



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE POSTGRADO

# **TECNOLOGÍAS DE SALVACIÓN**

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN ARTES CON MENCIÓN EN ARTES VISUALES

POR ADRIÁN GOUET  
PROFESOR GUÍA: ENRIQUE MATTHEY

SANTIAGO, 2013

*Ni héroe ni conflicto típico ni pensamiento.  
Sólo la emoción corporal unánime.*

Alan Badiou

## INDICE

RESUMEN.....	5
INTRODUCCIÓN.....	6
I) TRANSPARENCIA, REALIDAD, REALISMOS.....	9
i. Transparencia e inmediatez en la imagen realista	
ii. Retórica de la mediación verosímil	
II) CRÍTICA DE LA VISIÓN PURA.....	17
i. Espectacularidad y seducción	
ii. La pasión de lo Real	
III) LOS MODELOS DE SALVACIÓN.....	25
i. Saturación y percepción visual	
ii. Representación-límite, límites de la representación	
iii. El gris o los márgenes de la traducción pictórica	
CONCLUSIÓN.....	36
BIBLIOGRAFÍA.....	38

## RESUMEN

Lo que se ofrece a continuación es una matriz de lectura para una serie de obras que he producido entre los años 2008 y 2012. Dicha producción ha estado centrada principalmente –aunque no exclusivamente– en la pintura, y en particular, en las posibilidades de ésta para articularse en torno a lo que comúnmente se entiende por *mimesis*. Se examina en esta tesis los factores que determinan la eficacia de una estrategia como esta en un contexto hipermediado de producción y circulación de imágenes poniendo de relieve la dimensión retórica de todo lenguaje. Descartando la necesidad de cualquier recurso a la verdad que la *mimesis* pudiera pretender, el “efecto de realidad” al que esta estrategia se aboca es entendido en estas obras precisamente desde su condición de puro efecto, desplegando así una serie de contradicciones entre los tres factores que están en juego en ellas: la utilización de la fotografía en su versión más radicalmente volcada a la captación técnica de fenómenos en altas velocidades, el manejo de procedimientos pictóricos ligados a la tradición, y la elección de modelos altamente presentes en el universo mediático, principalmente circunscritos al campo de la imagería bélica y deportiva.

## INTRODUCCIÓN

*Hudson refiere que muchas veces  
emprendió el estudio de la metafísica pero  
que siempre lo interrumpió la felicidad.*

Borges

Asumo que en un texto de esta naturaleza uno debe ser extremadamente preciso en el lenguaje que utiliza. En primer lugar porque se trata de un texto académico, y por lo tanto es aconsejable tener y mantener algún grado de control metodológico de la escritura, evitando en lo posible el uso de expresiones demasiado literarias. Con ellas podría ciertamente escribirse un buen relato pero en ningún caso una tesis como la que se pide aquí. Pero además de las precauciones contra los arrebatos esteticistas y los excesos discursivos, esta precisión del lenguaje tiene que ver, justamente, con la tarea de formular una tesis, es decir, jugarse por un planteamiento escrito que sea económico y contundente como expresión de autoría y autoridad, no sólo respecto a las obras de las que trata ese planteamiento sino al pensamiento alojado en ellas. El trabajo consiste entonces en identificar los puntos más importantes que marcan un proceso creativo al margen de los aciertos y las deudas pendientes en él. Así, el esfuerzo que demanda esta tarea no es otro que el de hilar oportunamente esos puntos y ofrecer al lector un acceso a los intereses que guían mi trabajo.

Sin exagerar, me atrevería a decir que el punto de partida de este proceso comenzó con la elección de un título: *Tecnologías de Salvación*. Me encontré con esta expresión citada por Fernando Savater en su libro “La vida eterna”, cuyo propósito era indagar con las herramientas de la razón —y evitando teñir moralmente el asunto— lo que a juicio del autor eran un buen número de creencias irracionales (la mayoría religiosas) que por obra de alguna fuerza desconocida habían persistido con relativo éxito hasta nuestros días. Desde un principio advertí que aquel libro no podría llegar a ninguna conclusión satisfactoria, pues, en los términos de Savater, resultaba inútil tratar de entender lo inentendible. A pesar de todo, terminé de leer sus doscientas ochenta y cinco

páginas decidido a asumir que era necesario habérselas con ese equívoco, y que de alguna manera el arte, y la pintura en particular, eran capaces de plantarse ante ese reto. Pero más acá de esto, percibía en *Tecnologías de Salvación* una sonoridad extrañamente afinada, atractiva, incluso efectista, pero que podía evocar al mismo tiempo, y sin grandes sobresaltos, imaginarios tan disímiles como la ciencia y la religión, el método de la razón y la sinrazón hecha método.

*Tecnologías de Salvación* se transformó entonces en el título de una primera serie de pinturas antes incluso de que ésta estuviese acabada, quizá precisamente porque ese título titulaba algo todavía imaginario y por lo mismo lleno de pistas y desvíos en la ruta a su realización. Así, además de reorganizar más libremente la cronología por la que habitualmente se confiere nombre a una obra una vez que ésta se ha finalizado, quedaban situados los principales criterios metodológicos con que trabajaría a partir de ese momento. Como ecos de esa sonoridad, esos criterios no serían otros que los de producir esos equívocos, imponiéndome en los distintos planos de trabajo objetivos y procedimientos a veces contradictorios o bien divergentes, al amparo de la ambigüedad que entrañan todo un puñado de ideas derivadas de dos conceptos centrales que abordará esta tesis: *mimesis* y seducción. Así, condicionado por la elección inicial de ese título, sería en la llana textura de las apariencias donde esta clase de divergencias encontrarían distintas “soluciones”. En el caso particular de mis obras, la eficacia de estas soluciones ha ido mostrando que finalmente cualquier divergencia o contradicción acaba también formando parte del juego general de las apariencias planteado en un principio.

El desarrollo del presente texto comienza, pues, por considerar más detalladamente éstas y otras cuestiones relativas al problema de la *mimesis* en pintura. Para ello, acude primeramente a la noción de transparencia como cualidad transversal a todos los realismos, cualidad que estaría determinada por su capacidad para vincular directamente al observador con los significados cifrados en las imágenes al hacer invisible todo el andamiaje que sostiene estos significados. Así, se han caracterizado como transparentes las imágenes

producidas en forma mecánica —principalmente la fotografía, y por extensión el cine— a causa del origen aparentemente no mediado de su producción, aunque, como veremos, lo mismo podría decirse de ciertas representaciones de carácter religioso, donde los espectadores-creyentes asumen la imagen como “realista” en la medida que constituye una manifestación directa y verdadera de la divinidad. En ambos casos, la transparencia muestra ocultando, es decir, facilita el acceso a una experiencia velando los arreglos técnicos que la determinan y las necesidades ideológicas a las que responde. Así entonces, lo que intentaré argumentar en un primer momento es que si en algún sentido mis pinturas pueden calificarse de “realistas”, ello sólo es la prueba manifiesta del éxito —o la resistencia— de un determinado modelo de traducción orientado a la producción de un *efecto de realidad*, es decir, de una “verdad visual” entendida como puro *efecto* y no como un hecho.

Las conclusiones de esta primera parte servirán posteriormente de base a la consideración de ciertas cualidades formales que prevalecen en las pinturas y piezas gráficas que veremos. En términos generales, se apunta aquí a la espectacularidad que hay en ellas, enfatizando su pertinencia no sólo como un recurso retórico más de este efecto de realidad, sino principalmente respecto a la variable afectiva que esa espectacularidad introduce en la relación que el observador establece con las imágenes. Con ello obviamente se estimula el consumo y se difunden subrepticamente ciertos discursos de poder, pero más allá de su eficacia “propagandística”, esta espectacularidad opera en un nivel crucial para la noción de *mimesis* que intentará desarrollarse aquí. Simultáneamente sostenida y amenazada por un factor de seducción presente en las obras, la posibilidad de una imagen transparente e inmediata encontrará en los códigos del espectáculo el itinerario hacia su extremo opuesto, la opacidad y la mediación excesivas como condición del mencionado efecto de realidad.

## I. TRANSPARENCIA, REALIDAD, REALISMOS

*Aún hay pintores que no ven las cosas tal como son.*

Mussolini

### i) *Transparencia e inmediatez en la imagen realista*

Si existiera algún propósito transversal a lo largo de las pinturas en que he venido trabajando, un deseo visible en cada una de sus variaciones, éste tendría necesariamente que ser el de la *mimesis*. En un sentido coloquial, ese afán mimético es lo que cualquiera puede percibir en un primer vistazo a estas pinturas, cierta nitidez o fidelidad con que las imágenes evocan el aspecto visible de formas con que estamos cotidianamente familiarizados: el espesor de las nubes, los aviones en vuelo, el mar, el paisaje. Asimismo, salta a la vista la factura de cada lienzo, donde hasta los más mínimos detalles han sido cuidadosamente pintados para asegurar la contundencia del efecto mimético.



Figura 1.  
**Adrián Gouet**, *Airbus A380 / F14 Tomcat*, 2008. Óleo sobre tela, 110 x 90 cms. c/u.



Esta suerte de reconocimiento casi inmediato de las formas es lo que, en principio, cualquier realismo pretende de uno u otro modo: producir una impresión de *verdad* respecto a cosas que uno ya ha visto, aun cuando sabemos que una serie de recursos y estrategias pictóricas sostienen invisiblemente esa impresión. Justamente, si advertimos cierta elocuencia mimética en estas pinturas, un visible efecto de realidad, ello es posible gracias a que *no vemos* todo el andamiaje técnico y pictórico que supone la producción de ese efecto.

Teniendo esto en cuenta, puede decirse que de un modo genérico los realismos aparecen cuando los medios de representación no son percibidos como tales<sup>1</sup>. Así es como a menudo se ha hablado de la transparencia como propiedad de la imagen fotográfica, a propósito del carácter invisible de las estrategias con que ésta despliega su efecto de realidad. La noción de transparencia alude a la costumbre que tenemos de acotar nuestra lectura de la imagen al ámbito exclusivo de lo que ella representa, con lo cual, se dice, pasamos por alto todas las mediaciones que condicionan la obtención de esa imagen: lentes, papeles fotosensibles, puntos de vista, encuadres y todo un trabajo de laboratorio. A causa del origen mecánico y aparentemente no mediado de su producción, aceptamos todas esas maniobras como si se ajustaran a una especie de norma natural y verdadera, por lo que difícilmente vemos la foto; más bien vemos lo fotografiado. De esta manera, si al volver invisibles los procedimientos con que se elaboran las imágenes puede favorecerse su efecto realista, la transparencia se vuelve entonces una cualidad esencial en las pinturas que iremos viendo aquí: por causa de esta condición invisible de sus artificios ella nos conduce directamente al campo de las figuras representadas y de sus significaciones inmediatas.

No obstante, en el campo de estas significaciones nuestro terreno de análisis se vuelve más inestable. Si observamos, por ejemplo, la eficacia persuasiva que con frecuencia las imágenes religiosas tienen sobre los creyentes, estamos obligados a aceptar que de un modo u otro opera en ellas cierto realismo, y con ello una noción de transparencia que intensifica esa impresión de *verdad* de la que hablamos en un comienzo. Esto pese a que la realidad a la que

---

<sup>1</sup> GUBERN, Román. *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama, 2004, p. 38

generalmente aluden estas imágenes pertenece a un ámbito, por así decir, invisible.

Caso ejemplar de este realismo religioso es la denominada “pintura de visión”<sup>2</sup>. Surgida en el agitado contexto cultural de la Contrarreforma, esta tradición pictórica del Siglo de Oro español desarrolló una serie de estrategias de representación cuyo efecto “realista” se daba con plena eficacia a pesar del carácter irrepresentable de las escenas a las que referían: la aparición de la



Figura 2.  
**Bartolomé Esteban Murillo**, *Visión de San Francisco en la Porciúncula*, 1670.  
Óleo sobre tela, 206 x 146 cms.

divinidad a una serie de santos y mártires de la Iglesia. Para articular una imagen capaz de solucionar esta imposibilidad, los cuadros de visión buscaron (y encontraron) ciertas “soluciones” al dilema de cómo transparentar los medios técnicos y retóricos con que ofrecían a los espectadores-creyentes un acceso a esa experiencia sobrenatural. Al amparo de una mecánica simultánea de revelación y encubrimiento, la transparencia facilitaba el vínculo del espectador con los mensajes cifrados en la imagen.

Vemos así que este vínculo que la transparencia induce no puede reducirse al de un puro efecto de prestidigitación, como

si para el éxito al mago le bastara solamente con hacer invisible al público la infraestructura de sus trucos. Más allá de una impresión inicial de verosimilitud, la eficacia de la transparencia como recurso de la *mimesis* está sujeta, a lo largo de mi trabajo pictórico, a variables más complejas que permiten entender su función y la necesidad de su utilización en un sentido más amplio.

---

<sup>2</sup> Motivada por los continuos testimonios de apariciones sobrenaturales que se dieron durante los siglos XVI y XVII en España, autores como Murillo, Zurbarán y Ribalta hicieron de la pintura de visión el vehículo de un espíritu católico que intentaba renovarse al amparo de estas experiencias extáticas. Un completo análisis de esta tradición pictórica hace Victor Stoichita, en un texto al que recurriremos a menudo en esta tesis.

## ii) Retórica de la mediación verosímil

En un ámbito estrictamente técnico, la posibilidad de ofrecer una imagen realista depende en gran medida de diversos recursos tecnológicos. Desde la cuadrícula renacentista a la cámara oscura, pasando por una serie de trucos calcográficos, la fotografía y los computadores, es un hecho que los pintores siempre han echado mano a todas aquellas ortopedias visuales que facilitan el trabajo de *mimesis* y garantizan un resultado más o menos satisfactorio. Tanto es



Figura 3.  
**Hans Holbein**, *Los Embajadores*, 1533. Óleo sobre madera, 209 x 207 cm., conocida por el efecto óptico de la anamorfosis.

así, que innumerables artistas han promovido y participado en diversas investigaciones científicas para el desarrollo de lentes, aparatos ópticos, etc.

Pero en virtud de la idea de progreso que subyace a esta relación con la tecnología, el propio desarrollo de estos medios técnicos hacia una mayor verosimilitud hace de la transparencia un recurso sumamente inestable en la representación visual. Sabemos, por ejemplo, la admiración que en

los inicios del Renacimiento Boccaccio manifestaba por la maestría de Giotto:

“Sus obras ilusionaban de tal suerte al espectador que tomaba por la naturaleza misma lo que sólo era una imitación, a tanto llegaba la energía y verdad de su pincel.”<sup>3</sup>

<sup>3</sup> BOCCACCIO, *Decamerón*. Traducción de María Hernández Esteban. Cátedra: Madrid, 2005, p. 709.

Maestros de la talla de Masaccio o Van Eyck impresionaron también en su tiempo por las altas cotas de realismo alcanzadas en su pintura. Con todo, es evidente que a ojos nuestros el valor de esos esfuerzos no reside ya en el poder ilusionista que mostraron alguna vez esas imágenes, pues sucede que frente a cada nuevo instrumento que perfecciona nuestras representaciones hacia la objetividad, nos parece ver con más claridad que lo que en el pasado se consideró realista es, más bien, una aproximación incompleta y rudimentaria a la realidad, sesgada por las convenciones del estilo y la belleza, variables en cada época.

El efecto de realidad de la transparencia no puede, por tanto, resolverse en un ámbito puramente técnico. En un sentido más amplio, la transparencia comprendería toda una gama de efectos cuya validez, condicionada temporal y geográficamente, tendría que incorporar otras variables relativas a la forma en que interpretamos lo que vemos. En ausencia de esas otras variables estaríamos obligados a creer que Boccaccio padecía un gravísimo problema a la vista, o bien, que era un lisonjero o un mentiroso. Descartando cualquiera de estas alternativas, resulta más lógico pensar que los códigos de representación visual adquirieron con Giotto una renovación admirable a ojos de quienes estaban habituados a imágenes muy idealizadas de seres y realidades que jamás habían visto.



Figura 4 y 5.  
Por obra de una distancia temporal percibimos en las imágenes pretéritas los artificios con que sucesivamente hemos creído alcanzar la realidad tal como la vemos. A la izquierda, *El éxtasis de San Francisco* (1297, fresco, 270 x 230 cms.) de Giotto. Arriba, la conocida imagen con que los hermanos Lumière dieron origen al cine, en 1895.

La necesidad de esta dimensión, por así decir, ideológica en la producción de la transparencia es, como vemos, fundamental. Tal es su influencia en la percepción visual que es capaz de configurar el efecto de realidad casi con absoluta independencia de la semejanza iconográfica con aquello que representa. Lo vimos en el caso de la fotografía, donde el origen indicial de su producción como imagen, el carácter de huella, es lo que le otorga *a priori* un estatuto de autenticidad, de objetividad. De la misma manera, la eficacia “realista” que atribuimos en un comienzo a la pintura de visión depende de cierto origen divino en la producción de la imagen, y de que los espectadores participen como creyentes de una determinada concepción del mundo y de la realidad. Lo que importa en ambos casos, más allá de las funciones específicas que cada una de ellas cumple en determinados contextos, es cómo los realismos aprovechan ese origen como modelo normativo de percepción, aun cuando eso sólo sea posible a costa de inutilizar —y volver transparentes— las diferencias entre realidad y ficción:

“Los iconólatras eran gente muy sutil que pretendía representar a Dios para mayor gloria suya, pero que en realidad, al simular a Dios en las imágenes, disimulaban con ello el problema de su existencia. Cada imagen era un pretexto para no plantear el problema de la existencia de Dios.”<sup>4</sup>

Desdibujar las fronteras que separan el mundo “real” de aquel ámbito subjetivo de observación implica que todas las decisiones formales a la hora de pintar y producir la transparencia —la elección de los soportes, los modelos de trabajo así como de las herramientas y los procedimientos pictóricos— pueden tener un efecto persuasivo que no necesariamente expresa una verdad sobre aquellas cosas representadas en la tela. Si bien, por ejemplo, sabemos que el ensayo atómico en el atolón de Bikini (fig. 6) es un hecho documentado y que realmente ocurrió, eso no convierte en verdaderas las modulaciones que la propia pintura introduce en la imagen de ese acontecimiento. Es cierto que de alguna

---

<sup>4</sup> BAUDRILLARD, Jean. *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: MonteAvila eds. 1997



forma la pintura evoca la materialidad de la nube nuclear, la textura del agua y sus reflejos, pero esa fidelidad se limita a una cuestión exclusivamente óptica, y en ningún caso podríamos deducir de ello que la excesiva quietud de la atmósfera y los valores lumínicos de la imagen correspondan a lo que verdaderamente un



Figura 6.  
Adrián Gouet, *H*, 2008. Óleo sobre tela, 110 x 90 cms.

testigo directo de la explosión hubiera visto.

En estos términos, diremos que las pinturas que componen este cuerpo de obras toman como punto de partida una noción de *mimesis* donde “importa menos construir representaciones verdaderas del mundo que poner en juego imágenes, simulacros capaces de persuadir e inducir a la acción, ficciones susceptibles de ponerse al servicio de una voluntad de poder.”<sup>5</sup> Para ver y entender la forma en que

esa *mimesis* se materializa, es necesario enfatizar la dimensión retórica que prevalece en ella, y por la cual deja de importar la fidelidad con que recrea el mundo visible. En la medida que el efecto de realidad que pretende se sostiene en este juego de atribuciones —a veces falsas, a veces verdaderas—, entre la evidencia del dato óptico y la vigencia de ciertas normas, convendrá observar cómo la misma distinción entre realidad y ficción se vuelve irrelevante. Lo que interesa a fin de cuentas es cómo la pintura puede producir un efecto convincente,

---

<sup>5</sup> BREA, José Luis. *Noli me Legere*. “El giro retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo”. Murcia: Cendeac, 2007

aun cuando recurra, como veremos, a una serie de recursos que lindan en lo increíble.

Esta condición retórica que hemos identificado quita el piso a diversos problemas morales habitualmente asociadas al dilema de las apariencias<sup>6</sup>, y a cambio nos brinda una importante premisa metodológica sobre la cual proseguir nuestro análisis: no importa tanto a los realismos cómo son realmente las cosas sino cómo las percibimos.



Figura 7.  
**Adrián Gouet**, *Estado vegetal*, 2009. Óleo sobre tela, 115 x 125 cm.

---

<sup>6</sup> Principalmente, aquellos de raíz platónica. Desde esta perspectiva, la *mimesis* pictórica es depreciada como simulacro doblemente engañoso: al reproducir el mundo visible reproduce algo que de por sí es una mera apariencia, una sombra de la verdad eterna e inmutable, sólo accesible a la razón.

## II. CRÍTICA DE LA VISIÓN PURA



Figura 8.  
Un grupo espectadores observa con filtros ultravioleta uno de los ensayos atómicos de la operación *Hardattack*, Nevada, 1958.

*Ella siempre me había replicado que tales obras no eran más que hábiles fraudes, pero se daba la circunstancia de que era un hábil fraude lo que nuestra clienta deseaba. Sólo se necesitaba entregárselo; ciertamente, ella sola pondría el resto.*

Henry James, "La pátina del tiempo"

### i) *Espectacularidad y seducción*

Cuando dejamos de pensar la *mimesis* pictórica como correlato directo de la realidad, toman cierta importancia otros elementos formales en mis pinturas que hasta ahora no han sido mencionados. Asimismo, y a riesgo de perder la fe del espectador en la autenticidad de las imágenes, esta opción por reubicar los límites de la *mimesis* más allá de la fidelidad óptica intenta reforzar el efecto persuasivo de las pinturas en un nivel diferente de aquel en que se juega esa autenticidad. Independientemente del dato de la realidad, es ante todo en su carácter espectacular donde estas pinturas esperan seducir la mirada, es decir, apelar a una dimensión afectiva de la percepción visual. La espectacularidad transversal en estas obras busca imponerse a cualquier sospecha razonable sobre la veracidad de las escenas pintadas, al dar protagonismo a una serie de recursos plásticos y estrategias de representación que estimulan el deseo y el placer de mirar.



A su manera, los cuadros de visión desarrollaron también mecanismos de producción pictórica con que recuperar a los fieles perdidos tras las querellas protestantes ya no bajo las figuras amenazantes del castigo infernal sino desde el reverso glorioso de la vida celestial. Buena parte del efecto persuasivo de estos mecanismos viene dado por el carácter fantástico de la propia experiencia visionaria, razón por la cual los cuadros están a menudo pintados de un modo dramático y fastuoso. En *La visión de San Antonio de Padua* (fig. 8) vemos cómo a la figuración grandiosa de lo sagrado mediante nubes y borroneos luminosos,



Figura 8.  
**Bartolomé Estaban Murillo**, *La visión de San Antonio de Padua*, 1656. Óleo sobre tela, 56 x33 cms.

Murillo agrega una cuota importante de fantasía con la legión de ángeles y *putti* que protagonizan la aparición. Con esta figuración excedida se buscó identificar ciertos recursos plásticos de la pintura con aquel estado de desbordamiento de la razón que obviamente supone una visión mística. Así reforzaban el compromiso afectivo del espectador con lo que ve mediante la actitud piadosa con que se ha representado a los santos en cada tela.

En cada una de las series de pinturas que he desarrollado hasta ahora se ha puesto también especial interés por potenciar este tipo de artificios: iluminación bien contrastada, intensa, teatral, solemne, así como efectos que realzan la verosimilitud y el dramatismo de las imágenes en medio de perspectivas panorámicas, espacios abiertos, sin que falte también la descripción acuciosa de las diferentes texturas y materialidades captadas en algún instante prodigioso de la fotografía en alta definición.

Otro elemento que intenta favorecer este vínculo es el carácter inusual de ciertos modelos a los que se hace referencia en algunas de mis obras. *Baker* (fig. 9) fue uno de los tantos ensayos atómicos llevados a cabo por el ejército norteamericano en los años 60, y la pintura que aquí lleva ese nombre ha tomado como referencia las imágenes de registro que se hicieron en esa época de aquel

ensayo. Sobre la superficie del agua, en la parte inferior de la pintura, pequeñas embarcaciones circulan con toda calma alrededor de un inmenso volumen esponjoso que ocupa el centro de interés del cuadro. Este volumen, que corresponde al agua y el vapor desplazados por la detonación, parece estar desintegrándose lentamente, sin que podamos ver el efecto destructivo que probablemente los estadounidenses querían observar. De todos modos, resulta difícil pensar que la monstruosidad de aquella masa informe, mezcla de agua y residuos nucleares, pueda desenvolverse en un entorno tan quieto e indiferente ante tamaña calamidad.



Figura 9.  
**Adrián Gouet**, *Baker*, 2008. Óleo sobre tela, 90 x 110 cms.



Figura 10  
**Robert Longo**, *Sin título (Hercules)*, 2008. Carbón sobre papel, 243 x 177 cms.

No obstante, lo importante aquí, insisto, no es averiguar cuán apegada está la pintura al acontecimiento como tal de la explosión, ni si es posible que unos barcos insignificantes puedan aguantar el embate de una fuerza tan desmedida:

“Lo que resulta tan monstruoso en la bomba atómica no es simplemente su capacidad de destrucción, sino el hecho más inquietante y radical de que la textura misma de la realidad parece desintegrarse.”<sup>7</sup>

En *Baker*, como en otras de mis pinturas referidas aquí, ha habido una preferencia deliberada por estos objetos “innaturales” que interrumpen nuestro más elemental sentido de la realidad, modelos que resultan tan poco familiares y extraños que, de no saberlo, cabría atribuirlos a la más delirante pulsión fantásica.



Figura 11.  
**Adrián Gouet**, *Gran afgano*, 2010. Óleo sobre tela,  
140 x 160 cms.



Figura 12.  
**Adrián Gouet**, *Poltergeist (detalle)*, 2011.  
Óleo sobre tela, 90 x 110 cms.

## ii) *La pasión de lo Real*

Sin embargo, el énfasis emocional o afectivo está puesto en estas obras no sólo en función de la peculiaridad formal de estos modelos y en el modo en que ciertas pirotecnias pictóricas pueden, en un primer vistazo, asombrar al espectador. Una vez que esta impresión inicial cede el espacio a una mirada más atenta, la fantasía y la espectacularidad que exhiben varias de las pinturas dejan

---

<sup>7</sup> ZIZEK, Slavoj. *Órganos sin cuerpo*. Pre-textos: Valencia, 2004, p. 174

de ser visiblemente protagónicas en ellas. En realidad, ninguno de los cuadros pintados a lo largo de este tiempo tiene un formato lo suficientemente grande como para alinearse con las estrategias del espectáculo que, por ejemplo, desarrolla con tanto éxito el cine industrial o la publicidad; la paleta cromática, por otra parte, está muchas veces restringida a una rica variedad de grises coloreados, pero sin llegar nunca a un grado de saturación suficiente para estimular con fuerza el ojo del espectador; todas las pinturas, por lo demás, ofrecen imágenes que finalmente nos resultan muy familiares, precisamente porque el cine y la publicidad han hecho de ellas un lugar común de nuestra experiencia visual.

Si me parece, a pesar de esto, que la espectacularidad es un elemento digno de ser mencionado es justamente porque señala el límite de lo verosímil sin excederlo con claridad, con lo cual no estamos como espectadores en un ámbito de ficción propiamente. Dicho de otro modo, si en estas pinturas no encontramos el despliegue técnico que la espectacularidad de las imágenes reclama, ello sucede, precisamente, porque los límites de la *mimesis* pictórica han sido desplazados más acá de la pura semejanza icónica respecto a sus modelos: a la superficie misma de la imagen y a la capacidad de ésta de absorber la mirada.

A modo de ejemplo, podría decir que al momento de pintar intenté apegarme del modo más riguroso a mis imágenes de referencia, como queriendo conseguir un efecto realista absolutamente convincente, despojado de cualquier subjetivismo, sin ornamentos ni soluciones cosméticas; pero, al mismo tiempo, entendía perfectamente que ese esfuerzo por lograr una imagen transparente e inmediata estaba de antemano destinado a fracasar. Todo el repertorio iconográfico con que he trabajado está ligado a la captación del movimiento en un instante de tensión y velocidad que ningún espectador directo podría observar en tiempo real con la quietud y la distancia que la pintura le ofrece. En ese sentido, existe de entrada una primera mediación entre el fenómeno representado y el espectador. Pero en general, la cuestión de la mediación va más allá de constatar la ingenuidad de quien pretenda una *mimesis* absoluta y perfecta, prebábélica por así decir: precisamente porque hay en mis pinturas una suerte de figuración al

cuadrado: se trata de imágenes elaboradas a partir de otras imágenes, las que a su vez están mediadas por necesidades tan diversas como el entretenimiento o la propaganda, la investigación científica o la experimentación publicitaria. Aún así, me parecía posible, e incluso necesario, redefinir la *mimesis* como procedimiento y contextualizarla en esta superabundancia de imágenes, traduciendo esa saturación mediática a un tipo de superficie literalmente saturada, con muchas capas de pintura.



Figura 13.  
**Adrián Gouet**, *Doganagramadegod*, 2010. Óleo sobre tela, 100 x 300 cms.

La pregunta es entonces dónde termina este ánimo realista por traducir lo más literalmente posible la condición hipermediada de los referentes. Si a aquel efecto inmediato de verosimilitud que podía tenerse en un primer momento le sigue, en una mirada más atenta, una experiencia totalmente opuesta, es decir, el reconocimiento de una mediación excesiva en las imágenes con que se trabaja, ¿cuál sería entonces el objeto de la *mimesis* en estas pinturas? Fuera del hecho de que en cada una de estas obras se haya trabajado con imágenes provenientes del mundo “real” —y en las cuales, en estricto rigor, nada ha sido inventado en el tránsito desde ese mundo hacia la pintura—, lo que interesa, finalmente, es llevar ese propósito mimético que identificamos en un comienzo a un extremo donde, a pesar de la rigurosidad de su proceder, empieza a desaparecer la necesidad de considerar ese mundo “real” que la *mimesis* supuestamente duplica. En el campo de una estrategia como esta, nos acercamos inevitablemente a la preponderancia



que la propia pintura, en su más pura realidad objetual, va adquiriendo para resolver lo que, en principio, no tiene solución: la posibilidad del movimiento inmóvil presente en estas obras, no por un interés en la mera transcripción anecdótica de lo que el artificio fotográfico hace visible al ojo lo que éste no es capaz de captar por sí solo, sino por el efecto de un procedimiento pictórico sumamente lento y laborioso donde la descripción al detalle de la materialidad de las nubes, la textura del agua, de las explosiones, del pelaje canino o la musculatura humana acusa un tiempo de ejecución muy distante al de la inmediatez de las escenas representadas. Es la *tensión temporal* lo que este “movimiento inmóvil” pone *materialmente* de manifiesto en cada pintura. Detener

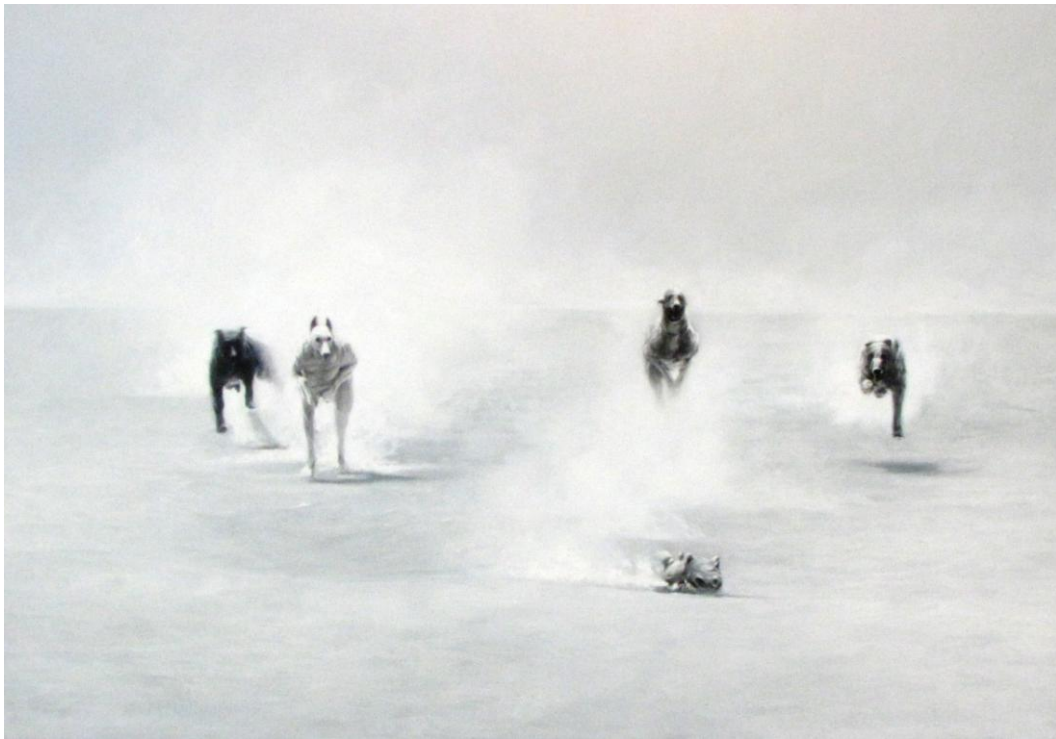


Figura 14.  
**Adrián Gouet**, *Señuelo*, 2010. Óleo sobre tela, 135 x 180 cms.

el movimiento de las imágenes, enfriar su dramatismo, silenciar su violencia, trivializar su fervor extático, todas estas son operaciones propiamente pictóricas que funcionan en mi trabajo gracias al acabado hermético y como sin huellas de la superficie de la tela, así como también por la paleta de grises que domina en las imágenes, con lo cual la expresividad de los modelos parece como embalsamada

por estos colores sordos y tiñosos. Así, al tiempo que se ocultan los artificios con que construye un símil de la realidad, esta *mimesis* opera también en función de aquel factor de seducción que potencia los encantos de esos mismos artificios. La transparencia ante el mundo visible termina así en la más espectacular e indigerible opacidad de la superficie pintada.

En este sentido, la “solución” de estas contradicciones, análoga al afán de representar lo irrepresentable en la pintura de visión, profundiza el papel de las apariencias aproximándose a lo que Alain Badiou ha denominado “la pasión de lo Real”: la culminación de esta aspiración realista en su opuesto aparente, en la pura apariencia de un espectacular *efecto de lo Real*.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> ZIZEK, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo Real*. Madrid: AKAL, 2005, p. 14

### III. LOS MODELOS DE SALVACIÓN

#### i) *Saturación y percepción visual*

En la dinámica de esta “pasión de lo Real” hemos identificado la forma en que la *mimesis* pictórica puede entenderse al margen de aquella irreflexiva función imitativa que habitualmente se le atribuye. Prescindiendo de la distinción entre un mundo “verdadero” y el falso universo de las imágenes que lo reproduce, el efecto de realidad que las pinturas aquí revisadas puedan tener pasa por dar cuenta de un determinado sistema de producción de imágenes, y de las condiciones en que éstas circulan y son consumidas. Más allá de la cuestión óptica, el “efecto de realidad” está pensado aquí en función de ciertos esquemas de conducta desde los cuales se articula nuestra experiencia visual cotidiana.

En este sentido, la espectacularidad de las imágenes pintadas determina en parte esta experiencia, y lo hace justamente desligándose del mero efectismo visual. Los propios cuadros de visión a los que hemos hecho mención a lo largo de este texto desplegaron su espectacularidad cuidándose de no transformar sus recursos pictóricos en una pura artificiosidad vacía, puesto que cualquier abuso en su utilización podría transformar la propia superficie del cuadro en el centro de atención del espectador, en detrimento del mensaje evangelizador que se quería difundir. Si bien mis pinturas no intentan, en estos términos, transmitir ningún mensaje, los excesos efectistas están también situados en un límite que mantiene a salvo su eficacia realista, límite más allá del cual la pintura puede volverse una réplica decepcionante de lo que sí son capaces de hacer los grandes espectáculos masivos, con todo su aparataje de producción. Lo que intento señalar es que si a pesar de este control de los excesos el carácter espectacular de las pinturas se acopla a cierto efecto de realidad, ello se debe precisamente a que el espectáculo



no es una mera pirotecnia visual producida para entretener y satisfacer a un público, “sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes.”<sup>9</sup>

Donde sí se despliegan los excesos es en el ámbito de esta mediatización. La “pasión de lo Real”, como parámetro de la *mimesis* en estas pinturas, supone una situación límite donde las sucesivas capas mediadoras desparraman la referencialidad de las imágenes no hacia el mundo “real”, sino sobre otras imágenes:

“Para la gran mayoría del público, las explosiones del World Trade Center fueron acontecimientos televisivos, y es que, mientras mirábamos las tan repetidas imágenes de la gente aterrorizada corriendo hacia la cámara ante una nube inmensa de polvo procedente de la torre que se derrumbaba, ¿acaso no recordaba el encuadre de la toma las escenas de catástrofes de las películas? (...) Podemos concebir el hundimiento de las torres del World Trade Center como la conclusión culminante de la “pasión de lo Real” del arte del siglo XX; de acuerdo con esta idea los mismos “terroristas” no actuaron por encima de todo para provocar un daño material, sino por el *efecto espectacular* de su acción.”<sup>10</sup>

Evidentemente, no se trata de reducir estos ataques a un puro espectáculo mediático, sino más bien, como señala Zizek, de preguntarnos dónde hemos visto ya esto una y otra vez. En la obstinada mediación de este lenguaje espectacular sobre nuestra experiencia visual, los límites que separan la vida real del ámbito en que los medios nos la presentan van tornándose insustanciales, o al menos invisibles.<sup>11</sup> Y en esta línea, toda la mecánica al servicio del realismo que establece la transparencia se potencia gracias a esta insistencia, pues, tal como comenta Stoichita, “es la repetición de la visión lo que establece su valor de autenticidad.”<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca, 1995

<sup>10</sup> ZIZEK, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo Real*. Madrid: AKAL, 2005, p. 15

<sup>11</sup> Aludiendo al carácter irreal o incluso cinematográfico de los atentados del 11 de septiembre en Nueva York, Susan Sontag sostiene que “algo se vuelve real –para los que están en otros lugares siguiéndolo como *noticia*– al ser fotografiado. Pero una catástrofe vivida se parecerá, a menudo y de un modo fantástico, a su representación.” SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara, 2006 p. 31

<sup>12</sup> STOICHITA, Victor. *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza, 1996, p. 25

Esa repetición es lo que va naturalizando y volviendo transparentes los recursos técnicos e ideológicos con que se codifica la experiencia visionaria, las imágenes de los atentados terroristas o las pinturas en que he trabajado. Lejos de arrojarnos a un extrañamiento referencial (fig. 15), la saturación mediática tiende, en todos estos casos, a constituirse en efecto de realidad, es decir, “en discurso que es vivido por los usuarios como un discurso universal, natural, evidente, cuya tipicidad no es percibida.”<sup>13</sup>



En la pintura de visión, el uso de ciertos recursos formales va instituyendo un código que en virtud de su reiteración se naturaliza. Muy diferente es el resultado al que llega Luc Tuymans en *Fortune* (figura 15, 2003, óleo sobre tela), donde las sucesivas mediaciones de la imagen vuelven irreconocibles sus fuentes.

Figura 15

Al no restringirse a la sola cuestión de la semejanza óptica, la *mimesis* de la que venimos hablando vuelve innecesaria la distinción entre realidad y ficción en virtud, precisamente, de la espectacularidad que mediatiza nuestra percepción visual en un ámbito como en otro. Frente a la televisión o cuando vamos al cine, al mirar estas pinturas o incluso cuando somos testigos directos de algún evento trágico, los códigos de lo espectacular tiñen nuestra experiencia visual y desplazan los límites de la representación a un ámbito más incierto, donde los signos puestos en juego quedan sujetos a confusión:

“Inclinado sobre su manantial, Narciso apaga su sed; su imagen ya no es *otra*, es su propia superficie quien lo absorbe, quien lo seduce, de tal modo que sólo puede

<sup>13</sup> BARTHES, Roland. *Lo Neutro*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004 (2002), p.142

acercarse sin pasar nunca más allá, pues no hay más allá (...). El espejo del agua no es una superficie de reflexión sino una superficie de absorción.”<sup>14</sup>

### III.2) *Representación-límite, límites de la representación*

Todo este asunto de la intromisión de los códigos del espectáculo en nuestra experiencia visual cotidiana, puede entonces sintetizarse en dos cuestiones esenciales para la noción de *mimesis* que ha intentado sostenerse a lo largo de este texto. Una de ellas es el problema de la referencialidad que las pinturas tienen principalmente hacia medios como el cine, la publicidad o la televisión, referencialidad que se sostiene más en el uso de ciertas estrategias de producción (dramatismo, efectos especiales, etc.) que en la semejanza directa respecto a ciertos contenidos. La segunda cuestión, derivada de la anterior, dice relación con una suerte de agotamiento —por exceso— de estas estrategias. En lo que podría ser una traducción literal de esa condición excesiva, la propia pintura es la que produce una experiencia del agotamiento enfriando los efectismos visuales y desarrollando una superficie espesa y homogénea, que apenas exhibe los rastros de su elaboración. ¿Cuál es entonces, en esta simultánea proximidad y lejanía, la relación que mis pinturas establecen con sus modelos? Entre una visualidad que se pierde en la referencialidad imaginaria hacia otros medios y la impresión de un exceso físicamente cifrado en las superficies pintadas, ¿cuál es la realidad frente a la que estas pinturas pueden tildarse de “realistas”? ¿Cómo, y a través de qué maniobra concreta, aquella “pasión de lo Real” hace a estas pinturas a la vez transparentes y opacas, inmediatas en su evocación del mundo visible pero visiblemente saturadas de mediaciones?

Cualquier “solución” que pueda darse frente a este tipo de ambivalencias pasa necesariamente por considerar aquella tensión en los límites que mencionamos antes, tensión que, como en el caso de Narciso, tiende a provocar una confusión entre la imagen y lo que ésta representa. Ahora bien, las maneras

---

<sup>14</sup> BAUDRILLARD, Jean. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 2000 (1990), p. 67

de implementar esta distensión de los límites son tan variadas y maleables como la propia noción de realismo, pero todas intentan de un modo u otro hacer desaparecer —volver transparentes— ciertas distinciones para producir su efecto: confusión de los bordes del cuadro con el lugar en que éste se emplaza en el ilusionismo o *trompe l'oeil*; coincidencia milimétrica del modelo y su representación en el fotorrealismo; identificación nominal de la pintura con el tema en el realismo socialista; anulación de la función representativa de la imagen en la inmediatez de las formas geométricas puras, en el suprematismo; desimbolización del objeto e integración total de la obra de arte en la economía política del signo-mercancía, según la lectura postestructuralista del arte pop.<sup>15</sup>

Como una más entre estas posibilidades, las pinturas en las que he venido trabajando persiguen un efecto de realidad identificándose con sus modelos al modo en que lo hicieron los cuadros de visión con las visiones místicas. Al configurarse como equivalente pictórico de la experiencia límite que significaba el encuentro directo con la divinidad, la pintura de visión sostenía todo su “realismo” en la fuerza seductora de la pintura misma, en la inmediatez de su presencia como objeto, en su dimensión más puramente física. Por sobre la función de representar lo que santos y mártires decían haber visto, los cuadros de visión fueron un instrumento de persuasión en la medida que se ofrecían a sí mismos como apariciones “sobrenaturales” a ojos de los espectadores-creyentes. Y es justamente aquí donde la mediación insistente del lenguaje espectacular adquiere todo su sentido:

“Para la autoridad religiosa el gran peligro de la experiencia visionaria residía precisamente en su carácter inmediato, en el hecho de permitir una relación directa con lo sagrado sin el papel mediador de la Iglesia.”<sup>16</sup>

En estos términos, los cuadros de visión son la manifestación del ensamblaje de una experiencia intransferible en una ortodoxia de lo comunicable,

---

<sup>15</sup> FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001, p. 130

<sup>16</sup> STOICHITA, Víctor. *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza, 1996. p. 21

instrumento para la restauración de una verdad metafísica, universal y trascendente —el catolicismo— al amparo de una retórica de lo corporal, particular e inmanente —conmover, emocionar, asombrar. En este espacio de representación paradójico, la pintura de visión sorteó exitosamente el carácter equívoco de la propia experiencia visionaria<sup>17</sup> al conferir a los cuadros los mismos atributos de aquello que representaban. Llevados al límite de su diferencia, el objeto de la representación y los medios para ello disponibles se identificaban para producir en el espectador una experiencia de la inmediatez equivalente a la que suponía la visión mística. Los cuadros de visión participaron así del “carácter fundamentalmente tautológico del espectáculo” al articular imágenes cuyo asunto era la experiencia de la imagen. No hay distancia reflexiva: los medios son a la vez los fines.<sup>18</sup>

La renuncia a la lógica que opone fidelidad e invención, abre el espacio a una *mimesis* que me ha permitido, como alternativa a esta dicotomía, pensar mis pinturas como objetos donde “la ilusión está programada, configurada con el mismo empecinamiento y la misma minuciosidad que la realidad que, en ese grado de reflejo milimétrico, excesivo, ya no la precede.”<sup>19</sup> En este sentido, la forma en que mi trabajo pictórico busca producir, y no representar, cierta experiencia de la imagen que tenemos cotidianamente —experiencia, ya lo hemos dicho, marcada por una sobreabundancia, experiencia del exceso— acaba por llevar aquel afán realista que identificamos inicialmente al límite de sus posibilidades, a la frontera de su función representativa; el control de los excesos efectistas, la transparencia y la saturación física de las superficies (y de los propios referentes) son todas prácticas referidas a los límites de la pintura, y de su capacidad para contener una tensión equivalente a la de sus modelos —lo que Deleuze, en relación a la pintura de Bacon, llama “captar las fuerzas”. Asimismo,

---

<sup>17</sup> En su *De Distinctione Verarum Visionum a Falsis*, de 1401, el pensador y teólogo francés Jean Gerson intentó sistematizar los parámetros para discernir las visiones místicas auténticas de las simuladas. Para ello, estableció una serie de criterios de observación a fin de reconocer la genuina aparición de lo divino y distinguirla de ciertas conductas patológicas, como la manía, el frenesí o la melancolía. A pesar de toda su rigurosidad, el texto de Gerson —verdadero manual de exégesis mística— concluía advirtiendo que en estas materias no era posible llegar a un discernimiento cabal, afirmando que “no existe visión que sea completamente cierta.” Ídem.

<sup>18</sup> DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca, 1995

<sup>19</sup> SARDUY, Severo. *La simulación*. Caracas: MonteAvila editores, 1982, p. 80

la inmediatez con que la verosimilitud figurativa nos señala el mundo visible se confronta a la eficacia con que la propia pintura llama la atención sobre sí misma, devolviéndonos, en sentido inverso, al brillo de las superficies pintadas. De esta manera, entre la condición representativa de la imagen y la propia pintura como objeto revelado, aquella “pasión de lo Real” que ha conducido este proceso de trabajo nos mantiene como espectadores en una permanente tensión relativa a los límites, el lugar donde esta obra “cambia finamente de aspecto, quizá de sentido, según la inclinación de la mirada del sujeto.”<sup>20</sup>



Figura 16.  
**Adrián Gouet**, *S/t*, 2012. Óleo sobre tela, 90 x 110 cms.

---

<sup>20</sup> BARTHES, Roland. *Lo Neutro*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004 (2002), p. 101

### III.3) *El gris o los márgenes de la traducción pictórica*

¿Qué es entonces aquello que tiende a desaparecer en virtud de esta tensión en los límites? ¿Qué es lo que confundimos por obra de la identificación que se ha planteado aquí, y que posibilita cierto efecto de realidad en las pinturas que hemos visto? Ciertamente no se trata de negar la utilidad que tiene la distinción entre el mundo “real” y el de las ficciones visuales, como tampoco de pretender que la pintura puede borrar la brecha que separa ambos espacios. Lo que interesa, más bien, es pensar la *mimesis* como un ejercicio de traducción que no se agota, según la terminología de Duchamp, en la cuestión retiniana, “algo que contrasta con la intensiva retinización que se ha experimentado en las sociedades contemporáneas, donde las prácticas culturales más extendidas (publicidad, televisión, etc.) tienen una fuerte carga visual”.<sup>21</sup>

En la lógica de este razonamiento, mis pinturas se acogen a una estrategia de traducción que intenta llevar al mínimo visible la distancia que supone ese contraste. Si la lisura de una superficie aséptica y saturada ha sido pensada como traducción pictórica equivalente a una determinada experiencia de la imagen, el trabajo de color desarrollado en estas pinturas figura el margen donde tal ejercicio de traducción no puede llegar nunca a la plena identificación con sus fuentes.

La imposibilidad de esa identificación no tiene tanto que ver con una opción metodológica o estética como con la propia naturaleza de la traducción en cuanto actividad. En la medida que intenta recrear en un determinado sistema de significados algo que ha sido originalmente enunciado en otro, la traducción no sólo atañe a las equivalencias y a la fidelidad de la transcripción, sino también a cierta diferencia que se articula en el desplazamiento de un sistema a otro. En virtud de esa diferencia es que, de un modo genérico, las representaciones tienen sentido y utilidad, razón por la cual se ha planteado a lo largo de este texto una noción de *mimesis* referida a un proceso de reconstrucción de la realidad y no en términos de una simple e irreflexiva imitación de ésta.

---

<sup>21</sup> *Resumen de la conferencia de Sarat Maharaj: an unknown object in uncountable dimensions: visual arts as knowledge production in the retinal arena* (s.f.). Recuperado el 24 de Noviembre de 2008, de <http://www2.unia.es/arteypensamiento03/ezone/ezone09/nov03.html>

El problema es que, a diferencia del lenguaje verbal, la pintura posee una gramática especialmente inestable y veleidosa para articular significados, por lo que el ejercicio de traducción estaría expuesto a un margen de pérdida y de subjetividad que distorsionaría significativamente el “enunciado” original.<sup>22</sup> Justamente, la transparencia resulta imprescindible para salvar la eficacia del efecto de realidad en la medida que oculta las ortopedias técnicas e ideológicas con que se subsana ilusoriamente esta pérdida. Asimismo, la espectacularidad que atraviesa estas pinturas resuelve la imposibilidad de un acceso directo a ese enunciado original —imposibilidad, como se dijo, incrustada en la referencialidad que ellas tienen más sobre otras imágenes que hacia el mundo “real”— invocando una noción de *mimesis* que ofrece la inmediatez del propio cuadro como experiencia equivalente a la de ese acceso directo.

¿Pero en qué sentido debiera considerarse el color cuando hablamos de realismo en los términos que lo hemos hecho aquí? ¿Dependería también de la transparencia o de lo espectacular para resultar persuasivo? ¿No es acaso el gris que predomina en estas pinturas lo menos transparente y espectacular que podemos imaginar?

No resultaría difícil responder estas preguntas si no fuera porque, en una mirada atenta, es posible advertir cómo las masas grises distribuidas en cada tela están en realidad levemente teñidas de color. Esa sola observación deshace la posibilidad de insertar la monocromía del blanco y negro en la lectura de estas obras como traducción, por ejemplo, de cierto agotamiento visual vinculado a la retinización excesiva de la que habla Maharaj. En el límite de lo incoloro, las casi imperceptibles tonalidades del gris con que se ha trabajado aquí, mantienen en un grado mínimo de actividad aquella sensibilidad retiniana al color, al añadir una tenue sensación cromática a las pinturas, una ligera diferenciación que sitúa el matiz como alternativa a la estructura binaria del blanco/negro.

---

<sup>22</sup> CARRERE, A., SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000, p 60.





Figura 17.

En el *Tríptico del jardín de las delicias* (c.1500, óleo sobre madera, 220x194 cms, tríptico cerrado), el Bosco establece una correlación cromática donde el mundo habitado por el hombre se opone en su colorido a la monocromía característica de un mundo inerte, apenas diferenciado, que precede a la aparición de la vida sensible.

Junto con manifestar la particularidad misma del color como cualidad subjetiva de la percepción visual (fig. 17), esta alternativa viene dada por la indeterminación y la relatividad del propio concepto de color, y en particular del gris tal como ha sido tratado en estas pinturas. En efecto, cuando Wittgenstein se pregunta “¿qué hace que el gris sea un color neutro? ¿Es algo fisiológico o algo lógico?”<sup>23</sup>, lo que hace, lejos de buscar una respuesta concluyente, es señalar la dependencia y la validez que tanto una opción como la otra tienen respecto a un determinado contexto lingüístico, y a las reglas que en el uso cotidiano se establecen a partir de él. Así, por ejemplo, las proposiciones de la psicología determinarán un juego de lenguaje para referirnos a ciertas sensaciones cromáticas (color “saturado”, “frío”, “sucio”, etc.), del mismo modo que la lógica o la física fijarán los principios bajo los cuales el rojo es complementario del verde, el azul del naranja y el amarillo del violeta, principios que no necesariamente son válidos o suficientes en la perspectiva de una aproximación al color como la que emprendió Goethe<sup>24</sup>. Bajo estos supuestos, no habría ningún criterio pictórico *a priori* por el que la monocromía o el color sean más o menos “realistas”, de modo

<sup>23</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig. *Observaciones sobre los colores*. Barcelona: Paidós, 1977, p. 27

<sup>24</sup> Con la investigación de una serie de fenómenos ópticos Goethe recuperó una dimensión subjetiva de la percepción del color que había sido desplazada por la física causalista de Newton. GOETHE, J. W., *Teoría de los colores*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, 1999, p. 18

que el tratamiento cromático podría ser pensado en mis pinturas como un ámbito más de traducción que participaría del “juego lingüístico realista” que se ha propuesto aquí.

Pero es justamente en las exigencias de este juego donde la relatividad del color se acusa como factor que contradice sus reglas. El espíritu totalizador que encarna el propio realismo planteado aquí encuentra en la ambigüedad de una paleta de colores indefinidos (donde un gris puede tender alternativamente a un color o a otro según su contexto) cierta inestabilidad que pertenece a otro registro que se sustrae permanentemente a la identificación. Y no a causa de alguna cualidad insondable del color sino por algo que en el color mismo se resiste al poder aprehensor del concepto:

“Los colores han sido desde los griegos los primeros esquemas de la materia, sutilísimos; están entre materia y forma, más bien, como una evanescencia que se sustrae a la pesantez de aquélla y que es algo más rotundo que el vacío de ésta.”<sup>25</sup>

En esa mínima entidad, el color, tal como puede apreciarse en estas pinturas, es el espacio donde se produce y se experimenta la “penumbra de lo intraducible”, aquella diferencia irreductible que toda traducción —incluso la más furiosamente literal— supone. Marginales en el fragor del espectáculo, aquellos ligeros matices recurren a la experiencia retiniana del color justo ahí donde nuestra facultad para darles nombre zozobraba en el peligroso juego de las definiciones.

---

<sup>25</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig. *Observaciones sobre los colores*. Barcelona: Paidós, 1977, p. X

## CONCLUSIÓN

Pretender que la *mimesis* pictórica sea capaz de brindarnos todavía una experiencia directa del mundo visible puede resultar un exceso de confianza o un déficit en la propia capacidad de mirar. Entre el influjo incesante de los medios masivos y los resabios modernistas en torno a la autonomía del arte, la posibilidad de una imagen transparente e inmediata parece desbaratar hoy más que nunca la necesidad de un medio como la pintura, más todavía cuando ésta recurre a los procedimientos más tradicionales de representación. En efecto, ¿qué espacio de visibilidad queda a la práctica pictórica en un contexto superpoblado de imágenes y de discursos que las sobrevuelan? ¿Cómo, desde su ostensible condición manual, puede la pintura ser una estrategia válida de aproximación al mundo visible?

Como una manera de encarar éstas y otras preguntas similares, la serie de obras vistas a lo largo de esta tesis han sido pensadas en base a referentes donde resulta particularmente notable la experiencia de la imagen que determina nuestra relación con ellos. Desde el propio carácter violento e inusual de las escenas a las que aluden, la imposibilidad de una experiencia directa refrenda en estas pinturas la necesidad del artificio y las mediaciones que a través suyo van atenuando su horror original. Como visiones del fin del mundo, la tragedia deviene en espectáculo, y lo espectacular, en condición de posibilidad del ver.

La forma en que la pintura asume esta mediación extiende la vigencia de la *mimesis* al otorgarle, como vimos, ciertas atribuciones que, en el marco de un concepto ampliado de traducción, no se restringirían a una dependencia imitativa de carácter exclusivamente óptico. En otras palabras, por obra de la noción de *mimesis* sugerida aquí, la pintura puede ser pensada como un ámbito de significaciones que no se ocupa tanto de representar el mundo visible como de producir ella misma una experiencia de lo visible, experiencia que brinda la posibilidad de comprender la forma en que otras prácticas visuales (cine, publicidad, televisión, etc.) construyen y transmiten significados cotidianamente.

El efecto de realidad que atraviesa estas pinturas se basa entonces en la convicción de que bajo la elección de los soportes de la imagen subyace siempre una hipótesis sobre el sujeto que la mira. En este sentido, todos los procesos técnicos que configuran el “realismo” de estas pinturas intentan identificarse — literalmente, hacerse idénticos— con aquellos otros procesos que determinan nuestra propia capacidad de ver. Si bien es evidente que en una lógica de esta especie se entrevé el temperamento de una ideología totalitaria, la determinación de ese “otro” (el *re-* de la representación) nos obliga a asumir que aún nuestro más decidido esfuerzo mimético no será nunca suficiente para abolir la brecha que nos separa del mundo visible. En nuestro afán de aprehender las cosas, es esta brecha la que hace del artificio una necesidad, y del realismo, la sinopsis de un espectáculo que nunca se consuma. Y precisamente en esa condición diferida encuentra la pintura —y el arte en general— la fuente primordial de su energía: morir como realidad para producirse como ilusión.

## BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland, *Lo Neutro*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004 (2002)

BAUDRILLARD, Jean, *De la Seducción*. Madrid: Cátedra, 2000.

BAUDRILLARD, Jean, *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: MonteAvila editores. 1997

BREA, José Luis. *Noli me Legere. El giro retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*. Murcia, Cendeac, 2007

CARRERE, Alberto. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca, 1995

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001

SARDUY, Severo. *La simulación*. Caracas: MonteAvila editores, 1982

SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara, 2006

STOICHITA, Victor. *El ojo místico: pintura y visión religiosa en siglo de Oro español*. Madrid: Alianza, 1996.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Observaciones sobre los colores*. Barcelona: Paidós, 1977

ZIZEK, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo Real*. Madrid: AKAL, 2005