



# PENSAR Y HACER.

## La actualidad de la pintura

AGUSTINA SIRVENT

AGUSTINASIRVENT@GMAIL.COM

LICENCIADA EN PINTURA

FACULTAD DE ARTES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

### RESUMEN

El presente escrito es un resumen de lo que en su totalidad forma parte del Trabajo Final para la Licenciatura en Pintura de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Dicho conjunto de reflexiones y sugerencias teóricas complementa la investigación práctica sobre y a partir de la pintura, realizada por medio de diferentes ejercicios pictóricos, cuyo principal objetivo es indagar acerca de algunos de los límites de la misma en tanto fenómeno autónomo, es decir, hacer hincapié en el hacer pintura y en algunas de las problemáticas que de esto se desprenden.

*Palabras clave: pintura, superficie, representación*

### THINKING AND DOING. Contemporary painting

#### ABSTRACT

This paper is a summary of what is entirely part of the Final Project for the Bachelor of Painting of the Faculty of Arts of the National University of Córdoba. This set of reflections and theoretical suggestions complements the practical research on and from painting, carried out by means of different pictorial exercises, whose main objective is to investigate some of the limits of painting as an autonomous phenomenon, that is, to emphasize painting and some of the problems that arise from it.

*Keywords: painting, surface, representation*

## PRIMERA PARTE: UNA HIPÓTESIS CON OBJETIVOS A SEGUIR

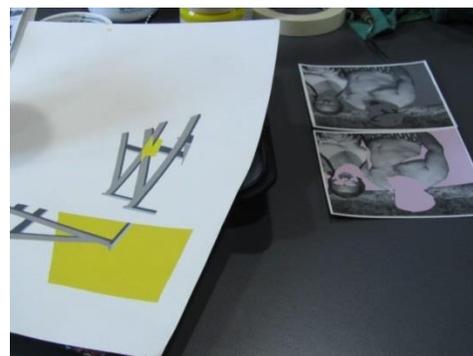


Proceso del hacer pintura

Una de las hipótesis que da pie al inicio del Trabajo Final es la que asume que a partir del desarrollo y desenlace de la historia del arte y situándonos hoy en su posthistoria, donde por la autonomía del mismo cualquier cosa puede ser arte –por lo menos en términos filosóficos–, y que a partir de esto estamos ante una abundancia de objetos artísticos que podríamos caracterizar como ocurrentes, vagos tanto en manufactura como en la concepción de la idea y, sin engañarnos, apartados de un análisis crítico que sea beneficioso para el conocimiento del fenómeno, decido revalorizar el acto pictórico para dicho fin por un lado, y por otro, para hacer un intento de catalogación del hacer pintura como un trabajo de oficio y que por ello merece un abordaje a consciencia tanto en la práctica como en su posterior análisis crítico-teórico. Creo que la pintura como acto y como objeto finalizado sí posee pautas, normas, reglas, etc., que indican si está bien o mal realizada de acuerdo al motivo y objetivo de la misma. Sin embargo, esto no quiere decir que no debemos hacer más un determinado tipo de arte –ya que parte de mi propio trabajo artístico se compone de estos objetos “efímeros” y con poca (o nula) manufactura–, sino que debería observarse –por lo menos– una suerte de equilibrio entre el buen hacer (sea cual fuere) y el no hacer en absoluto; el artista que ejerce liberalmente la profesión, simplemente por ser un especialista –entre otras cosas– en la producción de arte, debería saber pintar, dibujar, esculpir y/o grabar respetando determinadas cuestiones académicas que, por lo menos en el ámbito de nuestra escuela de arte, se han dejado de lado.

Alguno de los objetivos que organizaron y estructuraron el trabajo fueron (i) Cumplir con la cantidad de piezas pictóricas pautadas con antelación, consideradas necesarios para la realización y culminación de este proyecto. (ii) Aprender y perfeccionar la técnica de borde neto,

estudiada para la realización del trabajo final. (iii) Resolver correctamente el cambio de escala y material de las fotografías utilizadas. (iii) Asentar los procedimientos, problemáticas y reflexiones de distintas cuestiones que se consideren pertinentes para ampliar el conocimiento sobre este oficio. (iv) Desarrollar, tanto en la parte práctica como en la escrita, el tema seleccionado, con su correspondiente aval teórico y en un lenguaje pertinente.



Pintura-proceso

## SEGUNDA PARTE: PROGRAMA, PROCEDIMIENTOS, MATERIALES, HERRAMIENTAS Y TÉCNICAS

Debido a la extensión del presente artículo he decidido focalizarme en algunas partes que conforman las tres secciones del trabajo final original que considero importantes para transmitir la investigación relativa a la producción pictórica: pruebas pictóricas en pequeño formato, pintura acrílica sobre bastidor y fotografía en “gran” escala.

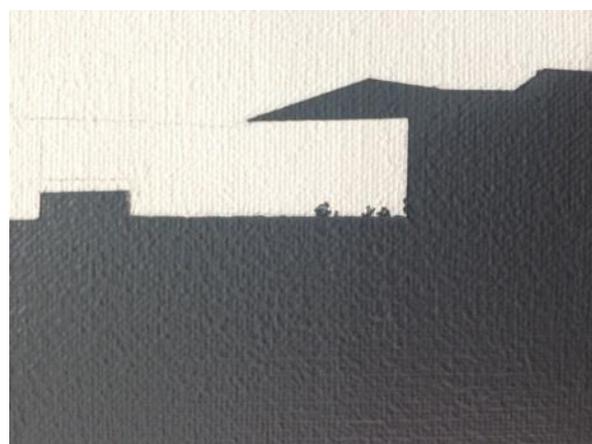
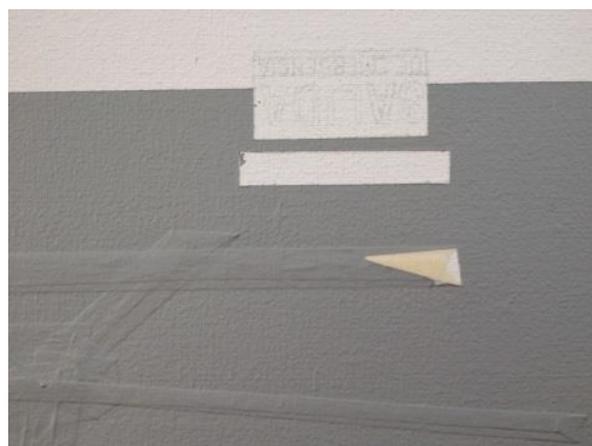
### A. PRIMERA SECCIÓN, PEQUEÑO FORMATO: PRUEBAS PICTÓRICAS

Las pruebas pictóricas tuvieron el objetivo de conocer, aprender y practicar la técnica *hard edge* o de bordes netos que hasta el momento que había sido poco explorada durante el cursado de la carrera y que me interesó especialmente porque resultaba un desafío técnico conjuntamente a motivación personal académica. Las realicé sobre lienzo imprimado y hojas, los acrílicos utilizados

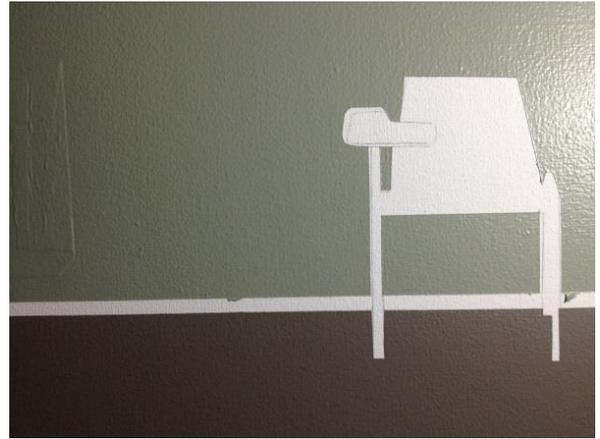
fueron decorativos y profesionales marca Alba y Eterna, pinceles de pelo sintético chatos, redondos y lengua de gato, y cinta papel marca Doble A. Las pruebas se dividen en dos clases: una parte radicó en lograr el borde neto y el color plano a partir del enmascarado con cinta, y la otra lograrlo a mano alzada.

1. La primera de éstas consistió en imprimir una serie de vectorizaciones o fotografías en un tamaño que no superara 35x50cm, luego marcar con grafito o barra semigrasa las líneas en el dorso de la hoja y pasarlas a mano alzada o con regla al soporte elegido. Esto último debido a que se considera mejor este proceso –más allá de ser más engorroso que la utilización del carbónico–, porque da la posibilidad de borrar las líneas sobrantes cuando se calca el dibujo, evitando el problema de estar cubriéndolas incansablemente con pintura y corriendo el riesgo de no taparlas prolija y adecuadamente. Luego se coloca la cinta sobre estas líneas y se pasa por encima de ella una cuchara para su total adherencia. Seguidamente se colocan unas tres capas de barniz acrílico mate a los bordes de la cinta, teniendo la función de impedir que, cuando se coloquen las capas de color, se escurra la pintura por debajo y no se logre el borde nítido. A partir de esto se procede al armado del color en diferentes frascos de boca ancha, en algunos casos fue arbitrario y en otros intenté conseguir el tono de la impresión, pero nunca utilicé un color directo del pote, ya que esto no permite, por la transparencia del material, que la superficie se cubra totalmente sino después de gran cantidad de capas. Las capas deben ser finas y su cantidad varía de color en color, pero básicamente los colores más altos cubren menos y por lo tanto se necesitan más cantidad de capas que en los colores bajos. Luego de obtener el color correspondiente, se pasan varias capas de pintura por todo el plano seleccionado y procurando disimular el rastro de la pincelada a la vez que el color quede uniforme, esto se logra con el correcto tamaño del pincel y la dirección y cantidad de pinceladas necesarias para determinado plano, en conjunto con la densidad de pintura óptima. La pincelada debe estar en función de la técnica elegida. Para pasar una capa encima de otra, la pintura debe estar totalmente seca para evitar el empaste. Una vez que se logra el acabado correspondiente se debe retirar suavemente la cinta. Esto se repite las veces que sean necesarias de acuerdo a la composición seleccionada. Una vez finalizada la prueba, que en algunos casos la pintura cubre la totalidad del soporte con pintura y en otros queda parte del soporte sin intervenir, se barniza nuevamente pero esta vez toda la composición para su correcta conservación. Cabe aclarar que cada paso debe hacerse de manera cuidadosa para evitar errores como: empaste de la pintura que no permite la terminación lisa de la superficie, rastro de la pincelada en la superficie, diferentes tonos cromáticos en un plano de color que debería ser uniforme, levantamiento de la pintura luego de retirar la cinta, entre otros. Además, se debe tener en cuenta la calidad de

materiales a utilizar ya que también puede causar errores como: escurrimiento de la pintura que no permite el borde nítido debido a la poca adhesión tanto de la cinta como del barniz, acrílicos que no permiten que el plano de color quede uniforme o que levantan la capa inferior de pintura. Otras conclusiones respecto al procedimiento utilizado fueron: (i) Se debe tener especial cuidado con la hechura y guardado de la pintura ya que determinados frascos junto con residuos propios del pincel o del trapo utilizado para secar/limpiar pueden contaminar la pintura de manera irreversible causando su consecuente pérdida total para este tipo de técnica. (ii) La pintura acrílica se mancha casi inmediatamente luego de ser pintada, por lo que se debe barnizar lo antes posible para protegerla o cubrirla correctamente mientras se pintan los demás planos de color. (iii) En los colores más cubrientes a partir de la tercera capa aplicada se comienza a lograr la uniformidad del color. (iv) Para trabajar sobre papel, es de suma importancia pasar la cuchara –suavemente– sobre la cinta ya que, caso contrario, el barniz se escurre por debajo de la misma y levanta el papel al retirarla. Puede que también esto suceda por la marca del barniz, siendo Alba notablemente más fuerte que Eureka o Creativa (v). A continuación podrán ver algunos registros de estos errores.



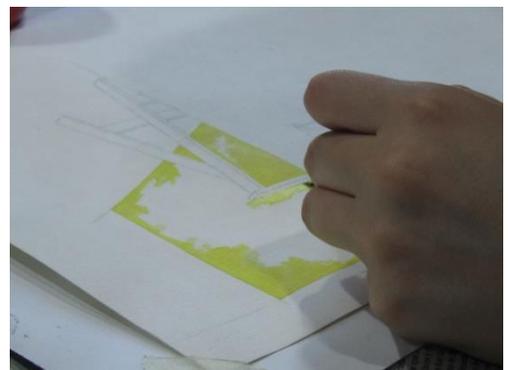
Filtraciones



Exceso de pintura

### Levantamiento de pintura

Esta parte de las pruebas consistió en una ardua y detenida práctica en la ejercitación de mi pulso para lograr el borde nítido y el manejo cuidado de pinceladas que cubrieran la superficie de forma regular sin salirse de los contornos previamente delimitados. En estos trabajos puede verse que, a diferencia de los anteriores, existe una diferencia en la terminación superficial debido a que la cantidad de capas varía dentro del mismo plano de color al realizarse primero el trabajo de los bordes y luego el relleno uniforme de color. Sin embargo, esta diferencia de brillo es disimulada cuando se aplican las capas de barniz impermeabilizante final sobre toda la superficie.





Proceso del hacer pintura a mano alzada

Realicé la cantidad de pruebas que consideré necesarias para tener un manejo aceptable de la técnica aprendida aunque, como todo ejercicio pictórico, para llegar a un perfeccionamiento total de la misma se necesita mucha más ejercitación a través de la repetición ardua y continua de la misma. En las pruebas se combinaban los siguientes preceptos para trabajar de diferentes modos la composición:

- a. Enmascarado
- b. Mano alzada
- c. Color arbitrario
- d. Color imitando el tono de la impresión
- e. Acabado
- f. No acabado
- g. Lienzo imprimado
- h. Papel
- i. Composición fragmentada
- j. Composición completa
- k. Muchos colores
- l. Pocos colores
- m. Continuidad
- n. No continuidad
- o. Relación figura-fondo
- p. Volumen (muchas capas de pintura)

## B. SEGUNDA SECCIÓN: MEDIANO FORMATO. PINTURA DE BASTIDOR

Los materiales y los procedimientos utilizados aquí son similares a los que desarrollamos en párrafos anteriores pero se suma la utilización de bastidores de lienzo de formato rectangular marca Seurat. Para lograr enmascarar correctamente el bastidor, se coloca por debajo un elemento rígido de la misma altura para lograr que la cinta quede bien pegada y no marcar el lienzo con la madera de la estructura.

La división de los diseños en los bastidores fue a partir de las características que las fotos utilizadas para tal fin poseían. Fueron ocho fotografías que podríamos dividir en dos y que a la vez se subdividen en dos pares:

1. Dos pares de fotos dentro de los cuales había leves diferencias de enfoque por lo que uno de ellos decidí pintarlos en dos bastidores de 60x40cm y al otro par dentro del mismo bastidor de 60x80cm. En cada par hay una de las composiciones en la que los bordes los pinté a mano alzada y la restante de forma enmascarada (cinta). Tamaño general del díptico: 60x80cm.



Fotografías originales

2. Cuatro fotos diferentes en cuatro bastidores diferentes de 70x50cm. Un par con caballetes y otro par con sombras proyectadas.



Fotografías originales

En cuanto al diseño gráfico del tema de las pinturas, seleccioné fotografías arquitectónicas tomadas con celular que, en la cotidianeidad, la composición de ese lugar llamó mi atención. Todas fueron tomadas por mí (excepto dos) y había una cantidad considerable de cada composición de las que elegí una de cada una, salvo los pares con leves diferencias que nombré antes. Esta selección fue por gusto personal de acuerdo a algunos detalles compositivos que me interesaban más que otros. Con el programa CorelDraw7 vectoricé cada una de ellas para obtener esquemas lineales que luego serían calcados a los bastidores para pintarse. Cada contorno visible de las mismas lo marqué como un plano diferente: desde objetos diversos (mesas, sillas, caballetes), hasta los diferentes ángulos en las paredes, las juntas de algunas baldosas o las sombras proyectadas. En un primer diseño vectoricé absolutamente todo lo que la mala calidad de la fotografía me dejaba ver. Luego imprimí las ocho vectorizaciones en tamaño pequeño y procedí a “limpiar” la composición tapando con cinta papel determinadas líneas que no me gustaban y que consideré demás en la composición. Respecto al color, decidí copiar lo más fielmente posible el color de la fotografía, que la mayoría eran grises y tierras coloridos, a diferencia de algunos elementos más icónicos a los que les otorgué un color arbitrario que consideré amable visualmente

-por no decir “que combinaba”- con el resto de los tonos de la imagen. Cabe aclarar que este color arbitrario, en contraposición a los grises y tierras propios de la fotografía, intentó tener una suerte de saturación y de ser un tono que no corresponda “normalmente” con el color que ese objeto debería tener -por su cualidad material- en la vida real. Tanto la copia “fiel” del color, como la selección arbitraria del mismo (otra tensión) tuvo el fin de, por un lado tensionar el ícono, y por otro que el color no tuviera connotaciones subjetivas y/o emocionales. Toda la superficie del bastidor se cubrió de pintura y se barnizó para protegerla.

### C. “GRAN” FORMATO

La idea de esta sección del trabajo partió del deseo de llevar a una escala mayor las fotografías que hasta el momento había trabajado en formato pequeño (<10x15cm). Para ello, seleccioné las fotografías a trabajar a partir de determinados puntos en común, ellos fueron: (a) que en la imagen aparecieran solamente mis abuelos paternos, (b) que mi abuelo estuviera abrazando a mi abuela, (c) que mi abuelo estuviera mirando a mi abuela (estas dos características fueron las que más llamaron mi la atención mientras observaba las fotos y por lo que decidí trabajarlas), (d) que mi abuela estuviera del lado izquierdo y mi abuelo del derecho, (e) que la vestimenta fuera casual, (f) que estuvieran al aire libre, (g) que saliera medio cuerpo, (h) que fueran en blanco y negro. Cabe aclarar que una de las fotografías cumplía con todas estas propiedades salvo (d) y (h), por lo que con el mismo programa digital la espejé y desaturé.



Fotografías originales

Una vez realizada la selección, procedí a escanearlas e imprimir en tamaño pequeño varias copias para poder realizar los bocetos, ya que al ser pinturas de gran formato, necesité inevitablemente hacer una cierta cantidad de pruebas. Estos bocetos consistieron en probar

compositivamente tanto el perímetro que sería intervenido como el color que utilizaría. Decidí pintarlas con acrílico porque me pareció coherente utilizar este material en relación al proceso que venía haciendo, más allá de las dificultades que esto conllevó por la cualidad del soporte (papel ilustración).



Pruebas pictóricas

Para la selección compositiva observé detenidamente la fotografía y, de acuerdo a lo que me parecía más interesante trabajar, procedí a intervenir con pintura. Esto se repitió las veces que fue necesario hasta tener la composición formal definitiva (aproximadamente diez pruebas por foto). Luego -debido a que la realización de estos bocetos llevaba muchísimo tiempo- procedí a escanearlas y convertir en dibujo vectorial la parte intervenida para poder hacer una prueba de color digital más amplia y rápida (otras diez veces más cada una). Finalmente, a partir del análisis visual de los bocetos en papel como de las pruebas de color digitales, seleccioné el color definitivo que luego intentaría conformar a través de la mezcla de pintura acrílica.

Para lograr efectivamente el cambio de escala, decidí imprimir digitalmente las fotografías en el tamaño deseado para luego intervenirlas. Esto se llevó a cabo en tela/lona canvas y fueron cinco fotografías de las siguientes medidas: 90x90cm, dos de 90x135cm, 90x140cm, y 90x145cm, de acuerdo a las proporciones de cada original y con la voluntad de que cada una tuviera una superficie de aproximadamente 1m<sup>2</sup>. Podríamos hacer una suerte de clasificación de acuerdo a la composición formal de la siguiente manera:

1. Dos fotografías en las que prevalezca un plano de color de acuerdo a los elementos contextuales de la composición (ocultar una arboleda o el brillo del cielo y el agua). Color que afirme el tono que supuestamente estos elementos ocultos deberían tener en la vida real, pero desaturado: verde grisáceo medio y cian grisáceo alto.



Acrílico s/lona canvas. 90x145cm y 140x90cm

2. Dos fotografías en las que la intervención sea a partir de sombras definidas que posean los personajes y que al pintarlas se logre una figura recortada que intente despegarse visualmente del resto de la composición. Color arbitrario y saturado: amarillo y rosa.



Acrílico s/lona canvas. 90x90cm y 90x135cm

3. Una fotografía en la que la intervención sea realizada en y a partir de la relación cromática entre los personajes y el contexto: seleccioné un tono que se repetía tanto en el fondo como en las figuras humanas. Color no arbitrario: imitar el tono de la fotografía y desaturado: gris/tierra.



Acrílico s/lona canvas. 90x135cm

Intervine todas las fotografías con pintura acrílica a la que se protegió con barniz acrílico semi-mate.

### **TERCERA PARTE. EN EL ORDEN DEL HACER, SOBRE LA TENSION SUPERFICIE-REPRESENTACION**

Según Hans Dieter Junker (1977), para que una obra de arte occidental haya sido considerada bella, debía poseer determinadas características que hacían al nexo estructural de la misma: (i) el fenómeno figurativo (iconicidad), (ii) la totalidad (todos los elementos individuales de la obra se hallan en una relación de mutua integración) y (iii) el orden inmanente (orden estructural y sensible creado conscientemente por el artista). Todo esto con el objetivo de *suprimir "el carácter contradictorio, arbitrario e inconexo del mundo real [en donde] se supera el caos de lo puramente sensible y casual"* (Junker: 27-76) -lo que en palabras de Herbert Marcuse (1937) llamaríamos la función afirmativa del arte- a través de una imagen orgánica y verosímil del mundo.

A lo largo de los cinco siglos de la historia del arte, estas cualidades constantes de lo estético fueron sufriendo una ruptura en mano de los mismos artistas, lo que derivó en un creciente proceso de inorganicidad a partir de una forma de hacer arte que consistía ya no en construir y afirmar la fábula pictórica (simbólico), sino en investigaciones en el orden del hacer, acerca de los procesos y procedimientos utilizados para tal fin (sintaxis), que tuvo como resultado la autonomía del arte a partir del desarrollo de un lenguaje propio -estructura y lógica autónoma- junto con su inflexión metasemiótica (autoconocimiento, autocrítica y autoconciencia).

A este proceso de autodescubrimiento, Filiberto Menna (1977) lo denomina la línea analítica del arte moderno y se caracteriza por el cuestionamiento hacia la creencia tradicional del arte (expresión, creación, naturalidad del signo icónico, entre otros) en pos de un proceso de formalización y sistematización del arte desde una actitud autorreflexiva y analítica a partir de cuestiones lingüísticas y metasemióticas.

Dentro de esta línea, el autor identifica una subdivisión: la línea icónica y la línea anicónica. Esta última trabaja en el campo de las figuras respecto a su organización sintáctica y en relación a la pintura de superficie: *peinture*. Aquí podríamos nombrar a los artistas cubistas del primer tiempo como también a Wasily Kandinsky, Joseph Albers, el suprematismo de Malevich, el constructivismo de Tatlin, Gabo y Pevsner, el neoplasticismo de Piet Mondrian o el grupo De Stijl, entre otros. La primera línea trabaja en el campo de las imágenes, cuestionando su cualidad referencial y mimética, y se relaciona con el concepto de cuadro ventana: *tableau*. Dentro de esta línea podemos nombrar artistas como René Magritte, Joseph Kosuth, Duane Hanson, John De Andrea, Jasper Johns y Man Ray, entre otros.

Sin embargo, Menna identifica un artista que me interesa destacar ya que se caracteriza, a diferencia de los anteriores, por introducir en el lenguaje de la pintura una dialéctica entre superficie y representación –que es el tema del presente artículo–. Paul Cézanne pretende afirmar la autonomía estructural del lenguaje pictórico sin abandonar la representación. Tiene la fiel convicción de pensar a la pintura como lenguaje, como sistema al que se puede hacer referencia en cada acto de hacer pintura. Toma decisiones precisas y a conciencia dentro de este mismo paradigma. En cuestiones de su procedimiento, Cézanne realiza un desmontaje del código pictórico a partir de la reducción de los caracteres del lenguaje a través del uso de unidades lingüísticas de base, representadas por formas geométricas simples, conjuntamente con una grilla ortogonal y la descomposición del color a través de la pincelada orientada en direcciones sistemáticas. (Menna, 1977: 16)

Este tipo de análisis es el que pretendo llevar a cabo: desarrollar una relación-tensión entre cuestiones que tengan que ver con el ejercicio de la pintura en materia-superficie y lo que representa; una dialéctica entre lo icónico y lo anicónico que tienda a seguir construyendo este autoconocimiento artístico en el hacer pintura.

En esta tercera y última parte intentaré dar cuenta de las reflexiones en base al análisis de lo desarrollado pictóricamente entre la ambigüedad de los procedimientos utilizados para la superficie y sintaxis de las composiciones y la referencialidad en cuanto a lo que representan icónicamente. Para lograr esto, parto de la noción de que la obra de arte puede leerse como signo,

texto y discurso, donde su valor ya no depende del orden inmanente y sensible de la misma sino de sus circunstancias de enunciación y características de circulación dentro del circuito artístico social. (Fraenza, 2009: 83-100)

#### A. ENTRE SUPERFICIES: PRUEBAS PICTÓRICAS

En esta parte, utilicé dos tipos de imágenes: (i) una clase en donde los referentes tienen un carácter formal inorgánico —por ejemplo observamos geometría en las veredas, calles, alumbrado, elementos industriales y artificiales, sombras- en donde el ícono es difícil de decodificar referencialmente aunque se mantenga la silueta debido a su característica de pregnante inorganicidad. (ii) En la segunda clase se observan elementos de mayor carácter orgánico – personas, arboleda, caballetes- en donde pese a la reducción cromática y formal, lo icónico sigue siendo más evidente.

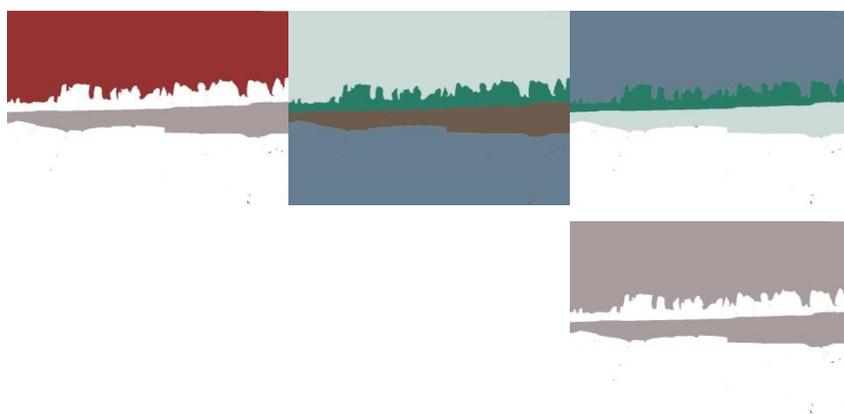
Ahora bien, luego de tener clara esta división, podemos decir varias cosas al respecto sobre cómo la imposición de diferentes arbitrariedades dentro de la composición puede tensionar la representación y referencialidad que posee:

1. Respecto al color, podemos encontrar tres situaciones pictóricas donde ha funcionado diferentemente: (i) composición “orgánica” y color arbitrario: la utilización del color arbitrario tensiona de manera determinante la organicidad de la composición y la iconicidad de los elementos referenciales, ya que, al no ser su color fenomenológico natural, los “desestructura” en cuanto a que las partes que deberían poseer el mismo color para dar continuidad a la composición, están pintados en diferentes tonos y saturaciones, por lo que la vuelve más fragmentaria intrínsecamente, donde un plano no tiene mucho que ver con el otro y se pierde la relación de totalidad entre las partes. (ii) Composición inorgánica y color fenomenológico: en algunas situaciones, al ser una composición inorgánica, por más que se utilice el color fenomenológico, parecería un color arbitrario. (iii) La utilización de los colores primarios saturados conjuntamente con grises neutros no funciona visualmente, es decir, no es armónico<sup>1</sup> a la visión por lo que acentúa, aún más, la inorganicidad de la composición. (iv) Por último, en el ejercicio para realizar el trabajo

---

<sup>1</sup> En este sentido, lo armónico según la relación de las piezas con una tradición pictórica tradicional y también, ya que recuerda a un tipo de iconografía muy común en la actualidad del mundo publicitario o del diseño.

de figura-fondo, decidí otorgar al fondo un color primario saturado y un verde grisáceo para las figuras, lo que derivó en volver todavía más inorgánica y anicónica la composición de lo que ya era.<sup>2</sup>

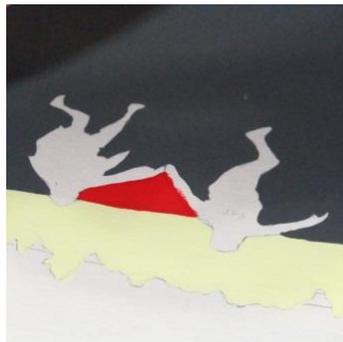
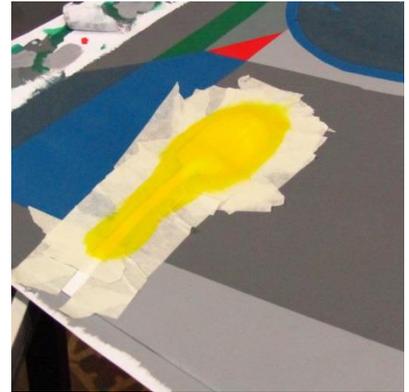


Ejercicio rápido digital de color, donde puede verse cómo el color afecta la iconicidad de la composición



---

<sup>2</sup> Sabemos que la relación figura-fondo se determina cuando este par cumple con determinados parámetros: figura: más pequeña, convexa, más icónica, de color llamativo y alto. Fondo: más grande y envolvente, cóncavo, más anicónico, de color desaturado y bajo. En este caso, opté por tensionar esta relación formal a través de una operación muy simple como es un cambio en las características colorísticas que estos elementos *deberían* tener.



Pruebas pictóricas que ejemplifican la descripción anterior

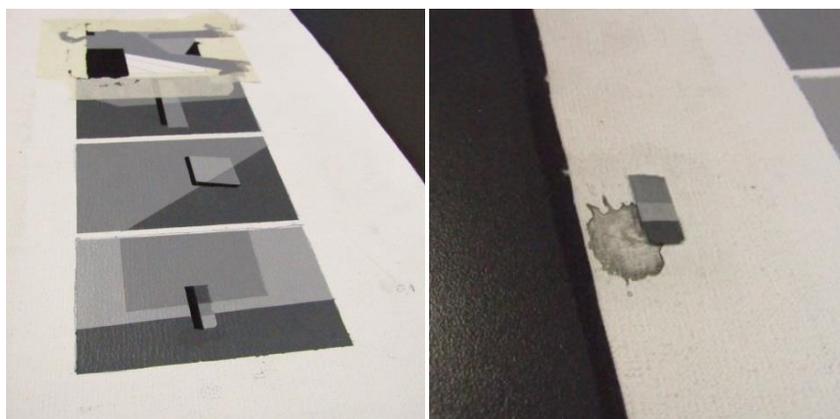
2. Respecto a las manipulaciones gráficas utilizadas a partir de la descontextualización del ícono, puedo decir dos cosas: (i) la utilización de la reflexión especular en el ícono del caballete logró hacer una suerte de recontextualización y resemantización del mismo en cuanto a que, por su característica formal y mínimamente contextual, se conformó una especie de nuevo ícono: una especie de escalera frente a una esquina de dos paredes , sin embargo, se vuelve ambiguo en

términos colorísticos ya que no concordaría la incidencia de la luz de las distintas caras del caballete con las distintas caras de las paredes y el piso. (ii) El uso de la superposición y multiplicación –en cantidad y tamaño– de los caballetes mantuvo su grado icónico (por más que se haya utilizado un color que no le es propio) pero se vio tensionado con las figuras amarillas resultantes de la superposición.



Pruebas pictóricas que ejemplifican la descripción anterior

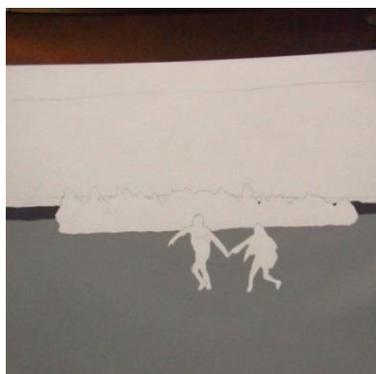
3. La tensión del ícono se acentúa por diferentes razones: (i) al utilizar la técnica *hard edge* con enmascarado (cinta) ya que acentúa la característica pictórica, es decir, denota que es una pintura al dejar marcas textuales como: (a) planimetría y uniformidad en cuanto brillo (terminación satinada del material) y a la igual cantidad de capas en el plano coloreado, (b) que tiene como consecuencia un grosor particular de y en la pintura. (ii) Al utilizar una composición que tenga características orgánicas pero en la que el horizonte esté levemente inclinado. Esta inclinación, al no ser determinante, produce un ruido visual y vuelve desarmonizada la composición. (iii) Al dejar la composición incompleta y/o “inacabada”, ya sea (a) cuando la pintura debería cubrir todo el soporte y se deja algún plano sin pintar, (b) cuando se deja la mayor parte del soporte al descubierto o (c) cuando se deja la cinta o manchas imprevistas en la composición y se presenta como acabada.





Pruebas pictóricas que ejemplifican la descripción anterior

4. Elementos compositivos que tienen características más orgánicas e icónicas, aunque se manipulen con diversas técnicas y procedimientos, al ser tan pregnante y simbólica su conformación formal, mantienen un componente residual referencial que los hace fácilmente identificables: el carácter figurativo no se pierde completamente. En una de las composiciones de prueba sucede algo insólito: a uno de los personajes le tapé por error una de sus piernas y no me di cuenta hasta tiempo después. Esto puede suceder o por la repetición (fue una composición que la pinté tres veces) o porque la información que baja (desde los centros de procesamiento cerebral) fue más “fuerte” que la que sube (desde las superficies sensibles a los centros de procesamiento central), para que esa falla pase desapercibida y el ícono se perciba como orgánico.



Pruebas pictóricas que ejemplifican la descripción anterior

## B. PINTURA DE SUPERFICIE, HACIA LO ANICÓNICO

Esta sección se inclina hacia la línea anicónica en cuanto a que la exploración y trabajo pictórico se centran en la combinación de figuras y tratamiento de la superficie, aunque el hecho de que el punto de partida haya estado dado por fotografías medianamente orgánicas, hace que subsista un componente residual icónico. No hay pura visualidad y tampoco hay pura representación y de ese modo puede enunciarse una tensión.

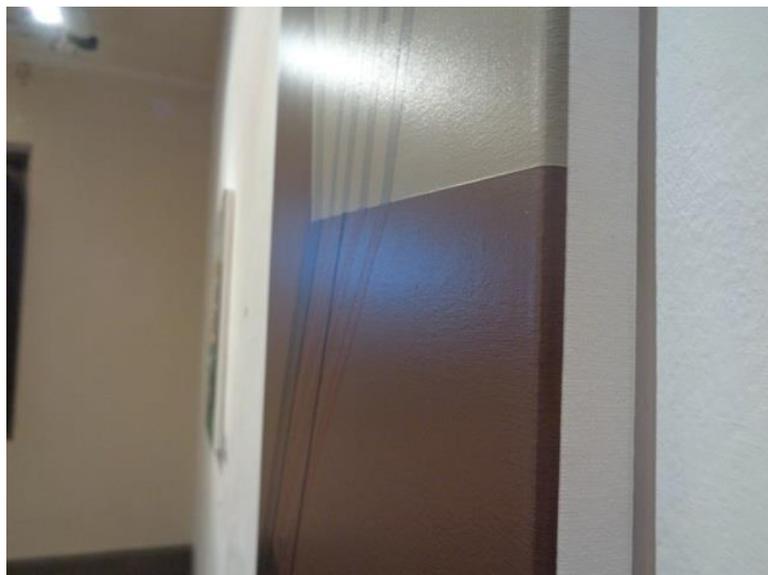
El proceso de reducción de la imagen fotográfica a meros contornos, donde se eliminan efectos de volumen, relaciones cromáticas y textura orgánica entre otros, produce una independencia en las figuras resultantes dando infinitas posibilidades de selección y combinación en cuestiones compositivas. En este sentido, el solo hecho de trabajar con dibujo lineal ya vuelve inorgánica la configuración. Más allá de esto, aquí no opté por recombinar las figuras resultantes, ellas siguen manteniendo los vínculos de posición/oposición y pueden adquirir significación contextual por este motivo (aún susceptibles a describir objetos y tener significados objetales), sumado a la decisión de –en la mayoría de los casos– mantener el color fenomenológico (no arbitrario) de los elementos que conforman la fotografía y futura pintura. Sin embargo, esta posible continuidad de sentido se ve afectada por la técnica de bordes netos y la elección de cromatismo plano que hacen que cada figura pueda elaborarse de manera aleatoria y comenzar a relacionarse de manera sintáctica.





Acrílico s/bastidor entelado.

60x40cm arriba y 70x50cm abajo



Detalle de una pintura

Entre las cuestiones que afectan al nexo estructural de la obra, puedo nombrar: (i) a través de la realización del dibujo vectorial, todos los elementos/figuras compositivas quedan en un mismo nivel: desde la arquitectura del espacio, hasta objetos y sombras se reducen a simples líneas de contorno y esta síntesis provoca la acentuación de lo inorgánico en cada composición. (ii) En cuanto al color, la decisión de pintar –en objetos más icónicos como los caballetes, donde sus tres caras eran “visibles” en las vectorizaciones– dos caras de un mismo tono y una cara diferente (en vez de tres diferentes tonos: alto, medio y bajo, como realicé en las pruebas pictóricas) o las tres caras uniformes, también produce una tensión en su iconicidad ya que expone la manipulación en términos de diseño que el artista puede realizar, a la vez que “destruye” la continuidad narrativa

que la composición puede llegar a tener. (iii) Como hemos dicho, la técnica también produce una reducción en la referencialidad del signo icónico por sus características de terminación (uniformidad del color, grosor de las capas de pintura) como también por el procedimiento: la posibilidad de pintar cada fragmento individualmente denota su cualidad autónoma. (iv) En cuanto al componente residual icónico presente en las composiciones, noto que sufre una tensión en términos más connotativos debido a que su pregnante inorganicidad produce un sentido de generalidad o universalidad: se nota que es parte del interior de una casa, pero podría ser cualquier casa, y hasta ser un diseño inventado y no un dibujo vectorial o pintura a partir de una fotografía verídica. En este sentido, la tensión es a nivel del *tableau*, la fábula pictórica narrada se ve interrumpida por esta característica de “impersonalidad”, ya no es un fragmento particular del mundo, sino cualquier fragmento o ninguno en absoluto. Esto último, también sufre una tensión por (v) el hecho que al presentarse como una pintura<sup>3</sup>, denota su incapacidad de reproducción por su elaboración artesanal, en el sentido que muestra que es un oficio y no un (supuesto) escenario “fiel”, bello y pintoresco del mundo habitado.

Creo pertinente hacer un último análisis sobre la decisión de la utilización del color en las diferentes pinturas. Como he dicho ya, el color seleccionado para pintarlas es el color fenomenológico de las cosas en la impresión fotográfica. A excepción de las dos pinturas que poseen los caballetes y mesas en donde utilicé un color arbitrario para aplicarles. Esto último pienso que vuelve ambigua hasta la tensión misma desarrollada, ya que, por un lado, el ícono es contradicho a partir de esta utilización arbitraria del color, pero lejos de hacer pasar desapercibido el objeto, lo resalta al utilizarse un color saturado (violeta y naranja), que produce algo así como una vuelta a su iconicidad, a su sentido referencial. De esta manera, este fragmento autónomo dialoga entre su pérdida de representación y su vuelta a la representación, sólo por la aplicación estratégica de un color.

---

<sup>3</sup> Indiferentemente de que el procedimiento se haya realizado por enmascaramiento o mano alzada, en los dos casos denota su cualidad pictórica: en la primera por el grosor de capas uniformemente aplicadas y en la segunda por la diferenciación en los brillos de la terminación por las diferentes capas de pintura en la superficie.



Acrílico s/bastidor entelado. 60x80cm



Acrílico s/bastidor entelado. 70x50cm ambos.

### C. FOTOGRAFÍA EN GRAN ESCALA, TENSIONANDO LA REPRESENTACIÓN

Una dialéctica entre lo icónico, la forma y el color es la que pretendí conformar en esta parte. Esta sección está más del lado de la línea icónica, por trabajar fotografía de la cual se desprenden los motivos para su posterior intervención. Es decir, se produce una mental desestructuración o segmentación de lo figurativo en unidades individuales para luego ser seleccionadas e intervenidas en pos de tensionar la referencialidad del signo icónico presente en

cada una. Sin embargo, por la característica cultural, simbólica y fuertemente ilusoria de la fotografía, inevitablemente queda un residuo referencial icónico. Es así que, como en el caso anterior, no hay pura visualidad ni tampoco pura representación y de ese modo puede enunciarse la tensión.

En términos generales, puedo encontrar varios puntos que hacen a la tensión de la ilusión fotográfica analizada. (i) El ícono se vuelve ambiguo por la intervención que realizo sobre la impresión, es decir, por la superposición de material en la foto particular (la diferencia de la segunda sección en la que la pintura ya es resultado de una manipulación digital y por la cual se piensa cómo tensionar dicho signo en este primer paso). (ii) Este cambio de materialidad provoca una tensión en donde a partir de la organicidad fotográfica, se agrega una figura (colorística y materialmente diferente) que evidencia ser externa y extraña a ella. Dicho elemento no pretende lograr una semejanza con la narrativa fotográfica (no busca una simbiosis) sino una fuerte contraposición anti-representacional en cuanto representación de lo real y fragmento de lo real. (iii) A partir de esto, surge otra tensión basada ya en términos de lenguaje visual en el sentido que cuestiona la creencia de la fotografía como analogía de lo real y su carácter meramente indicial, exponiendo –a través de estas intervenciones– su convencionalidad social en tanto sistema de representación estática de un supuesto fragmento del mundo.

(iv) Respecto a la intervención formal de las fotos, puedo notar dos maneras de realizarla en las que el ícono se comporta diferente. (a) Una es acentuando el ícono interviniendo determinada figura de manera tal que deriva en su reconocimiento referencial propio o en la creación de un signo igualmente simbólico: tapar la cabellera puede hacer que esa parte se “parezca” a un casco (ícono con forma similar). (b) Otra es tensionar este ícono a través del trabajo con determinadas figuras que resultan en otra/s más inorgánicas (no se “parece” a nada de la realidad inmediata), volviéndose algo abstracto y descontextualizado. El trabajo en ambos casos es el mismo: jugar con su ocultación, pero los resultados varían de acuerdo a las características formales del ícono o figura seleccionada.

(v) Ya finalizando, me interesa desarrollar dos cuestiones que creo interesantes ya que consisten en una tensión pero de la pintura en términos tradicionales. La primera se produce a partir de la utilización de un soporte (tela canvas) que aunque se asemeja, no es el lienzo de pintor: indica claramente una materialidad propia del diseño gráfico. La segunda consiste en la utilización de la impresión digital (y no pintura hiperrealista), donde cualquier posible marca textual que denote el accionar del artista, es anulada por este mismo procedimiento. Sin embargo, estas pinturas son leídas como pinturas y no como meras impresiones digitales, lo que deja entrever la

ampliación de los límites de la pintura y la frontera del arte hacia campos externos pero que son completamente viables para su utilización como estrategia, procedimiento y técnica dentro del sistema de la pintura.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. (1986). El mensaje fotográfico. En R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1990) Elementos de semiología. En R. Barthes, *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Bell, J. (2001). *¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Buchloh, B. (1982). Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art. *Art Forum, Nueva York*, 21(1) [43-56].
- Buchloh, B. (2004). Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX. Madrid: Akal.
- Buchloh, B. (1982). "El Atlas de Gerhard Richter: el archivo anómico" en Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del atlas. B. H.D. Buchloh, J. F. Chevrier, A. Zweite, R. Rochlitz. Barcelona: Consorcidel.
- Calabrese, O. (1993). *¿Cómo se lee una obra de arte?*. Madrid: Cátedra.
- Chevrier, J. F. (1999). Entre las Bellas Artes y los media (El ejemplo alemán: Gerhard Richter). En B. Buchloh et al, *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del atlas*. Barcelona: Consorcidel.
- Fraenza, F., de la Torre, M. A. & Perié, M. A. (2009). Ver y estimar arte: apreciándonos a nosotros mismos, a comienzos del tercer milenio, y sobre todo, en regiones periféricas del mundo. Córdoba: Brujas.
- Fraenza, F., Yonahara, S. & Perié, M. A. (2013) *¿Cómo vemos? Introducción a la visión de la forma y el color*. Córdoba: Brujas.
- Halley, P. (1984). Crisis de la geometría. *Arts Magazine, Nueva York*, 58, (10).
- Junker, H. D. (1977). La reducción de la estructura estética: un aspecto del arte actual. En H. Ehmer, *Miseria de la comunicación visual*. [27-76]. Barcelona: G.Gili.
- López, V. (2014) Espacio en blanco. Ejercicios para una pintura de carácter analítico y fragmentario. Córdoba.

Marcuse, H. (1969). Sobre el carácter afirmativo de la cultura. En H. Marcuse *Cultura y Sociedad-I*. Buenos Aires: Sur.

Menna, F. (1977) *La Opción Analítica en el Arte Moderno. Figuras e íconos*. Barcelona: G. Gilli.

Pierantoni, R. (1984). *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión*. Barcelona: Paidós.