



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

“MIRADA INTERRUMPIDA”

Tesis para optar al grado de Magíster en Arte con mención en Artes Visuales

Alumna : María Elena Cárdenas Ortega
Profesor Guía : Enrique Matthey Correa

Santiago, Chile

2012

RESUMEN

La tesis *Mirada interrumpida* da cuenta del trabajo pictórico que he desarrollado a lo largo de 10 años. El texto está dividido en dos capítulos. El primero aborda asuntos relacionados con el imaginario recurrente en mi producción pictórica y con las estrategias visuales utilizadas en ella, y las asocia con estrategias históricamente utilizadas por el género de la naturaleza muerta. Estos asuntos se ejemplifican con obras de mi autoría, de distintas épocas.

El segundo capítulo trata del proceso de taller, de las elecciones técnicas y de las connotaciones que estas tienen en la lectura de mi producción pictórica, y se analiza las implicancias del uso de la fotografía como modelo de mis pinturas y como esa tecnología ha determinado la estética característica de ellas.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
I. EL PAISAJE DOMÉSTICO	7
1 La naturaleza muerta.....	10
1.1 El tema: lo ordinario y lo extraordinario.....	11
1.2 El tiempo detenido.....	13
1.3 Escenificación del tiempo detenido.....	15
1.4 Escala 1:1.....	21
2 El objeto retratado.....	24
2.1 El espacio doméstico.....	28
2.2 El extrañamiento de lo cotidiano.....	31
II ELECCIONES TÉCNICAS Y PROCEDIMENTALES	33
1 El tiempo pictórico.....	33
2 La mirada fragmentaria.....	36
2.1 El referente fotográfico.....	41
CONCLUSIÓN	45
BIBLIOGRAFÍA	48

INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta tesis es desarrollar un texto a partir del análisis visual de mi obra realizada desde mi egreso de la Licenciatura en Artes el año 1999. Hablaré de la producción de diez años (con interrupciones) e intentaré proponer una especie de poética de obra. Con este fin, el texto se articula en dos capítulos: el primero establece la reiteración en la elección de un imaginario en la obra estudiada, el espacio privado, y determina la relación de éste con el género de la naturaleza muerta. El primer capítulo está dividido en subcapítulos, cada uno de los cuales aborda los aspectos fundamentales y constituyentes de ese género. En ellos analizaré cómo esos asuntos se manifiestan en mi producción, ejemplificando con algunas obras. Esto me permitirá estructurar el análisis de mi pintura y dilucidar cómo, en ella se actualiza el género en un contexto contemporáneo.

El segundo capítulo se refiere al proceso de obra. En él se abordarán las elecciones técnicas y formales, específicamente la representación pictórica y su matriz de realismo mimético. Me referiré a cómo se concibió la obra, sus procedimientos materiales y sus filiaciones. A su vez, en ese capítulo indagaré los alcances que tiene en mi trabajo el uso de la fotografía como referente. Por otro lado, profundizaré en relación al quiebre contextual que estos procedimientos producen con mi contingencia a nivel procesual y visual, y lo determinante que es este quiebre en la significación de mi pintura. Este capítulo plantea también la interrogante ocasionada por la paradoja entre los conceptos antes desarrollados y el realismo: ¿Es posible hablar de realismo ante el objeto estático, se diría en pose? ¿Cómo entender la representación y el realismo en la actualidad?

El análisis de mis pinturas me resulta complejo, pues supone una especie de bipolaridad para analizar objetivamente lo que yo misma “quise decir” al hacerlas: o sea, desentrañar mi subjetividad. Es fácil en esta situación sobre-teorizar provocando un forzamiento de sentido, o, en otras palabras, rodear mi trabajo de un “discurso” que

poco tiene que ver con el origen de él y que lo puede trascender y (o) encasillar, o en el otro extremo caer en una especie de subjetividad ininteligible.

Al tratarse mi producción de pintura en clave realista, es fácil abocarse a una descripción formal de las imágenes que ella representa, limitándose a un análisis iconográfico y por lo tanto centrado en algo que podría enunciarse como “tema”. Esta dificultad es común para cualquier artista visual o productor de imágenes figurativas, y se acentúa en mi pintura por lo “académico” de su factura, que la inscribe en un tipo de representación mimética que se asocia a una mirada conservadora. Lo identificable de los modelos utilizados aumenta la dificultad para elaborar un análisis teórico en relación a estas pinturas. La dificultad de la escritura de este texto, entonces, radica en cómo revisar mi pintura sin reducirla a una pura descripción de imágenes que centraría el interés en un “motivo” —en otras palabras sucumbir a la anécdota— y dónde la representación superaría a la pintura, sino intentar desentrañar críticamente, los asuntos manifestativos de ella, y de las operaciones visuales de su producción. En paralelo a la descripción y análisis de las obras abordaré el proceso de su realización (ejemplificándolo en obras específicas), esto es, cómo se concibieron, los procedimientos, los materiales, etc., para encontrar en ese proceso el sentido, más allá de lo que objetivamente representen.

Las obras a las que me referiré en esta tesis están muy enraizadas en la tradición, se podría decir que son pinturas que descontextualizan deliberadamente su contexto de producción. Por lo mismo pienso que un texto referido a mi obra necesariamente encierra también una posición de mi parte en relación a mi contexto. En pos de una metodología de trabajo efectiva estructuraré el primer capítulo de este texto desde la tradición, y específicamente inscribiendo las pinturas en el género de la naturaleza muerta, ya que los asuntos que éste implica me permitirán articular el análisis de mi trabajo pictórico. Me parece apropiado citar a Anselm Kiefer que afirma que toda la pintura y la literatura siempre ronda sobre algo inexpresable y metaforiza esta situación con dar vueltas y vueltas alrededor de un agujero negro o un cráter cuyo centro no se puede penetrar. Para Kiefer: “uno utiliza estas cosas como tema; tienen mera-

mente el carácter de guijarros al pie del cráter: constituyen un círculo a partir del cual uno espera irse acercando cada vez más al centro.”¹ Quizás esto grafica mi insistencia en el lenguaje pictórico y, como se verá más adelante, en un imaginario recurrente.

1. Honnef. Ruhrberg. Schneckenburger. Fricke. *Arte del siglo XX*. Tomo I. Colonia: Taschen.1999 p.372

I EL PAISAJE DOMÉSTICO

Mi producción pictórica aborda la imagen figurativa realizada mayormente a partir de fotografías. Estas pinturas representan generalmente espacios domésticos extraídos de la casa familiar y de otras que me han interesado visualmente por las atmósferas que ahí he encontrado. También he abordado otras temáticas como el retrato y paisajes urbanos. Con el objetivo de organizar el análisis de mi trabajo me parece pertinente comenzar extrapolando ciertos asuntos propios de la naturaleza muerta a mi producción pictórica, debido a que reconozco cierta filiación con ese género, y muchas de las reflexiones que de él pueden desprenderse están implicadas en mi pintura. Si bien ésta no podría definirse formalmente como naturaleza muerta, me interesa revisar algunas estrategias de este género que utilizo en mi trabajo. Por lo tanto, para estructurar este capítulo comenzaré dilucidando cómo ciertos asuntos definitorios de la naturaleza muerta se articulan en él. Subyace en este planteamiento la cuestión en relación a la pertinencia de hablar del “género de la naturaleza muerta” para referirse a obras contemporáneas, es decir, hablar de géneros pictóricos donde éstos quizás ya no tienen contexto.² Lo que planteo en este capítulo es una suerte de actualización de la naturaleza muerta, en que lo significativo y los grandes problemas que históricamente ésta ha planteado se pueden transferir a mi obra.

Debo hacer un paréntesis para aclarar que mi preocupación pictórica siempre ha sido, más allá del tema, cómo representar lo que veo, escogiendo desde el inicio de

2. La jerarquización de la pintura dada por géneros pictóricos, en nuestros días ya no tiene lugar. Según Thomas Crow, esta jerarquización fue reemplazada en el siglo XX por la superioridad de los procedimientos puramente pictóricos por sobre la representación de cualquier tema, es así como los pintores expresionistas abstractos fundadores de la Escuela de Nueva York, reeditaron lo que fue la pintura histórica del siglo XVII, eliminando la figuración pero manteniendo en su pintura las grandes dimensiones y un carácter épico dado por la retórica de la acción y el riesgo. Y por otro lado los géneros considerados inferiores persisten pero en lo que se podría denominar baja cultura, es decir no con status de arte en la pintura de aficionados.

mi quehacer artístico el espacio cotidiano que me rodea, quizás por ser lo más próximo. Es probable que esa temprana elección respondiera a la falta de tema, pero lo reiterado de esa preferencia e incluso la opción por la pintura representacional no puede considerarse casual, aun cuando siempre me ha preocupado que el “tema” no supere a la pintura. La elección de referentes iconográficos es un asunto que permanentemente me ha problematizado: ¿por qué elegir una imagen y no otra? ¿qué es lo que activa mi interés por ella? ¿por qué basarme en una imagen ya existente para hacer una pintura? ¿qué es lo que me interesa de la representación, o es sólo un pretexto para pintar? En resumen: ¿qué pintar? Generalmente mi respuesta a cuestionamientos de este tipo relacionados con la pintura y el modelo son una denegación; es decir, tengo mayor claridad en torno a lo que no me interesa de las imágenes y de la pintura, y es esto lo que, en principio, me lleva a concluir que lo que constituye el asunto fundamental de mi trabajo no es un tema determinado, sino la reflexión sobre la pintura como lenguaje y sobre la representación pictórica más allá de cualquier motivo. Sin embargo es evidente que está presente en toda mi producción un imaginario recurrente, que si hubiera que definir coincide en ser lugares y personas próximas a mi cotidianidad, y que comparten una atmósfera común; en definitiva, si tuviese que responder rápidamente a la pregunta de ¿qué pinto?, diría que lo que ha prevalecido en mi pintura a lo largo de los años es el “paisaje doméstico”. Lo que intento en este texto es aproximarme al por qué de ese paisaje.

Al revisar las pinturas que he producido durante varios años, creo que en ellas se vislumbra una especie de displicencia: hay un ánimo de desgano que las atraviesa y que colinda con el escepticismo. Es tal vez la cercanía con géneros pictóricos tradicionales como el bodegón y el retrato, sumado a la operación figurativa, mimética y descriptiva, que deja fuera cualquier intento imaginativo o fantasioso, lo que otorga a mis pinturas cierta aridez.

Trabajar en pintura desde lo cotidiano y con imágenes provenientes del ámbito privado, puede llevar a un exceso de sentimentalismo del cual pretendo distanciarme, por lo mismo intento abordar la pintura con mayor objetividad, se podría decir, en-

friando la mirada. Si hay un componente melancólico y sentimental estaría dado en mis pinturas por la atmósfera y por la carga de los modelos escogidos y no por el tratamiento técnico, debido a que es totalmente ajeno a mi interés evidenciar un grado de desborde expresionista. Lo que prima en ellas es lo reconocible y descriptivo, que las relaciona con un afán de realismo o, parafraseando a Barthes, un efecto de realidad. Este autor en su ensayo “El Efecto de la Realidad”, se refiere a las descripciones de lo que denomina detalles inútiles en la novela de Flaubert. En ellas, según Barthes, el objetivo de la descripción de detalles —como objetos, el decorado de los lugares donde se desarrolla la acción, un paisaje, detalles que no aportan al desarrollo de la acción de la novela— es denotar lo real. Esto debido a que los detalles inútiles dejan fuera el significado, son puro referente y significante. Según el autor en el momento mismo “en que se considera que estos detalles denotan directamente lo real, no hacen otra cosa, sin decirlo, que significarlo”.³ La descripción neutra y desafectada de detalles es lo que otorga a la literatura ya no realismo entendido como mimesis, sino un efecto de realidad: “la carencia misma de lo significado en provecho sólo del referente llega a ser el significado mismo del realismo: se produce un efecto de realidad fundamento de ese verosímil inconfesado que constituye la estética de todas las obras corrientes de la modernidad.”⁴ Este afán de verosimilitud y la estrategia de la descripción para alcanzarlo se entienden dentro de códigos establecidos culturalmente y supone una construcción artificial, un simulacro.

El carácter descriptivo de mis pinturas se ve favorecido por el referente fotográfico, y las relaciona con el realismo, entendido en el sentido más amplio, es decir en el afán de verosimilitud. Sin embargo, este afán o deseo siempre fracasa, y en mis pinturas la representación expone su fracaso al evidenciar sus mecanismos y estrategias de producción mediante la fragmentación.

3. Barthes, Roland. Varios Autores. *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970. p.100

4. *Ibíd.* p. 100

A continuación desglosaré los asuntos constituyentes de mi pintura, y estableceré un contrapunto con el género de la naturaleza muerta.

1. La naturaleza muerta

Parece ser que lo fundamental en una definición del género de la naturaleza muerta es la representación pictórica de objetos, generalmente comestibles y otros pertenecientes a la esfera cotidiana de la vida. Esta definición aborda una amplia gama (epocal, representacional y procedimental) de obras pictóricas, desde Pompeya hasta hoy, pasando por obras vanguardistas. Pero como esta definición refiere exclusivamente al modelo representado, es discutible la unidad de todas las pinturas que podrían entrar en esta categoría. Sin embargo fue en los Países Bajos durante el siglo XVII donde apareció la denominación del género y se hicieron conscientes para los artistas las convenciones que éste implicaba. De ahí en adelante, la inscripción en este género es una decisión deliberada de los artistas que realizaron pinturas que se reconocen como naturalezas muertas. Los elementos característicos de éste género pictórico servirán entonces como subcapítulos para desarrollar la lectura de mi trabajo ya que, pese a que no todos respondan rigurosamente a esta clasificación, me interesa extrapolar de él algunas de esas características. Específicamente me refiero a:

- La ausencia de narración, entendida ésta como el relato de un hecho, una acción o un suceso que, valga la redundancia, merece ser narrado.
- La representación de objetos de uso cotidiano y doméstico
- La ausencia de representación de figura humana.

Es posible evidenciar estas tres características prácticamente en todo mi trabajo, pero para descifrar las connotaciones que pudiesen tener, me centraré en una serie acotada de pinturas de distintos años, lo que a su vez me permite tomar distancia en su análisis.

1.1 El tema: lo ordinario y lo extraordinario.

Un factor común de la naturaleza muerta -y que la distingue de otros géneros como el retrato o la pintura histórica- es la ausencia de relato entendido desde dos puntos de vista; el primero se refiere al tipo de imaginario y tema que propone, y el segundo, a la detención del tiempo implícita en la naturaleza muerta y que imposibilita un relato. Indudablemente la ausencia de relato se relaciona aquí con la acción, teniendo en cuenta que: “toda imagen es, en cierto modo, un relato”⁵ y considerando que la representación de objetos, propia de este género, necesariamente van a aludir a la función y uso de éstos, lo que permite especular con una acción: entonces la ausencia total de relato es engañosa. Sin embargo, lo que me interesa en este punto es el trabajo con el tiempo y con la inercia de lo cotidiano, sin que ello implique una historia. Para ello revisaré cómo esto se presenta en mi trabajo; es decir pintura donde nada pasa en términos de acción.

La naturaleza muerta, entendida en su vertiente más tradicional, excluye la figura humana y representa los espacios, objetos y cosas que rodean la cotidianeidad del ser humano, pero expulsando de ellos todo interés narrativo; no hay suceso que contar. Lo que se muestra es la trivialidad del objeto cotidiano, lo que se denomina rhopografía (distinción hecha por Charles Sterling y citada por Norman Bryson en su estudio sobre la Pintura de Naturaleza Muerta). Según la definición de Bryson, rhopografía: “(de rhopos, objetos triviales, artículos pequeños, fruslerías) es la representación de las cosas que carecen de importancia, la modesta base material de la vida que la ‘importancia’ mira por encima de forma constante.”⁶

Esto en oposición a la Megalografía, que es la representación de lo grande y extraordinario y que es el fundamento de la pintura histórica (que se construye en base a la narración). Para el autor antes mencionado, la categoría de lo sin importancia aparece

5. Barthes, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, p.143

6. Bryson, Norman. *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza Forma, 2005 p.64

donde la importancia lo desprecia y excluye; sería lo trivial. La naturaleza muerta en estos términos abordaría la existencia humana desde lo anónimo, lo rutinario y pedestre.

Estas categorías de lo importante y lo sin importancia en la representación artística, en nuestros días han borrado sus límites. A partir del siglo XIX, con el movimiento realista, la pintura comenzó a fijar su atención en las esferas cotidianas de la vida; el trabajo, la vida en la ciudad, en los bares, la vida familiar, etc; dándole un estatus que antes ocupaba la pintura histórica. Sin embargo pienso que aún se manifiesta en el arte un resabio de estas antiguas categorizaciones, así en la actualidad todo lo concerniente a lo doméstico, generalmente es relegado o se relaciona abiertamente con lo “femenino”, categorización que me hace sospechar que es otra manera de someterlo a un rango de lo “sin importancia”. He vivenciado esta categorización cuando han catalogado mi pintura como arte femenino —o de género— y la explicación que se me da es que pinto “escenas domésticas”, lo que me relacionaría inmediatamente con una problemática de mujeres, idea que, pienso, responde a cierto cliché cultural. Por otro lado la persistencia de los géneros pictóricos inferiores, se puede entender en la actualidad como una extensión de lo pastoril —que se entiende como la incorporación de lo común a lo elevado— y que en el siglo XX tuvo su máxima expresión con los movimientos de las vanguardias históricas que mediante operaciones visuales hacen aparecer en lo cotidiano otro régimen de verosimilitud. Un claro ejemplo es el bodegón cubista que conjuga la simpleza y trivialidad del motivo, con la compleja construcción visual que requería, en su momento, un público especializado.

Lo que me atrae de la naturaleza muerta, en relación a este punto, es que gatilla una nueva mirada a lo permanentemente visto y, por lo mismo, pasado por alto —en mi caso, lo cotidiano del paisaje doméstico— a su vez creo que esta preocupación me emparenta con los postulados del realismo decimonónico, es decir, representar mi actualidad sin realzarla: “Su propósito consistió en brindar una representación verídica, objetiva e imparcial del mundo real, basada en una observación meticulosa de la

vida del momento”.⁷ Evidentemente la representación totalmente objetiva del mundo real es imposible, sin embargo en mis pinturas intento ceñirme a lo que veo y, a diferencia de la naturaleza muerta clásica, en ellas no hay escenografía, en el sentido de armar un decorado con los objetos para posteriormente pintarlos, por el contrario, suelo pintar las escenas tal como se encuentran, porque en ellas, y en los objetos que la componen, vislumbro una pátina que tiene que ver con lo real, con lo vivido, sin que sea necesaria mayor argumentación. La inclinación por estos lugares me lleva sin embargo a querer replicarlos en el espacio de exhibición. Esto pasa con mis pinturas instalativas que se salen de los límites del marco para ocupar el lugar de exposición de una manera casi escenográfica.

La naturaleza muerta no relata una acción, sino que trata de la ausencia de ella, debido a que representa un instante detenido, sin presencia humana, sólo los objetos presentes sin asomo de movimiento. Esto impide toda acción o suceso de cualquier categoría, y se refiere a un aspecto fundamental del género que tiene que ver con la temporalidad.

1.2 El tiempo detenido

En un estudio donde analiza la representación del tiempo en la naturaleza muerta, Omar Calabrese decide remontarse a las primeras denominaciones del género (que más tarde deviene en naturaleza muerta) en distintos idiomas, porque le permite identificar algunos elementos de análisis que instauran el género desde su significación. En las primeras denominaciones en alemán e italiano se evidencia un asunto fundamental que es la representación del tiempo, todos aluden a cosas u objetos situados en un tiempo detenido; “*stillstehende Sache*”, “*still-leben*”, “*oggetti di forme*” literalmente “cosa estacionaria”, “vida parada en un instante”, “objeto detenido”. Según Calabrese estas denominaciones exponen lo sustancial del género; no se trata

7. Nochlin, Linda. *El realismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.p11

de objetos inmóviles sino que lo inmóvil sería el momento o: “el tiempo de representación de la pintura”⁸. Lo que según él resulta paradójal, debido a que la pintura sea lo que sea que represente, constantemente está obligada a detener y segmentar el tiempo y el movimiento para luego rearticularlo. La naturaleza muerta reflejaría una doble paradoja. En primer término: “Al seleccionar un instante como si fuera un siempre anula la temporalidad, la convierte en cero”⁹ ese “tiempo cero” o “instante durativo” del que habla Calabrese conduce a la representación del paso del tiempo y a su vez: “para representar el paso del tiempo (tiempo representado) es necesario bloquear el tiempo de la representación”¹⁰, como sucede en la naturaleza muerta que elimina el movimiento y desplaza el interés de la acción a la inacción. Es decir, es necesario detener el instante para hablar del paso del tiempo que no es representable, sólo se puede representar por la ausencia de éste.

Mi pintura, generalmente, presenta esa inmovilidad. En ella lo narrativo está dado, paradójalmente, por la ausencia de narración y por lo descriptivo; por un lado, en mis pinturas la ausencia de narración se extrema, aparentemente no está pasando nada ahí. Esto se ve potenciado por la falta de representación de figura humana. Sin embargo en esta inmovilidad se advierte cierta tensión; la inexistencia de la figura humana en una escena cargada de humanidad resulta inquietante. Los espacios representados muestran una serie de objetos que pueden funcionar como índice de un quehacer intrascendente y doméstico. Ahí radica la posibilidad de narración de mis pinturas. Es decir lo narrativo en ella está dado por ausencia; la carencia de acción y de humanidad apelan precisamente a un cierto ánimo existencial, y la narración podría activarse cuando uno imagina qué pasa ahí, quién habita ese lugar. A su vez, la presencia humana se manifiesta por la metáfora, equiparando lo gastado y ruinoso de los objetos representados —generalmente mobiliario— y el paso del tiempo o la ruina del cuerpo del usuario de esos objetos o, si se quiere, también por metonimia. Sin

8. Calabrese, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra, 1999. p.20

9. *ibíd.* p. 21

10. *ibíd.* p. 21

embargo esto es sólo una posibilidad de la pintura dada por la subjetividad de quien la observa. Lo que materialmente se ve son escenas protagonizadas por objetos con evidente aspecto gastado y algo sucio, objetos que acusan un uso lo cual sin duda da una carga a las pinturas, y que están ubicados donde se supone deben estar, dando cuenta de un ordenamiento y una función humana, no obstante, estas escenas de lugares se presentan con cierto mutismo que clausura al observador la posibilidad de construir un relato de una acción narrable. Más bien se vislumbra una tensa calma, como el segundo que antecede a la acción, que en el caso de estas escenas tan reconocibles, domésticas y cotidianas podría presentar poco interés narrativo, sin embargo, y quizás por lo mismo, tienen un carácter un tanto ambiguo y perturbador. Hay una especie de cancelación que me interesa, en la que los objetos se muestran parcamente, casi a manera de inventario. Hago uso de las claves de reconocimiento, de la mimesis, para producir cierta perplejidad. El desparpajo con que se revelan estos objetos triviales y cotidianos de alguna manera interrumpe esa misma cotidianeidad y cobra interés el objeto, no necesariamente como indicio sino como denotación. Es posible extrapolar lo referido por Barthes, en relación a la literatura realista, a estas pinturas: los lugares y objetos que pinto denotan lo real.

1.3 Escenificación del tiempo detenido

Para ejemplificar el asunto de la escenificación del tiempo detenido, me referiré a una serie de pinturas. La primera corresponde a una pintura instalativa, y para ello explicaré como es el procedimiento que generalmente sigo para realizar los montajes pictóricos¹¹ de este tipo, los que realizo ocupando registros fotográficos que yo misma tomo de los lugares que me interesan. Los registros funcionan como fotografía documental, en el sentido de que capturo el lugar y los objetos tal como los encontré, sin alterar nada y respetando su ordenamiento. Posteriormente aparece la puesta en

11. Con el término Montaje pictórico me refiero a una obra conformada por varias pinturas que se instalan en el lugar de exhibición, generalmente tomando en cuenta las características arquitectónicas de éste, y a la vez emulando la ubicación de los objetos representados. Estas pinturas no necesariamente van a muro.

escena, en el momento de la elección de los encuadres con la cámara y en la posterior edición y montaje de esas fotografías, cuyo encuadre siempre intento que sea lo más escueto posible. Los objetos generalmente son mirados frontalmente o desde arriba, en picada. Busco una mirada neutra y desafectada, en donde los efectos fotográficos en relación a la representación de la espacialidad como la profundidad de campo y las perspectivas no sean protagonista por eso escojo encuadres que minimizan la profundidad. Para realizar el registro fotográfico me muevo en el lugar linealmente, de manera de capturar cada objeto de frente. Luego, realizo una edición de todas las fotografías rehaciendo la escena. Obviamente en esta edición dejo fuera imágenes, algunas que no me servirían por limitaciones del espacio o porque no me convencen visualmente, situación que generalmente pasa cuando algunos objetos se escapan del tono que me interesó del lugar.

Una vez realizada la edición del material fotográfico comienzo su traspaso a la pintura: generalmente utilizo óleo y un procedimiento bastante académico de traspaso del modelo, muy sujeto al dibujo analítico conservando estructura, proporciones, luminosidad y colorido del referente. En cuanto a esto último, intento captar el colorido del modelo real. La foto es un instrumento que me permite fijar la imagen, pero generalmente intento que la referencia fotográfica no se evidencie en esos términos; es decir, en el color o en el acabado. La labor está en traducir lo que revela la imagen fotográfica, por lo tanto, que lo que se evidencie sea la superficie pictórica: veladuras, empastes, etc. En algunos casos me interesa que la representación sea especialmente fiel al modelo referencial en términos de semejanza, como sucede en el montaje al que me referiré a continuación, en el que para mí era fundamental el reconocimiento del modelo. En este caso, la pintura es descriptiva y realista en el sentido mimético: una pintura cuya figuración es posible describir detalladamente.

En este trabajo utilicé ese procedimiento; corresponde a un montaje pictórico (sin título) compuesto por varias telas que, en su conjunto, representan el living de una casa. La escena es fragmentaria, faltan piezas para construir la totalidad del espacio que representa y algunas telas pintadas tienen a su vez un espacio en blanco que inte-

rumpe la totalidad de la figura representada. Las telas que componen la pintura se ubican adosadas al muro y al suelo del lugar de exhibición. En la pintura se visualizan objetos y mobiliario posibles de encontrar en cualquier living, representados levemente más grande que la escala 1:1 (truco que utilicé para que en su exhibición se percibieran como de tamaño homólogo al referente). La disposición de cada tela en el lugar donde fue exhibida, emula la posición que ocuparía el objeto pintado en las coordenadas vertical y horizontal del lugar real; es decir, la pintura que representa el suelo y objetos que están botados va en el suelo del lugar de exhibición, lo que representa el muro y los objetos que se disponen verticalmente como una silla van al muro de la sala. El montaje ocupa dos muros perpendiculares y parte del suelo de la sala donde fue montado. Así la disposición de las pinturas ocupan una esquina del lugar de exhibición. La pintura en su totalidad tiene un contorno discontinuo que acentúa lo fragmentario de la representación. En su planificación tuve en cuenta el lugar donde sería exhibida, por lo tanto, la elaboración de las pinturas contempló las características formales de éste, por ejemplo sus dimensiones y los guardapolvos, que pasan a ser parte de la totalidad del montaje. Se podría hablar de un *site specific*

El asunto temático referente a lo doméstico en esta obra es evidente: lo que se representa es un living, un interior común y corriente donde nada extraordinario se vislumbra. Los objetos y mobiliario están en las posiciones esperadas para ese espacio, en un ordenamiento dado por sus funciones, que se replica en la disposición de la imagen pictórica total en la sala, que se instala en ella de manera tautológica.



Fig.1 María Elena Cárdenas. Sin título. Óleo sobre tela, dimensiones variables. 2003



Fig.2 Detalle



Fig. 3 Detalle



Fig. 4 Detalle

La distancia temporal que me separa de este trabajo, me permite ver ciertos aspectos que en su producción no fueron contemplados. Mi propósito al momento de su realización no era más que el cómo representar ese lugar y cómo instalarlo en el espacio de exhibición para que siguiera siendo un lugar; de ahí el uso de la esquina que permite armar un rincón, es decir había en su origen cierto interés escenográfico. Lo que esta obra pretendía era representar un lugar, pero en el sentido más amplio del término, no sólo como espacio sino como “lugar antropológico”¹². Tenía la intención de trasladar al espacio de exhibición una imagen proveniente del ámbito doméstico y privado y que se descontextualizara en el espacio de exhibición o, en otras palabras, producir un quiebre en el reconocimiento de ese espacio por lo descontextualizado.

Pienso que lo que produce este montaje pictórico es un inmediato reconocimiento, pero al mismo tiempo un extrañamiento de un lugar tan identificable como ese living, o tan poco extraño. Creo que el extrañamiento aquí es precisamente efecto de ciertas estrategias típicas del género de la naturaleza muerta y que aluden a un tipo de representación que de alguna manera subvierte el espacio clásico de representación, y que en este montaje —sin estar tan consciente de ellas— quise extremar. En primer lugar está la anulación de la profundidad: la visión no conduce a lo lejano de un punto de fuga, sino que se aplana al presentar un fondo próximo que es la pared: la pared pintada que se adosa a la pared real. Todo esto próximo a quien observa, no hay profundidad de campo. Si bien no se trata estrictamente de un *trompe l'oeil*, creo que este montaje pictórico usa algo de esa estrategia y provoca algo similar, que es una especie de vértigo. La frontalidad de los objetos representados los pone a la vista del observador como un muestrario de objetos; éstos se exhiben en una posición para ser rápidamente reconocidos, expuestos a la vista de quien los observa, pero mantienen el mutismo que antes mencioné; es decir se muestran nítidamente pero no se revelan,

12. En su libro “Los no lugares” el antropólogo francés Marc Auge plantea que la postmodernidad es productora de no lugares, es decir lugares de paso, impersonales, anónimos y no relacionales. Esto debido a que la postmodernidad individualiza las necesidades humanas, reduciendo la socialización. La contraparte del no lugar propio de nuestra época es el “lugar antropológico”, entendido como lugar de pertenencia y de identidad, donde se cruzan y convergen las actividades y creencias del ser humano.

propician el reconocimiento pero no dan más señas. El sentido no está en el objeto, sino que es “algo” que busca la mirada en el objeto. Paradojalmente se produce una especie de ruptura con la representación, aumentada por lo fragmentario del montaje, y por el quiebre con los artificios propios de la pintura para representar la profundidad. En este montaje no hay perspectiva, la profundidad esta dada por la disposición de las pinturas que están pensadas en el recorrido que hace el espectador para observarlas. La profundidad espacial y la perspectiva la establece la posición del espectador.

Estos son aspectos propios del género de la naturaleza muerta, y aquí apuntan a un desplazamiento del contenido narrativo de la pintura para preocuparse de una reflexión sobre la representación pictórica y básicamente sobre la mirada. Creo que el aspecto referido a la temporalidad también subyace en la fragmentación (otro elemento constante de mi pintura). El montaje que describo presenta una escena con disecciones en los planos del políptico. La mirada fragmentaria de la escena con ciertas dislocaciones del punto de vista tensiona la literalidad de la representación y a su vez alude al factor temporal al metaforizar con el fragmento y los pequeños cambios de puntos de vista el recorrido de la mirada, como así mismo también se refiere al tiempo de la ejecución pictórica.

1.4 Escala 1:1

Otro asunto fundamental es la escala. Generalmente las naturalezas muertas retratan objetos pequeños y se mueven en una escala 1:1. En el caso de este montaje pictórico también usé esa escala, pero a diferencia de un bodegón tradicional, el referente son objetos de mayor dimensión como mobiliario, lo que naturalmente distancia estas pinturas de lo que se reconoce como un bodegón para presentarse como una escena, sin embargo me identifica el análisis de Calabrese en relación a la escala comúnmente utilizada en los bodegones. Según Calabrese la utilización de la escala 1:1 no responde a un afán mimético, sino que lo que se busca es hacer el cuadro más parecido “al espacio que rodea el cuadro”. He leído este texto de Calabrese años después de

realizar esta pintura, y recuerdo que en la producción de ella, era precisamente ése mi objetivo. Siempre en mis pinturas instalativas me ha ocupado más el lugar de montaje que producir un *trompe l'oeil* o la mimesis absoluta del modelo, el objetivo es que el espacio que retrato se instale en el lugar de exhibición utilizando los recursos arquitectónicos que ese lugar presente, de manera que los muros de la sala donde se exhiben pasen a ser parte de la pintura. La afirmación de Calabrese en este montaje resulta literal; en él se prolonga el espacio tanto de la representación como del observador, es decir se produce una continuidad entre el interior y el exterior de la pintura; la representación hace uso, por ejemplo, de la esquina de la sala. Según Calabrese las implicancias de la escala 1:1 son que se produce una continuidad espacial y temporal entre espacio de enunciación y espacio de recepción: “La escena es tal en la medida en que se contemple desde el tiempo en el que se contempla y en relación con él.”¹³ La continuidad entre interior y exterior de la pintura está dada no sólo por la escala sino por la anulación de la profundidad, propia de este género. La mayor parte de las naturalezas muertas muestran objetos sobre una superficie y fondos planos. Sobre este asunto el teórico Norman Bryson afirma: “El bodegón en un sentido es el gran género anti-albertiano. A lo que se opone es a la idea del lienzo como una ventana al mundo, que conduce a la visión de lo lejano”.¹⁴ Según Bryson el bodegón con fondos planos, carentes de un punto de fuga, propone un espacio cercano, centrado en el cuerpo y no en el ojo de quien lo mira. En el montaje pictórico anteriormente descrito es evidente la simulación de la que habla Calabrese, la puesta en escena simula la realidad, la representación pictórica de esa puesta en escena intentando, por así decirlo, continuar con el espacio real, sería una doble simulación: “Lo que está en juego no es ni la ‘verdad’ de las cosas ni la ‘verdad’ de su representación, sino, al contrario, la mentira de ambas.”¹⁵ Mi preocupación por la espacialidad de la pintura,

13. Calabrese, Omar. *Como se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra, 1999. p. 24

14. Bryson, Norman. *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza Forma, 2005. p. 75

15. Calabrese, Omar. *Como se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra, 1999. p.27

a la que hice referencia anteriormente, se hace manifiesta en una obra del 2011, sin título, consistente en dos pinturas al óleo pintadas sobre tela. Las pinturas representan un piso de baldosa y están pensadas para ser dispuestas; una en el suelo y la otra en el muro del lugar de exhibición. La longitud de la pintura situada en el suelo es 190 cm, y representa baldosas a escala 1:1 y miradas de frente, sin perspectiva, es decir es una cuadrícula. La pintura que va sobre el muro es una perspectiva central, con un punto de fuga de una cuadrícula. La disposición de estas pinturas invita al observador de ellas a buscar el calce entre la trama de la pintura ubicada en el suelo, con la que está en el muro, que por su disposición y su representación funciona como espejo de ésta. Por estas características, la pintura se tiende a mirar de frente, esto es, alejado como mínimo 190 cm. del muro, lo cual produce una perspectiva en la pintura que va al suelo, debido a la distancia del observador, y ésta varía según su movimiento. Estas estrategias, que tienen que ver con la espacialidad más que con el carácter bidimensional del lenguaje pictórico, de alguna manera exponen la fragilidad de la pintura como mimesis, pero valiéndose de recursos propios de esta disciplina.



Fig.5 María Elena Cárdenas. Sin título. Dimensiones variables Óleo sobre tela .2011



Fig.6 Vista lateral

2. El objeto retratado

La naturaleza muerta se define como un género pictórico que se ocupa de la representación de objetos y en la que, éstos protagonizan la escena en ausencia de la figura humana. Se podría decir que los objetos toman el lugar del ser humano de manera metonímica. Sin embargo, y sin que contradiga lo anterior, si bien en la naturaleza muerta los objetos se retratan, generalmente imponen una distancia con el observador. Sobre esto, Norman Bryson señala que la estructura de este género cuenta con un componente teatral, pues tiene plena conciencia del observador, y añade: “Sin embargo, esta conciencia de la presencia del espectador no está acompañada de ningún signo de bienvenida, de nada que la haga pasar. De aquí la sensación de impasibilidad, de un protocolo de distancia”.¹⁶ Es decir, aún en la representación de una escena tal cual se encuentra en la realidad, la estrategia de la naturaleza muerta siempre expone una puesta en escena.

Creo que la detención del instante o el tiempo congelado que se logra gracias a la toma fotográfica colabora con ese extrañamiento al que anteriormente hice referencia: está lo conocido que se exhibe, y que está puesto ahí para ser mirado. Es lo que habitualmente nos rodea y que pasa desapercibido.

16. Bryson, Norman. *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza Forma, 2005. p. 79

La realización de mis pinturas está mediada por la fotografía que determina varios aspectos formales de ella. El uso de la fotografía para registrar lugares y escenas que rodean mi cotidianidad me permite detener la mirada para registrar lo que, habitualmente, se podría pasar por alto. El acercamiento de la cámara fotográfica permite acceder a ese recorte de la realidad que luego es traducido a la pintura y actualizado en ella, lo que produce una paradoja, porque la fotografía me permite capturar el lugar, por tanto lo actualiza y literalmente lo acerca. Corta las distancias con el lugar, pero a su vez produce otra distancia, que es el extrañamiento de él.

Pongo como ejemplo una serie pictórica producida entre los años 2006 y 2007, y que no corresponde estrictamente al género de naturaleza muerta. Son pinturas que representan la cubierta de veladores con objetos varios presentes en él, desde figuras religiosas hasta cajas de medicinas, todas envueltas en un desorden dado por el uso y representados desde un punto de vista cenital. Son objetos comunes para todos y totalmente reconocibles, objetos cercanos, en algunos casos rápidamente desechables y de pequeño formato, producidos serialmente, de poco valor y que ocupan un velador o mesa de noche, mueble cuyo nombre alude a lo que asiste o cuida. La ausencia de humanidad es llenada aquí con el exceso de objetos que hablan de carencias (remedios, imágenes religiosas). La fotografía permite el acercamiento a estos objetos. El cambio de escala en estas pinturas (cada pintura mide 100 cms x100 cms), sumado al punto de vista, produce un distanciamiento del lugar. Esta estrategia permite detener la mirada en ellos y en las combinaciones que fortuitamente se dan en ese lugar (el velador). En estas imágenes los objetos parecen totalmente dispuestos a ser reproducidos. Lo cotidiano y azaroso de su ordenamiento, gracias al acercamiento fotográfico, adquiere un carácter teatral que de cierta forma monumentaliza la imagen, como restituyendo en este espacio el aura que le quita su producción en serie, asunto paradójal tratándose, como lo dije antes, de lo infinitamente reproducido (los objetos, la fotografía que lo reproduce, y la pintura que se vale de la fotografía). En este caso los objetos reemplazan al ser humano, adquieren una connotación que en la cotidianidad sólo es posible apreciar cuando intencionadamente se repara en ellos.



Fig.7 María Elena Cárdenas. Sin título. Óleo sobre tela. 100 x 100 cm. 2007



Fig.8 María Elena Cárdenas. Sin título. Cuatro pinturas, óleo sobre tela. 100 x 100 cm. c/u 2006

La inmovilidad es un factor fundamental en mis pinturas y está muy determinado por el referente fotográfico. Se diría que en todas opera la detención del instante que deja a los objetos en una suerte de pose, en una inmovilidad que, según Omar Calabrese, en su estudio sobre la naturaleza muerta, correspondería a una doble simulación en la cual la pose o puesta en escena —que sería la representación del instante— es la primera y la representación pictórica de esa pose es la que “simula la simulación”.¹⁷ En el caso de mi pintura, la primera simulación está dada en el momento de la captura fotográfica del modelo.

Roland Barthes, en su libro “Lo obvio y lo obtuso” se refiere a los procedimientos de connotación de la fotografía, siendo uno de ellos la pose, y dentro de ésta da especial importancia a la fotografía de objetos, que en sí misma contendría la pose —la pose de los objetos— debido a que ellos arrojan una connotación: “Estos objetos constituyen excelentes elementos de significación: por una parte son discontinuos y completos en sí mismos, lo cual constituye una cualidad física para un signo; por otra, remiten a significados claros, conocidos; son los elementos de un auténtico léxico, tan estables que se les podría dar una estructura sintáctica con facilidad”¹⁸, y lo ejemplifica con la descripción de una escena en que la connotación aparece a partir de las unidades significantes que son cada objeto que la compone.

Así también, las pinturas que he descrito tienen una connotación en sí por los objetos en que ellas aparecen, que rápidamente nos permiten reconocerlos y ubicarlos en cierta categorización social, cierta época, etc. En el caso de mi pintura, la fotografía me permite una puesta en escena en el sentido de que elaboro un montaje fotográfico con todas estas imágenes de tiempo detenido. Asimismo el uso de la fotografía propicia el carácter descriptivo que presentan estas pinturas. Al facilitar la mirada desde un sólo punto de vista, la fotografía permite que los lugares y objetos que pinto funcionen como una puesta en escena; se convierten en una serie de objetos dispuestos a

17. Calabrese, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra, 1999. p.26

18. Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986. p.16

servir de modelos para ser pintados. Al igual que un modelo humano puede mantener la postura para ser retratado, fingiendo un movimiento imposible, los objetos captados así —fotográficamente— también fingen una realidad y un estadio, y si bien siempre pinto lugares sin cambiar el ordenamiento de los objetos que ahí se hallan, creo que la intencionalidad que hay en el encuadre fotográfico transmutan estos lugares en una puesta en escena.

2.1 El espacio doméstico

Me parece pertinente referirme a los lugares y objetos que pinto. En todos ellos, como ya lo mencioné, hay una atmósfera común. Son lugares un tanto ruinosos pero habitables y reconocibles. Creo que los objetos retratados en las pinturas podrían catalogarse como “objetos biográficos”, según la definición de Violette Morin que lo especifica como objetos que no sólo forman parte del entorno, sino de la intimidad del usuario. Según Morin, los objetos biográficos: “mantienen una simbiosis viviente con su poseedor; considerados por este último como irremplazables, envejecen al mismo tiempo que él, se incorporan a la duración de sus actividades.”¹⁹ Estos objetos son reemplazados en nuestra época por el “objeto protocolar”, estandarizado y desechable, el objeto que no se gasta sino que pasa de moda y se reemplaza. Sin embargo, pienso que estas categorizaciones pueden hacerse a partir de cierto status social y económico. Los lugares que pinto están plagados de objetos ornamentales y mobiliario ruinoso que denotan cierto paisaje social: pueden atribuirse a un estrato social medio, en decadencia, no ajeno a la precariedad en que habita la mayoría de la población chilena. Aporta a esta visión también la mezcla de objetos de diversos ámbitos; unos vulgares, otros más refinados, y dispuestos sin afán de ordenamiento: se observa más bien una dejación. Más allá de que los lugares que pinto pertenezcan efectivamente a mi espacio privado, son lugares identificables. Me interesa ese reconocimiento de la cotidianidad y del derrumbe de ciertas categorizaciones sociales a partir de los objetos. Creo que esto último se evidencia en mis pinturas en la mezcla de objetos anti-

19. Moles, Abraham. Morin, Violette. Varios autores. *Los objetos*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1971. P. 190

guos deteriorados conviviendo con todo tipo de objetos funcionales; se percibe una especie de decadencia, una atmósfera de hogar “venido a menos”, y en que los ordenamientos al interior de éste no se han modificado durante mucho tiempo. Se podría decir que estas pinturas hablan del estancamiento y la ruina. Jean Baudrillard, en su libro “El sistema de los objetos”, sostiene que los objetos no se agotan en aquello para lo cual están diseñados, sino que poseen una significación moral, y, específicamente los objetos antiguos, satisfacen una necesidad simbólica, significan el tiempo.²⁰ Dos décadas más tarde en su ensayo “El éxtasis de la comunicación”, el mismo autor plantea que en la postmodernidad ya no hay un sistema de los objetos. Éste termina en nuestra época porque la escena (lo doméstico, lo privado, lo público) y la condición de espejo (es decir proyectiva) del objeto ya no existen. La tecnología, las comunicaciones y la información no sólo rompen las fronteras entre lo público y lo privado, sino que todas las esferas humanas son invadidas por ellas, disolviendo las escenas públicas y privadas en “espacios de circulación, ventilación y conexiones efímeras”.

20. En los años 60, cuando fue escrito este libro, esa significación estaría en pugna entre una moral aristocrática del ocio y una moral puritana del trabajo. A esta última corresponderían los objetos funcionales, que se definen por su función y se agotan en ella, y a la moral del ocio corresponderían los objetos que satisfacen más bien un deseo de ostentación o de adorno, objetos inútiles pero bellos que son señales de un status social. Baudrillard dedica un capítulo al objeto antiguo (que obedecería a este último ámbito; la moral del ocio), en el que afirma que la función de éste es de carácter simbólico: significar el tiempo. El autor hace una diferencia con los objetos funcionales que nos rodean, que se agotan en su uso y no existen más que en el presente. El objeto antiguo, en cambio, es consumado, tiene lugar en el presente como si hubiese tenido lugar en otra época. Responde a un valor simbólico y mítico. Desde el presente, el objeto antiguo se hunde en el tiempo y significa “lo que ha sido”; alude a un mito de origen. Baudrillard distingue en este carácter mítico del objeto antiguo dos aspectos: la nostalgia por los orígenes, por el nacimiento, y la obsesión de la autenticidad que está relacionada con la certidumbre de su origen temporal, el valor que adquiere el objeto al conocer por ejemplo sus antiguos dueños, o en el caso de los objetos artesanales, la certeza de que hubo un creador que lo hizo con sus manos, y esta creación le otorga un carácter único. La búsqueda de la autenticidad en estos objetos es, según palabras de Baudrillard, la búsqueda de una coartada. Estos no son objetos de posesión sino que propician la evasión de la cotidianidad y, por consiguiente, del tiempo los que simbolizan una trascendencia interior; su significación refiere a la ancestralidad; es por eso que conviven con los objetos funcionales postmodernos que satisfacen necesidades cotidianas.

Al perderse el espacio privado se pierde también el espacio simbólico y el objeto pierde su condición de signo que posibilita ese intercambio (simbólico). Según Baudrillard reina en nuestra época la obscenidad y promiscuidad fría producida por las comunicaciones; la vida invadida por el exceso de información y visibilidad. Promiscuidad que contrasta con la de tiempos anteriores, una promiscuidad orgánica: “como las vísceras del cuerpo, o bien como objetos amontonados y acumulados en un universo privado, o como todo lo que no se expresa y hierve en el silencio de la represión.”²¹

Dado este panorama, producir un trabajo visual desde lo doméstico y privado, donde la mirada se detiene en estos espacios y objetos que tendrían una connotación biográfica, implica una cierta descontextualización en relación a la visualidad y a los imaginarios que actualmente nos invaden y que tienen relación con lo mediático. Sin embargo creo que hay una dimensión estética en lo cotidiano que está dada por la manera de mirar la realidad: eso es lo que me interesa rescatar en estos interiores domésticos. Pese a toda la teoría, creo que sigue existiendo una esfera privada que nos separa del contexto (o del afuera) y nos permite reconocer la otredad. Pienso que la condición simbólica del objeto que planteaba Baudrillard en los años 60 sigue vigente y que, pasado unos años, todos los objetos cabrán en la categoría de “objeto antiguo”, aun por pedestre que sea su origen: todos ellos se cubrirán con un halo de nostalgia. Si la autenticidad de un objeto, parafraseando a Benjamin, es todo lo que desde el origen puede transmitirse en él, desde su duración material hasta su testificación histórica, ¿la evidencia del uso en el objeto, ya no antiguo sino sólo gastado o viejo, serviría como testificación histórica? ¿puede hablarse de autenticidad en objetos seriados? El recurrir a estos objetos, del ámbito doméstico y privado, quizás responde a una necesidad de auratizarlos, de restituir inútilmente en ellos algo, un sentido, que la industrialización y la serialización le quitó. Lo gastado y las huellas del uso que portan estos objetos les otorgarían ese sentido.

21. Baudrillard, Jean. Varios autores. *La Posmodernidad*. México: Kairos, 1988. p.195

2.2 El extrañamiento de lo cotidiano

En mi producción pictórica, siempre intento tensionar la representación que, como ya lo he dicho, es realista. El hecho de que esta producción se base en fotografías les otorga una especie de perfeccionamiento a estas imágenes de la cotidianidad, las vuelve un tanto clásicas, en una referencia a la historia del arte y a un tipo de representación que aquí se ve tensionada por los cortes. La fragmentación y la interrupción de la representación mediante el aplanamiento del color, el tapado con pintura plana en algún área de la figuración o algún mecanismo de sustracción de pasta de las zonas donde ya se había pintado, como el raspado con lija, son mecanismos que muchas veces he utilizado para romper el artificio de la mimesis, en el sentido de no ceñirme exclusivamente al modelo que observo sino que experimentar en la superficie pictórica.

En la pintura del living la técnica y el montaje de la obra se acerca en cierta forma al *trompe l'oeil* que, más allá de fascinar por el virtuosismo técnico que implica, tensiona al espectador de la pintura al producir cierto asombro: conduce a cuestionarse acerca de la representación pictórica y de lo que se ve: “Durante la fracción de segundo en que el trompe l'oeil libera su efecto, provoca una sensación de vértigo o conmoción: es como si estuviéramos viendo el aspecto que podría tener el mundo sin un sujeto que lo percibiese, el mundo menos la conciencia humana, el aspecto del mundo antes de nuestra entrada en él o después de haberlo abandonado”.²²

Esta sensación que describe Norman Bryson en relación al *trompe l'oeil*, está dada por la verosimilitud de la imagen y por la representación sólo de objetos. La pintura que presento a continuación cumple con ciertas características de un bodegón tradicional; presentación de objetos del ámbito doméstico, escala 1:1, fondo plano, y sin

22. Bryson, Norman. *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza Forma, 2005. P. 149

ser un *trompe l'oeil*, creo que también al observarse produce ese asombro. En este caso me parece que lo extraño es lo expuesto de esta acumulación de objetos.



Fig.9 María Elena Cárdenas. Sin título. Óleo y esmalte sobre tela 170 x 60 cm. 2007

La pintura fue hecha a partir de una foto tomada sin ninguna intervención en el lugar, es decir respetando totalmente la disposición que estos objetos de uso diario tenían; paradójicamente parece que, en ese desorden, hubiese una intencionalidad de ser registrado. De este lugar, me interesó la mezcla de objetos, algunos antiguos y finos, junto a envases plásticos de condimentos: todos envueltos en un desorden que revela desidia y apatía. Este tipo de pinturas se equiparan con el retrato, en el sentido que en ellas se pueden vislumbrar connotaciones psicológicas y también hay aquí un afán realista: “Es fácil observar que todos esos gestos, cuya finalidad es instalar la materia como un hecho, tienen alguna relación con la suciedad. Paradoja: el hecho, en su pureza se define mejor cuando no está limpio. Tomemos un objeto de uso normal: lo que da cuenta de su esencia con más efectividad no es su estado nuevo, virgen; es más bien su estado deformado, algo usado, un poco sucio, un tanto abandonado: es en sus despojos donde puede leerse la verdad de las cosas.”²³

23. Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986. P.183

II ELECCIONES TÉCNICAS Y PROCEDIMENTALES

Como se establece en el capítulo anterior, mi quehacer artístico está determinado por el lenguaje pictórico. La pintura ha sido una elección que se explica en gran medida por el proceso que implica, y que está directamente relacionado con el ánimo que atraviesa mis pinturas, del cual hice mención en el capítulo anterior, y que tiene que ver con cierta indiferencia ante lo pintado y también con la renuncia a la imaginación, entendida literalmente, y que me ha hecho optar sistemáticamente por la representación de lo visible, y aún más, de lo visible más cercano sin mayor elaboración conceptual, y por la recreación de escenas, espacios e imágenes que me atraen visualmente. La actitud es pintar lo que está ahí.

Hay en el trabajo de pintura un tiempo que se descalza totalmente del contexto de la vida contemporánea y citadina. Se podría decir que el quehacer pictórico tiene algo de provinciano, se ciñe a otros ritmos, es lento y por lo tanto poco rendidor en relación a tecnologías contemporáneas. La opción por la pintura representacional y, más aún, en clave mimética, parece un despropósito en la coyuntura actual del arte. Sin embargo hay cierto anacronismo en todo esto que espontánea y naturalmente siempre me ha atraído, y que paradójicamente le otorga a la pintura una vigencia que la ha mantenido como un lenguaje actual. Creo que mis opciones técnicas y procedimentales son significantes de mi trabajo, más allá de los referentes iconográficos que he utilizado.

1. El tiempo pictórico

En los tópicos desarrollados en el capítulo anterior de esta tesis, se vislumbran ciertos asuntos que atraviesan todos mis intereses, pero creo que los conceptos que los engloban son la representación pictórica y, ligada a ella, el tiempo. Hay una intención permanente por representar, pero por representar ¿qué? y ¿para qué? Si indago más en mi propio trabajo y en mis inclinaciones, en general creo que finalmente el interés radica en representar el tiempo (o se podría decir, los tiempos). Obviamente me refiero a la percepción subjetiva del tiempo, a lo que no es conmensurable.

Este interés por el tiempo creo que se puede leer en mi trabajo de varias maneras; por un lado he intentado representar en un plano el recorrido de la mirada que implica temporalidad, y por otro el tipo de lugares que pinto tienen una carga temporal que se revela en lo gastado de los objetos, en la data de ellos, en el ordenamiento que éstos tienen y que podría no haber cambiado en años (al menos eso es una de las cosas que me atrae de éstos), es decir en una especie de estancamiento, una percepción del tiempo que creo se puede homologar a la percepción que se tiene al vivir el tiempo pictórico, entendiendo éste como el tiempo que está determinado por el trabajo en el taller, lento y rutinario, y que se equipara al paso del tiempo en cualquier circunstancia de vida. Creo que, a grandes rasgos, uno de mis objetivos radica en cómo expresar en la pintura una percepción del tiempo y, por lo mismo, cómo asignarle a la pintura una temporalidad.

Es difícil que una imagen fija, como la pintura, pueda traducir el tiempo sin hacer para ello uso de la ilustración de la anécdota. Es por tanto una tarea imposible, tan imposible como toda representación de lo real; es por eso que la pintura siempre colinda con el fracaso. A diferencia de la imagen fija, la literatura tiene recursos como para hacer visible y verosímil el tiempo. Mediante la narración y la descripción, el escritor puede establecer simultaneidad de tiempos y espacios en un mismo relato; pasar del pasado al presente, tener un tiempo de acción y un espacio inmóvil, etc. La retórica permite además explicar e interpretar asuntos intangibles como es la percepción del tiempo. La novela “La Montaña Mágica” de Thomas Mann traduce magistralmente esa sensación de tiempo rutinario y cíclico. En la siguiente cita, el narrador hace referencia a la naturaleza del hastío y a cómo varían las percepciones del tiempo:

“la monotonía y el vacío pueden abreviar y acelerar vastas extensiones de tiempo hasta reducirlas a la nada. Por el contrario, un contenido rico e interesante es sin duda capaz de abreviar una hora e incluso un día, pero, considerado en conjunto, confiere al paso del tiempo amplitud, peso y solidez, de manera que los años ricos en acontecimientos pasan con mayor lentitud que

los años pobres, vacíos y ligeros, que el viento barre y se alejan volando. El hastío es, pues, en realidad una representación enfermiza de la brevedad del tiempo provocada por la monotonía. Los grandes períodos de tiempo, cuando su curso es de una monotonía ininterrumpida, llegan a encogerse en una medida que espanta mortalmente al espíritu. Cuando los días son semejantes entre sí, no constituyen más que un solo día, y con una uniformidad perfecta la vida más larga sería vivida como muy breve y pasaría en un momento. La costumbre es una somnolencia o, al menos, un debilitamiento de la conciencia del tiempo, y cuando los años de la niñez son vividos lentamente y luego la vida se desarrolla cada vez más deprisa y se precipita, es también debido a la costumbre”.²⁴

Si miro retrospectivamente constato que he pintado lo mismo durante años, con experimentaciones formales, pero el modelo persiste. Hay en eso una rutina deseada, pero que a su vez funciona como una especie de condena. Y hay también una desilusión en la imposibilidad de comunicación, pues hay una distancia entre lo que se quiere lograr y lo que finalmente se comunica. Quizás la pintura es la forma que he encontrado para abordar la problemática del paso del tiempo, ya que debido a la monotonía y lentitud que ella implica su producción se homologa a la monotonía de lo rutinario que de alguna manera se entrevé en los lugares que pinto. Hay ahí una tautología que se suma a lo tautológico de algunas de mis obras, como la descrita en el primer capítulo, o sea una doble reiteración. En este punto, me parece un buen referente el pintor italiano Giorgio Morandi (1890-1964), quien dedicó gran parte de su vida a pintar naturalezas muertas. La pintura de Morandi es sumamente sintética, traduce los objetos de manera poco descriptiva, capturando básicamente la forma y el modelado de la luz. No hay preocupación por la semejanza mimética ni por la traducción de materialidades y superficies. La composición es similar en casi todas sus pinturas, y los objetos representados generalmente se repiten; si bien esto no se puede

24. Mann, Thomas. *La Montaña Mágica*. Madrid: Millenium, 1999. P.11

decir taxativamente, es evidente que son muy parecidos. La pintura de Morandi se ha relacionado con la pintura Metafísica, esto debido a su relación con De Chirico, pero también por el protagonismo que adquieren los objetos que pinta.



Fig.10 Giorgio Morandi. Bodegón. Óleo sobre tela. 30,5 x 35,5 cm. 1948

Se percibe en su pintura una atmósfera casi onírica y sobre todo una mudez, en que se anula la narración y sólo se presentan los objetos. La obra de Morandi, inevitablemente refiere al tiempo, tiempo detenido en sus pinturas y el tiempo que se vislumbra en la repetición, durante años, de la pintura del mismo modelo.

2. La mirada fragmentaria

Mi pintura se caracteriza por ser fragmentaria. En todos los casos, ya sea naturalezas muertas, retratos o paisajes, la imagen se presenta fragmentada, recortada, asunto que evidencia su origen fotográfico. Analizándolo con distancia, esto se puede entender como una estrategia en el afán de capturar el tiempo. Como ya expliqué en el primer capítulo, muchos trabajos parten por un registro fotográfico de un lugar, el cual posteriormente se edita para obtener una imagen que generalmente se articula pictóricamente como un políptico formado por pinturas de distintos tamaños. El ob-

jetivo aquí es representar el recorrido de la mirada por un espacio determinado; es decir, es la operación cubista. Un antecedente directo para este tipo de trabajos son los collages fotográficos de David Hockney (1937) artista inglés que desde los años 80 experimenta con registros fotográficos que ensambla para formar una sola imagen.

El objetivo de Hockney con estos collages es “introducir el tiempo en la fotografía”; para él, el problema de la inmovilidad es propio de la fotografía porque la pintura siempre tiene un componente temporal que está dado por su factura; se tarda un tiempo en hacer y eso se revela en su superficie que porta la huella de la pincelada que da cuenta de distintos momentos. Es por ello que, según Hockney, una pintura tiene una ambigüedad que invita a mirarla más de una vez. Y como la fotografía tiene



Fig.11 David Hockney, Place Furstenberg. Collage fotográfico. 88,9 x 80 cm. 1985

la característica de mirar sólo con un ojo, en sus collages fotográficos Hockney incorpora el movimiento del cuerpo, se aparta de la mirada desde un mismo punto de vista y desde un mismo lugar, para capturar todo lo que se ve en un lugar pero nítidamente: el moverse por el lugar fotografiado produce como resultado una fotografía sin perspectiva (o más bien con varias perspectivas). Su idea es que en la realidad no vemos desenfocado ni borroso, todo lo vemos nítidamente, pero no lo vemos todo al

mismo tiempo; para hacerlo necesitamos tiempo. La idea es producir en quien la observa una sensación de espacialidad, en que la foto se pueda recorrer con la mirada.

En alguno de mis trabajos, al igual que Hockney, también hago un recorrido con la cámara, pero intento mantener un punto de vista o una perspectiva. Es un movimiento más controlado y generalmente frontal, que de alguna manera lo acerca a una visión más clásica, en el intento de presentar una totalidad construida por fragmentos, los cuales al reposicionarse descontextualizan la escena que se muestra.

Pongo como ejemplo una pintura que contiene los asuntos referidos anteriormente. Se trata de un montaje pictórico compuesto por ocho pinturas de diferentes formatos que en su conjunto tienen un contorno irregular. Las dimensión total es de aproximadamente 417cms. x 170 cms. El montaje representa una escena urbana que destaca parte de una fachada de una casa vista en picado. La representación es fragmentaria, ya que la totalidad de la escena se sugiere, pero se presenta desunida por la disposición de cada tela componente del total. En la pintura se visualiza vegetación, postes de luz, perspectiva de una calle, parte de otras casas y un cerco divisorio. La fachada de la casa presenta en su lado izquierdo un fragmento de una vista interior de unas ventanas que miran hacia un patio y que contrasta mediante el color con la fachada. Este fragmento se descalza de la representación de la fachada por perspectiva, y se entiende como interior porque la visión de las ventanas dan hacia un lugar donde se ve pasto. La pintura tiene un contorno irregular y las telas que la conforman tienen diferentes tamaños y grosores de soporte, las que a su vez están pintadas en sus cantos, asunto que permite —en las de bastidores más gruesos y que por lo tanto se separan más del muro— una mirada desde un costado. La escena total presenta la misma inmovilidad que muestran objetos de uso doméstico y mobiliario descrito en el capítulo anterior. La visión es un tanto neutra, acentuado esto por el punto de vista. El entorno, es decir el paisaje, se muestra aplanado debido al encuadre escogido (efecto evidentemente fotográfico), esto se acentúa con la técnica utilizada en este montaje: una pintura de colores planos más cercana a la gráfica, que evita recursos pictóricos

como la mancha y la veladura. Es una representación del paisaje desafectada, que le quita todo el dramatismo o el sentimentalismo que éste pudiera presentar.



Fig. 12 María Elena Cárdenas. Sin título. Óleo sobre tela, dimensiones variables. 2008



Fig.13 Vista lateral

En este caso, buscaba traducir fríamente una escena apacible y de colores amables. Lo que se representa apela a lo rutinario, a lo que se ve en un recorrido por la calle; es el exterior de una casa típica, anónima; el único quiebre narrativo que se produce es una pequeña dislocación al contraponer un fragmento de un espacio interior que podría interpretarse como el interior de la misma casa. Esta dislocación sería también una posibilidad de entrar a la pintura. Pero resulta tautológica por tanto sigue hablando de la misma representación. Despojada de tema aparente, la representación pictórica actuaría como pretexto para desarrollar una problemática del lenguaje, pura formalidad despojada de contenido. Esta lectura de la obra se activa con el desplazamiento espacial del montaje y su fragmentación; cada tela puede funcionar individualmente rozando en algunos momentos la abstracción.

La fotografía como referente iconográfico me permite pervertir una imagen anodina mediante ciertas determinaciones que tienen que ver con el encuadre. En el caso de la pintura recién descrita, la fragmentación rompe con la expectativa de la mimesis y por tanto tensiona la literalidad de la representación, y a su vez refieren al factor temporal: con el fragmento y los pequeños cambios de puntos de vista, se metaforiza el recorrido de la mirada. Técnicamente está trabajada de manera más plana y quizás menos pictórica que pinturas anteriores de mi autoría. El objetivo de esto en su momento era precisamente enfriar la mirada pero para provocar cierto ánimo en el espectador. Me interesaba que el interés dramático se logre sin insistir en lo expresionista o en lo gestual, y menos en la deformación, sino en las dislocaciones y vacíos.

Llegué espontáneamente a hacer este tipo de trabajos compuestos por varias pinturas, por un agotamiento con el formato cuadro; me parecía tedioso elaborar una escena limitada por los márgenes del bastidor. Esa idea de totalidad y de escena que se cierra en si misma me produce un cierto hastío tanto en su producción como en su resultado, que supero con estos montajes de contornos irregulares que me permiten crear espacios sin necesidad de una vista con profundidad de campo. A su vez los montajes compuestos por varias pinturas, o fragmentos, también refieren al tiempo de la ejecución pictórica, pues subrayan el estado de obra en proceso o inacabada, que es

posible de continuar y modificar agregando o quitando telas, y, a su vez, tensiona la literalidad de la representación, lo que potencia una lectura de la obra en que no importa tanto lo representado sino la manera de representar. Intento que mis pinturas evidencien su proceso de construcción. Creo que la mayoría de las veces — y pese a lo representacional de mi pintura— lo fundamental de ella es cómo se mira, y esta manera fragmentaria de mirar está muy influenciada por la tecnología fotográfica, y les otorga a mis pinturas un carácter inquietante, sobre todo en aquellas en que la representación se ve interrumpida por el blanco del soporte o por otro color plano. Se producen zonas de silencio que activan la pintura, y la representación de lo familiar se distorsiona.

2.1 El referente fotográfico

En un principio el uso de la foto como referente fue por fines prácticos debido a lo dificultoso que resultaba instalarme por varias horas al día en el lugar que quería pintar. Sin embargo, a medida que he usado la fotografía como medio de registro de material iconográfico para elaborar mis pinturas, me he interesado en conjugar estos dos tiempos: el de la foto y el de la pintura. Esto lo consigo traduciendo a pintura ciertos errores fotográficos como el fuera de foco y el barrido. El interés por la fotografía como referente tiene un antecedente en los artistas fotorrealistas de fines de los 60 como Richard Estes, Chuck Close o Robert Cottingham, pero a diferencia de esta corriente, me interesa acercarme más a la pintura que a la fotografía, y no pretendo reemplazar la observación directa por la fotografía, sino que ésta me sirva como una especie de herramienta auxiliar. El teórico inglés John Berger distingue las diferencias entre el dibujo y la fotografía; el dibujo hace una traducción de las apariencias y la fotografía cita las apariencias, esto determina la relación que ambos medios tienen con el tiempo: “El único tiempo contenido en una fotografía es el instante aislado de lo que muestra”.²⁵ Y sobre el dibujo dice: “El tiempo que existe en un dibujo no es uniforme. El artista concede más tiempo a lo que considera importante. Es probable

25. Berger; John. Mohr, Jean. *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo 1998. p.95

que un rostro contenga más tiempo que el cielo sobre él. En un dibujo el tiempo aumenta conforme al valor humano. En una fotografía el tiempo es uniforme: cada parte de la imagen ha sido sometida a un proceso químico de duración uniforme”.²⁶ Esta distancia temporal entre ambos medios, es lo que me atrae del traspaso pictórico de ciertos errores y efectos fotográficos. En esta línea me interesa la obra de Gerhard Richter, específicamente el traspaso que hace Richter del medio mecánico fotográfico a la manualidad pictórica, creo que esta operación tiene en sí misma una poética que tensiona ambos lenguajes: sitúa al lente como un análogo del ojo. El desenfoco característico de Richter corresponde también al desenfoco producto de la miopía; pero más allá de las coincidencias formales, el mecanismo fotográfico puede entenderse como metáfora de la visión.



Fig.13 Gerhard Richter. Herr Heyde. Óleo sobre tela, 55 x 65cm. 1965

Por otro lado su interés o, quizás, desinterés temático por la fotografía, también me identifica en el sentido que ha utilizado referentes fotográficos triviales, fotos que podría sacar cualquier aficionado en su cotidianeidad, pero sus pinturas se diferencian de la reproducción pictórica de un aficionado que copia una foto, precisamente, por la evidencia y supremacía del lenguaje pictórico en su trabajo: “lo que las imágenes representan no fue el tema de sus creaciones, sino la reproducción fotográfica como un

26. Berger; John. Mohr, Jean. *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo 1998. p.95

fragmento de la realidad objetiva. Así pues, la realidad empírica se representa en su obra con una refracción doble, en forma fotográfica y pictórica, y mecánica y manual²⁷

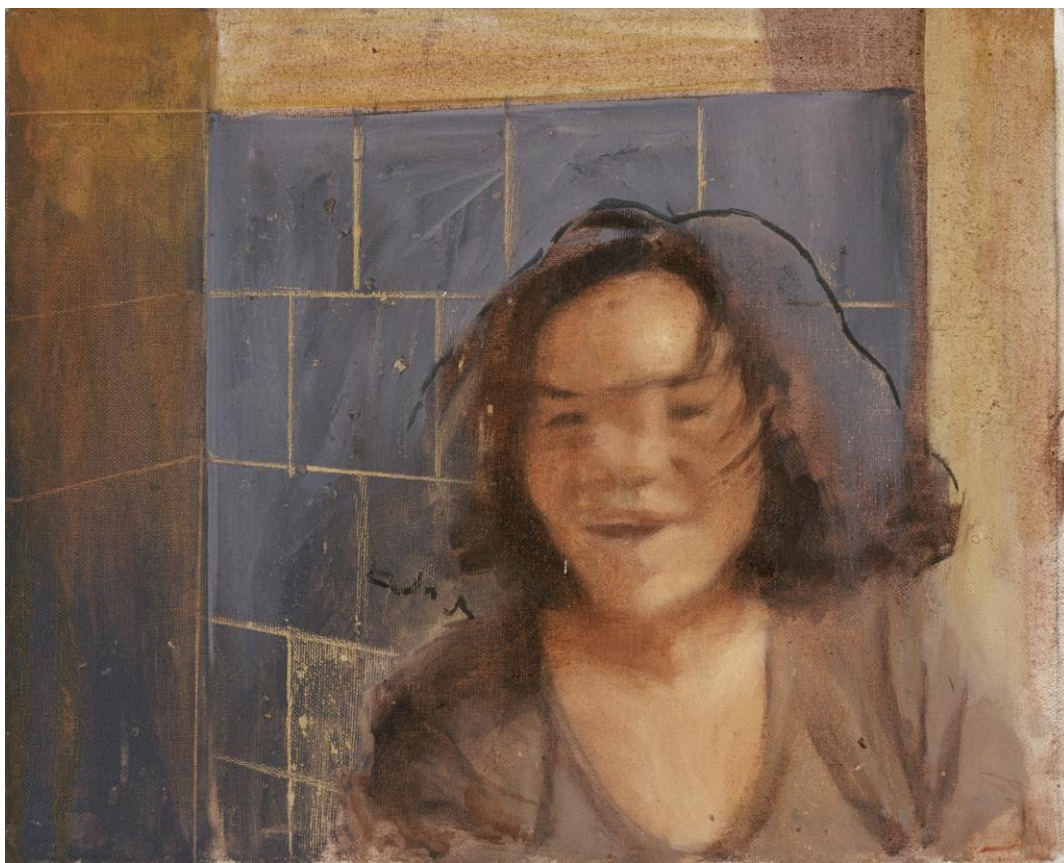


Fig.14 María Elena Cárdenas. Sin título. Óleo sobre tela, 50 x 40 cm. 2001

27. Honnef, Klaus. *Arte Contemporáneo*. Alemania: Taschen, 1991. P. 73



Fig.15 María Elena Cárdenas. Sin título. Díptico, óleo sobre cartón entelado, 76 x 76cm. 2000

La pintura —a diferencia de la fotografía, que al decir de Roland Barthes, es pura denotación— es un mensaje codificado, o en otras palabras un lenguaje cuyo construcción es en sí misma una connotación, más allá de la imagen que denote. La fotografía me sirve de registro, la utilizo de manera documental, generalmente evitando ciertos trucos propios de ella, en la necesidad de retener la apariencia de lo que voy a pintar, sin embargo me interesa la ambigüedad que adquiere la imagen al ser traspasada a la pintura.

CONCLUSIÓN

Asumo que lo que mueve mi quehacer artístico es, como para todos me imagino, el gusto y agrado que me produce. En mi caso el gusto por copiar las apariencias, afición que tengo desde pequeña cuando me entretenía copiando fotos y dibujos. Para escribir el texto que antecede me apoyé en el análisis de las características esenciales de un género pictórico —la naturaleza muerta— como un medio para elaborar el análisis estructurado de mi trabajo. La tesis de Magíster de Artes Visuales intenta una lectura analítica de la obra a partir de la observación de ésta y de los procesos de creación, por lo tanto para llevar a cabo este análisis hay que descifrar subjetividades inherentes e inevitables a cualquier proceso creativo. Subjetividades que en mi caso se manifiestan en las elecciones temáticas y técnicas. Podría haber empezado esta tesis diciendo que trabajo con la representación y con las apariencias, origen de todo mi quehacer, pero sentía que eso limitaba lo esencial de mis intereses visuales. Es por ello que me he dedicado a sondear qué imágenes de la realidad son las que me atraen, me he detenido en eso durante todo un capítulo para concluir que esas elecciones finalmente tienen un correlato con la pintura. Para elaborar este texto me basé en una serie acotada de trabajos que me permitieran ejemplificar las operaciones recurrentes en mi quehacer; sin embargo cuento con una producción nutrida y diversa, en cuanto a sus referentes. Pinto de todo. Pero como lo explique con anterioridad, lo que unifica mi trabajo es una atmósfera y la reiteración de un imaginario que tiene que ver en gran medida con mi privacidad. Podría afirmar que mi imaginario tiene características autistas, un repliegue hacia mi mundo privado y familiar; son las imágenes de personas, lugares, momentos —capturados fotográficamente— que retrotraen a situaciones vividas que, obsesivamente, me interesa capturar y pintar. Son imágenes que no tienen relación con la visualidad contemporánea influida por los medios y tecnologías de la comunicación.

Tengo el convencimiento que la sola representación de lo real en la pintura no tiene más mérito que el virtuosismo de la manualidad y se puede agotar en el reconocimiento, es por eso que por muy atractiva que me resulte esa actividad, no puedo esca-

par de mi bagaje cultural e ideológico. Así, cada vez que pinto -lo que espontanea e irreflexivamente quiero pintar- no puedo evitar finalmente dar un giro en lo que estoy haciendo, y salirme de la mera copia o reproducción. Hay una paradoja en mi enfrentamiento con el trabajo; se podría decir que lo motiva un anacrónico afán mimético; sin embargo en el proceso de producción de las pinturas, inevitablemente entro en conflicto con la motivación original, con la copia y finalmente mi quehacer se sumerge en un proceso de decisiones visuales que se escapan del modelo. Cuando eso no sucede por un engolosinamiento con el oficio y con el referente, y me quedo anclada en el modelo, siento una insatisfacción y un vacío, algo que no calza, tanto en el proceso como en el resultado. De ahí la dificultad de referirme sólo al asunto temático de mis pinturas, del cual tampoco es posible sustraerse dadas sus características representacionales. Pienso que el motor de mi quehacer es la mimesis pictórica, pero para desestructurarla y desplazar el interés por el referente a las operaciones puramente visuales. Y en ese proceso aparece la crítica; crítica a mi propia producción y al fracaso de cierto modo de representación. Puedo decir que trabajo con los restos de la historia del arte y de la enseñanza del arte. Finalmente con la ruina, la misma que creo se vislumbra en los modelos que pinto. El autismo (que anteriormente mencioné para referirme a mi imaginario) tiene que ver con una necesidad de mantener absolutamente estable el entorno. Creo que el interés por los lugares que pinto tiene relación con eso, mantener un ordenamiento social y familiar, mantener por siempre todo igual a sí mismo, incluso cuando ese ordenamiento se desmorona.

Como ya lo dije, en mi pintura hay una pretensión de realismo, pero ¿qué posibilidad de realismo hay en ellas? Imágenes de objetos congelados por la captura fotográfica, y representados pictóricamente. Tal vez el realismo radica en el sentido que surge cuando se enfrenta al objeto cotidiano con su extrañeza, cuando se devela la dimensión estética de lo cotidiano, y cuando mediante el trabajo con la imagen la pintura toma protagonismo y, así, el lenguaje excede al tema y la pintura, pese a su insistencia representacional, se vuelve casi objetual. Quizás hay realismo en la interrogación permanente a la tradición de la pintura, a una forma de representación que

ya no tiene cabida. El único realismo posible estaría entonces en la tensión que se produce en algunas pinturas, tensión producida por medios pictóricos: fragmentación, espacios en blanco y manchas que interrumpen una figuración que en cierto sentido ya no responde a su época.

BIBLIOGRAFÍA

- ALPERS, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume, 1987.
- AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- BARTHES, Roland. Varios Autores. *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo 1970.
- BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986.
- BARTHES, Roland. *El placer del texto y Lección Inugural*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1991.
- BATAILLE, Georges. *Manet*. Valencia: IVAM, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2004.
- BERGER, John. MOHR, Jean. *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo, 1998.
- BRYSON, Norman. *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza Forma, 2005.
- CALABRESE, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra, 1999.
- CROW, Thomas. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal, 2002.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Santiago: Cuarto propio, 2001.
- HOCKNEY, David. *Así lo veo yo*. Madrid: Siruela, 1994.
- HONNEF, Klaus. *Arte Contemporáneo*. Colonia: Taschen, 1991.
- MANN, Thomas. *La Montaña Mágica*. Madrid: Millenium, 1999.

MOLES, Abraham. MORIN, Violette. Varios autores. *Los objetos*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1971.

NOCHLIN, Linda. *El realismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

SINCLAIR, Andrew. *Francis Bacon*. Barcelona: Circe Ediciones, 1995.

SYLVESTER, David. *Entrevistas con Francis Bacon*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1977.