

Ahora ya no más, ahora todavía no o ejercicios para pintar

**Ana Carolina Torres
Universidad de los Andes
Facultad de artes y humanidades
Departamento de Arte**

Asesor: Fernando UHía

Proyecto de grado

**Bogotá
2021**

Índice

- I. Introducción
- II. Piezas
- III. *En casa*
- IV. Bibliografía

Porque nadie que comparta decididamente una sensibilidad determinada puede analizarla; sólo puede, cualesquiera que fueren sus intenciones, exponerla. Dar nombre a una sensibilidad, trazar sus contornos y referir su historia, exige una profunda simpatía, modificada por la repulsión.

Susan Sontag. *Notas sobre lo "Camp"*.

I. Introducción

Este es un proyecto artístico desarrollado con pintura. Su objeto es acercarse a las características inherentes al medio de la pintura, es decir, el plano, el formato, la superficie, el color, la retórica y el marco. Su objetivo es que, a través de *modelos dislocados*, las características propiamente pictóricas se hagan evidentes.

Por esto, no es una tarea de construcción de estilo personal ni de metodología, ni temática, sino de disfrutar sensorialmente de la aplicación del medio pictórico y tratar de encontrar su lugar en el léxico de imágenes, mucho más amplio, que aquel al que la gente tiene acceso. Con todo, lo que busco es encontrar una sensación de la pintura *porque toda sensibilidad que pueda ser ajustada en el molde de un sistema, o manipulada con los toscos instrumentos de la prueba, ha dejado de ser una sensibilidad. Ha cristalizado en una idea...*¹ y por lo tanto no puede estar recostada en ninguna de las características que mencioné antes.

Por modelos dislocados me refiero a los documentos que serán matriz de las pinturas. Así pues, busco que el resultado sea una serie de pinturas que establezcan una distancia entre el motivo pintado y su materia física, es decir, la pintura. También, me interesa investigar la renovación de un motivo a través de la pintura. Finalmente, intento hacer notoria una confrontación entre lo considerado 'gestual' o pictórico derivado directamente de la psiquis del sujeto, y la pintura misma.

Encontrar los *modelos dislocados* adecuados es el comienzo lógico de este proyecto. He caído en cuenta de que las páginas de mis libretas personales son un punto de partida pues contienen apuntes veloces y espontáneos. Los bocetos o las notas, por ser recursos referidos a otro evento o para explicar algo, contribuyen a lo que mencioné anteriormente sobre la confrontación entre la pintura y su motivo. Estas visualizaciones no hablan de su propio proceso sino de una condición interna: una precariedad inherente. Una precariedad de aquello que no fue diseñado para ser descifrado sino para reposar como algo incomprensible. De esto se sigue que el modelo debe desviar tanto como describir y en este vacío creado nace mi interés por el mismo.

Al mismo tiempo, parte de este proyecto es la búsqueda de modelos cuyas intenciones no fueron plásticas o estéticas, y luego notar su nueva realidad en pintura. De ahí que la representación de algo no viene después de un modelo, más bien, ese algo se presenta solo y, antes que nada, como una pintura. Con todo, lo pintado no solo se ve, sino que funciona. Es un funcionamiento entre las cualidades formales pictóricas y la naturaleza del modelo.

Este proceso pictórico no trata en lo absoluto de pasar el documento original a través de un filtro estilístico. Se trata en cambio de *descubrir* el modelo en pintura y percatarse de la diferencia entre el adentro y el afuera del espacio de la pintura.

¹ (Sontag 1964)

Para evitar lo que sería una representación regular, las pinturas del proyecto se concentran en los detalles y las veladuras. Las marcas, las manchas y los trazos, que en el elemento original se ven como accidentales, son los que proporcionan un carácter fugaz a una pieza construida a través de varias capas pictóricas. Del mismo modo, la mayoría de los documentos que sirven como modelo tienen un reverso aún visible que se sigue insinuando en la pintura, una situación improbable dentro de un ejercicio de figuración convencional. Mientras tanto, la paleta guarda una reserva para los detalles y el blanco es el color que lo inunda todo. Igualmente, en estas piezas el elemento más expresivo es, tal vez, el formato en el cual

está la hipnosis, la intensidad, el poder de la superficie, un tamaño infinito -el formato de una imagen no tiene nada que ver con su tamaño real, sino todo que ver con el significado del formato en el espacio y con el objeto de la imagen. los límites de la imagen pueden romperse².

Ahora, la estructura de este texto es fragmentaria, a veces repetitiva pero es el mejor recurso para compartir aquella sensibilidad que intento en la pintura, cuya naturaleza huidiza escapa de cualquier otra estructura textual.

Finalmente, habría que decir también que las piezas que resulten de este proyecto deberían estar en un *estado crítico* en el que podrían o no funcionar: ni resueltas ni incompletas. A saber, el estado crítico es el camino del modelo hacia la pintura en el que lo que importa al mirarla es la pérdida de significado y tratar en vano de recuperarlo. Este proyecto es una búsqueda y uno de sus objetivos primordiales es esclarecer mis propias ideas y permitirme descubrir la pintura como medio, como espacio y como retórica. Mi intención no es llegar a unas conclusiones absolutas o a unas piezas agotadas, por el contrario, se trata de seguir formulando dudas.

² (Tuymans 2013)

II. Piezas

Después de repetir el ejercicio de escoger aleatoriamente páginas de mis libretas como matrices de pintura, decido elegir una página en blanco. Así, el tema de la pintura son los remanentes de páginas anteriores que se alcanzan a filtrar a través del papel. El fondo es irreconocible, se puede percibir, pero no ver ni señalar. A pesar de tener un modelo claro la pintura salta entre la abstracción y la concreción, entre el monocromo y la figuración, entre el lleno y el vacío, entre lo mecánico y lo accidental, entre la disolución y la formación. Los detalles permanecen ilegibles. Las capas múltiples no agregan ni resaltan información, la velan y la hacen irreconocible, pero los datos continúan allí.

El blanco es un color muy pesado: es pastoso y cubriente. La luz se cree blanca. Aquí, tal parece, funciona como una sombra blanca, una mancha que se extiende a través de la superficie y, a pesar de su claridad y transparencia, oculta. La diferencia entre la luz y la sombra es tan teológica como pictórica, y marca una diferencia entre lo que se ve con los ojos del cuerpo y aquello que se ve con los ojos del alma. Lo primero corresponde a la pintura-materia y lo segundo a la pintura-retórica. Así, la pintura se mueve de su centro y camina por los bordes: lo que era ya no es importante, sino para donde va.

¿Qué es lo que hace suceder visualmente a ese objeto en pintura?³. No es una representación, es una invitación a observar y especular. No concluye ni termina, es parte de una aporía.

Entonces no hay ilusiones, todo es concreto, sin embargo, la línea que determina dicha diferencia es frágil, como en *Seis personajes en busca de un autor* de Luigi Pirandello, en este diálogo:

La Primera Actriz

Y era más fácil crear la ilusión...

El Padre

(con ímpetu)

¿La ilusión? ¡Le ruego que no pronuncie esa palabra porque es muy cruel para nosotros!

El director de la Compañía

(turbado)

¿Por qué?

El Padre

¡Cruel, muy cruel! ¡Y debería usted comprenderlo!

El director de la Compañía

¿No está, acaso, bien dicho? (Repitiendo:) ¡La ilusión de

³ (Merleau-Ponty 1964)

crear aquí, ante los espectadores...!

El Primer Actor

(siguiendo el razonamiento del director de la Compañía)

...Con nuestra representación...

El director de la Compañía

(completando)

...La ilusión de una realidad!

El Padre

Sí, lo comprendo muy bien. Pero en cambio, quizás no pueda usted comprendernos a nosotros, y perdóneme la franqueza: porque para usted y sus actores, y es muy lógico, se trata solamente de un juego de papeles.

El Primer Actor

(interrumpiendo, indignado)

¿Qué quiere usted decir? ¿Es juego de niños lo que hacemos? ¡Nuestra misión en el teatro es una cosa seria!

El Padre

No seré yo quien diga lo contrario. Comprendo, efectivamente, que los recursos de su arte deben dar, precisamente, como dice el señor (indicando al director de la Compañía), una perfecta ilusión de realidad.

El director de la Compañía

¡Así es, efectivamente!

El Padre

Pues bien. ¿Es que cree usted que nuestra realidad es sólo una ilusión, y que el verdadero drama no es una realidad palpitante en nosotros? ¡Ah, no! ¡Eso no!

El director de la Compañía

(confuso, mirando a sus Actores que están también como aturdidos)

¿Qué es lo que quiere usted decir con eso?

El Padre

(después de observarlos unos instantes, dibujando una leve sonrisa).

Digo, señores, que lo que para ustedes es una ilusión a crear, es ya para nosotros una realidad creada, la única, la nuestra. (Breve pausa, avanzará algunos pasos hacia el director de la Compañía y continuará:) Y no sólo sabemos nosotros que esta realidad es nuestra y no suya, sino que ustedes también lo saben. (Le mirará a los ojos.)⁴

Actualizar. La pieza actualiza un momento fugaz del pasado. Un trazo, cuya ejecución duró segundos y cuyo significado quedó atado a una acción terminada en el pasado, se inscribe en el ámbito de la pintura y se renueva constantemente. Así, trae consigo no solo su aspecto sino también su tiempo.

⁴ (Pirandello 1926)

Los trazos rápidos ordenan y organizan. Su realidad en pintura disloca y hasta incomoda. Se sienten fuera de lugar porque, de alguna manera, así es. Su lugar no pertenece ni a ese lugar ni a ese momento. Sujeto y medio en discordancia.

A pesar de que los dibujos de Félix González Torres *Untitled (Bloodworks, 1989)* poseen varios aspectos formales desde los cuales podrían ser abordados, la característica que sobresale es la sensación de cuidado presente en todos ellos. Es un cuidado que pasa por la factura y que reposa en su retórica.

Más allá de una condición personal, lo bello en los dibujos de Félix González es una pregunta acerca de qué sutilezas merecen volverse arte. Los dibujos, carentes de toda marca “expresiva”, revelan una relación concreta con el mundo circundante. Mas que dibujos para mostrar son para compartir. Te hacen parte de ellos mismos.

La serie de pinturas *Date Paintings (1966-2013)* de On Kawara, no son un mero registro de su existencia en el mundo: son llamadas a existir como parte integral de él, como parte de una acción que bien podría ser llamada una meditación. El tiempo aparece en el espacio de la pintura, no como una variable, sino como tiempo, de hecho, vivido.

Dado que una pintura es un acontecimiento, cada pintura es irrepetible. La diferencia puede ser apenas perceptible o absolutamente obvia. En estas piezas se dan ambas. Para mí, la diferencia es vitalidad y conciencia. Es prueba de la voluntad de hacer. Cuando dos pinturas aparentemente diferentes, pero que tienen el mismo origen, conviven una al lado de la otra, la pregunta no es por la superficie sino por el espacio que se construye dentro de cada una ellas y entre ellas.

Las primeras piezas que hice siguiendo la idea de la libreta son las que más me gustan, cuando las miro dejan claras las cosas que yo buscaba en un primer momento: ¿Cuál es la diferencia entre el adentro y el afuera de la pintura?

Todas estas piezas se encuentran en la pequeña brecha entre la explicación de una imagen y una imagen en sí misma.⁵

Fernando Uhía dice que pintar es hacerse dueño de un secreto, pero es difícil encontrar un misterio en la materia cuando el motivo es decididamente defectuoso, es decir, incapaz de crear efecto. Sin embargo, el misterio nunca está en el motivo, aunque así parezca a primera vista. El misterio de la pintura siempre está en el hacer y en el sentir, no tanto en ver. Las pinturas “vacías” de Robert

⁵ (Tuymans 2013)

Ryman o incluso de Agnes Martin son un perfecto ejemplo de esto. Para ser honesta jamás he visto obras de ninguno de estos artistas directamente, ni de ninguno de los que he mencionado, sin embargo, por lo menos hasta ahora es una cuestión que juega a mi favor simplemente porque me hace tener fe. Quién sabe si cuando llegue el día de verlas en persona me decepcionaré, pero en este momento tengo una fe enorme en la sensibilidad de Ryman para encontrar un vacío rebosante y, sobre todo, tengo fe en que yo misma lo encontraré. Del mismo modo, tengo fe en la diferencia de Martin, en la diferencia entre dos puntos iguales.

Nadie puede decir con exactitud a que se refieren esos grafismos. Ni siquiera yo misma puesto que, en varios casos, lo he olvidado. Era un ejercicio de algo que estaba a punto de ocurrir, probablemente una pintura. Sin embargo, en algún momento decidí que esta intermitencia no fuera una antesala para una pintura sino la pintura misma. Además de algunos bosquejos que servían para hacer pinturas, también hay páginas con registros más cotidianos: listas de quehaceres o anotaciones sin mayor sentido, algunos personales otros completamente sintéticos. Mas que unas composiciones concretas son momentos, pensamientos e impulsos.

Cuando se encuentren dos pinturas con apariencias similares no deberán ser interpretadas como una serie sino como la variación de un mismo pensamiento.

Estas páginas, bocetos o apuntes, constituyen un aplazamiento, un retraso entre el detalle y una imagen que nunca sucede. Una evasión continua.

Primero trabajo en el fondo, el color del papel. Cuando lo veo vacío me alarmo, pero a veces solo una línea es suficiente para que la totalidad tome forma y se convierta en otra cosa. Cuando pienso en pinturas que he hecho antes me da la impresión de que me tomaban menos tiempo. Entre más sencilla sea la pintura más tiempo toma, pues se debe encontrar su misterio, que no proviene de los efectos ilusorios de una imagen, más bien proviene de medios concretos inmediatos.

Empecé a pintar cuando tenía 13 años en una clase que era más para gente anciana o aburrida que para artistas. En ese tiempo hacía pinturas basadas en fotografías. Estaba obsesionada con la destreza y la ilusión. Recientemente alguien me preguntó cómo llegué hasta aquí (pintar páginas de libretas) y aunque no puedo responder esa pregunta con exactitud, ahora pienso que en realidad no hay tanta diferencia pues aún trabajo con un modelo claro. ¿Por qué dos ejercicios que son relativamente lo mismo llegan a resultados visualmente tan diferentes? Dos cosas similares no tienen por qué ser lo mismo, así como dos cosas desiguales no tienen por qué ser diferentes. Una nota importante en el campo de lo visual.

En este grupo de pinturas la materia se aborda de diferentes maneras, desde las transparencias hasta los impastos. Sin embargo, esto solo es importante en la medida en que construyen hazañas, y no me refiero a una proeza técnica sino a la creación de ritmo, de altibajos. Momentos de calma y tensión.

A menudo seguir un orden cronológico para organizar un grupo de piezas se considera ingenuo o simplemente negativo. Sin embargo, creo que ordenar piezas en este sentido, como artista, es imprescindible para ver, literalmente, las propias ideas. A pesar de que ese no fue el orden final de las piezas, que se sepa que estuvieron organizadas de esta manera infinitas veces en el taller.

Este ejercicio podría tener una dimensión autobiográfica, pero en ningún momento es un intento de sinceridad, pues no trato de expresarme, sino más bien de participar de la tarea, insaciable y agotadora, de la pintura.

Tengo un grupo de pinceles más bien reducido y la mayoría son finos o medios pues nunca trabajé en estos formatos antes. Así que, por antonomasia, uso los mismos pinceles para los bastidores pequeños y para los bastidores grandes. En mi reciente acercamiento a estos grandes formatos noto una cualidad que no percibo en los formatos más pequeños: la exigencia del dominio de la materia. Todo hay que hacerlo diez veces. Así mismo, noto como la presencia de la pintura se hace más latente y no por obvias razones (como que ocupa un lugar mayor) sino porque en vez de recurrir a la mirada, la pintura coexiste con uno en una relación 1:1. Es un igual.

A falta de color ¿Cómo llenar?

El color no es el que yo prepare sino el que tomó lugar, casi de forma autónoma. La pintura es rebelde: aún con una guía no se puede asegurar un resultado. No se sabe cómo va a terminar, pero el intento es por hacer de lo más simplón algo increíble y no al revés.

Estas piezas contienen tres temporalidades:

1. Aquel tiempo en el que la página tomó lugar.
 2. Aquel tiempo que se acumula en la pintura con cada trazo y cada capa.
 3. Aquel tiempo en el que se inscribe como pintura indefinidamente.
-

Según entiendo, Agnes Martin hacía unos bocetos y después, con cálculos matemáticos, los transfería a sus bastidores. Yo no. Todo lo hice a puro ojo. Así llegué a esta pieza. Descubrí que el método no es una búsqueda de perfección, se trata de la atención, casi una meditación.

Para tener en cuenta:

... Pero Boch indica a continuación que en ese tipo de testimonios directos, más allá de los elementos de la narración inmediata, se encuentran presentes elementos contextuales, a veces llegados de manera más bien “espontánea” o “mecánica” (lo que los hace más valiosos) [...] es imperativa la atención a las formas indirectas de presencia de información en un testimonio, de tal manera que pueda siempre saberse más sobre el problema en estudio, de aquello que de manera voluntariosa el “informante” quiere hacernos saber. ⁶

¿Cuál es la diferencia entre los trazos en alguna pintura de Cy Tombly y los trazos que se ven aquí, además de lo obvio?

El tiempo, pues la gestualidad y ligereza de estos trazos no es genuina pero tampoco es inventada. Ocurrió, solo que en un momento diferente al de la pintura.

La vacilación no está en la pintura.

La vacilación estuvo, en su momento, en la página.

⁶ (Silva 2016)

III. **En casa**

1. La pregunta y la respuesta por la pintura tienen lugar al mismo tiempo, en el mismo espacio subjetivo.
2. La pintura descontextualiza o agrega una condición específica a un contexto previo: la del medio.
3. La falta de autonomía es buena para una pintura ya que de este modo sus límites exceden el marco. Entonces, aunque se vea no sucede en sí misma.
4. La pintura no se ve, funciona.
5. Páginas vacías, no pinturas vacías.
6. Pintar es acerca de una experiencia inmediata. No importa rehacer ejercicios básicos que se han repetido incesantemente. Nunca se entienden si no se hacen, no basta verlos. Leí hace poco que la originalidad es pretender hacer lo mismo que los demás sin conseguirlo. La pintura, como un producto supuestamente visual, hace evidente la insuficiencia de la mirada.
7. El conjunto de pinturas perfecto está compuesto por piezas que no dependen de un estilo, una metodología o un tema.
8. Entre menos hay para ver, más hay para mirar.
9. La pintura se siente presente a través de modelos dislocados, en un desajuste que fuerza sus componentes básicos: el color, el formato, el plano.
10. El estilo estorba en la tarea de pintar: hay que descubrir el modelo en pintura, dejar que se vuelva a crear a sí mismo, una renovación de aquello pintado desde el gesto mismo de la pintura.
11. No hay espacio natural, todo espacio sigue siendo una representación.
12. ¿Por qué dos pinturas de lo mismo no son iguales?
13. Desaparece la mano del pintor, pero una mano continúa presente.

14. Es usual desprever a lo pictórico de la pintura, pero no a la pintura de lo pictórico.
15. El desarrollo pictórico del modelo dislocado no puede, en ningún momento, aparecer como un desarrollo de estilo. Esto último supondría una acomodación o reconciliación entre el modelo y la pintura. Tal desarrollo pictórico debe ser incoherente. Debe ser básico, esencial, intrínseco e inherente.
16. El modelo dislocado es capaz de construir espacio dentro del formato. Así, se mira sobre la superficie y dentro de ella.
17. Dice James Elkins que lo “Sublime postmoderno” está relacionado con un estado crítico, pues lo sublime es “el punto donde la imagen da lugar a lo irrepresentable”. Así mismo, dice que “lo que importa en mirar la pintura es la pérdida de significado y tratar en vano de recuperarlo”. La dislocación entre modelo y espacio pictórico es lo que Elkins reconoce como sublime. Sublime que se relaciona con “experiencias de comprensión, de posibilidades bloqueadas, de imaginación secuestrada y devuelta al lienzo mismo”.⁷
18. Al parecer, pintar sería pintar una línea negra sin usar el color negro.
19. La pintura no se puede reducir a un problema de efectos formales.
20. La pintura no ilustra, inscribe los hechos en las formas.
21. La pintura sobrevive como un discurso.
22. La pintura se relaciona con la vida, pero no desde una ficción-producto de una expresión subjetiva, sino porque se parece a sus productores: errónea, comprometida, ridícula...
23. La pintura es testigo de relaciones.
24. Los límites de una pintura son solo aparentes pues enmarcan lo incommensurable.

⁷ (Elkins 2008)

25. La pintura debe mostrarse humana: sin 'estetizar' y sin romantizar, dispuesta a abrazar lo bueno y lo malo.
26. La pintura no debe inventar sino ser recursiva.
27. La pintura no es lo pictórico, es mucho menos pues lo pictórico puede abandonar la pintura, pero no al revés.
28. No se mira a la pintura, se ve a través de ella.
29. La pintura es suspenso.
30. ¿Cómo se puede enmarcar algo?
31. La pintura es actual y factual.
32. Una pequeña reflexión que encontré en un cuento de Gabriel García Márquez acerca del vacío entre un modelo y su representación:
- ¿Podría, con las prisas, haberse adelantado a la imagen del espejo y haber terminado el trabajo un movimiento antes que ella? ¿O podría haber sido posible -y el artista, tras un breve forcejeo, consiguió desalojar al matemático- que la imagen hubiera tomado vida propia y hubiera resuelto -viviendo en un tiempo sin complicaciones- terminar más lentamente que su objeto externo? ⁸
33. A pesar de un modelo, la pintura nunca está resuelta. La incertidumbre del hacer siempre está presente. La pintura está canalizada por el cuerpo y la razón.
34. Literalidad y no imaginación. La imaginación está mucho más lejos que lo real porque, aunque inscritos en la subjetividad, los productos de la imaginación no sirven para repensar relaciones. Para esta tarea hay que ocupar el terreno de lo literal.
35. Por lo general no soy una persona que vea muchas series, al contrario, repito 3 ó 4 incesantemente y entre más las repito más me gustan. Creo que a partir de la tercera repetición las empiezo a entender verdaderamente: veo detalles en la escenografía, memorizo diálogos, escucho más atentamente el tono de voz de los actores.... Resumiendo,

⁸ (Márquez 2005)

aunque sea ya un contenido conocido para mí, cada vez que las veo es como una primera vez. Encuentro defectos nuevos y detalles que me hacen querer verlo todo de nuevo desde el principio. Estas 3 ó 4 series me acompañan cuando trabajo, no me gusta escuchar música porque, de alguna manera, me desconcentra. Son series largas, la más corta tiene 8 temporadas (Dr. House). Empecé a verla cuando tenía 13 años, estaba en el colegio. En esa época la televisión de cable aún era funcional, pasaban la serie por el canal Universal, que en la organización de DirecTV correspondía (o corresponde, no lo sé pues ya no tengo televisor) al canal 218. Casualmente por esa época (2012) pasaban la temporada final, pero para mí era solo el comienzo. Estrenaban capítulos los jueves, El último capítulo fue un jueves del mes de Junio, si mi memoria no falla. En el momento que escribo esto (Noviembre 2021 con 22 años) estoy viendo nuevamente Dr, House, voy en la temporada 7.

Esta pequeña historia para compartir que ese hábito accidental me enseñó que el contenido de algo no es la trama. Si bien la trama de esta serie podría recitarla de memoria, siento que el contenido estoy lejos de atisbarlo en su totalidad. Descifrar la trama de algo no es completarlo o terminarlo, es solo el comienzo.

Supongo que cualquier persona da fe de que la experiencia es parecida. El contenido siempre es inagotable.

Si bien los motivos de estas pinturas son claros, en ningún momento aquello supone que no deban ser indagados. En cuatro bordes hay una operación que, espero, inicié en alguien un viaje parecido al que emprendí yo.

36. "... una pintura nunca es visible en seguida, solo se hace manifiesta en el tiempo. La pintura fue construida para el largo plazo y solo se mostrará así misma en el largo plazo."⁹
37. El estilo es una creencia de que es posible inventarse algo más interesante que la vida misma. Cosa improbable, pues toda capacidad de imaginación está determinada en última instancia por la realidad, y no al revés.¹⁰
38. Ninguna pintura constituye una totalidad. Cuando las complicaciones y las referencias se multiplican, nada existe por sí solo y nada hace un todo.¹¹ Así los supuestos y aparentes límites de la pintura junto con su capacidad para enmarcar y aislar están truncadas pues nunca más será autorreferente.
39. Quizá pintar es como ese juego de viñetas en el que se encuentra la diferencia entre dos imágenes iguales. Encontrar una sola diferencia hace que todo el trabajo valga la pena.

⁹ (Tuymans 2013)

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ *Ibidem*

40. Dice Tuymans:

Para que la pintura tenga algún sentido ahora, ya sea en una pared o en un lienzo, tendrá que asumir el mundo de una manera diferente y tener una cierta audacia que no ilustre, sino que se exprese en subestimaciones.¹²

41. Toda obra de arte se constituye de materia, contexto y retórica. También la pintura, aunque a veces sea tentador deshacerse de las últimas dos. A pesar de las similitudes aparentes entre sus cuatro bordes, hay diferencias entre una pintura que se aborda con todos estos componentes y una pintura que solo goza de su materia. La palabra Pintura se refiere, de hecho, por si sola, a las tres cosas: materia, contexto y retórica. Así pues, es más difícil desproveer a la Pintura de sus características intrínsecas que añadírseles. Es entonces un ejercicio de tomar conciencia de las características de la pintura que, inherentes a ella pero que no se ven solo se perciben, se sienten.
42. La pintura es exótica por lo que cualquier modelo o documento que participe de esta realidad (la de ser pintura) será también exótico.
43. La pintura es, antes que nada, visual, pero a diferencia de la mayoría de contenido visual que está disponible hoy en día, es misteriosa por lo que el trabajo radica en la circulación de imágenes a través de sucesivos umbrales de atención y distracción.¹³
44. Merleau-Ponty habla del cuerpo como intermediario entre el mundo y la superficie, es decir, el hacedor del fenómeno que es la pintura. Isabelle Graw argumenta una indexicalidad del autor en la pintura que va más allá de la pincelada expresiva, tomando como referentes las impresiones de Wade Guyton y las serigrafías de Andy Warhol¹⁴. Así, la pintura podría ser definida como la intersección entre acciones humanas y circuitos de imágenes.
45. Nadie jamás logrará la pintura que sea el final de la pintura: La primera incluirá a la última y la última seguirá referenciando la primera. En ese sentido podemos estar tranquilos:

Pues si en pintura, ni aun en otros campos, no podemos establecer una jerarquía de las civilizaciones, ni hablar de progreso no es porque algún destino nos retiene atrás, sino más bien porque en un sentido la primera de las pinturas iba hasta el fondo del porvenir.

¹² (Tuymans 2013)

¹³ (Joselit 2015)

¹⁴ (Graw 2016)

Si ninguna pintura termina la pintura, si ninguna obra se acaba absolutamente, cada creación cambia, exalta, recrea o crea de antemano todas las otras. Si las creaciones no son adquisiciones, no es sólo porque pasen, como todas las cosas, es también porque tienen casi toda la vida por delante.¹⁵

46. Isabelle Graw relaciona la pintura a la teoría marxista en cuanto es *trabajo acumulado*¹⁶. Así pues, la noción de pintura y de tiempo son inseparables. La pintura es tiempo acumulado por lo tanto cada mirada es hacer presente lo pasado e inscribirlo en un futuro.

47. La operación de la pintura, en palabras de Spinoza: “Si el cuerpo humano experimenta una afección que implica la naturaleza de algún cuerpo exterior, el alma humana considerará dicho cuerpo exterior como existente en acto, o como algo que le está presente...”¹⁷

48. Una transcripción de una anécdota sobre Agnes Martin:

Mi nieta tenía 11 años y estaba en el apartamento de Agnes y había una rosa en un florero. Ella estaba hipnotizada por la rosa y Agnes lo notó, cogió la rosa y dijo: ¿Esta rosa es hermosa Isabel? e Isabel dijo: sí esta rosa es hermosa. Entonces Martín se puso la rosa a la espalda y le dijo a Isabel: ¿la rosa sigue siendo hermosa? e Isabel dijo: Sí, la rosa sigue siendo hermosa. Martín dijo: Ves que la belleza no está en la rosa, la belleza está en tu mente.¹⁸

49. Es difícil ser preciso con la pintura. No tiene la misma dirección de un performance o una instalación, por ejemplo. La pintura puede ser una interfaz y como tal tiende a ser obviada o dada por hecha. Sin embargo, como interfaz también alberga otras capas además de las estrictamente visibles. La superficie es falsamente plana.

50. Respecto a la premisa sobre la independencia del estilo, la temática y la metodología, quizá la conclusión es que es imposible, siempre una cosa halará más que otra.

51. La pintura es una actriz que interpreta el papel de sí misma.

52. La belleza inmediata se torna fácilmente enemiga, como lo comenta Sigmund Freud a su esposa en una carta sobre un viaje a Italia:

La novedad y la belleza del arte y de la naturaleza te compensan muchísimo de todo; pero llega un momento con el arte en el que flotas en un disfrute uniforme, crees que tiene que ser así, ya no se

¹⁵ (Merleau-Ponty 1964)

¹⁶ (Graw 2016)

¹⁷ (Spinoza 1980)

¹⁸ (Glimcher 2015)

producen estados de éxtasis, cuando las iglesias, las madonas, las penalidades de cristo se tornan indiferentes y se anhela algo distinto, no se sabe muy bien qué. La sensación cuando llegamos a Florencia es que la ciudad te oprime y se apodera de ti [...] tengo que confesar que, en medio de tanta belleza, me viene a veces el pensamiento de que donde mejor se esta es en casa. ¹⁹

¹⁹ (Silva 2016)

IV. Bibliografía

- Elkins, James. *Six stories from end of representation: Images in Painting, Photography, Astronomy, Microscopy, Particle Physics, and Quantum Mechanics, 1980-2000*. Stanford University Press, 2008. Los fragmentos citados fueron traducidos del inglés por Ana Carolina Torres.
- . *What is an image?* Penn State University Press, 2011.
- Glimcher, Arne, interview by Tate Modern. 2015. *Agnes Martin | TateShots*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=902YXjchQsk&t=163s>. El fragmento citado fue traducido del inglés por Ana Carolina Torres.
- Graw, Isabelle. «The value of liveliness: Painting as an index of agency in the new economy». En *Painting beyond Itself. The Medium in the Post-medium Condition*. Ewa Lajer-Burcharth Isabelle Graw (EDS.). Berlín: Sternberg Press, 2016.
- Joselit, David. «Reassembling Painting». En *Painting 2.0.: Expression in the information age*. Achim Hockdörfer (editor). Prestel, 2015.
- Márquez, Gabriel García. «Dialogue with the mirror». En *Innocent Eréndira and other stories*. , de Gabriel García Márquez. Nueva York: Perennial classics, 2005. El fragmento citado fue traducido del inglés por Ana Carolina Torres.
- Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Éditions Gallimard, 1964.
- Pirandello, Luigi. *Sei Personaggi in cerca d'autore*. Milano: Mondadori, 1978. Traducción de Félix Azzati recuperado de: https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/seis_personajes_en_busca_de_autor_pirandello.pdf
- Silva, Renán. «Freud de vacaciones Profesiones liberales, clases medias y formas nacientes del turismo en Europa». En *Cuestiones Disputadas: Ensayos sobre Marx, Freud, Foucault, Bourdieu y Bloch*, de Renán Silva. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2016.
- Sontag, Susan. "Notas sobre lo "Camp"". *Partisan Review*, 1964.
- Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geometrico* . Madrid: Ediciones Orbis S.A., 1980.
- Tuymans, Luc. *On&By*. Londres: The MIT press, 2013. Los fragmentos citados fueron traducidos del inglés por Ana Carolina Torres.

