



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Departamento de Artes Visuales

CARTOGRAFIA DE UNA IMAGEN

MEMORIA PARA OPTAR AL TITULO PROFESIONAL DE PINTORA

Alumna
FLORENCIA POZO CANCINO

Profesora Guía
VERONICA ROJAS LEDERMANN

Santiago, Chile

2008

CARTOGRAFIA DE UNA IMAGEN

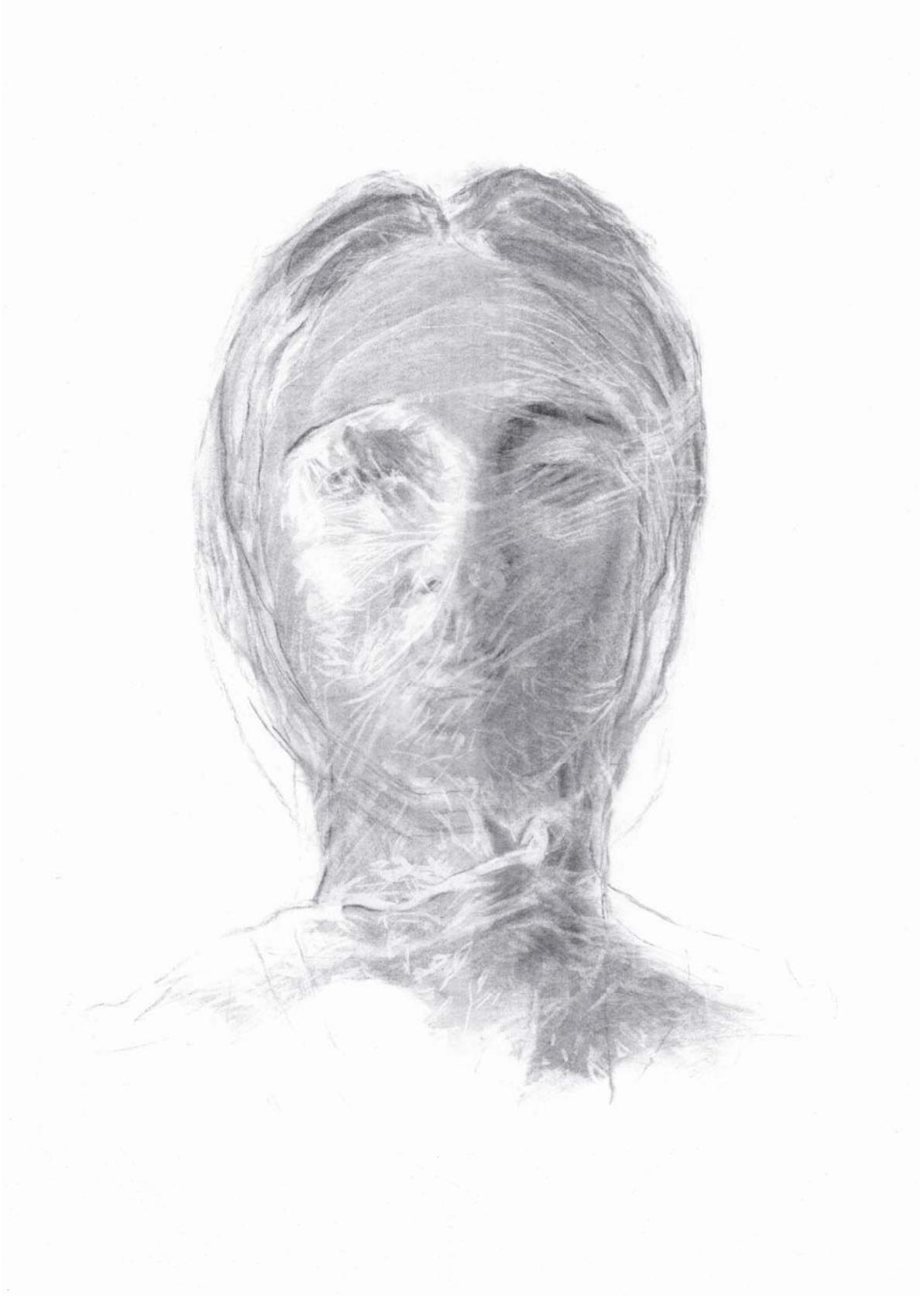
Florencia Pozo Cancino

Registro Propiedad Intelectual

Inscripción N° 175331

Derechos reservados

Noviembre 2008



retrato de una envuelta . carboncillo . 53,5 x 37,5 cm

INDICE

.
. .
.

Introducción	5
Tránsitos de Creación	7
Tránsito Inmaterial hacia la Obra	7
Tránsito Material hacia la Obra	9
Conceptos Residuales de la Obra	17
Plano y volumen, una relación entre Pintura y Escultura	18
Cartografía, una mirada desde adentro	29
La influencia de la Cartografía	34
Cartografía, repensar la imagen de lo humano	39
La imagen, como lo que queda	47
Conclusión	49
Bibliografía	52
Propuesta Plástica. Galería de Imágenes	56

INTRODUCCION

.
. .
. .
. .
. .
. .

Acceder a la Cartografía de una Imagen, es acontecer a un vínculo entre la imagen del hombre y el concepto de mundo. Concebir esta ecuación, nos permite calibrar las jerarquías espaciales en las cuales nos encontramos contenidos. El resolver nuestro punto de ubicación, es acontecer al conocimiento de nuestro habitar.

Este concepto ha derivado en el desarrollo de mi creación plástica; una propuesta pictórica donde se establece a la Cartografía y su planisferio como una estrategia visual que permite apropiarse del gesto de desenvolver un cuerpo humano, con el fin de extraer y representar en el lienzo, una imagen conceptual no mimética donde se manifiesta el vínculo entre la imagen del hombre y el concepto de mundo, a través de el desenvolvimiento de lo aparente, evidenciando de forma antagónica lo inmaterial contenido en la materia.

Respecto a esta temática, se desarrolla el concepto de mapa que construye la Cartografía, como el símbolo de lo habitable, de esta forma establezco las relaciones que permitan re-apropiarme de la imagen humana a través de la Cartografía, posibilitando un re-habitar el concepto de lo humano.

Los conceptos de transitar, habitar, envolver y desenvolver, me enfrentan a la problemática que suscita la construcción de obra, que sistematizaremos en dos partes escriturales.

La primera de ellas, la denomino Tránsito de Creación, donde divido en dos etapas el proceso creativo. Comienzo por Tránsito Inmaterial hacia la Obra, ya que se describe el proceso visual y cognitivo que provoca la transfiguración del espacio habitado, a fin de posibilitar el desarrollo plástico de la obra. La etapa siguiente, titulada Tránsito Material hacia la Obra, es la construcción de la propuesta plástica mediante imágenes apropiadas desde el tránsito inmaterial, donde la técnica escogida para su desarrollo en la Pintura será la Grisalla, llevada de manera Realista a la tela. El texto por otra parte, considera antecedentes visuales y desplazamientos entre distintas disciplinas plásticas, con el objetivo de contemplar diálogos espaciales con vinculaciones teórico-históricas, que se irán desarrollando en la siguiente parte del escrito.

Y por último, Conceptos Residuales de la Obra, busca recoger los problemas teóricos suscitados en el trayecto hacia la obra, conceptualizando el problema entre plano y volumen, fundamento inicial para el desarrollo del Arte Occidental; y abarcando el tema de la Cartografía, que en el ámbito científico tuvo que hacerse cargo de esta relación para codificar una imagen que hiciera habitable la Tierra, repensando el espacio geográfico en una imagen que le diera cuerpo al concepto de mundo.

De esta manera, desarrollo en la Pintura a manera de préstamo de una construcción cartográfica, una estrategia visual de ejecución que permite un punto medio de encuentro entre el volumen y el plano; y de este modo trabajar desde lo humano y no con el espacio de nuestra esfera terrestre, como una estrategia plástica que genera la estética de lo aparente, concepto con el cual trabaja Georg Wilhelm Friedrich Hegel en la Fenomenología del Espíritu.

Para ello no solo problematizamos conceptualmente, sino históricamente, lo que irá transcurriendo desde los inicios de las culturas mediterráneas hasta los complejos arquetipos tratados por el Arte Moderno en el siglo XX.

TRÁNSITOS DE CREACIÓN

- .
- .
- .
- .
- .
- .

Tránsito Inmaterial hacia la Obra

- .
- .
- .

Para poder comprender el transitar, debemos señalar que el concepto de tránsito deriva de la acción que conlleva el llegar, luego de una partida. Por lo tanto, podemos concebir al proceso creativo como un tránsito hacia la obra; haciéndose esto posible solo mediante la construcción cognitiva de dicho proceso, ya que sino se tuviese conciencia de ello, todas las acciones de creación que conforman a éste nos resultarían desechable, con lo cual se haría un juicio errado de lo que se desea y anhela realmente.

Acceder a un tránsito de manera permeable, nos posibilita la captura de diversas sensaciones, sean estas físicas o cognitivas; haciéndose esto posible solo por el hecho de habitar en un medio delimitado. Mediante este procedimiento de captura, tendremos la certeza que el habitar es pertenecer a un contexto definido, ya que si no fuera de esta manera y no existiesen los límites, nuestra mediación con la realidad no sería posible, por la simple razón de que las fronteras se constituyen por la diferencia de una materia con otra; por lo tanto, si el límite no

se llevara a cabo, sería como observar a una edificación arquitectónica sin planos ni materia, o sea, tal vez podríamos de alguna manera tener la ficción de lo habitable en un espacio expandido, pero no capturaríamos la piedra fundamental de este tránsito, como es el adquirir la conciencia de nuestro habitar a través de una recolección de imágenes que posibilite almacenar la praxis de ello.

El proceso entendido de esta manera, nos permite des-envolvernarnos en acciones que conllevan concatenariamente a comprender de forma fehaciente los mecanismos visuales mediante desplazamientos; o sea, al transitar como un proceso creativo, logramos comprender que el ser es un capturador constante de imágenes, y que las va emplazando dentro de una realidad propia.

Al señalar al individuo capturador realizando estas acciones, podemos plantear que una realidad visible, no se trata solo de una construcción de imágenes en el espacio, sino que también es posible definirla como una cadena de fenómenos visuales inmateriales que crean nuestra propia realidad, y donde se construyen los límites de nuestro habitar.

Translimitar las coordenadas de lo que se conoce o habitamos, es indagar en otros espacios de manera permeable a la experiencia de lo visible, posibilitando de esta manera ampliar nuestra captura de imagen; peregrinaje intuitivo, donde se crean nuevos márgenes del habitar visual. Por lo tanto, enfrentarse a esta captura de la imagen, significa adquirir elementos constructivos de nuestro campo visual, que aloja de una manera referencial a nuestra experiencia en ese habitar. De este modo, cuando existe un cúmulo de miradas inscritas, entendidas como imágenes en esta captura, es el momento en que se adquiere conciencia de nuestras elecciones, dándose un sentido de pertenencia que transformará esta captura en una apropiación de la imagen.

Desarrollar un campo de movimiento visual, es establecer un mapa de tránsito cognitivo con límites definidos. Con lo anteriormente señalado, podemos plantear la idea de concebir este tránsito de forma visible, y entender de esta manera el concepto de mapa, como una convención de límites que conforman lo habitable, y donde se manifiesta el carácter de lo que es propio, desde el sentido de lo que pertenece al individuo; siendo en este cohabitar entre lo

visible, donde se accede a un proceso auto indagatorio conciente que nos lleva finalmente a vernos reflejados a nosotros mismos en lo que hacemos.

Tránsito Material hacia la Obra

.
. .
.

Tomando en consideración lo anteriormente planteado como una teoría propia, donde se describe al tránsito, como el proceso que permite y conlleva el habitar; ahora, debemos centrarnos en el proceso de hacer tangible la consecuencia de todos estos procedimientos anteriormente explicados. A partir del proceso material de la obra, ya no solo podemos indicar tránsitos avocados a la captura de imágenes, sino como el resultado de la apropiación de éstas, debemos trasladarnos al trabajo empírico de la creación del artista.

Al migrar a las fronteras que conforman el contorno de mi habitar en la Pintura, establezco coordenadas donde inicio un peregrinaje hacia una nueva captura de imágenes, que posibilitara una amplitud del campo visual en mi tránsito material hacia la obra; esto se conformará mediante un proceso alambicado que se dará por medio del espacio que circunda a mi desarrollo pictórico.

Estableciendo las coordenadas de este nuevo rumbo hacia la conformación material de mi obra en la Pintura, desarrollo la ejecución del oficio de una manera Realista, mediante un trabajo técnico depurado de la imagen.

A través de éste estilo pictórico, plasmo en la tela la realidad percibida a través de la mirada, para conformar de una manera evidente la apariencia visible de un volumen en un plano inscrito dentro de la realidad de las tres dimensiones. Al conformar en la Pintura esta apariencia -entendida como imagen-, en un formato bidimensional tangible, es importante para mí, la ejecución depurada y mimética en la obra, ya que esto posibilita hacer vínculos

visuales entre la apariencia del modelo y la apariencia de la representación; creándose de esta manera, una fluidez entre los diálogos espaciales, entre una realidad visual gobernada por la bidimensionalidad del plano y la realidad táctil, gobernada por la facultad corpórea de la tridimensión. Estos diálogos de espacios, posibilitan relaciones de mimesis -como en un espejo ante el reconocimiento-, que corresponde a establecer una proximidad de lo visual con el espacio de lo tangible; por tal, el Realismo en la Pintura, no es una manera de copiar la realidad, sino que es una labor de reproducción visual, que por lo tanto crea otra realidad sin acceso a lo tangible, mediante un proceso mimético que resulta al traspasar y recomponer, la apariencia de un cuerpo a una realidad que se mira y no se toca; conformando un dialogo inevitable entre la dimensión en que habita la Pintura y la dimensión donde transita el hombre.

No es el propósito de mi trabajo, exagerar en un lenguaje “pictórico” en donde el trazo del pincel se deja de lado, porque este es un intento por borrar los límites entre el gobierno de lo visual y lo táctil -a pesar de que ambos se contengan el uno al otro impostergablemente en la materia misma-; la Pintura siempre es Pintura y el grado cero de ésta es la imagen; por lo tanto negar la construcción material de la Pintura, es dejar carente su lenguaje; y es por esto mismo, que prosigo con el empirismo pictórico, cosa que se ha dado solo mediante el manejo del pincel.

Realicé en el proceso de creación, un proyecto plástico que adoptaba la técnica de la Pintura como un concepto más dentro de las propias imágenes de la temática. Ejecuté la problemática del color enfrentada al binomio del blanco y negro; estos últimos propuestos, como base de valores tonales que conforman una monocromía, que señalaré como Grisalla¹. (Foto Pág. 58, 59)

La Grisalla nació como el dialogo del material de la pintura en la obra, ya que fue de manera técnica, que se conformó el valor tonal en la tela, para que en una etapa siguiente al secado material de esta técnica pictórica, superponer con veladuras el color en una forma local. Este desenlace técnico en la Pintura, me hará decidir posteriormente por la Grisalla como el

¹ “Pintura realizada con diferentes tonos de gris, blanco y negro, que imita relieves escultóricos o recrea espacios arquitectónicos”. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la Lengua Española, Vigésima Segunda Edición, 2001. [en línea] <www.rae.es> [consulta:2008]

lenguaje plástico troncal de mi obra. De esta manera la Grisalla, técnica monocroma tonal, pasará a establecerse como un discurso formal en mi Pintura.

Esta técnica de fines de la Edad Media, por sus características de monocromía tonal, subraya la importancia de la forma por sobre lo cromático. En la temática de mi Pintura, el color entorpecía el lenguaje del concepto en mi obra, ya que el acento en la imagen, estaba en la conformación del contorno material del volumen; me encontraba hablando sobre envolturas y contenido, no sobre el color de éstas, y por lo tanto, lo cromático se convertía en un elemento distractor en relación a la forma. Posteriormente añadir color a la obra se convirtió en algo ajeno, ya que solo significaba para mí Pintura, la acción de colorear una superficie.

Los inicios de mi contexto visual tienen su génesis en las calendas de este milenio, al comenzar a experimentar en ejercicios plásticos con cápsulas farmacéuticas alopáticas (Foto Pág. 57). El desarrollo de mi trabajo con aquel elemento, se debió a sus características protectoras y aislantes de los fenómenos ambientales. Derivado de esta apropiación de imagen, se inició una serie de trabajos posteriores que se vinculan a estas temáticas (Foto Pág. 63, 64, 74). Al producirse la apropiación de estos elementos, me veo inmersa en un hilo conductor que con posterioridad crearía mi propuesta plástica; en la cual se evidenciará en las obras plásticas que conforman la Cartografía de una Imagen, a la envoltura como el gesto material que evidencia un contener.

Con los años, ese cúmulo de miradas se tradujo en imágenes filtradas, en el sentido de comprender que el concepto de aislar y contener, no solo se trataba en mi propuesta del gesto de encerrar el objeto, sino que también ese fenómeno podía construir un nuevo desplazamiento en el tránsito. De esta forma, lo que llevó a comprender de manera certera ese proceso, fue la apropiación de la imagen de un conjunto de figuras humanas envueltas con trapos y bolsas de basura que se encontraban en el Taller de Escultura². (Foto Pág. 60)

² “Después de haber concebido el proyecto de un desnudo “sumergió su bata en una gran artesa de yeso y cubrió así su estudio”; según el testimonio del escultor Pompon”. Sobre Aguste Rodin, “Balzac” (1897) - MUSEÉ D` ORSAY. [en línea] www.musee-orsay.fr/typo3temp/pics/b769789693.jpg [consulta: 2007]

Este nuevo transitar de la mirada, posibilitó la construcción de un nuevo campo de imágenes en mi constructo visual, resolviendo empíricamente estos márgenes constitutivos del tránsito material hacia la obra. (Foto Pág. 61)

Cuando hablamos de contener, ponemos en evidencia la superficie de un contenido, y se la nombra como la envoltura de éste; comprendiendo esto, es menester señalar los materiales de los objetos contenedores señalados, ya que su transitar es distinto, pero en su habitar llegarán a un mismo fin. En el caso del material que envuelve a las figuras humanas del Taller de Escultura, se diferencia del objeto contenedor que había trabajado anteriormente - cápsulas farmacéuticas-, porque no se trata de una envoltura de textura lisa y de construcción industrial como las cápsulas, sino que este material de superficie, posibilita pliegues y arrugas, símbolos gestuales que evidencian la acción de cubrir; un gesto humano que protege, viste y aísla a la forma, tratándola a manera de contorno y no forzando a circunscribirla en un entorno espacial definido. De esta forma podemos entender que este tipo de envolturas que abrazan la superficie, evidencian el contenido del objeto y no disfrazan sus fronteras corpóreas -como las cápsulas-, al recorrer los relieves del volumen circunscrito. De este modo la envoltura nos lleva inexorablemente a la creación de un nuevo límite, al dividir el espacio que pondrá en evidencia un adentro y un afuera, un contenedor y un contenido.

Repensar la imagen de la envoltura, contenedora de una representación plástica de un cuerpo humano, implicaba concluir que el modelo en el cual me encontraba trabajando, ya había tenido un modelo. Conveniente fue el replanteamiento de mi propuesta plástica, ya que no era de mi interés trabajar sobre la envoltura de un objeto inerte en mis pinturas. Mi propósito visual se transforma ya no sólo en hablar sobre la forma del cuerpo, sino en mostrar evidencias claras sobre la contención de lo humano con signos que manifiesten visualmente al hombre como una presencia dentro de un espacio.

De esta manera, constituyo un sistema de construcción visual, donde el modelo es una imagen creada y no encontrada, que evidencia por medio de una envoltura transparente su contenido, un cuerpo humano vivo que interactúa visualmente en un espacio a través de otro espacio (Foto Pág. 66). La frontera ahora es transparente, y el concepto límite se manifiesta visualmente por el acontecer de una pre-esencia que antecede a la esencia, el rastro aparente del espíritu.

La ausencia visual del contenido es descubierta, el interior se sugiere para poder ser visto.
(Foto Pág. 67, 68, 69, 70, 71)

La transformación del referente inicial –ejercicios de volumen envueltos-, a un modelo creado por mí, hace posible una vinculación con el tema del simulacro³; que desde la imagen de un contenedor de una obra plástica, el modelo se transforma en la imagen de un contenedor de lo humano. Victor Stoichita, parte de un mito fundacional de la representación, el Mito de Pigmalión. Donde se narra, la historia de un escultor enamorado de su obra, y del cual los dioses se compadecieron, dotando de vida a la estatua que había creado. La escultura se convierte de esta manera, en un artefacto al que se le concedió alma y cuerpo; en definitiva un desplazamiento plástico que evoca un mito de metamorfosis: la conversión de la arcilla a la carne, una escultura que se hizo humana.

Al volver sobre el análisis de este mito, logramos evidenciar desplazamientos visuales y materiales en él, de esta manera, podemos vincularlo con el tránsito hacia mi obra, no solo localizándonos en la transformación de la imagen del modelo –desde la envoltura de una obra plástica a la de un ser humano-, sino que también en la transformación de la materia, provocando que el tránsito se bifurque entre las relaciones espaciales que la plástica nos presenta, a modo de transgredir los límites cognitivos en función de encontrar un resultado visual que convoque a la tridimensión que posee la Escultura, a participar de manera integra en la bidimensionalidad de la Pintura. Es el comienzo de vinculaciones plásticas, entre la superficie de lo corpóreo y la superficie del plano; y como consecuencia de ello, que el desplazamiento se evidencie posteriormente, en la creación de sucesivos ejercicios plásticos no-pictóricos. (Foto Pág. 73, 74, 75 - 77, 78, 79)

Repensar acerca de las vinculaciones espaciales entre disciplinas, es integrar de manera visual las características de éstas. Por lo tanto, la realización de una representación de la imagen de una cabeza humana con alambre conejero, posibilitó la vinculación plástica del alambre con la línea trazada en un dibujo continuo (Foto Pág. 80), que se inscribe de esta manera como un

³ “El simulacro es un objeto hecho, ‘un artefacto’, que si bien puede producir un efecto de semejanza, al mismo tiempo enmascara la ausencia del modelo con la exageración de su ‘hiperrealidad’”. STOICHITA, Victor. *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Ediciones Siruela S.A., Madrid, 2006. 12p.

dibujo corpóreo (Foto Pág. 81, 82). El ejemplo de la importancia de la línea como elemento corpóreo, la señala en uno de sus escritos Leonardo da Vinci:

“Si hemos dibujado los huesos de la mano y queremos dibujar los músculos que cubren y unen los huesos, hay que dibujar hilos y no músculos. Digo hilos y no líneas, para que pueda uno ver que músculos descansa sobre otro, pues con simples líneas no podríamos verlo.”⁴

Este dibujo corpóreo constituye una envoltura, representación volumétrica contenedora de lo inmaterial; el divorcio entre el contenedor y lo contenido como materia, donde la superficie no abandona el contorno de la materia, y se presenta como rastro visible de lo que aconteció como esencia.

Evidente es la relación que se hace al trabajar sobre la temática de la superficie de un cuerpo, con la problemática del relieve⁵. Este dibujo corpóreo, es despojado de su calidad de obra, para acontecer como modelo de una representación, en un nuevo desplazamiento visual hacia la disciplina del Grabado. Incursiono en la técnica del Agua Fuerte, donde el referente me lleva a trabajar la línea en el metal, no el metal como línea. (Foto Pág. 83, 84)

El relieve se resuelve como el elemento tangible de una imagen corpórea, la superficie de un volumen que transmigra en su apariencia, a una bidimensionalidad que queda marginada en las fronteras del tacto y la visión; y es en el Grabado donde su reflejo queda sujeto al gobierno de la bidimensión a través de su impresión en el plano del papel, para pertenecer finalmente al mundo de lo visible. De esta manera, podemos repensar sobre la técnica del Grabado, que se apropia de alguna manera de la mimesis como la copia de de su matriz, entendiéndose a la mimesis como reflejo de la imagen de origen; por lo tanto, se hace factible comparar de esta manera a la Pintura mimética con el Grabado, que del mismo modo crean un dialogo fluido entre dimensiones espaciales.

⁴ WHITE, Michael. *Leonardo. El primer científico*. Plaza & Janés Editores, Barcelona, 2002, 337 p.

⁵ Hegel señala: “(...) el modo de representación mediante el cual la escultura da un paso significativo hacia la pintura...”, donde “las figuras colocadas sobre un solo y mismo plano y la reunión de las tres dimensiones, que es el principio de la escultura, comienza a borrarse insensiblemente”. CRESPI, Irene; FERRARIO, Jorge. *Léxico técnico de las artes plásticas*. Editorial Eudeba. Universidad de Buenos Aires, 1999. 6 p.

Comparar para entender, es un ejercicio que posibilita un estudio de investigación. Leon Battista Alberti, escribió sobre la importancia de la diferencia: "(...) todas las cosas se conocen por comparación, pues la comparación contiene dentro de sí misma una fuerza que de inmediato demuestra en los objetos lo que es más, menos o igual."⁶ Considerando estos escritos, comprendemos de mejor manera los estudios por comparación, que me proporcionaron los desplazamientos plásticos consecutivos; y es la diferencia de las disciplinas, la que me motiva a buscar la integración visual de las partes enfrentadas, ya que no me pareció pertinente concluir solamente en un análisis entre los opuestos. La integración de estos elementos, permite visualizar el mapa global de los caminos transitados.

El transformar un plano en volumen y el volumen en un plano, el ir y venir de las características espaciales de la Pintura y la Escultura, me hicieron caer en la observación, que la Pintura usa una tela en tensión como soporte, el mismo material que abrazaba el contorno de los cuerpos en construcción en el Taller de Escultura; de esta manera, el plano se convierte en volumen y viceversa. Fue en ese instante que comencé a "des-envolver" un cuerpo. (Foto Pág. 72)

En la creación de un nuevo modelo para mí Pintura, inicio la búsqueda de referentes históricos que se vinculen a este gesto binario del envolver y desenvolver. Uno de mis hallazgos más relevantes para mi proceso pictórico, fue la relación que encontré en la Sabana Santa de Turín⁷; poseedora de una gran importancia como prueba de que ese plano envolvió a un cuerpo (Foto Pág. 85, 86). Evidencia el rastro de los 360° de un volumen inscrito en una tela, despojada de la intervención de un artista. Esta mortaja, posee la integración de las características de tres disciplinas plásticas anteriormente señaladas: una imagen monocroma puesta sobre una tela, como la Grisalla en la Pintura; la conformación de un volumen en el gesto de envolver un cuerpo, como en la Escultura; el relieve y la impresión del cuerpo sobre la sabana, como un Grabado impreso en papel.

⁶ ALBERTI, Leon Battista. *Tratado de pintura*. Colección Ensayos, Universidad Autónoma Metropolitana, Tamaulipas, 1998. 66 p.

⁷ "(...) la imagen es en realidad una especie de impresión que sigue la ley general de las impresiones. (...) para que la imagen se forme, es preciso que el lienzo conozca, de una manera o de otra, la porción correspondiente del objeto. De otra, si el lienzo no está tendido, si envuelve al objeto, conocerá sucesivamente diferentes planos del cuerpo que ha de reproducir; la impresión será semejante a un dibujo hecho girando progresivamente en forma al objeto, y resultará gravemente deformada (...) En segundo lugar, distingamos, sobre las pantorrillas de la imagen de frente, ó también sobre los tobillos, que casi coinciden con el borde inferior de la fotografía, señales evidentes de la envoltura (...) sobre un lienzo tendido, se ha verificado una proyección. Algo ha emanado del cuerpo y ha obrado sobre la tela." HERNÁNDEZ, Modesto. *La Sabana Santa de Turín. Estudio científico-histórico-crítico*. Imprenta de Henrich y C^a, Barcelona, 1903. 57 p.

Entra en escena y de forma paralela a la creación del nuevo modelo, un nuevo referente, se trata de la Cartografía y su planisferio; como medio de representación formal de una relación entre dimensiones. La relación encontrada fue la apertura de la imagen de un cuerpo. El envoltorio, como contenedor se evidencia en relación al gesto formal que hace el planisferio, en la disección de la imagen que contiene a lo humano. El planisferio hace el mismo gesto de la Sabana Santa, abre la representación de un volumen en su totalidad, para expandirlo y mostrar todas sus caras en una sola superficie plana.

De esta manera, convergen los caminos transitados y se conforma una integración de elementos encontrados en los desplazamientos entre las fronteras, lo que posibilita construir una mediación plástica.

La imagen creada de la envoltura transparente en un cuerpo vivo, comenzaría a des-envolver su corporeidad simulada, transformándose en un planisferio humano. La tela que envuelve a las esculturas, se tensiona para ser puesta en un bastidor; y es así como la bidimensionalidad de la Pintura alcanza la máxima evidencia en la representación de la apariencia total de un cuerpo humano. (Foto Pág. 87, 88)

CONCEPTOS RESIDUALES DE LA OBRA

- .
- .
- .
- .
- .
- .

El proceso de creación suscitó varios problemas conceptuales que acontecían de forma parcial en el rumbo del quehacer material de mis obras. Fue en ese transitar plástico que se generó la necesidad de investigar fuentes históricas y epistemológicas, para vincularlas directamente con mi propuesta visual.

Construir mediaciones, es establecer instancias de reflexión frente a lo real; la representación visual siempre nos hace acceder a un vínculo, que nos permite conjugar con elementos reflexivos que acontecen de nuestra experiencia.

De este modo, todo posibilita establecer un recorrido teórico que profile la obra en su particularidad interpretativa. Por lo tanto, lo literario solo entrega referencias para que al observar se complete con una reflexión cognitiva, ya que el transitar en el mundo de lo visible genera una relación de proximidad con nuestra historia como humanidad, que hace eco en nuestra mediación frente a lo aparente; y es en esta perspectiva que el hombre se hace cargo de concebir un nuevo mundo. El recorrido total de la imagen de lo humano.

Plano y volumen, una relación entre Pintura y Escultura

La tradición de las Artes Plásticas privilegia al sentido del tacto y la visión; es incluso por esta dualidad de percepciones que aparecen conceptos que nos describen como artistas visuales o artistas plásticos. La plástica se refiere a “algo que es capaz de ser modelado”⁸, por lo tanto se describe como una facultad que es entregada por el mundo de lo tangible; o es que acaso, ¿podemos modelar visualmente? Crespi y Ferrario, en su libro *Léxico técnico de las Artes Plásticas*, señala otra acepción para el término de modelado, que es: “(...) el pasaje paulatino que va desde el valor alto de la luz al valor bajo de la sombra, con lo cual se provoca sobre una superficie sugerencia de volumen en los objetos. En el modelado el color es gradado en su valor a través de la mezcla que sufre el blanco con el negro”⁹. Este significado, nos hace querer indagar, ¿en qué medida podemos repensar y revisualizar la relación que hay entre volumen y plano, y por consiguiente entre Pintura y Escultura? Es en este sentido, que podemos comenzar a hablar del sistema de traslación de los problemas de la visión tridimensional a la representación bidimensional ¹⁰

Esta perturbación representacional se puede encontrar relatada en el libro “*Historia Natural*”, de Plinio el Viejo (23- 79 d. de C.). Este escritor italiano del siglo I, cuenta la anécdota del pintor griego Zeuxis que participó en una competencia con su contrincante Parrasios, para determinar quien de los dos era el mejor pintor. Zeuxis mostró su pintura que representaba un racimo de uvas; de tan exquisita técnica en tonos para producir profundidad y dar volumen, que unos gorriones intentaron picotearla. Después de lo ocurrido, Zeuxis le pidió a su contendor, que sacara la cortina que cubría su pintura, para poder verla. En ese momento Parrasios, reveló que la cortina en sí, era su pintura. Zeuxis, concedió el triunfo a su oponente.

Otro relato del mismo autor, determinaba que la disciplina de la Pintura nació al marcar los límites de la sombra de un hombre en la pared, cuando la joven de Corintio que al ver partir a

⁸ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Op. Cit.

⁹ CRESPI, Irene; FERRARIO, Jorge. Op. Cit. 76 p.

¹⁰ GOMEZ MOLINA, Juan José. *Maquinas y herramientas de dibujo*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2002. 16 p.

su amante a la batalla, marca el perfil de la sombra del joven en una pared, inaugurando la tradición de la Pintura, pero que posteriormente el padre de la joven rellena con materia el espacio que marcaba el perfil, inaugurando la tradición de la Escultura¹¹. La Escultura y la Pintura padecerán su relación a lo largo del devenir de la representación, en la medida en que se repiensen la una a la otra. La relación entre las dimensiones espaciales, convergen en una vinculación entre estas disciplinas. (Foto Pág. 76)

El origen mítico de la pintura, nace de un ritual que antecede a la nostalgia; como resultado de la acción, la pérdida de la tangibilidad se plantea como la posibilidad; una marca visual que es en definitiva el gesto de la apropiación de lo acontecido, como si se trazara en un mapa la línea que marca las fronteras de una propiedad privada. El contorno como el límite de una materia de variedad compacta de dimensión tres, dicho de forma matemática.

La sombra es lo que corrobora nuestra existencia, el cuerpo que no tiene sombra no pertenece a un espacio tangible. El marcar el contorno de la sombra, es apropiarse de alguna manera de la proyección del sujeto, de rastros de su imagen, así como lo hace de cierta manera la Fotografía apropiándose de lo que pudo haber sido un reflejo. Ambas imágenes de proyecciones, son vínculos directos con lo tangible y por supuesto, es evidente que la Pintura en su origen se hace cargo de ese proyectar, y de alguna manera continúa haciéndose cargo del concepto del reflejo a posterior con el retrato. Y es así, como lo señalara posteriormente Leon Battista Alberti, en su Tratado de la Pintura, que fue Narciso “el inventor de la Pintura (...) ¿A qué otra cosa puede usted llamar Pintura sino a un compromiso similar con el arte de lo que se presenta sobre la superficie del agua de una fuente?”¹²

(...) ¡Cuántas veces dio vanos besos a la engañosa fuente! ¡Cuántas veces sumergió sus brazos intentando agarrar el cuello que veía en la mitad de las aguas, y no consiguió cogerse en ellos! No sabe qué es lo que ve, pero lo que ve le quema, y la misma ilusión que engaña sus ojos los espolea. Crédulo, ¿para qué intentas en vano coger fugitivas imágenes? Lo que tu buscas no está en ninguna parte; lo que tú amas, apártate y lo perderás. Esa sombra que estás viendo es

¹¹ STOICHITA, Victor I. *Breve Historia de la Sombra*. Ediciones Siruela S.A., Madrid, 1999.

¹² ALBERTI, Leon Battista. Op. Cit. 79 p.

el reflejo de tu imagen. Nada tiene propio; contigo llega y se queda; contigo se alejará, si puedes tú alejarte.¹³



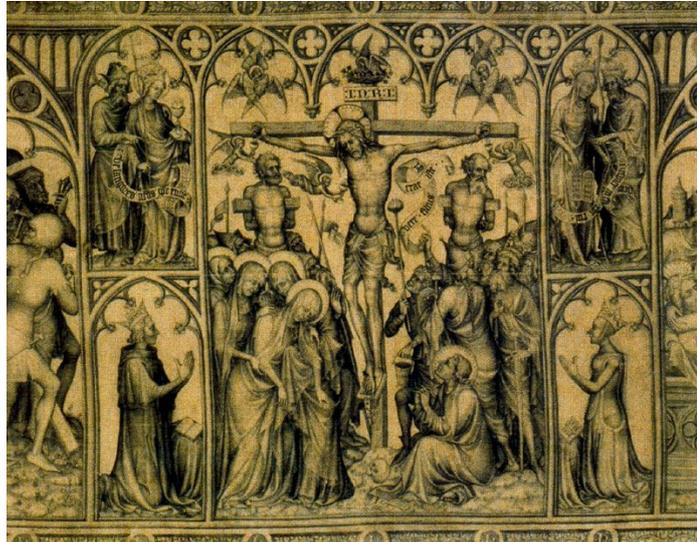
Es así como en los mitos, la sombra se transforma en la identificación del otro y el reflejo en la identificación del yo. La reflexión radicaré en cómo repensar ese punto muerto entre el volumen y plano inaugurado por la proyección de la sombra en una pared, que posibilitó a la Escultura y a la Pintura, a la vez que las separó generando dos tradiciones absolutamente distintas. Este punto ciego entre Pintura y Escultura, esta perturbación representacional se encontró como problema también en el Renacimiento. La necesidad de generar formas de construcción que posibilitara a la tridimensionalidad escultórica acceder a la bidimensionalidad pictórica, fue característica de esa época. La Grisalla fue un resultado de ello.

La Grisalla, se describe como una técnica de pintura monocroma en dos o tres tonos de gris, que imita relieves escultóricos. Además, constituye parte del método tradicional de pintura por capas, donde se parte por una base de un modelado completo en grises, negro y blanco, aplicando color transparente sobre esto en delgadas capas de veladuras.¹⁴ El origen de esta pintura tonal, no está marcado expresamente en la Historia del Arte, pero se presume por la

¹³ STOICHITA, Victor I. *Breve Historia de la Sombra*. Op. Cit. 35 p.

¹⁴ MAYER, Ralph. *Manual del Artista. Materiales y Técnicas*. Librería Hachette. S.A. Buenos Aires, 1948. 518 p.

antigüedad que poseen algunas obras de grisallas, que se trataría de una técnica de finales de XIV.



Paramento de Narbona
primer antecedente de grisalla, siglo XIV

Esta técnica pictórica, no sólo es usada como base tonal en el óleo y en el temple en sus comienzos, sino que también por su manejo exclusivo de la forma y el tono, tiene la propiedad de imitar realces. Es Alberti, quien utiliza la palabra *relievo* –relieve–, para explicar que la *prominentia* –palabra latina de donde deriva el termino *relievo*–, es la apariencia de una forma modelada en su volumen, conseguida por el tratamiento diestro y discreto de los tonos de su superficie: “(...) luz y sombra hacen que las cosas reales nos aparezcan en relieve –*rilevato*–; el blanco y el negro nos hacen parecer lo mismo en las cosas pintadas (...)”¹⁵ Por lo tanto nos podemos referir a la Grisalla, como un relieve pictórico.

La escuela florentina, lo que planteaba frente a su postura del manejo técnico en la Pintura, era que el gris –Grisalla– constituía la clave de la coherencia tonal en la Pintura, por lo tanto para la *imitatione del vero* –imitación de la verdad– el color poseía menor preponderancia. Es Alberti una vez más, que afirmaba en sus escritos, que para el pintor:

¹⁵ BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Editorial Gustavo Gill, Barcelona, 2000. 152 p.

(...) el blanco y el negro no son verdaderos colores; son por así decirlo moderadores de los colores [*colorum alteradores*], ya que sólo el blanco permitirá al pintor representar la luz más brillante y el negro las sombras más oscuras. Además, no existen ni el blanco ni el negro puros, sino que siempre forman parte de algún otro color.¹⁶

Es así, como a través del *relievo*, la Grisalla se transformó en el modo de traspaso visual cuando se quería representar esculturas. Las características que posee esta técnica por tratarse de una pintura monocroma, constituyen para la imagen de la Escultura, factores de gran relevancia, ya que la apariencia de un volumen se recrea trabajando el contorno lineal del objeto en conjunto con los valores tonales de la superficie. Además, la monocromía propia del material, del cual esta hecha la Escultura (renacentista) –alabastro, mármol, piedra- se asemeja visualmente con la monocromía de la representación pictórica, por lo tanto, se trata una técnica que es fiel en cierto sentido a su modelo, ya que la Escultura en aquella época no trabajaba en base al color, sino que en base al material y a la forma.



Jan Van Eyck. Grisalla, diptico de la Anunciación - 1435-1441

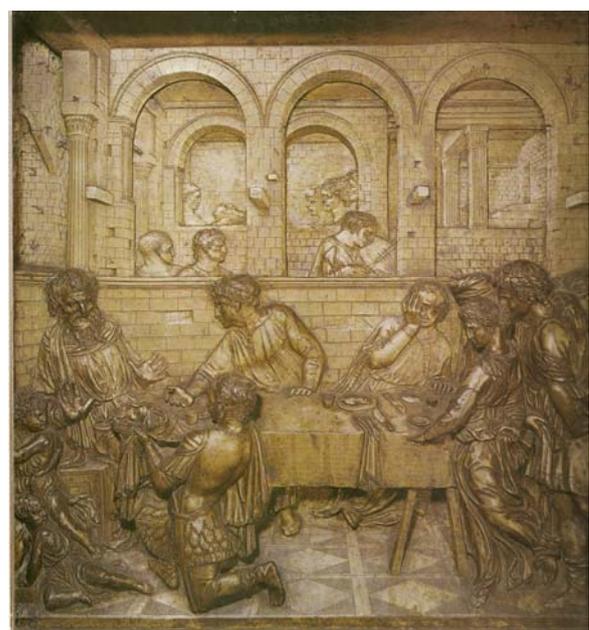
¹⁶ GAGE, John. *Color y Cultura*. Ediciones Siruela, Madrid, 1997. 118 p.

La Grisalla es la manera de aunar estas dos dimensiones plásticas, como son la Pintura y la Escultura. La Pintura se hace presente en la técnica y la Escultura en la imagen, estas dos disciplinas, además de haber nacido juntas -según el relato de Plinio el Viejo-, su vínculo se desarrolla porque la mayoría de los pintores quattrocentistas se formaron en talleres de escultores y orfebres, disciplinas con las cuales trabajaron a la par con la Pintura. Este aprendizaje directo con las artes del volumen, los entrenó y capacitó en la percepción y realización de lo corpóreo, es por eso que esta influencia de la Escultura en la Pintura Renacentista no puede pasar por alto.¹⁷ Es indudable, que en la Antigüedad y en atención al progreso renacentista, la transversalización de las distintas especialidades, proporciona al artista otra visión con respecto a su desarrollo profesional; no había divisiones en el abanico del conocimiento.

Por ejemplo, la influencia del Giotto (1267 – 1337) estaba en las esculturas de los hermanos Pisano. En los florentinos, Donatello (1386 – 1466) fue el gran referente; durante su estancia en Padua, dio origen a la escuela de Mantegna (1431 – 1506). Para Masaccio (1401 – 1428) por ejemplo, Donatello tuvo una indudable influencia junto con el escultor Lorenzo Ghiberti (1378 – 1455) y el arquitecto florentino Brunelleschi (1377 – 1466).¹⁸



Andrea Mantegna. Judit y Holofernes.
Grisalla, 1495-1500, 48 x 37 cm



Donatello. Banquete de Herodes. Relieve, 1426
Fuente Bautismal del Baptisterio de Siena.

¹⁷ DE LA ENCINA, Juan. *La pintura italiana del Renacimiento*. Fondo de Cultura Económica. México, D.F., 1951.

¹⁸ BECKETT, Wendy. *Historia de la pintura*. Editorial La Isla. Buenos Aires, 1995.

Un buen ejemplo del tránsito e influencias de las distintas disciplinas para resolver su obra, fue Federico Barocci (1528 – 1612), pintor italiano, que aunque desplazado hacia el Manierismo, es un claro testimonio de la herencia transversal que dejó el Renacimiento. Barocci, tras elegir el motivo, realizaba una serie de estudios al natural al carboncillo, posteriormente hacía modelos en arcilla o cera de cada una de las figuras, a los que vestía de acuerdo con el papel que cumplían en la composición final de su obra, y luego los pintaba en conjunto en un estudio en blanco y negro, a partir del cual realizaba con carboncillo y polvo de yeso o pastel, un cartón de tamaño definitivo. Este cartón era traspasado al lienzo imprimado, tras lo cual pintaba al óleo otro pequeño cartón en colores para resolver las relaciones cromáticas, por último, Barocci pintaba el lienzo definitivo.¹⁹

Distinto es el acercamiento que plantea el pintor italiano Giuseppe Arcimboldo (1527 – 1593), a la Escultura. Su vinculación con la Escultura en su Pintura, es desde un aspecto más formal. Este pintor se escapa de toda convicción que se tenía sobre el “modelo” en la época, incluso los historiadores discuten sobre su tendencia y su ubicación en la Historia del Arte. Sus pinturas representan acumulaciones de objetos dispuestos de tal manera, que conforman una personificación en su totalidad, en este sentido, las partes que conforman el todo; son personajes y no personas, son de este modo, verdaderas esculturas que encuentran su fin en la Pintura; “bodegones antropomórficos”, como lo describió un historiador²⁰. Esta época se caracterizó por ser permeable a las influencias y por consiguiente, no es extraño señalar por ejemplo, que un escultor haya realizado el Mural más cautivador de la Historia del Arte en la Capilla Sixtina, a pesar de haber sido muy criticado en su época por ciertas escuelas, que señalaban que colorear era mucho más difícil que dibujar, y que por lo tanto se le culpaba de no tener un buen dominio de la técnica del manejo del pincel.

El Renacimiento, fue un período que se destacó por su obsesión de crear nuevos espacios de manera naturalista; esta clara tendencia a la imagen mimética, tenía que ser resuelta a través del manejo de la técnica. Es por eso, que se desarrollan escuelas con distintas convicciones de cual era la forma más apropiada de alcanzar una representación pictórica que hiciera un

¹⁹ GAGE, John. Op. Cit. 138 p.

²⁰ KRIEGESKORTE, Werner. *Arcimboldo*. Editorial Taschen, Köln, 2002

punto con el espacio de lo tangible. Por lo tanto, será en este período, que la Grisalla va a cobrar relevancia en el aspecto técnico-teórico en la manera de representar.

Comienza en Italia, una lucha de planteamientos técnicos entre las distintas escuelas renacentistas del siglo XVI. Se discutía sobre que era más relevante en la Pintura de mimesis, el color o el dibujo. La disputa renacentista era entre Venecia, partidarios del color y Florencia partidarios del dibujo; y fue para estos últimos, que la Grisalla sirvió de argumento para defender la importancia del dibujo por sobre el color, porque esta técnica es de cierta manera un dibujo pintado, en el sentido de que el contorno se constituye en un volumen a través de un modelado tonal, es decir, desde el trazo a la masa.

Plinio, es quien señala en sus textos, un modelo de evolución progresiva en la Historia del Arte hasta ese entonces, donde plantea una primera etapa caracterizada por la línea, luego continúa con el claroscuro, para terminar finalmente con el uso de los colores.²¹

De ninguna manera se puede decir, que la escuela veneciana no manejara el dibujo, ya que era común que los pintores presentaran los bocetos previos a sus pinturas en Grisalla a sus clientes. Lo que se ponía en tela de juicio en aquel entonces, era establecer de cierta manera, qué grado de importancia tenía el *disegno* -dibujo, forma- con respecto al *colore*, y viceversa, frente a la conformación de una obra pictórica realista. Piero Della Francesca señaló las diferencias:

La pintura contiene partes principales, que llamamos *disegno*, medida y color. Por *disegno* aludimos a perfiles y contornos que contienen objetos. Por medida designamos los perfiles y contornos puestos proporcionalmente en sus debidos sitios. Por colorido designamos como los colores se muestran en los objetos, y sus luces y sombras cuando la iluminación cambia.²²

Leonardo da Vinci, florentino y defensor de la importancia del dibujo, hizo comentarios despreciativos hacia los pigmentos:

²¹ GAGE, John. Op. Cit. 117 p.

²² BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Editorial Gustavo Gill, Barcelona, 2000. 174 p.

¿Qué es más importante, que la forma abunde en bellos colores o que plasme relieve? La pintura resulta prodigiosa para aquellos que la contemplan, porque hace que lo que tiene relieve parezca proyectarse en la pared; por el contrario, los colores sólo honran a aquellos que los fabrican, ya que nada en ellos es causa de maravilla excepto su belleza, y esta belleza no se debe al pintor, sino al que los ha fabricado. Un motivo puede revestirse de colores desagradables y seguirá asombrando a los que lo contemplen, debido a la ilusión de relieve.²³

El color en su pureza carece de la capacidad de imitar un volumen en un sentido mimético, es en cambio el valor tonal del color el que da realce a la forma. Pero ¿qué pasa cuando el Arte de Occidente se comienza a divorciar de la representación realista y el desmantelamiento de la búsqueda de la mimesis? De alguna manera se vuelven a poner los ojos en la escuela veneciana del Renacimiento, aproximadamente trescientos años más tarde, a mediados del siglo XIX con los impresionistas en la pérdida del dibujo a favor del color.

Posteriormente, con el gobierno del plano pictórico por sobre la proyección y profundidad espacial en Paul Cézanne (1839 – 1906), va a ser donde las formas se reconfiguran para habitar en el espacio concreto del lienzo, y comienza a verse una suerte de naturalismo travestido, ya que las formas de la naturaleza acontecen en el plano absolutamente transformadas en sus relaciones de dependencia del espacio que las posibilitó. Este pintor francés, mostró una visión sintética de la realidad, observando desde distintos puntos de vista sus modelos, para componerlos conjuntamente en sus pinturas, siempre mirados desde perspectivas diferentes. Esta nueva percepción, sigue siendo una lectura de las relaciones espaciales que cambiará la manera formal de los traspasos de una tridimensión a la bidimensión. La proyección en el plano, que era la venerada perspectiva en el Renacimiento, se reproducirá y creará una simultaneidad de puntos de vista, que en su múltiplo y variedad, será donde se gestará una función inversa a lo que se desarrolló en su origen; el plano finalmente asumirá su bidimensión.

Se puede señalar, que el legado de Cézanne fue la creación de un nexo entre el Impresionismo y el Cubismo. Es necesario hacer una parada en este rumbo al Cubismo Analítico y entablar un dialogo con Henri Matisse (1869 – 1954), ya que es con él, cuando el color comienza a

²³ GAGE, John. Op. Cit. 135 - 136 p.

desarrollar su autonomía mirando con cierta arrogancia al valor tonal, pero a pesar de ello, lo cromático todavía es contenido dentro del contorno lineal de la forma, y es en esa insinuación, cuando el dibujo se hace patente. “Para mi, el dibujo es pintura con medios reducidos”. Henri Matisse²⁴

Este abandono de los efectos tridimensionales en la Pintura, se dio a través de los mismos planteamientos de las escuelas renacentistas: el camino de la forma y el camino del color; como siempre, había que decidir por uno. Matisse se dedicó a la simplificación del color en su pureza, y Picasso desarrolló la forma de composición plana de Cézanne para crear el estilo cubista.

El Cubismo, nos ofrece la visión simultánea de cada aspecto de un elemento; se dio cuenta de que el volumen estaba conformado de planos e hizo evidente cada uno de ellos. Pablo Picasso (1881 – 1973), cambió la realidad cognitiva con la obra *Les demoiselles d'Avignon* de 1907; fue la primera obra de lo que posteriormente se denominaría cubismo.²⁵ Este pintor español, en conjunto con George Braque (1882 – 1963), fueron los iniciadores del Cubismo Analítico, donde llevan a cabo la empresa de una representación pictórica que lograrse aunar los objetos a representar a través de la carencia de volumen, provocado por el escaso sombreado de la figuras y una limitada o nula proyección volumétrica.

Picasso y Braque, derivaron al Collage, técnica del papel pegado. Con esta técnica de recortar y pegar un trozo de papel, es como el Cubismo se comienza a acercar de alguna manera a la Escultura. Recortar un color o textura, es la síntesis del gesto de pintar. La imagen se crea a través de otras imágenes sobre el plano, la pintura no representará un pedazo de papel o un periódico, sino que esta construcción se conforma de la mutilación de partes tangibles que se adhieren al cuadro. La disección no es una reintegración de las partes dentro del mismo cuerpo, como en *Les demoiselles d'Avignon*, sino que, esta desintegración de distintos elementos, conforman un nuevo total en sí mismo, como lo hizo alguna vez Arcimboldo en la Pintura, con la diferencia que él buscaba la representación de tres dimensiones en el plano visual. En esta época, ya no solo el plano asume su condición bidimensional, sino que además

²⁴ MATISSE, Henri. Documental, *Artistas Plásticos. Matisse-Picasso*. Emitido por Film & Arts.

²⁵ BECKETT, Wendy. Op. Cit. 347 p.

el plano se apropia de su corporeidad y se hace tangible dentro de sí mismo. El papel comienza a ser “esculpido”.

Otro ejemplo fundamental, cuando hablamos de una síntesis a favor del plano es Kazimir Malévich (1878 – 1935), al principio este pintor ruso fundador del movimiento Suprematista, pintó bajo una evidente influencia del Cubismo, pero su trabajo derivará en imágenes carentes de toda referencia con respecto a lo ilusorio, donde niegan cualquier vinculación con espacios reconocibles.

Pero el artista que llevó a cabo esta referencia y planteamiento de una manera más próxima, fue sin duda Yves Klein (1928 – 1962), quien trabajó la pureza del color llevada a su máxima síntesis, de manera de no crear ningún vínculo con otro plano cromático; es por esta razón, que se autodenomina como “*Yves – le Monochrome*”. En sus comienzos sus obras consistían en un solo plano de color expandido por toda la superficie de la tela, a diferencia de Malévich, que incluso en sus monocromías superponía planos de color. Klein instaaura en su sed de síntesis, la utilización de un solo color en sus obras: el azul. Y llegará aún más lejos, al abstraerse de toda referencia para buscar la apariencia del vacío.

La Grisalla en el Renacimiento, se caracterizaba por ser una monocromía tonal que representaba el relieve del mundo tangible, pero la monocromía atonal de Klein, al contrario de la Grisalla, busca a través del color puro la representación del espacio en sí mismo; este azul debía, hacer una amalgama del cielo con la tierra y disolver el horizonte. Él adoptaría el lema: ¡Para el color! ¡En contra la línea y el dibujo! El evitar las tonalidades, tenía una razón de ser; la sombra es el comprobante de nuestra corporeidad, por lo tanto nos pone de inmediato en gobierno de lo tangible y nos recuerda que somos materia, Klein, iba en busca de todo lo contrario, lo inmaterial, la sustancia, el vacío.

Ahora bien, este proyecto moderno de Arte asumía que existía algo así como una autonomía, que le permitía pensar su lógica interna, su grado cero. Pero en la medida que ese proyecto se pone en crisis o agota, y las Artes Visuales se expanden a distintos espacios de la vida cotidiana, se hacen presentes conceptos como campo cultural, y un horizonte de sentido que organiza lo que entendemos por Arte, valida esa autonomía ideológica moderna. Es donde el

Arte debe repensar su relación consigo mismo y con lo que lo rodea, para reposicionarse, encontrando un nuevo lugar dentro del complejo sistema cultural que ha fetichizado lo visual. El Arte ya no debe pensar su estatuto de autonomía pictórica, sino su estatuto de imagen en este sistema de sobreproducción de imágenes.

En esta medida hemos pensado el concepto de Cartografía, como operación visual que reflexiona las formas de construcción de una imagen no mimética que nos posibilita pensar el concepto de mundo visualmente.

Cartografía, una mirada desde adentro

.

.

.

Al señalar la Cartografía, nos hallamos directamente con la problemática del retratar el espacio. Ya que esta disciplina cumple la función directa de representar el espacio geográfico a través de sistemas de proyección, donde se establece finalmente como mapa. De este modo, la Cartografía está encargada de representar las superficies y los límites físicos del espacio que circundan al hombre, para permitirle su desplazamiento, la delimitación de sus posesiones territoriales o la expansión de su dominio.

Los orígenes de la Cartografía se sitúan en la época de la Prehistoria. El impulso o necesidad imperiosa del hombre primitivo de plasmar formas y escenas cotidianas en las paredes de una cueva fue perfeccionando evolutivamente su manejo del dibujo, desarrollando su imaginación y su percepción visual.

A consecuencia del paso del nomadismo al sedentarismo, el hombre empieza a criar ganado y por consiguiente, comienzan a hacerse necesarios los traslados a las zonas de pastoreo a causa de los cambios de estación. Estos desplazamientos crean en los hombres de la Prehistoria la necesidad de trazar las rutas que habían transitado para tener así, el registro y conocimiento del rumbo que debían seguir. Del mismo modo, tras la evolución de la humanidad al

gregarismo, las disputas entre las diferentes comunidades primitivas, crea la necesidad en el hombre, de dejar señaladas, trazadas y dibujadas sus posesiones en conjunto con sus fronteras territoriales. Es así, como la humanidad comienza a manifestar y sentir el concepto de límite.

No será hasta los griegos, que la Cartografía se comprenda como actualmente la comprendemos. Ya en la *Ilíada* como en la *Odisea*, se describe a la Tierra como una gran isla, que flota sobre un inmenso río; y fue Anaximandro (610–546 a. de C.) quien es considerado el primer cartógrafo jónico, que comienza a cambiar la imagen de isla que se tenía de la Tierra. Este cartógrafo, plateaba la creencia de que la forma de la Tierra era similar a la de un cilindro, semejante a una columna de piedra que se ubicaba en el centro del Universo; asegurando que no estaba sobre el agua, sino que se mantenía sin soporte y en un perfecto equilibrio en el espacio.

Desde otra perspectiva el astrónomo, geógrafo, filósofo y poeta, Eratóstenes (272–200 a. de C.), quien estaba a cargo de la Biblioteca de Alejandría, creía en la esfericidad de la Tierra y con ello calculó el tamaño de la circunferencia de la Tierra, con un pequeño margen de error según cálculos actuales. Pero será su sucesor en la dirección de la Biblioteca de Alejandría, el astrónomo, geógrafo, y matemático griego, Hiparco de Nicea (166 – 126 a. de C.), quien realizó 360 divisiones de un grado sobre la esfera terrestre, con esto nace el concepto de 360⁰ cuando nos referimos a un recorrido circular.²⁶

Pero no será hasta el trabajo de Claudio Ptolomeo (h. 90 y 168 d. de C.), que entenderemos las bases de la Cartografía científica. Astrónomo, astrólogo, geógrafo, matemático, e integrante -al igual que sus antecesores- de la Biblioteca de Alejandría. Autor de varios tratados donde se destaca su obra "*Geographia*", en donde nos presenta la visión de la Tierra desde un aspecto físico, ya que su objetivo principal estaba centrado en la representación de ésta.

Observó que las estrellas no tienen el mismo ritmo de aparición en el espacio, y se dio cuenta, que para distintos espectadores ubicados en diferentes puntos cardinales, las estrellas se mostraban con un tiempo independiente, es decir, si caminamos al Norte, se ven otras

²⁶ ENCICLOPEDIA GEOGRÁFICA. Historia de la Cartografía. La Tierra de papel. Georama, Editorial Codex, B. Aires, 1967

estrellas que no se ven en el Sur. También pudo darse cuenta, que en el océano, cada vez que uno se aleja de la orilla y navega con dirección contraria a ésta, va desapareciendo la costa a medida que se aleja de ella. Para nuestra era, parecen ser conclusiones obvias, pero para la época de Ptolomeo, estas observaciones cambiaron la visión que se tenía del mundo.

Ptolomeo explicó matemáticamente la representación de la superficie de la Tierra sobre una superficie plana, ya que creó un nuevo sistema de proyección, donde plantea que los paralelos son círculos con el centro en el Polo Norte y los meridianos, son líneas rectas que convergen en el Polo. Con este método Ptolomeo pudo, proyectar la imagen esférica de nuestro planeta, en un plano bidimensional. Estas nuevas formulas de proyección, dieron pie para considerar que Claudio Ptolomeo cimentó las bases de la Cartografía científica, al haber desarrollado un nuevo sistema de representación que convierte los 360⁰ de la tridimensión en una bidimensión. Instauró además un nuevo modelo de mapa, el "*Planispherium*", más conocido por nosotros como planisferio, donde la etimología de la palabra proviene de "plano y esfera"²⁷, por lo tanto se puede describir como la forma de proyectar en un plano la esfera terrestre.

"Geographia", permaneció vigente en sus conclusiones hasta el Renacimiento y su sistema proyección develó además, una nueva cosmovisión a la inteligencia de la Antigüedad y en base a esto, al resto de la historia de la humanidad completa. Este nuevo sistema de representación, nombrado planisferio, nos permite replantearnos conceptos de representación. Ya no es lo mismo cuando hablamos de traspasar la imagen de un modelo tridimensional a un formato bidimensional, que transformar la imagen de un modelo tridimensional en bidimensional. Al desplegarse la imagen de la superficie entera de la esfera en donde habitamos sobre un lienzo, un pergamino o un papel, se presenta el retrato de la Tierra por primera vez ante el hombre, a través de un solo punto de vista.

Ptolomeo, le dio una imagen a algo que se mantenía en abstracto, a un concepto o una idea, le dio una visibilidad total y no parcial como había sido representada en otras proyecciones; y, a su vez, le dio al hombre la visión y comprensión del concepto de mundo.

²⁷ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Op. Cit.



Planispherium de Claudio Ptolomeo

La Cartografía logra darle una imagen a la Tierra, construye una representación de ésta y con esto logra dar en esa época, algo nunca visto antes, un lugar en la realidad, no en tanto materia palpable, sino como discurso sistematizador y jerarquizador de dicha materia, que hace referencia a la construcción de una imagen sobre un concepto de una proyección mimética, a través de desenvolver la apariencia ficcional de la Tierra en un plano para darle una imagen al concepto mundo.

Para poder entender este concepto de una manera más empática, acerca de la importancia que tiene el concebir una representación; tratemos de pensar en la idea de nunca haber tenido la manera de reflejar nuestro cuerpo, porque no hay forma ni herramientas en el mundo que lo posibiliten. Esto significaría que nunca nos hemos visto, no conoceríamos nuestra propia imagen, solo nos reconoceríamos por la cercanía con nuestro símil y tal vez por

la percepción táctil que poseemos. Nos pasaría lo que le pasa a Narciso, que la primera vez que se ve reflejado, no se reconoce e ignora que se esta viendo así mismo, es por ello que cae en una trampa por ignorar su propia imagen. Por lo tanto, con el planisferio puesto como una evidencia de construcción, podríamos plantear contemporáneamente, que Ptolomeo lo que hizo fue darle una imagen a lo que carecía de ella, darle un límite a la totalidad que alberga al individuo, es decir le dio una construcción discursiva que organiza el contexto del individuo en una imagen.

Retomemos la idea, Ptolomeo diseccionó a la Tierra para representarla como imagen cognoscible, le arrancó su tridimensionalidad para perpetuarla en la bidimensión, el mundo fue por mucho tiempo bidimensional, no porque la Tierra lo fuera, sino porque su representación lo era. Este es un intento por borrar las fronteras entre la dimensión de lo visual y lo táctil, a pesar de que ambas se contengan la una la otra dentro de un espacio que conforma lo real, de tal manera que converjan finalmente en un espacio conceptual; entendiendo a este espacio como una representación no mimética, ya que un mapa carece de escalas tonales y por lo tanto no posee la intención de ser una representación realista.

La imagen no mimética, resulta igualmente traducida desde el mundo corpóreo, dentro de una pintura o dentro de un mapa, en el sentido que ambas ramas nos presentan datos selectivos del espacio de lo tangible. Gombrich, presenta una reflexión sobre el tipo de información que podemos recibir desde estos dos tipos de representaciones. Señala que:

(...) existe una distinción de sentido común entre la información sobre un elemento del mundo físico (tal como un edificio) y su apariencia desde un punto de estación dado y en determinadas condiciones. Los mapas nos proporcionan información selectiva sobre el mundo físico; los cuadros, como los espejos, nos presentan la apariencia de un aspecto de ese mundo, variable en función de las condiciones de iluminación, y por tanto puede decirse que dan información sobre el mundo óptico.²⁸

Concluimos de esta manera, que del mapa se puede hablar solo de una convención de estructuras visuales más que de una representación, como se puede hacer en la Pintura. A

²⁸ GOMBRICH, E. H. *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Alianza Editores. S. A., Madrid, 1991. 166 p.

manera de ejemplo, las pinturas de Guillermo Kuitca, nos muestran las representaciones de las convenciones espaciales de los planos de las ciudades del mundo, como una doble lectura: el habitar del hombre; Kuitca, nos habla de ello: “El mapa, o mejor dicho, la imagen del mapa, se encuentra traspasada por una aberración referencial, que ha sido por un tiempo constitutivo de la pintura.”²⁹

La Cartografía hace retornar en su gesto representacional a la Pintura y la Escultura a un punto en común o a un punto ciego. Esta crea la apariencia del mundo, a través de una operación visual, que vincula a la Pintura y la Escultura en un solo momento, que es la desenvoltura; el simple gesto de cuando la cáscara de un volumen se abre.

La influencia de la Cartografía

.
. .
.

Calculemos que en aproximadamente unos 1280 años más, desde que Claudio Ptolomeo proyecta su *planisferium*, su obra *Geographia* será conocida en Italia, luego de haber estado en un estado cataléptico en el período del Medio Evo.

La concepción figurativa de que la Tierra era plana fue gracias a la literatura patristica, luego se mantuvo esa teoría tras ser sacralizada con conceptos bíblicos. Se decía que la Tierra tenía una forma plana y cuadrada como el Tabernáculo de Jerusalén³⁰. Se crea así una visión encontrada frente a la esfericidad que postulaba Ptolomeo. De esta forma, será su obra escrita que en su llegada a Florencia en 1406, se consolidará en aquella época como un objeto de estudio y admiración, ya que revelará nuevas visiones del mundo.

²⁹ SHAW, Edward. Guillermo Kuitca. *Obras Puntuales*. Catalogo exposición Musea Nacional de Bellas Artes, Santiago, 2006. 30

p.
³⁰ ENCICLOPEDIA GEOGRÁFICA. Op. Cit.

El mito del eterno retorno vuelve a aparecer, y es en el Renacimiento donde encontramos como bases intelectuales de la época a la cultura helénica; porque para re-nacer, hay que haber nacido antes. Es así, como Europa se sigue preguntando sobre el concepto de mundo, la relación de la Pintura y la Escultura, el espacio interno y externo, entre muchas otras.

Dos hechos marcan el volver a nacer del conocimiento griego, uno de ellos es el descubrimiento de antiguos manuscritos -finales del siglo XIV y comienzos del XV-, y el otro hallazgo fue la creación de la Imprenta de tipo móvil, aproximadamente a mediados del 1400.

Cuando las obras helénicas se tradujeron, fueron estudiadas y fue de modo, como se comprendió que mucho de lo que hablaba la cultura romana estaba basada en los conocimientos griegos. Comenzó así, una incansable búsqueda por las fuentes originarias de los romanos. Hubo emisarios europeos que viajaron a Oriente Medio en las primeras tres décadas del siglo XV en busca del conocimiento, y fue así como se compró material intelectual a los turcos. Se señala que en 1423, un florentino, Giovanni Aurispa, regresó de su viaje con 238 manuscritos completos. De esta manera llegaron a Italia, textos como: “La Política” de Aristóteles, “La Ilíada” y “La Odisea” de Homero, entre muchos más, que directamente de la Biblioteca de Alejandría, llegaron a Asia donde unos ricos coleccionistas.

Dentro de los manuscritos que llegaron a Florencia, habían una serie de textos que ejercieron una importante influencia en esta época, como son las obras escritas de Ptolomeo. Más específicamente, un comerciante italiano, Palla Strozzi, fue quien llevó a Florencia, la *Geographia* de Ptolomeo. Es así como comienza esta nueva gran época de nuestra historia; por este motivo de florecimiento cultural y científico, Giorgio Vasari, escritor italiano, bautiza el período en el cual también vivió, como *Rinascita* o Renacimiento³¹.

Esta aspiración renacentista por la cultura griega de la antigüedad, provocó una fiebre de creación importante en toda Europa. Es así como por ejemplo, con la invención de la imprenta de tipo móvil, pudo esparcirse el conocimiento más rápidamente. Las ediciones de libros de origen griego sobre Cartografía, tuvieron un excelente recibimiento ante el público renacentista; tanto fue así, que se empezaron a hacer reproducciones locales; por ejemplo, en

³¹ WHITE, Michael. *Leonardo*. Op. Cit. 63 p.

distintos sectores se hacían mapas donde aparecía el lugar donde nacía la gente. En 1475, se realiza la primera edición de *Geographia*, la cual no incluía los mapas, hasta la edición de 500 ejemplares, dos años más tarde, donde incluía 26 reproducciones de mapas grabados en cobre. En esta edición, es probable que Cristóbal Colón, se haya basado para idear su viaje de encuentro hacia una nueva ruta por el oeste hacia la India. Otra edición, es la edición alemana de Ulm en 1482, la cual contenía veinte y siete mapas antiguos y cinco modernos tallados sobre madera. Esta edición seguramente fue la que leyó Martín Behaim, cosmógrafo, navegante y aristócrata alemán, que construyó el primer Globo Terráqueo, el mismo año en que Colón descubrió América (1492) -históricamente hay teorías de que estos visionarios se habrían conocido-. Behaim, proyectó un mapamundi que contenía todo el territorio que se tenía registrado de acuerdo a los descubrimientos de su época; este mapa fue traspasado a la superficie esférica del globo.



Edición alemana de Ulm en 1482, por Johannes de Armsshein

La Cartografía se hizo muy popular en el Renacimiento, incluso ya no era solo materia de los expertos en el tema, sino que muchos escritores, científicos, artistas, entre otros, comenzaron a confeccionar mapas; Leonardo da Vinci, influido por el afán popular -y seguramente el interés provocado por las conversaciones que tuvo con el matemático, astrónomo y geógrafo florentino, Paolo dal Pozzo Toscanelli-, se hizo un gran estudioso de la Cartografía, incluso tenía una edición de *Geographia* de Ptolomeo³². Da Vinci, realizó varios mapas: el Mapa de Ímola y Mapa físico de Toscana, Emilia y Romaña.

Para el estudio transversal de disciplinas que practicaba Leonardo, la Cartografía calzaba perfectamente, ya que ésta pasó por las distintas disciplinas plásticas del Arte. Fue pintada en los primeros siglos; luego con la invención de la Imprenta móvil, se hizo Grabado y posteriormente con la creación del globo terráqueo, estuvo en el campo de la Escultura.

Para entrar en la historia del recorrido en el espacio físico del mundo, cuando se comprobó finalmente que la Tierra era una esfera, tenemos que comenzar a señalar que a comienzos del siglo XV, el príncipe Enrique el Navegante de Portugal, quiso encontrar la ruta a la India a través del Atlántico. Así comenzó una ola de descubrimientos. El gran interés de encontrar una ruta por el oeste a India, no era comprobar si la Tierra era redonda, sino que la ruta que existía era monopolio de los italianos; en definitiva, todo el resto de Europa tenía que pagar altos impuestos por las sedas, especias y otras mercancías. Es por esto que había que quebrar ese monopolio y lograr encontrar otro camino a las Indias.³³ El geógrafo florentino Toscanelli en 1474, habría señalado al rey de Portugal a través de una carta, la teoría de que era posible llegar a las Indias por el occidente; el rey no tomó en cuenta la propuesta. Por consiguiente, Toscanelli transmitió los términos de esta carta al navegante genovés Cristóbal Colón.³⁴

Colón finalmente ganó el apoyo de los Reyes Católicos y el 3 de agosto de 1492, emprende su viaje. El 12 de octubre del mismo año, llega a un archipiélago en las Bahamas, al que el navegante llamó San Salvador. Con una vuelta triunfante a España, por la convicción de que había encontrado el camino del oeste, llamó a las tierras descubiertas: Indias, ya que Colón murió creyendo que encontró una nueva ruta y no un nuevo continente.

³² WHITE, Michael. *Leonardo*. Op. Cit. 359 p.

³³ KREBS, Ricardo. *Breve Historia Universal*. Editorial Universitaria, Santiago, 2001

³⁴ ENCICLOPEDIA GEOGRÁFICA. Op. Cit. 137 p.

La ola de expediciones finalizó con el navegante Hernando de Magallanes, que por primera vez dio la vuelta al mundo, quien lograría la primera circunnavegación a la Tierra. Partió desde España en 1519; pero en el transcurso del viaje lo mataron unos nativos; uno de sus oficiales, Sebastian Elcano, quedó a cargo de la nave, llegando casi tres años después al punto de partida. Volvía a España la primera tripulación de navegantes que había logrado dar la vuelta al mundo, comprobando empíricamente que la Tierra era redonda y que América era un nuevo continente. Ya no era una apariencia, sino que esto constituía parte de la experiencia.

El impacto que causó en la época el hallazgo del Nuevo Mundo se puede percibir en las palabras de López de Gómara, eclesiástico e historiador español nacido a comienzos del siglo XVI: “La mejor cosa después de la creación del mundo, sacando encarnación y muerte del que lo creó, es el descubrimiento de Indias”.³⁵

No cabe duda que Cristóbal Colón es y será considerado una de las figuras más importantes de la historia, que logró con su viaje, la materialización del sueño de muchos astrónomos, cartógrafos, geógrafos, navegantes y escritores. A pesar de que él no fue el protagonista del recorrido completo a la Tierra, fue en cambio, el gestor de un primer impulso concreto. Dio el primer paso al Nuevo Mundo, como lo hizo Neil Armstrong en la Luna. La señal de disolver los límites, un eterno caminar, un recorrido concreto sobre lo indomable. Pero quien clavó en el pensamiento renacentista la idea de que vivíamos inmersos en una esfera, entregándole a la humanidad el mapa del laberinto de las incertidumbres sobre el espacio, fue Claudio Ptolomeo, que al abrir la imagen de la Tierra, provocó la apertura de conciencia por el resto de la historia de la humanidad.

Es curioso observar cómo el desarrollo del sentimiento del espacio en la pintura del siglo decimoquinto va coincidiendo con aquel heroico impulso que llevó a españoles y portugueses a surcar al mar tenebroso, a navegar por mares hasta entonces nunca conocidas, descubriendo de esta manera el camino marítimo de las Indias Orientales y América. La necesidad de espacio y más espacio, de explorar el mundo, de buscar caminos nuevos y nuevos veneros al tráfico, son contemporáneos de los afanes de los florentinos por hallar las leyes de representación del espacio en una superficie plana.³⁶

³⁵ ENCICLOPEDIA GEOGRÁFICA. Op. Cit. 141 p.

³⁶ DE LA ENCNA, Juan. Op. Cit. 46. p

Cartografía, repensar la imagen de lo humano

La Cartografía nos posibilita meditar sobre la razón de estar contenidos dentro de un cuerpo y ese cuerpo inmerso en otro cuerpo esférico; nos hace reflexionar sobre la envoltura como contendor.

Hacer evidente una envoltura es dar por hecho una anterior y posterior desenvoltura; como también hacer evidente una muerte, es hacer evidente un nacimiento y una eventual Resurrección.

(...) Envolvieron el cuerpo de Jesús con lienzos perfumados con esta mezcla de aromas, según la costumbre de enterrar de los judíos. (...) Aprovecharon entonces este sepulcro cercano para poner ahí el cuerpo de Jesús (...)

(...) María Magdalena fue a visitar el sepulcro. (...) “Han sacado al Señor de la tumba y no sabemos dónde lo han puesto.”

Pedro y el otro discípulo partieron al sepulcro. (...) Entró a la sepultura y vio los lienzos en el suelo. El sudario que había cubierto el rostro de Jesús no estaba junto con las vendas, sino aparte y doblado (...) Aún no habían comprendido la Escritura, según la cual Jesús debía resucitar de entre los muertos³⁷

Un hito importante en la historia, cuando nos referimos a conceptos como envoltura, imagen, huella, es el Santo Sudario. Donde el cuerpo sin vida de Cristo, al ser envuelto en una sábana, y por efecto de su resurrección, queda impregnada su imagen en la mortaja.

Hablamos de la proyección de un cuerpo en proceso de volver a la vida, es en definitiva, la captura de la apariencia de Jesús. Su importancia como operación material, radica en que estamos viendo la evidencia de un cuerpo que estuvo envuelto, y el resultado de su impronta en la desenvoltura. Por lo tanto, estamos hablando de un traspaso de la imagen de un

³⁷ SAN JUAN. *Biblia Latinoamericana*. Ediciones Paulinas Verbo Divino. E. San Juan Cap. 19: 40 – 42 y San Juan Cap. 20: 1 - 10

volumen tangible al mundo de lo bidimensional; la misma operación visual que nos muestra el planisferio, pero sin el cartógrafo como medio.

En el lienzo³⁸ se muestra la imagen monocroma de un hombre, visto por su lado anterior y posterior, la impresión directa de un cadáver; señal evidente de una mortaja mortuoria ó tajrijín, la cual tenía que cubrir por completo el cuerpo inerte. Este rito funerario, se instauró en función que todos los judíos fueran enterrados sin ser discriminados por su nivel socio-cultural. Así, todos los hombres, visten la misma sencilla túnica que cubre su cuerpo y que sirve para igualar el plano de lo material.

La Resurrección ha sido un tema latente en el Arte. La importancia incluso, radica en la monocromía de la imagen de Cristo; el ejemplo más concreto de esto, es un ejercicio espiritual que se solía hacer a principios del siglo XIV, donde señala que:

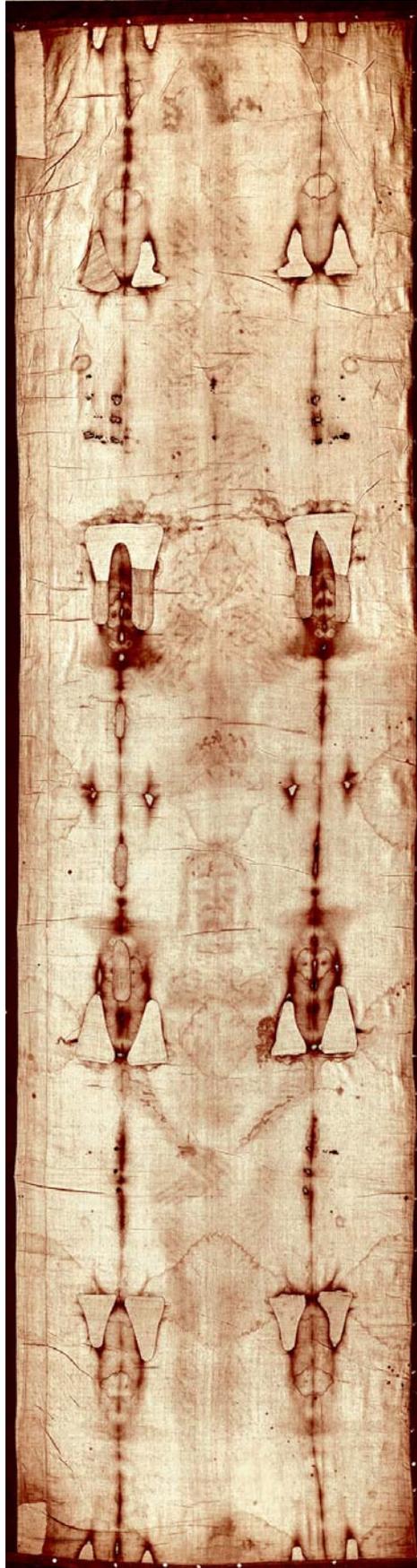
(...) lo primero que hay que hacer para que Cristo se nos aparezca en la mente es imaginar su nombre; lo segundo es imaginarle dibujando (*disegnato*), lo tercero imaginar su dibujo sombreado (*ombrato*), lo cuarto imaginarle encarnado (*incarnato*), es decir, coloreado, y finalmente pasar de una imagen plana a una en tres dimensiones (*rilevato*).³⁹

Esto provocaba incluso, que en época de la cuaresma, en las iglesias se produjesen llamamientos a favor de las imágenes monocromas. Este dato en conjunto con la lectura del ejercicio espiritual, nos hace caer en juicio, que la Grisalla se vinculaba con la muerte de Jesús, próximo a su resurrección.

Podemos pensar que la muerte y resurrección de Cristo, solo ha sido un tema en el Arte Clásico, que Mantegna, Masaccio, ó della Francesca, han hecho cargo de la convención de esta escena, pero no es así. Yves Klein "*Le Monochrome*", adoptó la idea de pintar con pinceles vivos, tras embadurnar con pintura azul a una modelo desnuda en una acción de Arte.

³⁸ La tela es de un solo trozo, "cuyas dimensiones son 4 metros 36 centímetros de largo por 1 metro 100 milímetros de ancho en una extremidad, 1.104 en la otra y 1.105 en el centro. HERNÁNDEZ, Modesto. *La Sabana Santa de Turín. Estudio científico-histórico-crítico*. Imprenta de Henrich y C^ª, Barcelona, 1903. 27 p.

³⁹ GAGE, John. Op. Cit. 117 p.



Santo Sudario de Turín.

Siguiendo las indicaciones de Klein, la modelo imprimió su cuerpo cinco veces contra un papel colgado en la pared (ANT 100), a lo que llamó posteriormente antropometrías. La primera presentación en público de esta acción fue en 1960 en París y más tarde surgieron más de ciento cincuenta antropometrías (ANT) y unas treinta impresiones corporales sobre seda, tituladas "*Antropométries Suaires*" (ANT SU) –Antropometrías Sudarios–.⁴⁰ Todas estas obras, poseen el carácter de huella, y se ha eliminado la mano directa del pintor, por lo tanto, el artista deja de ser sobre su obra; Klein actúa solo como ideólogo no como ejecutor.



Modelo en performance de Yves Klein. Antropometrías de la época azul, 1960

⁴⁰ WEITEMEIER, Hannah. *Klein. International Klein Blue*. Editorial Taschen, Köln, 2001



Antropometría sin título, 1960, 78,5 x 279 cm



Es el acto de la Resurrección, donde la huella se manifiesta la como evidencia de un traspaso directo de lo corpóreo al plano. “El indicio alusivo de la antimateria en la materia”.⁴¹

Lucio Fontana (1899 – 1968), hará una serie de bastidores en forma de huevo con lienzos perforados y pintados monocromáticamente, que llamará “*fine di Dio*” –El fin de Dios–, que remite una frase en un texto de Nietzsche, y que además se le da una lectura de la forma orgánica del huevo como un símbolo de vida y –en un contexto cristiano– de la Resurrección. Fontana entendía su grupo de obras “*fine di Dio*”, en el contexto del Arte Sacro Contemporáneo⁴².

⁴¹ WEITEMEIER, Hannah. Op. Cit. 62 p.

⁴² HESS, Barbara. *Lucio Fontana: Un hecho nuevo en escultura*. Editorial Taschen, Köln, 2006 p. 68

También Joseph Beuys (1921 – 1986), se interesa por el acto de volver a la vida a través de la muerte. Este artista nos plantea que la imagen del ser humano, es la imagen de Cristo, incluso así es como titula una de sus exposiciones en 1984 (*Menschenbild – Christusbild / Imagen del ser humano – Imagen de Cristo*). Beuys, llamará a Cristo “Pasaporte para entrar en el futuro” (...), pero pasaporte, sobretudo, para el “camino que hay en medio y que lleva hacia los dos finales invisibles, entre lo que hay antes del nacimiento y lo que hay tras la muerte”. El principio de la Resurrección para Beuys, es un repensar como el ser humano alcanza el misterio de sí mismo, su metamorfosis: este es el principio de la Resurrección, Cristo.⁴³ Además, fue él quien se envolvió en fieltro y con el fieltro envolvió objetos.⁴⁴ Un ejemplo claro de su concepto sobre la envoltura y Resurrección, esta en su acción “*Coyote. I like America and America likes me*”, donde envuelto en una manta de fieltro desafía a la muerte durante un mes, conviviendo en una habitación junto a un coyote salvaje; en este encierro, Beuys, esta obligado a utilizar solo un bastón y su manta para protegerse, ante la eventualidad de que el animal se ponga agresivo.⁴⁵



Joseph Beuys, I like America and America likes me

⁴³ MENNEKES, Friedhelm. *Joseph Beuys: Pensar Cristo*. Empresa Editorial Herder, S.A., Barcelona, 1997

⁴⁴ STACHELHAUS, Heiner. *Joseph Beuys*. Parsifal Ediciones, Barcelona, 1990. 83 p.

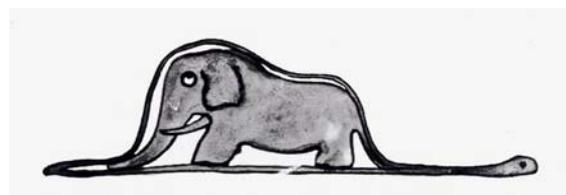
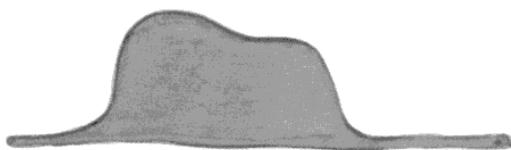
⁴⁵ LAMARCHE-VADEL, Bernard. *Joseph Beuys*. Ediciones Siruela, Madrid, 1994



Joseph Beuys, I like America and America likes me

La envoltura opaca, iguala visualmente porque cubre la envoltura originaria del cuerpo, la piel, nuestra apariencia corpórea, que forma la barrera entre nuestro interior y exterior, superficie al mismo tiempo impermeable y permeable. Es en la piel, donde surgen los profundos misterios del tacto, nuestra fuente fundamental de la estimulación sensorial que nos mantiene en pleno contacto ante el mundo físico. Pero ésta al ser cubierta ó envuelta, nos iguala visualmente, nos pone en una misma forma y apariencia, nuestro reflejo se reprime ante la envoltura de una tela y por tanto se crea el misterio de lo que esta adentro, solo queda expuesta nuestra condición humana, y por consiguiente, la individualidad queda inmersa en el envase.

El artista búlgaro, Christo, empaqueta y envuelve en plástico, en tejido y en papel marrón, con ello recuerda a la gente que los paquetes tienen contenido⁴⁶, aún cuando envuelve aire en 1968, para la Documenta 4 de Kassel, esta hablando de contener algo, incluso de contener el vacío.



⁴⁶ VAIZEY, Marina. *Christo*. Edición Polígrafa, S.A., Barcelona, 1990. 14 p.

Mostré mi obra de arte a las personas mayores y les pregunté si les daba miedo mi dibujo. Me respondieron:

- ¿Por qué tiene que asustar un sombrero?

Mi dibujo no era el de un sombrero. Representaba una serpiente boa que digería un elefante. Entonces dibujé el interior de una serpiente boa para que las personas mayores pudieran comprender. (...)

Las personas mayores me aconsejaron que dejara de dibujar serpientes boas abiertas o cerradas y que me dedicara un poco más a estudiar geografía, historia, la gramática y el cálculo.

De este modo es como a los seis años abandone la magnífica carrera de pintor (...) ⁴⁷

El envolver es una acción que evidencia la posibilidad de un recorrido espacial en un cuerpo tangible, por lo tanto para hacer explícita la variedad de planos en el volumen y conformarlos en una superficie de dos dimensiones, es necesaria la acción formal de disección de un cuerpo, un desenvolvimiento de los lados de las figuraciones, volver una envoltura a su origen como apertura material, al encuentro con su lado opuesto, en donde se transforma en dualidad.

La envoltura ha estado siempre presente en la Historia del Arte. La necesidad de descubrir, un objeto o sujeto, ha sido imperiosa a lo largo del tiempo. El mirar la totalidad del ser, ha sido una necesidad de las distintas disciplinas del conocimiento humano y es así, como se ha llegado en el Arte a desollar y diseccionar un cuerpo en su materia. Ya no solo tenemos gestos, símbolos, improntas o aperturas visuales; no es solo la imagen la que se manipula, sino que también al cuerpo humano como materia. Es el caso de Demian Hirst con un cerdo, o el Dr. Günther von Hagens, con sus cadáveres.

La Cartografía disecciona, pero lo hace extrayendo la superficie de las cosas, superficie que es la imagen de las cosas, no su materia. Así como tampoco es la piel de Cristo la que queda en la Sabana, sino que es su imagen tras su regreso a la vida. La imagen es lo que queda del proceso.

El Arte se puede apropiarse de los comportamientos, ciencias, o disciplinas de lo humano. Por tanto el Arte se apropia de la técnica visual de la Cartografía, para darle una imagen al concepto de lo humano, a través de la desenvoltura de su apariencia. Fue Leonardo da Vinci, quien tras su enfoque totalizador, vinculaba la Tierra con el cuerpo humano; así lo expresó en

⁴⁷ SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *El Principito*. Ediciones Roca. S. A., México D.F., 1975. 11 - 12 p.

su dibujo “Hombre Vitrubiano” (h. 1487); y es así como en su incansable búsqueda de encontrar relaciones de la Tierra con el cuerpo humano señaló:

El hombre es el modelo del mundo (...) En la Antigüedad decían que el hombre era el mundo menor, y se trata de una definición realmente acertada, pues, tanto que el hombre está hecho de tierra, agua, aire y fuego, su cuerpo es un símil de la Tierra. Allá donde el hombre tiene huesos como sostén y armadura de la carne, la Tierra tiene rocas como sostén del suelo; donde el hombre tiene un estanque de sangre, que con la respiración de los pulmones se dilata y se contrae, el cuerpo de la Tierra tiene la mar océano, que también fluye y refluye cada seis horas para que la Tierra respire; donde los vasos sanguíneos se bifurcan, desde el mencionado estanque de sangre, a través del cuerpo humano, el océano llena el cuerpo de la Tierra con incontables corrientes de agua.⁴⁸

La imagen, como lo que queda

.
. .
.

Para acceder a la imagen de lo humano, debemos comenzar por pensar en la imagen como mediación y a la realidad como un cúmulo de mediaciones. Establecer la Cartografía y su planisferio, como el gesto que accede a la desenvoltura de un cuerpo, pero dicho desenvolvimiento es de la apariencia y no de su sustancia o espíritu, lo inmaterial contenido en la materia. El mapa como símbolo de lo habitable, por que tal vez, tengamos que desenvolver nuestro propio mapa para repensar en nosotros como humanidad.

Hegel propuso en la Fenomenología del Espíritu, a la apariencia como la primera mediación del espíritu para construir la realidad; al mismo tiempo que planteaba que tras la muerte del Arte Cristiano, ese Arte que se desarrolla entre el Arte Griego y el Arte Moderno, donde el Arte perdería la capacidad de referir al espíritu, o en definitiva de poder experimentar los rastros del espíritu en esa primera mediación, por lo tanto al Arte lo único que le quedaba era trabajar

⁴⁸ WHITE, Michael. Op. Cit. 342 p.

sobre la apariencia. Pero el Arte Moderno se escabulló de dicha empresa pensando lo pictórico en la Pintura y la lógica interna del medio.

En esta medida el Arte quedó sin representación, llegando a la exposición mínima que aseguraría lo pictórico, pero algo quedó fuera, algo quedó negado y ausente, fue la experiencia y la imagen. La experiencia ha posibilitado el desdoblamiento del Arte sobre la realidad y al experimentar la dimensión estética de la misma. Por su lado la imagen, obligó al Arte y en particular a la Pintura, a pensarse en relación a muchas otras formas que trabajan sobre la imagen, como el cine, el diseño gráfico, entre otras; en esta medida lo pictórico debía repensar sus límites o reconsiderar sus estrategias de construcción.

El Arte Moderno lo que nunca pudo llevar a un grado cero fue la imagen, la Pintura no puede pensar en sí misma en un estado no pictórico, mientras la no-imagen, como la sombra, tiene su imagen. A esta dimensión de visualidad deberemos considerarla una forma de construcción, como decíamos una mediación y una apariencia.

Pero ¿por qué pensar la apariencia? Retomando los planteamientos de Hegel, primero porque la apariencia constituye realidad, cuando entendemos por ella la relación entre signos que acontecen en el espacio y se interrelacionan; y en un segundo lugar, porque Hegel piensa la apariencia como el único lugar para pensar un nosotros, es decir, para pensar en lo humano.

Si en la apariencia podemos acceder a un concepto abstracto de nosotros, la estrategia de construcción visual de la Cartografía como disección, posibilitó el entendimiento del concepto de mundo, para desprender su condición visual en pro de la construcción de la misma como realidad. Al disponer a la apariencia de lo humano y despojarlo de su pretensión tangible, se le expone como pura apariencia trasmutada de sí misma reposicionada en la realidad.

CONCLUSION

- .
- .
- .
- .
- .
- .

Cartografía de una Imagen propone el cuerpo como un volumen contenedor humano del ser, expuesto de forma explícita en la característica bidimensional de la Pintura.

Para resolver esta propuesta inmaterial en la Pintura, la construcción cartográfica como estrategia visual permitió la ejecución plástica de la obra. La apariencia corpórea de lo humano es transmutada a una realidad en que solo accede lo visible, como lo hizo y lo sigue haciendo el planisferio con el concepto de mundo, exponiendo en un plano a la imagen como el espectro de lo visible. De esta forma, es a través de la des-envoltura como rastro aparente de una envoltura, donde se pone en evidencia el contenido.

La Cartografía nos presenta la imagen de la Tierra contenedora de lo humano en el espacio, nuestro cuerpo ante el Universo.

Adquirir la conciencia de esto, convoca a conocer la importancia de poseer una envoltura que nos contiene y nos mantiene inmersos en el gobierno de lo tangible y lo visible.

De esta manera es como la Cartografía ha permanecido en constante desarrollo de construcción de la imagen; desde la *"Geographia"* de Claudio Ptolomeo, hasta nuestra

actualidad con el Google Earth, una forma de fácil acceso para cualquiera que no tenga conocimientos cartográficos, donde nos muestra a través de una bidimensión animada, la simulación de un tránsito de vuelo por sobre la superficie de lo habitable.

Leonardo da Vinci y Cristóbal Colón fueron influenciados por la Cartografía de Ptolomeo; Yves Klein y Yuri Gagarin lo fueron tal vez por la primera fotografía de la Tierra desde el espacio exterior; y nosotros por qué somos influenciados, por Google Earth o tal vez por el rompimiento de nuestra capa que recubre nuestra esfera terrestre, no lo sabemos, eso aún no está escrito, pero es evidente que nuestra *Imago Mundi* será creada impostergablemente por nuestra necesidad de construir mediaciones y por lo tanto eso se genera a partir de nosotros. Es probable que al sabernos carentes de descubrimientos terrestres y al no tener alguna frontera sin explorar, no indagemos más sobre una incógnita ya resuelta; y tal vez sea este el momento de comenzar a hacer una re-exploración para adquirir nuevos conocimientos, ya que el más conocido de los lugares puede transformarse en un laberinto, y es necesario recorrerlo para que éste se haga conocido; de esta forma, es como se puede repensar en nosotros mismos como contenedores, y así poder acceder de alguna manera a descubrir el contenido.

El estar contenidos, nos hace inevitablemente habitar un espacio, y es la Cartografía la representación de lo habitable, por lo tanto es necesario repensar sobre un mapa que nos muestre una "homo-grafía" y no una "geo-grafía", la que nos hace caer en nuestro propio conocimiento.

Presentar en mi obra pictórica, volumétrica y gráfica la superficie del cuerpo humano como espacio, me ha llevado a profundizar una imagen que se establece con vinculaciones visuales concretas con el mapa, propuesto como un plano de lectura que enuncia un recorrido de la vida, un recorrido que puede ser a manera de circuito geográfico o como lo aparente del cuerpo humano, que expone de manera significativa a la individualidad del ser.

Es probable que si tuviéramos un mapa de nuestro propio habitar y estableciéramos así el circuito de nuestro recorrido, el laberinto se transforme en camino, por el simple hecho de tener trazada la ruta que debemos seguir.



Giorgio de Chirico
La vuelta de Ulises



El Peregrino

BIBLOGRAFIA

.
. .
. .
. .
. .
. .

Bibliografía Específica

ALBERTI, LEON BATTISTA. 1998. *Tratado de la Pintura*. Universidad Autónoma Metropolitana, Colección Ensayos, Tamaulipas.

BAXANDALL, MICHAEL. 2000. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Editorial Gustavo Gill, Barcelona.

BECKETT, WENDY. 1995. *Historia de la pintura*. Editorial La Isla. Buenos Aires.

CRESPI, IRENE y FERRARIO, JORGE. 1999. *Léxico técnico de las artes plásticas*. Editorial Eudeba. Universidad de Buenos Aires.

DE LA ENCINA, JUAN. 1951. *La pintura italiana del Renacimiento*. Fondo de Cultura Económica. México, D.F.

ENCICLOPEDIA GEOGRÁFICA. 1967. *Historia de la Cartografía. La Tierra de papel*. Georama, Editorial Codex, B. Aires.

GAGE, JOHN. 1997. *Color y Cultura*. Ediciones Siruela, Madrid.

GOMBRICH, E. H. 1991. *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Alianza Editores. S. A., Madrid.

GOMEZ MOLINA, JUAN JOSÉ. 2002. *Maquinas y herramientas de dibujo*. Ediciones Cátedra. Madrid.

HERNÁNDEZ, MODESTO. 1903. *La Sabana Santa de Turín. Estudio científico-histórico-crítico*. Imprenta de Henrich y C^ª, Barcelona.

HESS, BARBARA. 2006. *Lucio Fontana: Un hecho nuevo en escultura*. Editorial Taschen, Köln.

- KREBS, RICARDO. 2001. *Breve Historia Universal*. Editorial Universitaria, Santiago.
- KRIEGESKORTE, WERNER. 2002. *Arcimboldo*. Editorial Taschen, Köln,
- LAMARCHE-VADEL, BERNARD. 1994. *Joseph Beuys*. Ediciones Siruela, Madrid.
- MAYER, RALPH. 1948. *Manual del Artista. Materiales y Técnicas*. Librería Hachette, Buenos Aires.
- MENNEKES, FRIEDHELM. 1997. *Joseph Beuys: Christus Denken. Pensar Cristo*. Empresa Editorial Herder, Barcelona.
- SAINT-EXUPÉRY, ANTOINE DE. 1975. *El Principito*. Ediciones Roca, México D.F.
- SAN JUAN. *Biblia Latinoamericana*. Ediciones Paulinas Verbo Divino.
- SHAW, EDWARD. 2006. *Guillermo Kuitca. Obras Puntuales*. Catalogo exposición Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.
- STACHELHAUS, HEINER. 1990. *Joseph Beuys*. Parsifal Ediciones, Barcelona.
- STOICHITA, VICTOR I. 1999. *Breve Historia de la Sombra*. Ediciones Siruela, Madrid.
- STOICHITA, VICTOR I. 2006. *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Ediciones Siruela, Madrid.
- VAIZEY, MARINA. 1990. *Christo*. Edición Polígrafa, Barcelona.
- WEITEMEIER, HANNAH. 2001. *Klein. International Klein Blue*. Editorial Taschen, Köln.
- WHITE, MICHAEL. 2002. *Leonardo. El primer científico*. Plaza & Janés Editores, Barcelona.

Sitios Web

MUSEÉ D` ORSAY. [en línea] www.musee-orsay.fr/typo3temp/pics/b769789693.jpg [consulta: 2007]

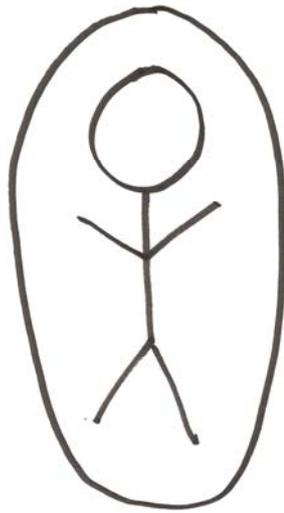
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 2001. *Diccionario de la Lengua Española*, Vigésima Segunda Edición. [en línea] <www.rae.es>

Material Audiovisual

MATISSE, HENRI. Documental, *Artistas Plásticos. Matisse-Picasso*. Emitido por Film & Arts.

Bibliografía General

- ADVIS, LUIS. 1978. *Displacer y Trascendencia en el Arte*. Editorial Universitaria, Santiago.
- CENNINI, CENNINNO. 1988. *El libro del arte*. Ediciones Akal, Madrid.
- DA VINCI, LEONARDO. 1944. *Tratado de la Pintura*. M. Aguilar Editor, Madrid.
- DENYS, RIOUT. 2003. *Le peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*. Éditions Jacqueline Chambon, Cahors.
- DORNER, MAX. 2002. *Los materiales de la pintura y su empleo en el arte*. Editorial Reverté, Barcelona.
- FARTHING, STEPHEN y YVARIS, J. F. 2007. *1001 Pinturas que hay que ver antes de morir*. Editorial Grijalbo, Barcelona.
- GARCÍA GARRIDO, ROGELIO. 2006. *La pintura de caballete. Materiales y Procedimientos*. Jorge Baudino Ediciones, Buenos Aires.
- GOMBRICH, ERNST H. 1985. *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Alianza Editorial, Madrid.
- GÓMEZ MOLINA, JUAN JOSÉ. 1999. *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- GÓMEZ MOLINA, JUAN JOSÉ. 1995. *Las lecciones del dibujo*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- NOCHLIN, LINDA. 1991. *El Realismo*. Alianza Editorial, Madrid.
- OPAZO, ROBERTO. 2001. *Psicoterapia Integrativa. Delimitación clínica*. Ediciones ICPSI. Instituto Chileno de Psicoterapia Integrativa, Santiago.
- PIERANTONI, RUGGERO. 1984. *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión*. Ediciones Paidós, Barcelona.
- PLATÓN. 1956. *La Republica o el Estado*. Editorial Iberia. Barcelona.
- PTOLOMEO, CLAUDIO. 1999. *Armónicas*. Miguel Gómez Ediciones, Málaga.
- SAGER, PETER. 1986. *Nuevas formas de realismo*. Alianza Editorial, Madrid.
- SILIATO, MARIA GRAZIA. 1987. *El hombre de la Sabana Santa*. Editorial Católica, Madrid.

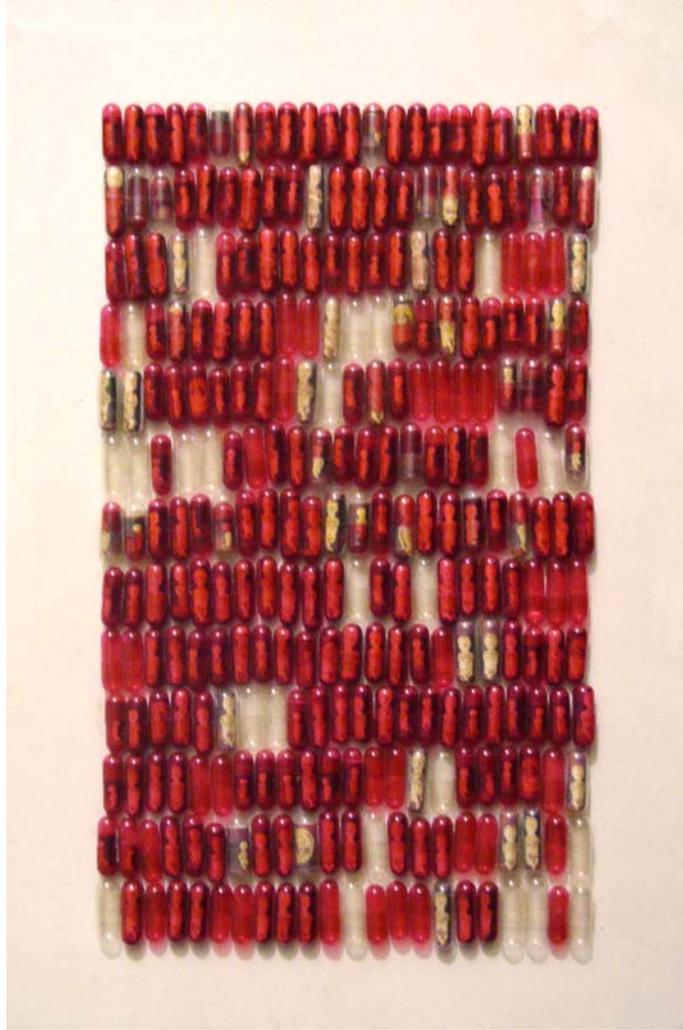


galería de imágenes

-
-
-
-
-
-

-
-
-
-
-
-

PROPUESTA PLÁSTICA



capsulas . 2002 . estudio para color . primer año



detalle



tríptico . 2004 . óleo sobre tela . 80 x 60 cm

ejercicio para segundo año de pintura



estudio de color sobre grisalla . 2004 . óleo sobre tela . 40 x 60 cm

ejercicio para segundo año de pintura



fotografías del taller de escultura . 2004



díptico 2004 . óleo sobre tela . 150 x 80 cm . cada uno

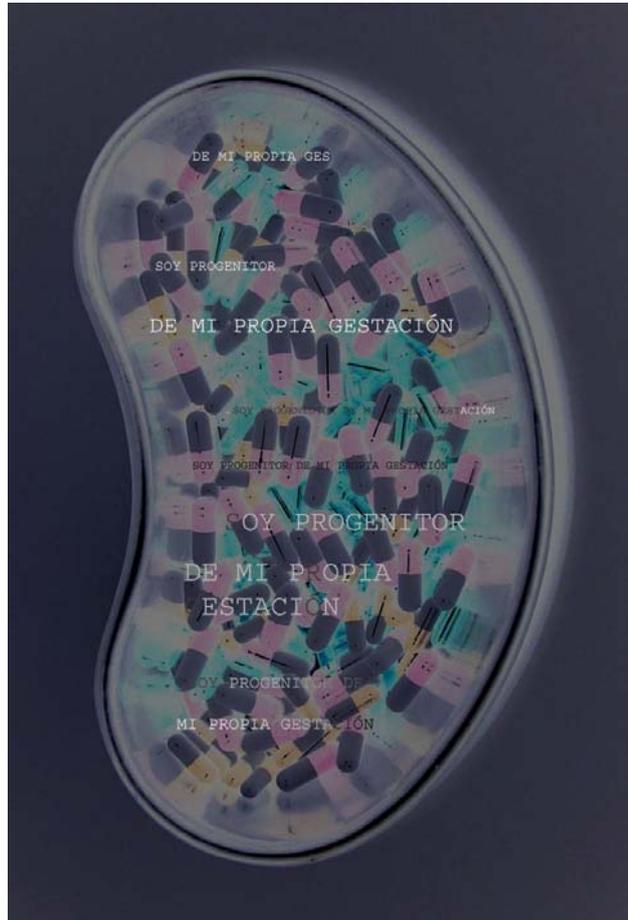


"toda cultura ha nacido de la introversión" . herman hesse

ejercicio de imagen-texto . formato digital . dibujo IV . 2005

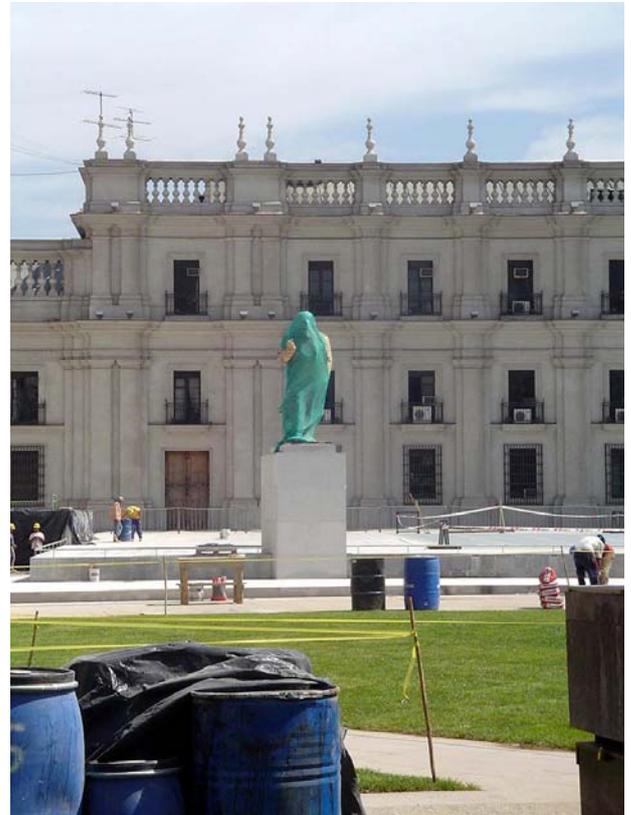


selección de serie de fotografías digitales de proceso de investigación
ejercicio . dibujo IV . 2005



soy progenitor de mi propia gestación

parte de secuencia de intervención fotográfica digital
ejercicio . dibujo IV . 2005

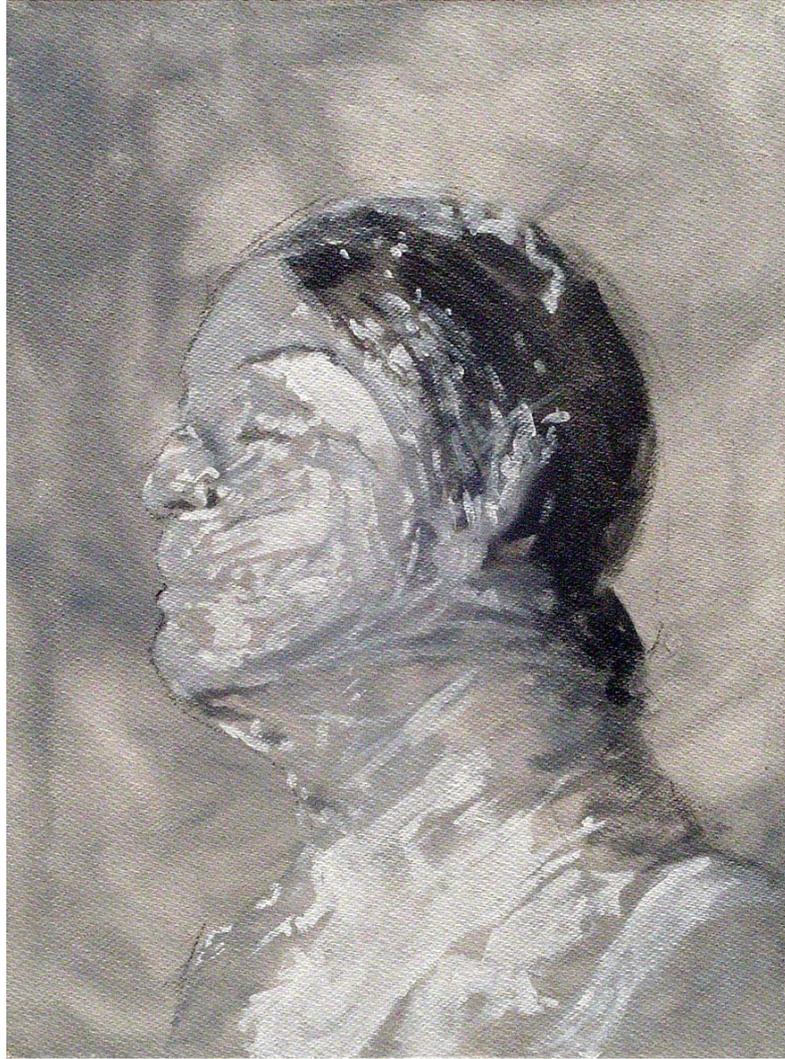


fotografía digital
monumento arturo alessandri palma
proceso de construcción plaza de la ciudadanía . palacio de la moneda
noviembre . 2005

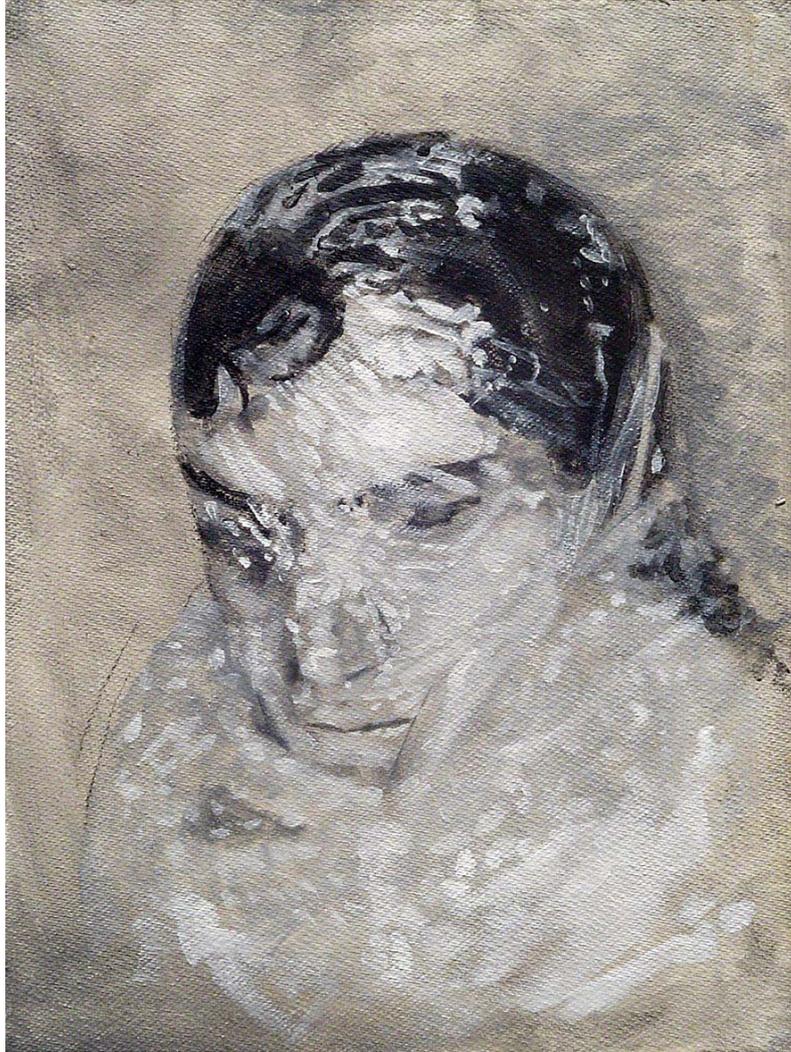




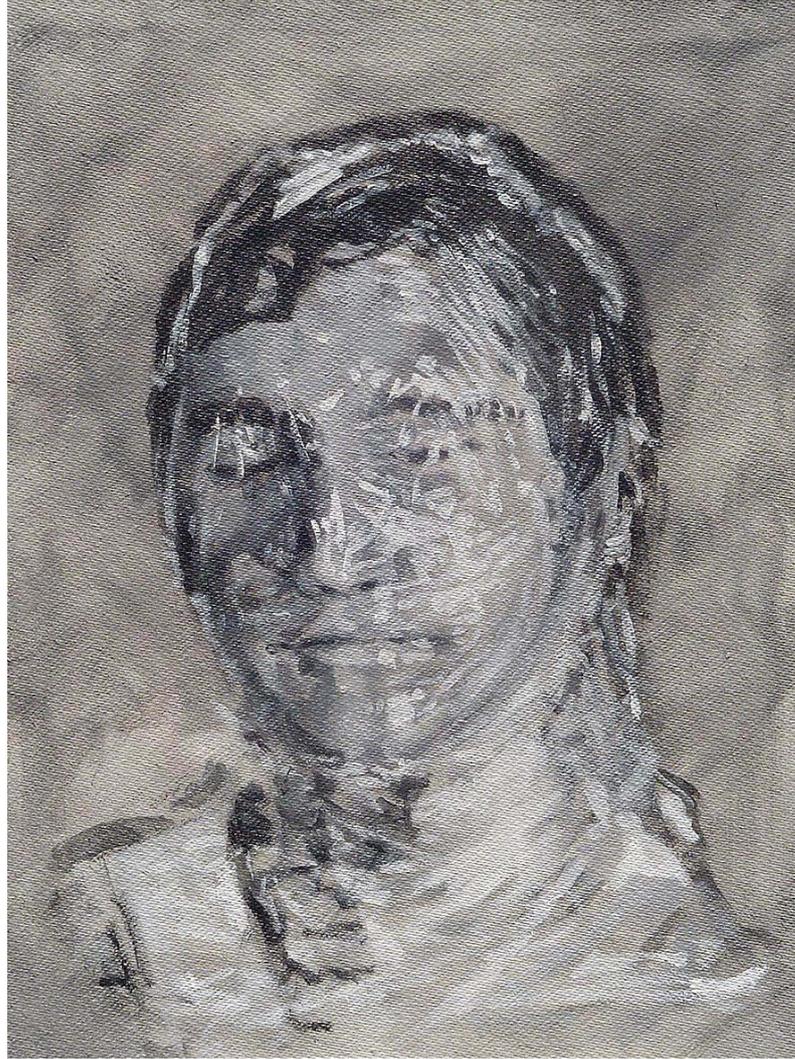
estudio uno . óleo sobre tela encolada a tabla . 50 x 40 cm . 2005



estudio dos . óleo sobre tabla . 50 x 40 cm . 2005



estudio tres . óleo sobre tabla . 50 x 40 cm . 2005



estudio cuatro . óleo sobre tabla . 50 x 40 cm . 2005



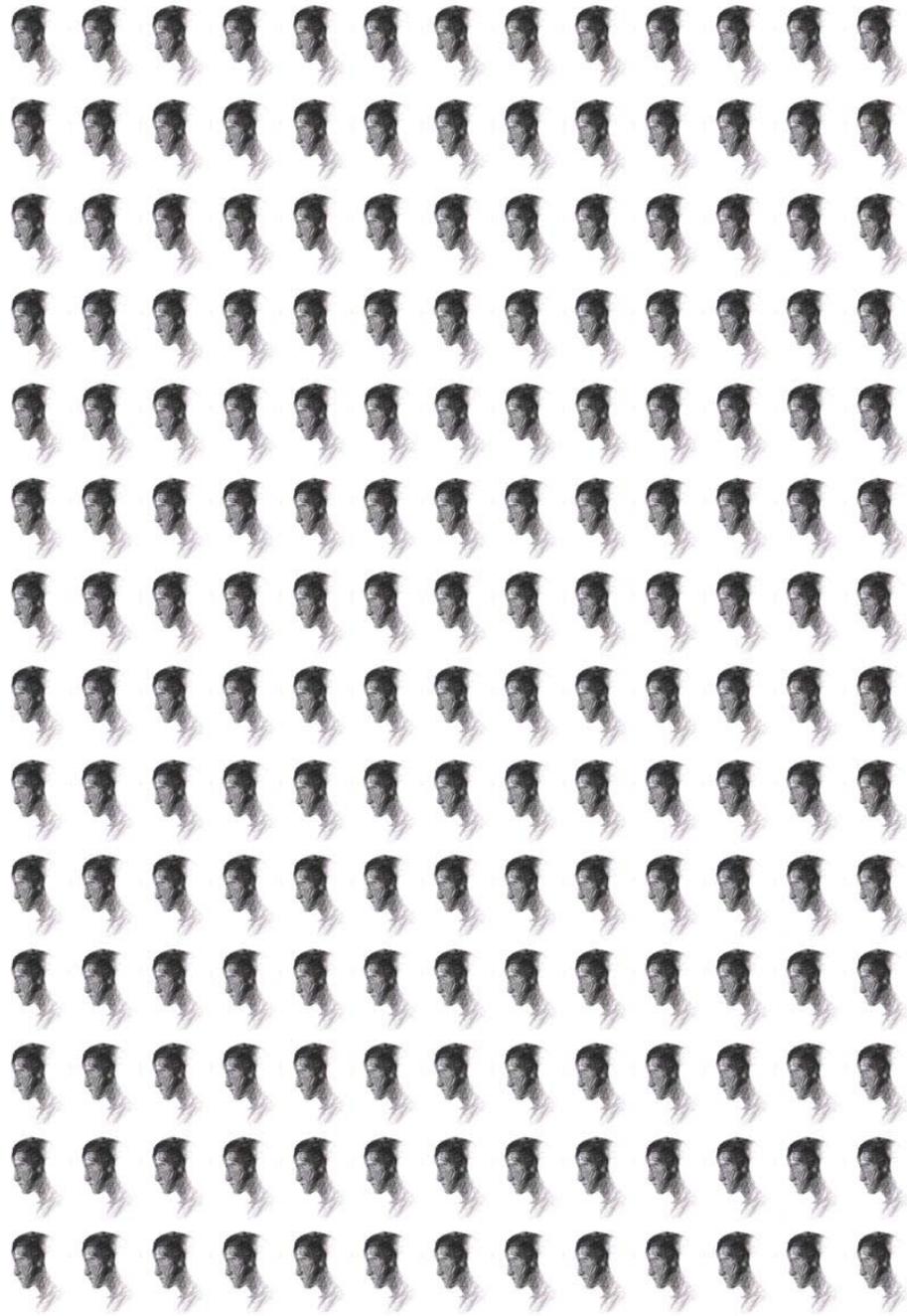
en con secuencia dos . óleo sobre tela . 150 x 120 cm . 2005



dibujo para en con secuencia . grafito . 53,2 x 37,5 cm . 2005



en con secuencia . 2005
grafito sobre papel . 68 x 53 cm
Impresión en papel dentro de capsulas . 24 x 1,73 cm



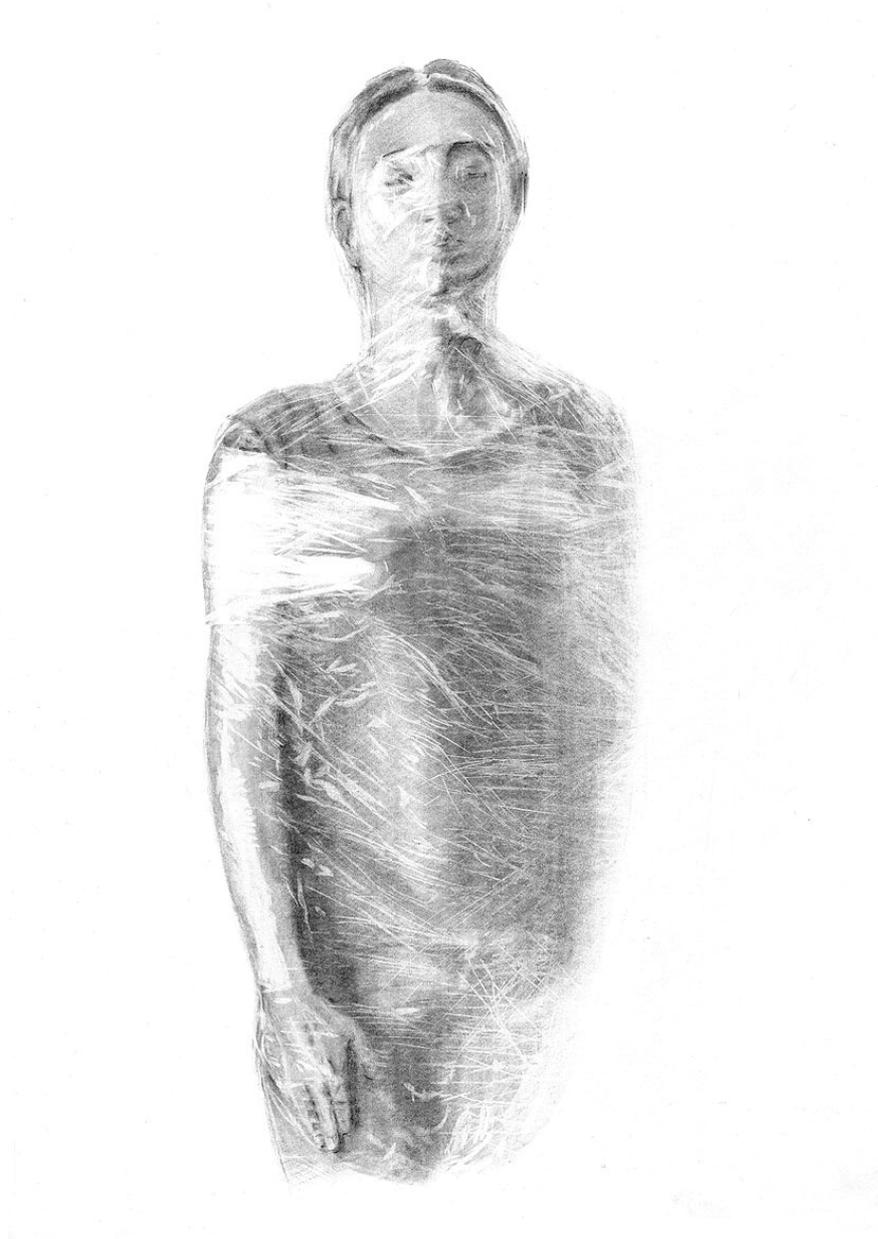
plantilla para capsulas



tallado jabón popeye . 10,8 x 4,7 x 2,4 cm . 2006



sobre trazos . grafito . 53,5 x 37,5 cm . 2006



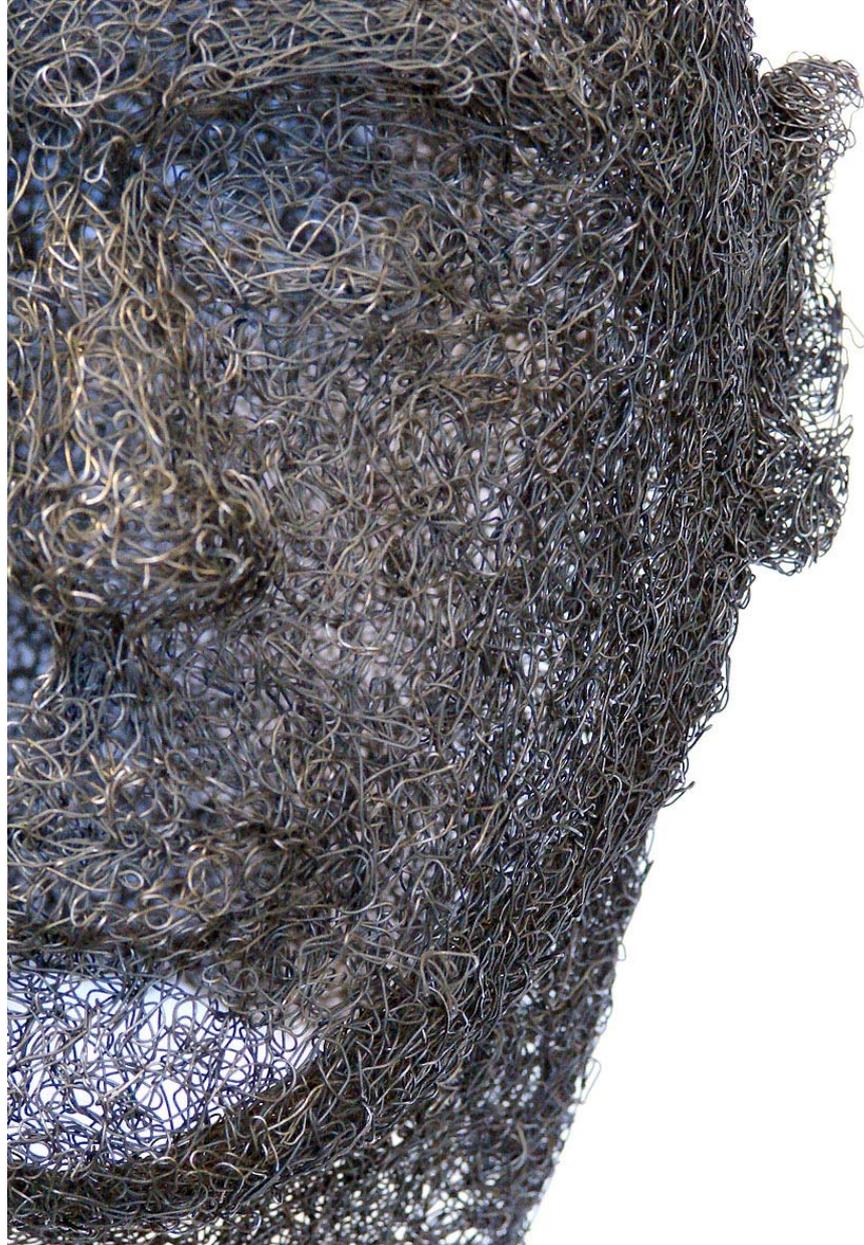
envuelta . carboncillo . 53,5 x 37,5 cm . 2006



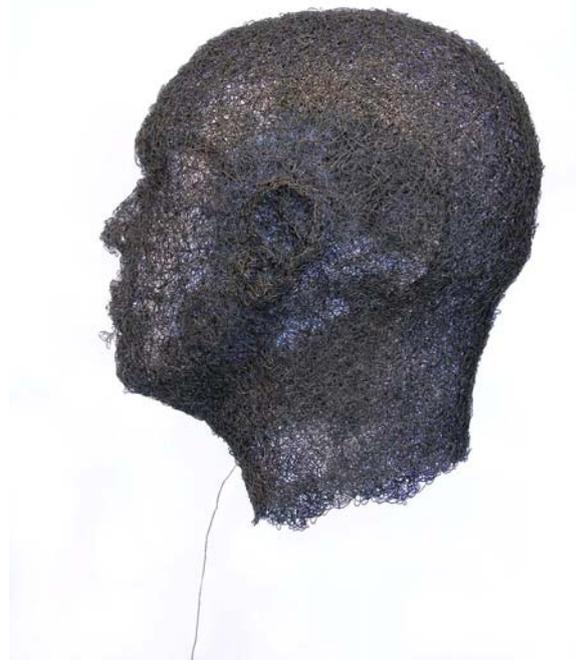
impermeabilidad . carboncillo . 53, 5 x 37,5 cm . 2006

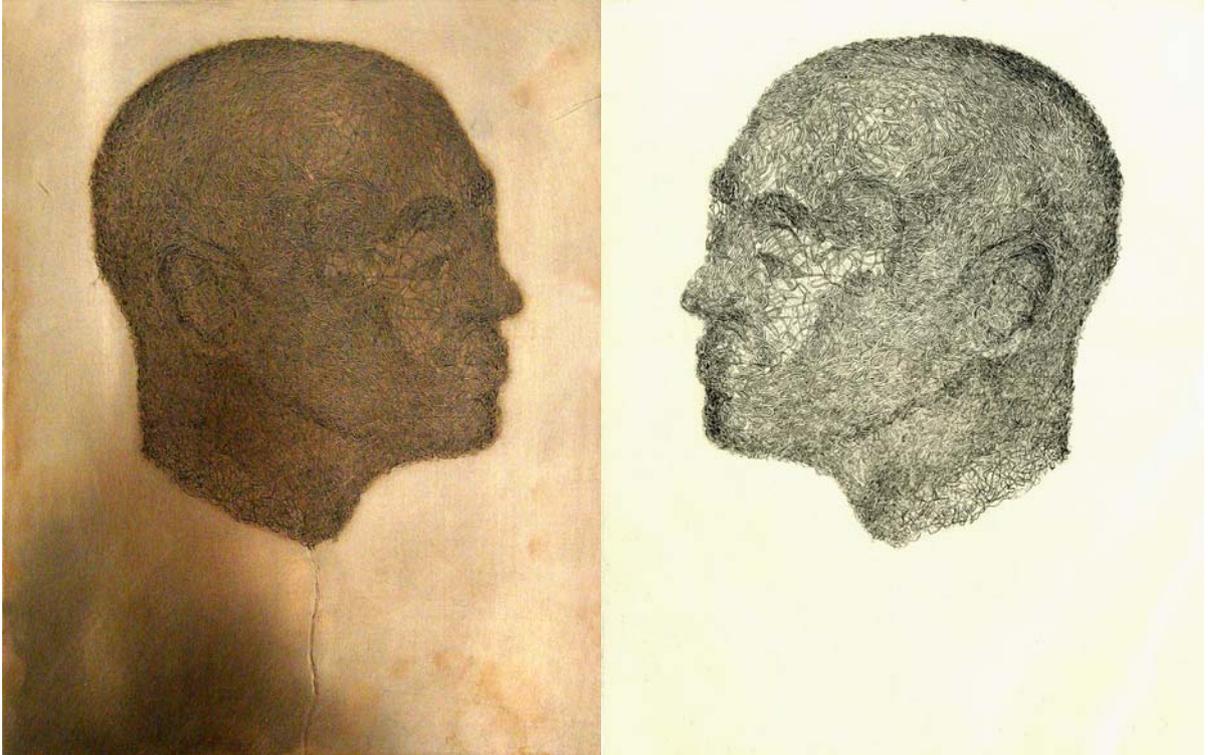


trazo corpóreo . grafito . 53,5 x 37,5 cm . 2006

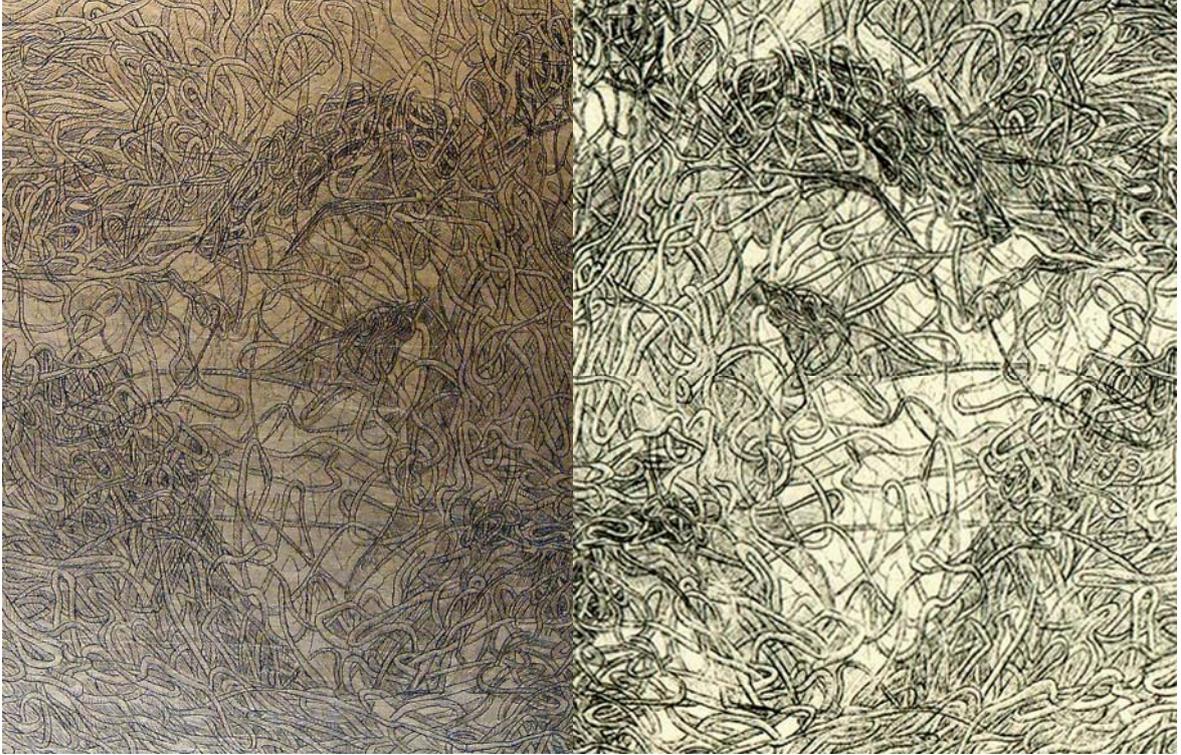


dibujo corpóreo . alambre conejero . 30, 5 x 20,5 x 25 cm . 2007





representación de un dibujo corpóreo . plancha y grabado
agua fuerte . 28 x 22 cm . 2007



detalle . plancha y grabado



en memoria de una resurrección . óleo sobre tela. 160 x 125 cm . 2008



detalle

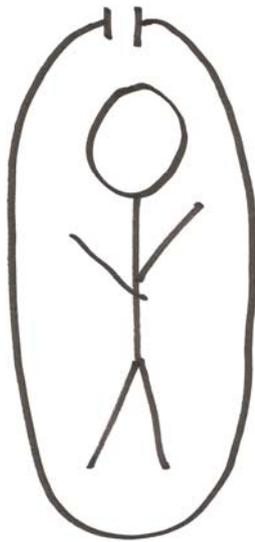
cartografía de una imagen . óleo sobre tela . 194 x 74 cm . 2008

detalle





En la pintura...
tengo que tocar lo intangible,
tengo que alumbrar sin un foco,
tengo que hacer distintas texturas con la misma materia,
tengo que pintar la carne pensando en el espíritu,
tengo que crear un momento que no sea parte del tiempo,
tengo que presenciar la creación de una promesa que me hice.



¿Para qué sirve un libro sin cuadros?; dijo Alicia