como antecedente.

(II) *In visu/in situ*: consiste en dos formas de encuadre o puntos de vista. Tomamos el concepto desde el *Breve Tratado del Paisaje* (1997), de Alain Roger, aunque hicimos una interpretación en la Cátedra *Técnicas y Materiales de Pintura*. Cuando hablamos de un espacio *in visu*, nos referimos a la forma más habitual del paisaje, ya que

¹³ 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.

se lo observa o representa desde una cierta distancia. Por el contrario, *in situ* supone un acercamiento o *zoom* en determinadas zonas.



Figura 7. In situ, (fragmento)



Figura 8. In visu. S/t, temple y encáustica sobre tabla, 60 x 96 cm.

(III) *Yuxtaposición de planos*: además de la superposición de planos, propia de la disposición de las pinceladas –como detallaremos más adelante– se han yuxtapuesto planos con una intención similar a la de la organización mediante dípticos y trípticos.

(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 –que posee una cualidad táctil muy particular– se vuelve compleja por superposición de capas. Asimismo, el color se hace *profundo* mediante la sucesiva incorporación de capas que iluminan la imprimatura de valor bajo: existe una “pintura oculta”, los matices subyacentes se mezclan y superponen, cumpliendo así un rol activo en el conjunto. Esto contribuye a generar un “oscurecimiento” de la pintura, no necesariamente asociado al uso de valores bajos, sino a una pérdida de las diferencias entre las cosas representadas, dejándolas en una especie de *margin*. En *La era neobarroca*, Omar Calabrese llama oscuridad o *efecto-niebla* –en la jerga cinematográfica– 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 sólo sirve de escenario al protagonista, sino que es un espacio denso.

(V) *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*.

(VI) *El gesto de la pincelada*: en el caso de la encáustica, responde al interés por mostrar la *materialidad* de la pintura, mientras que en el temple supone una manera de generar veladuras.

(VII) *La pseudo-geometría*: el color plano y la geometría se presentan como silencios que son el correlato de las apariencias barrocas.



Figura 9. Detalles de yuxtaposiciones de planos

(VIII) *La figura suspendida*: señala un espacio que difiere de los sistemas de representación clásicos, en el que la falta de gravedad y orientación puede originar aforismos visuales que implican asistematicidad.

LO QUE LA PINTURA ES: PINTURA

Las pinturas no son solamente imágenes o representaciones; son *pinturas*. Tanto en la historia del arte como en su prehistoria, las pinturas fueron empleadas con fines iconográficos o simbólicos, otorgando así preeminencia a la semántica. No obstante, si bien la arquitectura de una obra de arte puede estar señalando algún hecho del mundo (representando una historia, mostrándonos un personaje o un paisaje, etc.), otra refiere al material con el que fue construida.

En este caso, la elección de la encáustica, el temple y el óleo estuvo motivada por el interés en la *alquimia* de la pintura y sus posibilidades en términos de apariencia. Una de las características que más me interesó rescatar es la transparencia de las pinturas orgánicas, lograda a través de superposiciones de capas.

Consideré valioso el desafío de trabajar con materiales 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*. En esta tesis hemos sostenido que es

posible mantener distinciones de calidad, considerando que toda obra se inscribe en un *género* que ha de ofrecernos criterios de corrección.

A continuación, señalaremos brevemente algunas nociones técnicas y procedimentales:

-La factura material no comienza en la pintura propiamente dicha, sino en el armado de los bastidores: se han empleado varillas de pino para hacer bastidores cajón.

-La superficie pictórica se prepara con una *imprimación a la Creta*, que contiene pigmento, carbonato de calcio y gelatina de pescado, entre otras cosas.

-Una vez que está lista la imprimación, se procede con la *imprimatura*, es decir, se aplica una capa de *témpera* con diferentes matices. Generalmente el color del prepintado se aproxima al color que finalmente se aplicará encima. También se emplean papeles recortados en algunas partes, dependiendo de cuál es el diseño previo -que siempre se compone mediante fotomontajes en computadora que finalmente se imprimen-. Esto permite aproximarse a un contenido (más o menos delimitado) pero también implica improvisar su puesta en escena.

-La reproducción del diseño -una guía más que una referencia fija- comienza con la pintura al *temple*: la pintura que se emplea consiste en un aglutinante obtenido a partir de la yema de huevo, mezclada con agua y pigmentos. El resultado es una pintura acuosa, transparente, ligeramente amarillenta y con brillo. El temple es usado para las primeras capas de pintura, ya que las capas finales están trabajadas con cera y la yema no es adherente encima de la encáustica; 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 en la Edad Media, pero vemos que en todos los casos se ha usado como una pintura cubriente 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, raspando la pintura, o por fundidos que se logran con superposición.

-Posteriormente se ha empleado la encáustica: esta pintura es el resultado de la mezcla de cera de abejas con resina damar. La mezcla se hace siempre mediante el empleo de calor. Con posterioridad, el *medium* se distribuye en distintos recipientes según los colores que deseen emplearse: los colores se hacen con pigmento o con óleo. La pintura se aplica con pinceles o

espátulas, siempre caliente, siendo recomendable la pistola de calor como una forma de generar 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 o la cerámica, en algunos casos. La encáustica permite hacer fundidos, raspados, restregados, colores planos, estarcidos, chorreados de pintura y puede trabajarse *alla prima*. Como herramientas, la pistola de calor y el soplete- además del anafe que mantiene los colores líquidos- son algunas de las fuentes de calor que pueden usarse.

CONCLUSIONES

No se puede negar que la historia de la pintura nos ha legado valiosas tradiciones, a pesar de que pudiésemos objetarle su falsedad como ideología, 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) 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 podría ser: ¿qué voz 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 valga* 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, son procedimientos que pueden desarrollarse con un considerable 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 los procedimientos del hiperrealismo o la pintura de bordes netos. Por otro lado, la elección del temple y la encáustica significó un enriquecimiento en términos de la *alquimia* de los materiales, teniendo en cuenta que

se controló de manera muy consciente el brillo de la pintura, su maleabilidad, transparencia, densidad, adherencia, elasticidad, temperatura, resistencia y color. Estas cualidades implicaron 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 ni se reduce a una sintaxis. 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. No estamos afirmando que el arte se reduzca a eso, como creyeron los románticos, pero si la intención es explorarlo, ¿por qué no hacerlo?



Figura 10. S/t (fragmento), encáustica sobre tabla, 50 x 84 cm.

Al mirar las imágenes podríamos preguntarnos: ¿sería coherente si sólo afirmara que “pegué una fotografía -no importa de quien, ya que 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 imagen es un recuerdo de *alguien*, y si le aplico cera encima y la ubico en un jardín, procuro dar cuenta de algo que no se reduce a un proceso analítico. 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 percibir 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 una audiencia aplazada 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

- Berman, Marshall (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad* (Trad. Andrea Morales Vidal) Madrid, España: Siglo XXI. (Obra original publicada en 1982).
- Bürger, Peter (1987). *Teoría de la Vanguardia* (Trad. J. García) Barcelona, España: Península (Obra original publicada en 1974).
- Calabrese, Omar (1989). *La era neobarroca L'età neobarocca* (Trad. Anna Giordano) Madrid, España: Cátedra. (Obra original publicada en 1987).
- Carrere, Alberto; José Saborit (2000). *Retórica de la pintura*. Madrid, España: Cátedra, Signo e Imagen.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real* (Trad. Alfredo Brotons) *La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, España: Akal (Obra original publicada en 1996).

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, Argentina: Brujas.

Heidegger, Martin (1994). *Conferencias y artículos* (Trad. Eustaquio Barjau). Barcelona, España: Ediciones del Serbal.

Huyssen, Andreas (2002). *Después de la gran división: Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (Trad. Pablo Gianera). Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo (Obra original publicada en 1986).

Marchán Fiz, Simón (1996). La estética en la cultura moderna: de la ilustración a la crisis del estructuralismo. Madrid, España: Alianza.

Roger, Alain (2007). *Breve tratado del paisaje* (Trad. Maysi Veuthey). Madrid, España: Biblioteca Nueva. (Obra original publicada en 1997).

Vilar, Gerard (2000). *El desorden estético*. Barcelona, España: Idea Books.

(2005). *Las razones del arte*. Madrid, España: Antonio Machado Libros.