



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Departamento de Artes Visuales

SIGNOS DE AUSTERIDAD

Tesis para optar al Título Profesional de Pintora

MARLENE PAVLOVA BARRIENTOS VÉLIZ

Profesor Guía
Enrique Matthey Correa

Santiago, Chile
2006

Dedicado a mis padres

Marlene y Carlos...

AGRADECIMIENTOS

Expreso mi gratitud especialmente a Enrique Matthey, quién no sólo tuvo una buena disposición para guiar esta tesis, sino que además orientó a través de una mirada perspicaz y consejos certeros el desarrollo de mi trabajo pictórico.

ÍNDICE

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I

Espacios de una región geográfica interior

1.1 Realidad e imaginación en el lenguaje

1.2 Espacios desplazados

1.3 Transfiguraciones del breve espacio

CAPÍTULO II

Materia y Gesto: Inflexiones de la Representación

2.1 Superficie pictórica

2.2 Construcción / Destrucción

2.3 El lenguaje como tema

2.4 Del espacio mundo al espacio objeto

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1.	Fotografía pasillo casa antigua de Santiago.....	10
2.	Fotografía inodoro, casa antigua de Santiago.	
3.	Imagen de un piano, Video Clips.	
4.	Imagen de un baño, Video Clips.	
5.	JAIME FARÍAS, Autorretrato, 2004.	
6.	HAROLD PINTER, Puesta en escena “The Birthday Party”, 1958.	
7.	Recorte de revista.	
8.	Recorte de revista.	
9.	MARLENE BARRIENTOS, Me interno en ausencias, 2005.	
10.	MARLENE BARRIENTOS, Contemplación, 2005.	
11.	MARLENE BARRIENTOS, De tránsito, 2005.	
12.	CY TWOMBLY, Sin título, 1968.	
13.	Detalle graffiti de la vía pública.	
14.	Detalle graffiti de la vía pública.	
15.	GERHARD RICHTER, Tisch, 1962.	
16.	FRANCIS BACON, Scratching out, Barry Joule Archive.	
17.	Fotografía, piso de madera.	
18.	MARLENE BARRIENTOS, Sujeto en fuga, 2005.	
19.	MARLENE BARRIENTOS, Lo implícito del lugar, 2005.	
20.	MARLENE BARRIENTOS, Mascota, 2005.	
21.	RAUSCHENBERG, Dibujo De Kooning borrado, 1959.	
22.	JEAN DUBUFFET, Vida ejemplar del suelo (Texturología LXIII), 1958.	
23.	ARNULF RAINER, Svrpittura, 1959.	

24. MARLENE BARRIENTOS, Espera, 2005.
25. MARLENE BARRIENTOS, Una melodía lejana, 2005.
26. MARLENE BARRIENTOS, Vestigios, 2005.

“Dar su espacio poético a un objeto es darle más espacio
que el que tiene objetivamente”, Gastón Bachelard

INTRODUCCIÓN

La realización de esta tesis tiene como objeto central la presentación de una serie de pinturas que he titulado “Signos de Austeridad”, cuya temática alude a espacios comunes de tránsito determinados por una constante de tiempo, nostalgia y abandono. Enfoco mi atención hacia un lugar² común, público o privado que haya perdido su esplendor, y que en la constatación de sus marcas, residuos o fisuras sea posible develar el relato de una historia. Espacios que se impregnan de innumerables connotaciones de una condición de lo humano que persiste, pese a su negación u omisión.

Bachelard afirma que todo espacio que se relacione con nuestra experiencia sensible conlleva consigo una noción de casa, configurándose como un símbolo de protección y cobijo susceptible de habitar con el pensamiento y los sueños. En el desarrollo del trabajo plástico tejo un cuestionamiento incisivo a la realidad de lugares domésticos y objetos que allí se sitúan y los alojo en el marco del recuerdo. Por tanto, memoria e imaginación le infieren a los distintos espacios representados un acento de vaguedad e indeterminación. Estipulado por la imprecisión de un dibujo que interpreta subjetivamente los registros fotográficos que me sirven de modelo.

“...la operación de dibujar (la codificación) provoca de inmediato una separación de significante y significado: el dibujo no lo reproduce todo, y a menudo reproduce muy poca cosa, sin por ello dejar de ser un mensaje potente, mientras que la fotografía, si bien puede escoger el tema, el encuadre y el ángulo, no puede intervenir (salvo si hay trucaje) en el interior del objeto...”³

² El lugar es un concepto clave en la explicación humanística. Se caracteriza por estar arraigado en el pasado y desarrollarse hacia el futuro. Está dotado de historia y significado. Es un desplazamiento desde el espacio objetivo al subjetivo, desde el espacio geométrico, vaciado de experiencias, al espacio originario, es decir, el espacio antropológico, vinculado a la experiencia corporal y, en cuanto tal, anterior al pensamiento o reflexión.

³ Barthes, Roland, Lo obvio y lo obtuso, El mensaje fotográfico, Ediciones Paidós, 1986, pág. 39.

Al utilizar un dibujo impreciso, y al abandonar en el bastidor la exactitud de las escalas de las fotografías referenciales, las escenas familiares que configuro se reducen a una mera imagen estableciendo un vínculo de “transfiguración” con la realidad circundante

“...la imagen se impone a la idea, la cubre y la disuelve a la vez en una armonía visual autónoma suscitada estrictamente por los medios plásticos”⁴

Las escenas representadas en mi pintura no se relacionan con el espacio euclidiano (geométrico), se trata de un espacio de la imaginación sin categoría de adentro / afuera.

“El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo indiferente, entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido [...] con todas las parcialidades de la imaginación”.⁵

Entonces, ¿cómo acontece el espacio de la experiencia cotidiana en el interior de mis pinturas? Los significados trascendentales de los lugares y las cosas se unen a la superficie pictórica en un proceso de transferencia entre arte y vida. Una postura subjetiva me impulsa a redefinir o reinventar el espacio físico-objetivo, confrontándolo con la realidad de la pintura.

En el espacio pictórico destaco una figura siguiendo los criterios de la Nueva Figuración: en cada una de mis pinturas señalo un objeto aislado a partir de una acción pictórica que lo enuncia. Espacio y objeto se representan al unísono y sin jerarquía de valores.

⁴ Debray, Régis, op. cit. p. 46.

⁵ Bachelard, Gastón, La poética del espacio, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1975, pág. 28.

“Se pretende que la figura sea capaz de crear su propio espacio. Es decir, que el espacio sea una emanación de la figura, un especie de apéndice de ésta”⁶

El lenguaje objetivo de un registro fotográfico cede ante estrategias pictóricas expresivas, que plantean dudas respecto a la certeza de un espacio fijo. En mi pintura se revela la “hechura” y la huella de los gestos que se depositan en la superficie bidimensional y plana del cuadro, ligándose al interés contemporáneo por lo inacabado, lo inconcluso y lo fragmentado. En consecuencia, se genera un flujo de lecturas al interior del propio cuadro, expresado en mi pintura en una ambigüedad que concilia al unísono abstracción y figuración, expresividad y proporción, mimesis y gesto, confesión y engaño.



1. Fotografía pasillo casa antigua de Santiago.

⁶ Marchan, Simón Fiz, Del arte objetual al arte de concepto. La nueva figuración y el retorno a las imágenes, Ediciones Akal, Madrid, 2001, p. 26.

CAPÍTULO I

ESPACIOS DE UNA REGIÓN GEOGRÁFICA INTERIOR

“Hemos eliminado el mundo verdadero: ¿qué mundo ha quedado?, ¿acaso el aparente?... ¡No!, ¡al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente!”⁷

La temática de mi pintura se concentra en la representación de diversos espacios interiores determinados por un halo de austeridad, carencia y desolación, propio de aquellos espacios que se ven relegados al margen de la escena moderna, pero que se distinguen en la singularidad que otorga el uso y el paso del tiempo; siendo una realidad que se puede vislumbrar a partir de la perspectiva de quienes lo construyen, ya que un lugar adquiere un valor determinado de acuerdo a la experiencia y percepción que de él tienen sus habitantes.

En cada pintura se insinúa la presencia de lo humano dentro de un contexto objetual que lo alude: una silla, una cama desecha, una mesa servida, etc. No se trata de configuraciones en el sentido de una mimesis, sino que se plantea una idea de espacio como conjetura a la realidad conocida.

“...no hay que nombrar las cosas, no hay que señalarlas simplemente y decir esto es un vaso, eso es papel, aquello es luz, esto es un rostro. Hay que sugerirlas, hay que hacerlas sospechar. Cuando uno hace que las cosas estén presentes por su ausencia, es cuando las cosas están.”⁸

⁷ Nietzsche, Friedrich, *Crepúsculos de los ídolos*, Alianza Editorial, Madrid, 1975, p. 52.

⁸ Juarroz, Roberto, *Juarroz Poesía y Creación*, Ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1980, pp. 16-17.

La regularidad de los objetos domésticos y de los espacios comunes es puesta en cuestión por medio de la pintura, cuya materialidad transgrede las formas y en consecuencia pone en duda el sentido tradicional que le es asignado a las cosas, procurando de esta forma la caída de la jerarquía objetiva de la realidad y la descomposición de un punto de vista único.



2. Fotografía de inodoro, casa antigua de Santiago.

1.1 Realidad e imaginación en el lenguaje

Al observar las distintas escenas representadas en mis cuadros, me hace recordar algunos hechos de mi experiencia personal: recorridos por diversas habitaciones y sitios públicos como un baño, un hospital, salas de espera, habitaciones antiguas, etc. Pero al intentar reconstruir las imágenes de estos espacios vividos, me tropiezo con la imposibilidad de poder reconstruir en mi memoria formas coherentes y estables, pues los territorios de la memoria son inciertos y sus imágenes imprecisas.

Recordar algo significa despertar aquello que permanecía dormido e implica un esfuerzo por recuperar una imagen que muchas veces escapa de los bordes del reconocimiento. Sin embargo, las pinturas que he realizado pueden corresponder al detalle (sin tiempo) de un lugar conocido, pese a la ambigüedad de las formas pues nunca tuve la intención de hacer una reproducción exacta de los modelos que me sirvieron como referente.

Bachelard acude a la metáfora auditiva 'retentir' (resonar, repercutir), utilizada por el fenomenólogo Eugene Minkowski para elucidar el enlace particular que puede provocar una imagen cualquiera, que nace inesperada, y cuyo acaecimiento nos permite reconocernos en ella en un trance de complicidad, como si la imagen encontrada nos perteneciera. Se trata de imágenes poéticas que reafirman su naturaleza en una resonancia que sólo es factible constatar a través de la experiencia, en el preciso instante que se percibe su eco, es decir, de participación con el acto poético. Para Bachelard es una condición del arte, del acto creador, no limitarse a las apariencias para que los objetos sean sacados de sus lugares comunes.

“En esta región lejana, memoria e imaginación no permite que se la disocie. Una y otra trabajan en su profundización mutua. Una y otra construyen en el orden de los valores, una comunidad de los recuerdos y de la imagen. Así la casa no se vive solamente al día, al hilo de una historia, en el relato de nuestra historia.”⁹

⁹ Bachelard, Gastón, op. cit. p. 35.

El lenguaje de la imaginación permite franquear la realidad y otorgarle un sentido nuevo a las cosas. De este modo las pinturas que he realizado no transcriben literalmente las apariencias, sino que proponen una nueva mirada que disuelve sutilmente las demarcaciones entre realidad e imaginación.

“Las formas se borraban y no eran mas que un sueño, un esbozo lento de aparecer sobre la tela olvidada, y que el artista termina tan solo con el recuerdo.”¹⁰



3. Imagen de un piano, Video Clips.

¹⁰ Baudelaire, Charles, Las Flores del Mal. Una Carroña, Editorial Schapire, Buenos Aires, 1948, p. 50.

2.2 Espacios desplazados

En el film “Carretera perdida” (1966) de David Lynch, el protagonista afirma ser escéptico a los registros visuales de una filmadora y argumenta lo siguiente: “Me gusta recordar las cosas a mi manera...”. Esta afirmación implica una imprecisión con los bordes de la realidad, una predisposición a evadir los hechos, como una forma de escapar de las fuertes emociones que lo apremian, de modo que esta “fuga” le permite la reformulación mental de otra vida y otra identidad, de acuerdo a un modelo que puede aceptar como verdadero. Pero lo cierto es que este encubrimiento de lo real no es categórico ya que su forma existencial de origen vuelve a surgir: “Siempre me parecen sospechosos estos esquemas tan ordenados. Por suerte tienen fisuras por donde recíprocamente los dominios así compuestos se comunican. Hay sueños lógicos y vigilias irracionales.”¹¹ Esta afirmación de Margarita Schultz se refiere a una región que linda entre lo real y lo imaginario. La realidad concreta no se encuentra resguardada de la influencia de los espacios de la imaginación que tienden a lo accidental y a lo subjetivo. En ocasiones la irrealidad se filtra interrumpiendo la objetividad de las cosas.

“Entonces me dormí y al despertarme necesariamente debí de volver sobre mis pasos, creando así un circuito casi doble del real.”¹²

Esta frase de Poe describe la reacción inmediata de un sujeto que despierta de un perturbador sueño. El personaje se encuentra afectado por alucinaciones que ponen en duda el espacio real y se ve enfrentado a una tensión entre la percepción de su entorno y su pronta negación, procurando en los supuestos momentos de lucidez describir detalladamente las características y proporciones del lugar como para retener

¹¹ Schultz, Margarita, Civilización de la imagen. Los Riesgos del simulacro, rev. La Cuerda Floja, num. 10, 1998, Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales. [en línea], <<http://www.martagonzalezobras.com.ar/adigitales/em Schultz/civilizaciondelaimagen.htm>>

¹² Poe, Edgar Allan, El pozo y el péndulo, Editorial EDAF, Madrid, 1998, p. 190.

una imagen objetiva, pero inevitablemente sobreviene la deformación de los datos concretos: se genera una situación ambivalente, inquietante, puesto que en la ambigüedad no logra tener la claridad para distinguir con certeza aquello que remite a lo metafórico de aquello que es real, dentro de su propio relato.

“...En medio del más profundo sueño... ¡no! En medio del delirio... ¡no! En medio del desvanecimiento... ¡no! En medio de la muerte... ¡no! Si fuera de otro modo, no habría salvación para el hombre. Cuando nos despertamos del más profundo sueño, rompemos la telaraña de algún sueño. Y, no obstante, un segundo más tarde es tan delicado este tejido, que no recordamos haber soñado.”¹³

El delirio implica la disolución de las estructuras estables, pero esto no significa una destrucción, pues una parte de la razón persiste. Se puede interpretar, por tanto, como una posibilidad de apertura, de libertad hacia otros puntos de vistas. Bachelard se pregunta respecto a la indefinición entre el adentro/afuera que establece la imaginación: “En ese drama de la geometría íntima, ¿dónde hay que habitar?”¹⁴



4. Imagen Interior de un baño, Video Clips.

¹³ Poe, Edgar Allan, op. cit. pp.182-183.

¹⁴ Bachelard, Gastón, op. cit. p. 256.



5. Jaime Farías, Autorretrato, 2004.

1.3 Transfiguraciones del breve espacio

“Entro en una habitación (...) veo a un hombre sentado en una silla, del techo cuelga una jaula con un canario, en la pared descubro cuadros, en una estantería libros; nada de ello me sorprende, nada me asombra, puesto que el collar que enlaza unos recuerdos con otros, me explica la lógica de lo que veo; pero admitamos que por un momento y por causas inexplicables e independientes de mi voluntad se rompa el hilo de ese collar que enlaza unos recuerdos con otros, quién sabe cómo vería al hombre sentado, la jaula, los cuadros, la estantería, quién sabe que estupor, qué terror y, tal vez, qué dulzura y qué consuelo encontraría mirando la escena...”¹⁵

Giorgio de Chirico afirma que todas las cosas tienen siempre dos aspectos: uno común, que es el que vemos siempre, y otro espectral, metafísico, que lo ven sólo ciertos individuos en un estado excepcional. Lo conocido se puede tornar extraño cuando por ejemplo, un objeto es aislado, sacado de su lugar habitual; situación que

¹⁵ Roth, Franz, El realismo mágico de Franz Roth, Edición facsímil de IVAM, Centre Julio González, Valencia, 1997, p. 21.

introduce una soledad que según de Chirico se divide en dos: una concerniente a las naturalezas muertas y retratos de tipo “espectral”, y otra eminentemente metafísica que llamó “soledad de los signos”.

En mis cuadros he representado distintas escenas de espacios domésticos. Lo central en estas habitaciones es la percepción de un ambiente íntimo y solitario en los que se sitúa un mobiliario común un sujeto o un animal. Es factible observar que al representar una forma aislada se introduce, por un lado, un sentido que remite fuertemente a lo humano. Por ejemplo, una camilla que se encuentra sin un paciente inevitablemente da pie a especular una acción y un sujeto; mientras que por otro lado, en la recontextualización de los objetos se puede experimentar un sentimiento de incomodidad ante la imposibilidad de situar los espacios configurados en un contexto determinado.

Surge a partir de esta confusión un sentimiento que se puede definir como un efecto de extrañamiento¹⁶. No por conocer las cosas de memoria como una silla, un lavamanos, una cama, etc., dejan de intrigarnos; impresión que se acentúa sobre todo por la ausencia de la figura humana: “Tendríamos que aprender a reconocer que las cosas son ellas mismas los sitios y no pertenecientes a un solo sitio.”¹⁷

En los cuadros pinto espacios que aluden a una noción de habitar, al remitir a lugares que proporcionan cobijo y protección a la vida íntima organizados por objetos necesarios para satisfacer necesidades del ser humano. De las imágenes creadas establezco una filiación con el teatro de Harold Pinter, en cuyas obras se presentan escenografías de habitaciones domésticas. El dramaturgo representa lugares hospitalarios que suelen transformarse de un momento a otro en ambientes amenazantes, puesto que los personajes son persuadidos por el asecho de fuerzas externas que amenazan irrumpir la cotidianidad. El temor a que algo suceda hace que

¹⁶ El efecto de extrañamiento es una impresión que se produce ante la incorporación de un elemento que perturba lo familiar y lo cotidiano. Freud afirma que el extrañamiento es un sentimiento que consiste en la “reaparición de lo reprimido que vuelve como una nostalgia del vientre materno, que fue el lugar más familiar que el ser humano ha conocido y al que nunca volverá, provocando la angustia ante lo desconocido”, El realismo mágico de Franz Roth, Ensayo “Das Umheinliche”, 1919, p. 21.

¹⁷ Heidegger, Martin, El arte y el espacio, rev. Eco, t. 122, Bogotá, 1970, pp. 113-120, [en línea], <http://www.heideggeriana.com.ar/textos/arte_y_espacio.htm>

los seres se desgasten; incertidumbre expresada por medio de pausas y silencios prolongados.



6. Harold Pinter. Puesta en escena "The Birthday Party", 1958.

Lo medular en su teatro es una reflexión respecto a la falta de comunicación reflejado por la caída de la estructura lógica del lenguaje. El espectador poco a poco va advirtiendo que se encuentra frente a una realidad imaginaria, irracional, construida por medio de un lenguaje objetivo, pero que se desintegra a causa de la retórica insustancial que manejan los personajes, causal del derrumbamiento del ambiente familiar. Detrás de la normalidad aparente se anuncia el quiebre de los parámetros de la representación tradicional. El espectador se ve obligado a situarse entre la percepción del mundo que posee el creador y la obra que lo interpreta.

"El lenguaje es una doble trampa. Por una parte, encierra al hombre en una concepción convencional de la realidad, que ignora todo lo que está más allá de su alcance prelimitado. Pero por otra parte, atrapa a medias ese más allá, mediante un rodeo..."¹⁸

¹⁸ Dorfman, Ariel, El absurdo entre cuatro paredes, Editorial Universitaria, Santiago, 1968, p. 25.

En este sentido Margarita Schultz afirma que el arte maneja lo “otro”, aquello que queda fuera de los márgenes del entendimiento. De acuerdo a ello, el surrealismo conjugó en sus superficies dos miradas: la de los sueños y la de la vigilia. ¿Pero, cuál es aquel lugar que puede articular a la vez dos imaginarios aparentemente contradictorios? A su juicio se trataría de una “zona híbrida”, un punto intermedio donde puede confluir lo absurdo y lo lógico.



7. Recorte de revista.



8. Recorte de revista.

“Así existe en toda cultura, entre el uso de lo que pudiéramos llamar los códigos ordenadores y las reflexiones sobre el orden, una experiencia desnuda del orden y sin modos de ser.”¹⁹

¹⁹ Foucault, Michel, Las palabras y las cosas, Edición Siglo XXI, Madrid, 1998, p.6.



9. Me interno en ausencias

Acrílico, tinta y pastel sobre tela

1.80 X 1.30 m

Marlene Barrientos

2005



10. Contemplación

Acrílico, tinta y pastel sobre tela

1.80 X 1.30 m

Marlene Barrientos

2005



11. De tránsito

Acrílico, tinta y pastel sobre tela

1.80 X 1.30 m

Marlene Barrientos

2005

CAPITULO II

MATERIA Y GESTO: INFLEXIONES DE LA REPRESENTACIÓN

“La materia viva se revela en toda su esencia. Al desdoblarse en el espacio y en el tiempo y adoptar distintos grados de existencia en el proceso de transformación...”²⁰

El trabajo pictórico que presento tiene como precedente distintas imágenes fotográficas que selecciono de revistas de decoración, diarios, films o video-clips. Al basar una obra en referentes preexistentes, se concede una sensación de libertad, ya que puede ser una excusa al paso que supone “crear” una forma. En lugar de inventar se puede optar por copiar o calcar una imagen en la superficie de la tela, para no conferirle al cuadro contenidos personales.

Las fotografías representan para mí un nexo con la apariencia objetiva de la realidad, pero no se trata de transcribir fielmente las imágenes utilizando los procedimientos de los fotorrealistas, sino que interpreto subjetivamente esas imágenes, transformándolas a través de ciertas estrategias pictóricas, obteniendo una representación imprecisa, indefinida, como si se tratase de la ejecución de un boceto.

Los motivos de mis pinturas se ligan a una representación figurativa muy similar al tipo de representación concebida a partir de los planteamientos espaciales e iconográficos que reformulan diversos pintores que se adhieren a la Nueva Figuración, —tendencia que hacia 1950 introduce connotaciones concretas del mundo real a través de una mirada subjetiva, distinguiendo a algunos artistas como: Willem de Kooning, Asger Jorn, Jean Dubuffet, Wolf Vostell, Antonio Saura y el grupo El Paso, entre otros.

En este período figurativo se introduce un tipo de representación que establece una relación no mimética con la forma de un objeto, sino de “ semejanza parcial”, es

²⁰ Marchan, Simón Fiz, op. cit. p.578.

decir, es preciso percibir, conocer o recordar por lo menos en un aspecto o rasgo al objeto representado en una tela. La interpretación subjetiva de las imágenes incorpora una ambivalencia entre un dibujo objetivo que remite a la apariencia real de las cosas y el efecto irreal de la pintura, que privilegia la preeminencia de significantes materiales.

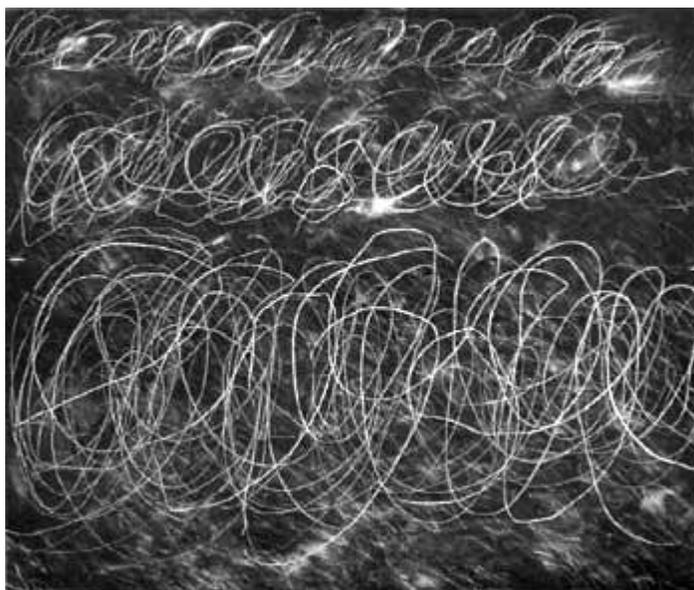
1.1 Superficie pictórica

A partir de las imágenes de mis cuadros desprendo dos sentidos que se entrecruzan: figuración y gesto; una analogía que se reduce a la conjunción de Espacio / Superficie instaurando una zona híbrida, intermedia, entre la ilusión de profundidad y un grafismo pictórico que se extiende en la superficie de la tela.

En las pinturas la región media se relaciona con una simbiosis dada por dos regiones lejanas que se entrecruzan al mismo tiempo. Por un lado, el dibujo de un ícono que lleva la consonancia y la medida de una imagen fotográfica y, por otro, un gesto material que deriva de la observación de diversas texturas y signos gráficos.

El gesto utilizado insinúa un grado de ficción al dejar en evidencia la tela como soporte bidimensional. Me refiero a un gesto singular que se imprime sobre la tela y que se yuxtapone sobre las formas dibujadas suspendiendo la verosimilitud de lo representado. Es posible decir que esta zona híbrida es el resultado de una ambigüedad que pone en duda los parámetros de la representación.

La articulación de líneas expresivas que dejan en evidencia la manualidad y peculiaridad del trazo hacen que la obra se constituya en un artificio, condición que destaca en ciertas pinturas de artistas tales como Toulouse-Lautrec, Giacometti, Cy Twombly, Willem de Kooning, Girke, Marck Tobey, que construyen pinturas por redes lineales, como si los artistas tradujeran signos con el pincel. En las obras de Cy Twombly es posible reconocer un amplio vocabulario de trazos como un código gráfico – pictórico, en que esparce signos y marcas a lo largo de toda la superficie de la tela.



12. Cy Twombly, 1968, Sin Título, óleo, pastel y lápiz sobre tela, 172,2 x 228,5 cm, Londres, Anteriormente de la colección Saatchi.

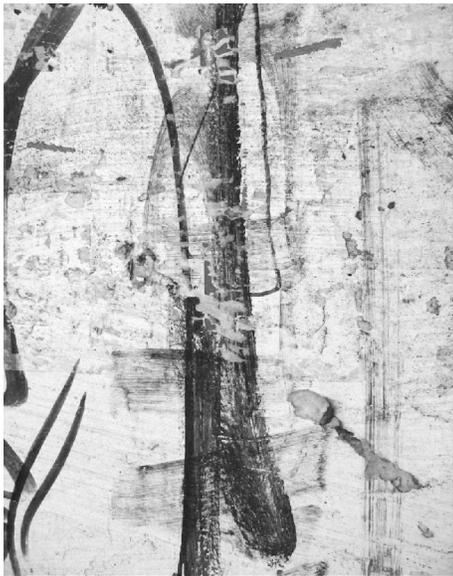
“Si consideramos la línea en su acción, en su movilidad, como conductora de la mirada, nos damos cuenta que ella le conduce a tomar posesión de la superficie. Los pintores de la línea son, pues, pintores de la superficie. Esto quiere decir que constituyen con pocas y grandes formas y que esas formas serán de gran simplicidad. Por eso mismo su sentido del espacio se da mejor en la extensión que en la profundidad.”²¹

La gestualidad empleada en el proceso continuo de cubrir, tachar, chorrear y borrar por medio del material, puede ser traducida como una acción consciente que moviliza el motivo representado hacia otros sentidos posibles. Se introduce en el cuadro una apertura al lenguaje plástico. La materialidad de la pintura se instala como

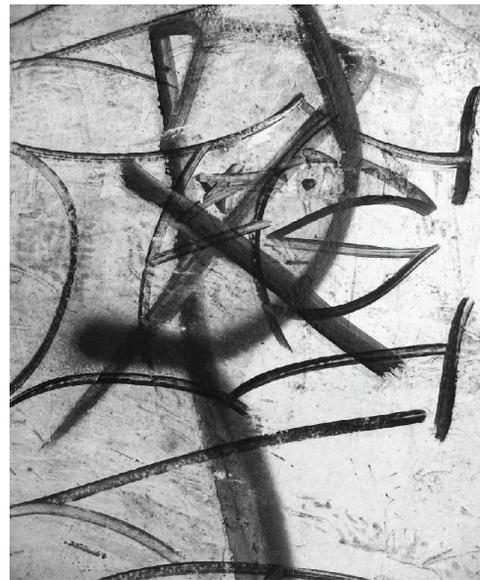
²¹ Millar, Pedro, Catalogo Roser Bru. Una historia de la línea, p. 24.

lenguaje autónomo revelado por un grafismo heterogéneo. En mi trazo pictórico se fusionan distintas reminiscencias visuales que aluden a un tejido o una trama material sugerida por la mancha de una pared, de una superficie deteriorada, enmohecida, carcomida, texturas de un papel mural decolorado, ajado, etc.

Diversos detalles materiales pueden evocar múltiples universos gestuales que remiten a un sistema de escritura, expresado por ejemplo en los trazos e inscripciones situadas en la superficie de las cavernas, jeroglíficos, pictografías, escritura cuneiforme, caligrafía, la técnica del palimpsesto hasta los graffitis contemporáneos. La manualidad de la pintura en mi trabajo se hace propicia para la construcción de los cuadros, puesto que la pintura en su displicencia y desparramo me permite introducir lo fortuito como una posibilidad de aventura, y modelar un trazo singular que deviene en una constante que me ayuda a inventar y transfigurar en el proceso mismo de creación.



13. Detalle graffiti de la vía pública



14. Detalle graffiti de la vía pública

“Pintura que tiene la libertad de la naturaleza, pero una naturaleza en cuyos signos podemos reconocer la mano del creador, una naturaleza pictórica que, como la naturaleza del metafísico medieval, habla continuamente del acto original”²²

El vínculo entre trazo y gesto viene dado por un estilo y expresividad, de acuerdo al sujeto que inscribe los signos, razón por la que se determina que cada grafía posee una identidad que reconoce a su autor.

El cuadro titulado “Tisch” (1962) de Gerard Richter tiene como modelo la imagen de una mesa sustraída de una revista, sobre la cual articula un gesto que parece transferir un sentido de aversión hacia la imagen impresa, como si en el acto de tachar o cubrir manifestara un malestar hacia la reproducción tecnológica, y por tanto, la visión objetiva de la divulgación del diseño contemporáneo de un mobiliario común. La intención de Richter es colapsar el sentido que añade la publicidad al artículo, planteando una discusión entre lo visual y lo subjetivo, con lo que introduce la duda sobre la validez de las imágenes promovidas por los medios tecnológicos.



15. Gerhard Richter, Tisch, 1962, Oil on canvas, 90 x 113 cm,
Museum Collection, San Francisco Museum of Modern Arte.

²² Ecco, Umberto, La poética de la obra abierta. La obra abierta en las artes visuales, Ediciones Ariel, Barcelona, 1984, p.218.

“Gesto y signo han encontrado aquí un equilibrio particular, irreproducible, hecho de una feliz adhesión de los materiales inmóviles en la energía formadora, de un relacionarse recíproco de los signos, hasta el punto de llevarnos a especificar la atención sobre ciertas relaciones que son relaciones formales, de signos, pero al mismo tiempo relaciones de gestos, relaciones de intenciones”²³

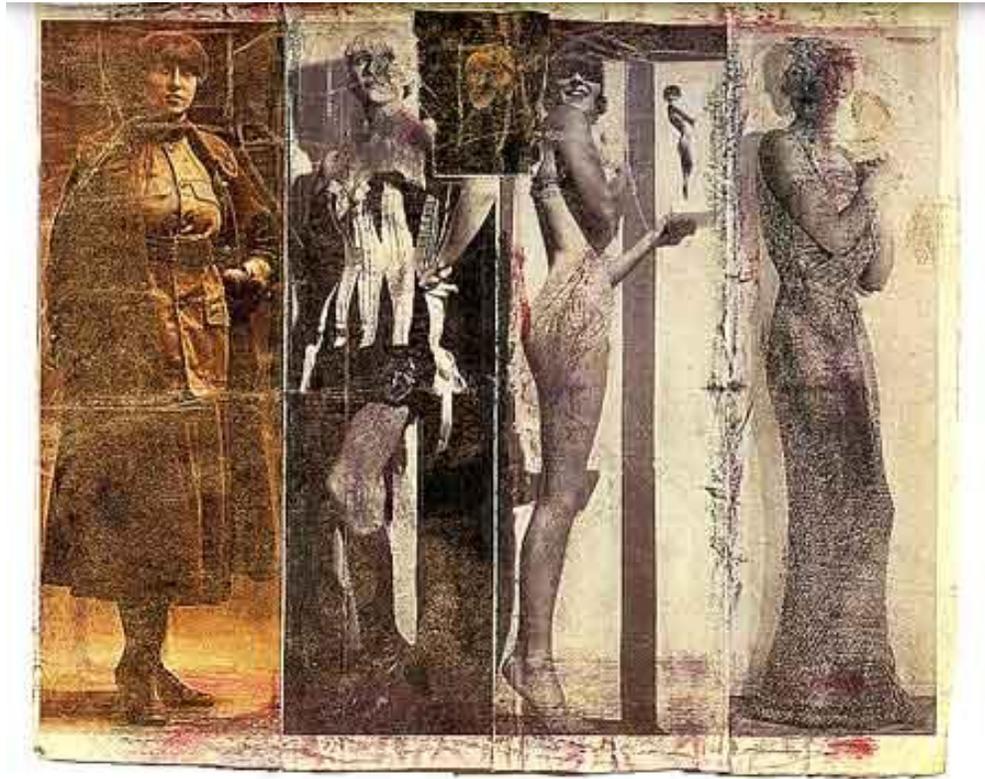
2.2 Construcción / Destrucción

Las pinturas las inicio a partir de un dibujo que luego intervengo con rayados y superposición de numerosas veladuras. De este proceder se establece una dinámica que oscila entre la construcción y la destrucción de una forma dada: ¿figurar o desfigurar? Es también el antecedente que me acerca a ciertos artistas como Francis Bacon, Gerhard Richter, Arnulf Rainer y Sigmar Polke, a quienes puedo citar por la proximidad en el modo de abordar un ícono. Existe en estos artistas un interés particular por las imágenes fotográficas, en el intento de captar fragmentos de la realidad de la sociedad moderna que estipula una conjetura con la producción de imágenes tecnológicas.

Como bien dice Bacon, sus pinturas son el reflejo de una “concentración de imágenes”, figuraciones que aluden directamente a la estética de la fotografía en la fijación de “efectos” de realidad; sin embargo, la apariencia real de las imágenes es desarticulada por el artificio de la pintura que se deposita en el bastidor con un sentido netamente táctil, como pura materia, constituyéndose el cuadro en un objeto que el artista puede manipular sin considerar el tema.

Bacon posee un archivo de imágenes fotográficas que altera intencionalmente por medio de pintura, pluma, lápiz o pastel, descomponiendo expresivamente las imágenes con el objetivo de conferirles a los impresos una cualidad táctil: doblándolas, rasguñándolas y rayándolas.

²³ Ecco, Umberto, op. cit. p. 219.



16. Francis Bacon, *Scratching out*, pintura y montaje en reproducción en blanco negro, sobre papel, 300 x 229 mm, Barry Joule Archive.

Las imágenes fotográficas se convierten en mi trabajo en un mero pretexto para la enunciación de un procedimiento manual para disolver en la tela una figura y fijar en el cuadro una expresividad gestual. Las pinturas realizadas las presento como bocetos inconclusos, ejecutadas por medio de una factura que alude a la técnica del palimpsesto en el acto de aplicar capas sucesivas de pinturas, borrando e imprimiendo trazos que se dejan transparentar.

Lo que se pone en juego en mis pinturas es una idea de desvanecimiento, decoloración y transfiguración. No se trata de una ligazón fuerte con la figuración, pues el dibujo no responde plenamente a una copia exacta de la realidad o del modelo fotográfico. La ambigüedad, la indeterminación y lo inacabado de la figura desafían a la representación clásica que planten los conceptos establecidos de unidad, linealidad, armonía y conclusión. Es un interés por la ambigüedad de las formas entre la fijación

de una imagen y su pronta distorsión, es decir, una ambivalencia dada entre la figuración y la abstracción de los signos.

2.3 El lenguaje como tema

La espacialidad de los cuadros no se encuentra supeditada en función de la geometría, sino que el espacio lo defino por medio de la materialidad de la pintura, pudiendo manifestar una similitud con la pintura flamenca, de acuerdo a la particular manera de organizar el espacio por medio del color y la luz —elementos que le confieren a las escenas un carácter táctil, en disconformidad a las representaciones del Renacimiento italiano en que el cuadro le confiere al espectador cierta “distancia” basada en la ilusión de la perspectiva. Ante mis cuadros, la mirada se ve impulsada a seguir ciertos elementos configuradores como manchas, trazos, chorreos, etc.

“Cuando el tema de un cuadro [...] es el lenguaje del mismo, la mente no alcanza a poder saber de qué se trata, se nos escapa, es demasiado complicado, cuando la sombra y la luz se han vuelto personajes, se han personificado en un dialogo...”²⁴, dice Adolfo Couve, al referirse al tratamiento de la luz y de la sombra en *La Ronda Nocturna* (1642) de Rembrandt, que de acuerdo a su juicio *luz / sombra* se conjugan en un dialogo que se hace protagonista en la escena representada. La obra abre un mundo propio y se revela de su función representativa. En este sentido, para Artaud es importante “recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento.”²⁵

²⁴ Couve, Adolfo, Última Entrevista por Cristián Warken, versión online, [en línea], <<http://www.rie.cl/?a=892>>

²⁵ Artaud, Antonin, *El teatro y su doble. El teatro de la crueldad. Primer manifiesto*, Edición Edhasa, Barcelona, 1978, p. 91.

En pintura siempre el material está presente, el material es lo que se ve y es preciso pasar por él (incluso en el hiperrealismo, en que se pretende dejar oculta la técnica). Bacon señala que la pintura puede entregar mucho más que la fotografía, ya que la pintura permite crear otra realidad, más artificial, infiriéndole a la obra mayor intensidad, a diferencia de una fotografía que siempre remite al objeto real. El cuadro es simplemente un artefacto que permite comunicar una idea y transmitir una sensación.

“En parte la pintura es sólo presencia, rastro coloración. No es tan solo instrumento sino elemento de observación...”.²⁶

Tomo como ejemplo las imágenes de los afiches que tapizan los muros de la vía pública. Su exposición a la intemperie y numerosas intervenciones terminan desgastando y deteriorando las superficies de los impresos. Paulatinamente se va perdiendo de vista el reconocimiento del ícono y lo que queda finalmente de la representación es un espectro, una mancha o un residuo y la imagen del afiche que se reduce a una mera abstracción.

“...el hecho en su pureza, se define mejor cuando no está limpio. Tomemos un objeto de uso normal: lo que da cuenta de su esencia con más efectividad no es su estado nuevo, virgen; es más bien su estado deformado, algo usado, un poco sucio, un tanto abandonado: es en sus despojos donde puede leerse la verdad de las cosas.”²⁷

Las imágenes de los afiches pierden su reconocimiento objetivo, pero adquieren identidad a partir de una huella que también puede informar de lo real concreto; datos materiales que puedo traducir en una tela a través de un modo personal de intervenir la superficie con tramas, chorreos y manchas; proceder que

²⁶ Richter, Gerhard, Catalogo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 23.

²⁷ Barthes, Roland, op. cit. pp. 183-184.

responde a un acto de consciencia que consiste en seleccionar algún fragmento del mundo material para transformarlo en cuadro.

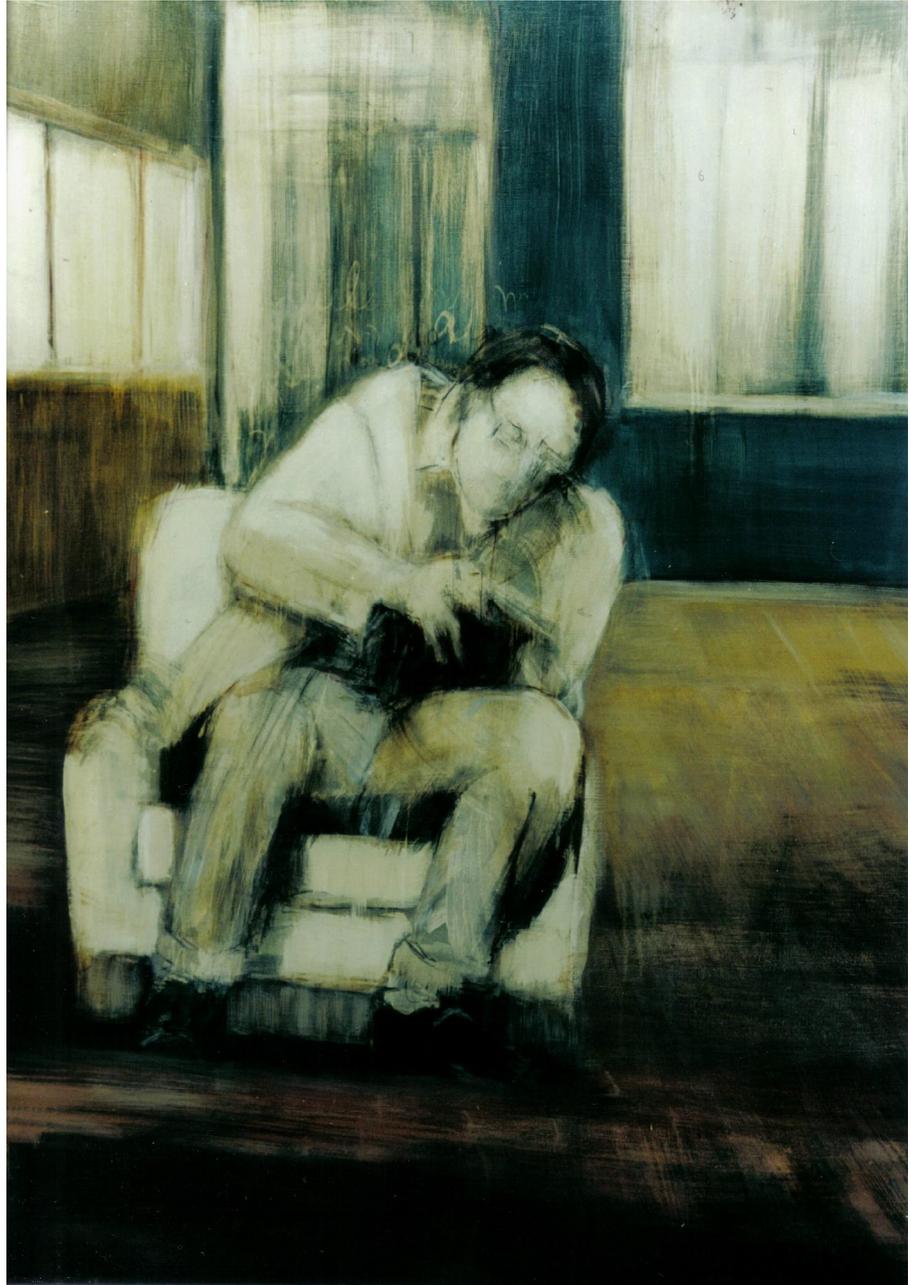
En algunas pinturas procuro establecer una comunión con el realismo de imágenes fotográficas referenciales, y en otras ensancho la brecha de reconocimiento al acentuar la materialidad de la pintura. Se connota lo humano en el reconocimiento de siluetas y objetos comunes, representados como una mancha que engendra su propio lugar en el espacio, sugiriendo una narración que se lee a partir de las cosas pintadas, siguiendo un recorrido por la geografía de las superficies de las cosas, de los muros, del suelo, etc.

“...es el cuadro el que organiza la materia bruta, subrayándola como bruta pero delimitándola como campo de posibles sugerencias; es el cuadro el que, *más que un campo de elecciones a realizar, es un campo de elecciones realizadas...*”²⁸



17. Fotografía suelo de mader

²⁸ Ecco, Umberto, op. cit. p. 217.



18. Sujeto en fuga

Acrílico, tinta y pastel sobre tela

1.80 X 1.30 m

Marlene Barrientos

2005



19. Lo implícito del lugar

Acrílico, tinta y pastel sobre tela

1.80 X 1.30 m

Marlene Barrientos

2005



20. Mascota

Acrílico, tinta y pastel sobre tela

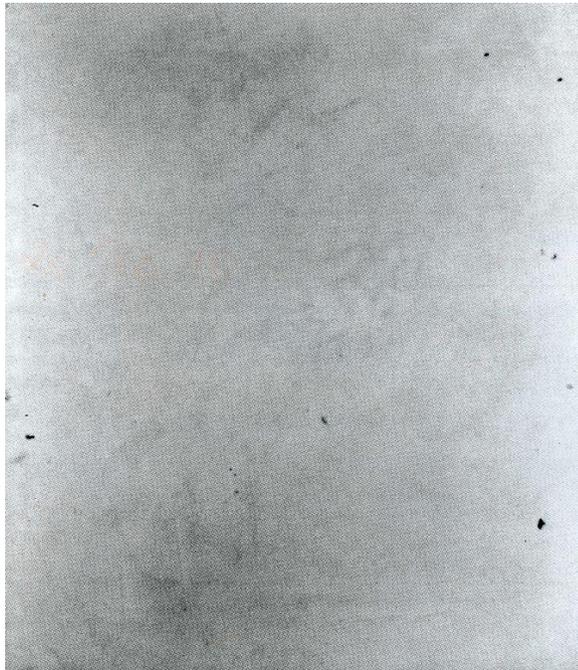
1.80 X 1.30 m

Marlene Barrientos

2005

2.4 Del espacio mundo al espacio objeto

En los espacios configurados intento instaurar mecanismos para la disolución de un dibujo, por esta razón, me adhiero a una acción pronunciada por Rauschenberg al momento de frotar con una goma de borrar un dibujo proporcionado por Willen de Kooning. El artista "...estaba haciendo algo más que un gesto psicológico polifacético; estaba cambiando —tanto para el espectador como para sí mismo— el ángulo de la confrontación imaginativa; convertía la evocación De Kooning de un espacio mundo en un objeto producido mediante presión sobre un escritorio."²⁹



21. Robert Rauschenberg, Dibujo De Kooning borrado, 1959, Tinta china y restos de la lápiz sobre papel. 48.3 x 36.8 cm. Colección del artista.

²⁹ Yates, Steve, Poéticas del espacio. El plano pictórico horizontal, Ed. Gustavo Gili, S.A, Barcelona, 2002, p. 276.

La acción de Rauschenberg corresponde a un hito importante, que marca una transición. Después de la vuelta al ícono por parte de las tendencias neofigurativas, se plantea una discusión importante respecto al plano pictórico. La visión sobre la perspectiva lineal se pone en cuestión.

León Bastista Alberti en “Pasaje” de su libro *De pictura* (1435) define el cuadro como una “ventana abierta al mundo”, la visibilidad de las cosas es como una imagen construida que puede ser estudiada para representarla fielmente en el cuadro, que a la vez requiere de un método científico y matemático que avale la representación pictórica. El dibujo es un mecanismo que permite registrar manualmente un dato sobre una superficie, pero durante el Renacimiento se considera que es una técnica que está al servicio de la verdad y la realidad no difiere del artificio.

En la historia de la pintura, la representación del mundo objetivo deja de ser mera descripción de las apariencias cuando se introduce la incertidumbre en aquello que se consideraba como verdad, al mismo tiempo que el hombre deja de ser el centro y medida de todas las cosas. Al renunciar a la visión objetiva, el cuadro deja de ser un espacio-mundo y posteriormente con las innovaciones fotográficas la visión entra en crisis atisbando un nuevo lenguaje.

Nietzsche afirma que el lenguaje no puede decir la verdad, pues es una ficción que ha creado el hombre.

“Se encuentran profundamente sumergidos en ilusiones y ensueños; su mirada se limita a deslizarse sobre las superficies de las cosas y percibe ‘formas’, su sensación no conduce en ningún caso a la verdad, sino que se contenta con recibir estímulos, como si jugase a tantear el dorso de las cosas.”³⁰

Rauschenberg a mediados del siglo XX propone cuadros como superficie, es decir, concebidos en su extensión y no en la ilusión de profundidad como se puede observar en las pinturas del renacimiento. Rauschenberg realiza cuadros que dejan en

³⁰ Nietzsche, Friedrich, Sobre verdad y mentira en el sentido extramoral, Ediciones Tecnos, Madrid, 1990, p.19.

evidencia los procesos operativos, sin referencias de figura/fondo. Incluso en la superficie del cuadro se pueden adherir elementos como si se tratase de un receptáculo en el que se depositan datos, como la materia bruta diseminada por Dubuffet.



22. Jean Dubuffet, Vida ejemplar del suelo (Texturología LXIII), 1958, Óleo sobre tela, 130 x 162 cm, Tate Gallery. Londres, Inglaterra.

“Clausura de la representación clásica pero reconstitución de un espacio cerrado de la representación originaria, de la archi-manifestación de la fuerza o de la vida. Espacio cerrado, es decir, espacio producido desde dentro de sí y no ya organizado desde otro lugar ausente, una ilocalidad, una coartada o una utopía invisible...”³¹

³¹ Derrida, La escritura y la diferencia. El teatro de la crueldad y la clausura de la representación, Ediciones Anthopos, Barcelona, 1989, p. 326.

En el siglo XX se introduce un interés contemporáneo por dejar al descubierto el proceso de producción, deslegitimando los cánones que se especulaban como acabados. Pienso en ciertas obras de Arnulf Rainer donde la superficie de una tela es cubierta con un colorido monocromático, salvo una pequeña esquina del cuadro que queda sin pintar; dejando al descubierto el blanco del lienzo “¿una fuente de iluminación, un último refugio?³² Todo depende de este pequeño resto, dice el artista”. Siendo esta pequeña sección la que llama mi atención, que puede ser una alegoría de contrarios: luz/oscuridad o muerte/vida. Siguiendo la noción de máscara que el artista otorga al color, la esquina virgen se puede traducir como un espacio que remite a lo verdadero. Se deja en evidencia la hechura y ficción de la pintura.



23. Arnulf Rainer, Svripittura, 1959. Óleo sobre tela.
202,7 x 91.7 cm. Colección del artista.

³² Ruhrberg, Kart, Arte del Siglo XX, Edición de Ingo F. Walter, Taschen, 2001, p. 380.

“La obra permanece inagotable y abierta en cuanto ambigua puesto que se ha sustituido un mundo ordenado de acuerdo con leyes universalmente reconocidas por un mundo fundado en la ambigüedad, tanto en el sentido negativo de la falta de centros de orientación como en el sentido positivo de una continua revisión de los valores y las certezas.”³³

³³ Ecco, Umberto, op. cit. p. 80.



24. Espera

Acrílico, tinta y pastel sobre tela

1.80 X 1.30 m

Marlene Barrientos

2005



25. Una melodía lejana

Acrílico, tinta y pastel sobre tela

1.80 X 1.30 m

Marlene Barrientos

2005



26. VESTIGIOS

Acrílico, tinta y pastel sobre tela

1.80 X 1.30 m

Marlene Barrientos

2005

CONCLUSIONES

“Todo goce es así una *interpretación* y una *ejecución*, puesto que en todo goce la obra vive en una perspectiva original”³⁴

En este escrito, simplemente he pretendido desenvolver los pensamientos, fases, materias y pretextos que guiaron el proceso de producción de mi pintura. Frente a la serie de pinturas que he realizado, en un acto de contemplación, diversos sentidos se solapan y entrecruzan, pudiendo distinguir dos aspectos fundamentales respecto a modos diferentes de sentir y enfrentar el espacio, constituyendo el marco referencial por donde transita mi obra. Por un lado, se encuentra un espacio que se vincula con la cotidianidad, ligado a la experiencia corporal, y por otro, un espacio definido por la visibilidad de las imágenes que tan ampliamente se divulgan a través de los medios de comunicación. La fotografía, El cine, la televisión y la computación se convierten en catalizadores que me ayudan, sin lugar a dudas, a estimular la imaginación.

El espacio o, más bien, una idea de espacio es una constante en nuestras vidas. Se vincula con una noción de extensión, amplitud y orden. En su acepción originaria se reduce a una elaboración abstracta, intelectual, ajena a cualquier experiencia directa. Existen múltiples definiciones de espacio, se puede hablar de espacio matemático, lineal, físico, geométrico, euclidiano, arquitectónico, pictórico, escénico, real, imaginario, cinematográfico, proyectivo, isotópico, corporal, superficial, bidimensional, tridimensional, topográfico, homogéneo, ficticio, interior, exterior, etc.

Hoy en día, el término de tiempo y de espacio es redefinido principalmente por la inserción de estructuras inestables liadas a la cultura del simulacro. Los límites se abren hacia el infinito y en este sentido no es posible hablar de un espacio fijo, éste se diluye en lo imaginario e irreal de las imágenes virtuales.

De acuerdo a nuestro contexto contemporáneo donde prima la realidad de una sociedad que se inscribe en el acelerado proceso de los avances tecnológicos, me

³⁴ Ecco, Umberto, op. cit. p. 74.

pregunto ¿cómo se pueden manifestar las pinturas que he realizado frente a la desmaterialización de los soportes y la formación de espacios virtuales?

Actualmente lo matérico pierde valor, cada vez se demanda menos al cuerpo, él que es substituido por los medios informáticos. Es evidente que comienza a desplazarse las experiencias concretas y toda la presencia física.

La llamada Arquitectura Ligera, por ejemplo, introduce una noción de pantalla que implica un encubrimiento de paredes y superficies a través de la utilización de elementos ambiguos. Se juega con la disolución de la solidez del material sugiriendo transparencias. Se subvierten los bordes reflejando estados de fugacidad a través de metamorfosis continuas en las superficies, trastocando la función histórica y el sentido de lugar.

¿Cómo nos podemos relacionar con los espacios de la experiencia y la memoria, si todo hoy se vuelve inmaterial y efímero? Todo indica que los espacios materiales se desplazan a un terreno virtual, sin embargo, el espacio es una realidad concreta en nuestra experiencia sensible y corporal.

“El hombre transmite y recibe por su cuerpo, por sus gestos por su mirada; el olfato, el grito el baile, las mímicas y todos sus órganos físicos pueden servir como órganos de transmisión”³⁵

En este sentido, en mi pintura he querido expresar un reconocimiento al tiempo presente y la naturaleza material, otorgando un lugar especial a los aspectos sensoriales, aludiendo a un sentido primigenio de relacionarse con el espacio físico. Si pensamos, por ejemplo, en el mundo primitivo: África, Oceanía, Asia o América precolombina, podemos descubrir que se establece una relación de tipo sensorial con el medio. No se perciben distancias, no existe un espacio distinto de los objetos, que sería su lugar. La sumisión de lo visual a lo táctil impide que el espacio sea aislado de los fenómenos y percibido en su profundidad. Pueden existir demarcaciones, como la

³⁵ Debray, Regis, op. cit. p. 42.

distinción del cielo y la tierra, pero nunca geometría en el sentido concebido por los griegos.

En consecuencia, el hecho de no tener conciencia de profundidad provoca una exacerbación del tiempo presente, acentuando la visibilidad de las cosas, y por tanto, la experiencia material se hace intensamente vivida.

“Y el devenir táctil, sin más puntos de referencia que los que aparecen de tanto en tanto (en tejido), es paciente, es la paciencia misma, sin deseo de ayer ni de mañana.”³⁶

Los objetos, bajo este sentir, ocupan el espacio sin ruptura externa ni interna, “el hombre no está frente a ellos y no trabaja sobre ellos: están juntos en los flujos y reflujos de una vida común.”³⁷. Respectivamente, las estructuras plásticas no corresponden a lo que en occidente se llama forma, pues exteriormente una figura no se destaca del fondo e interiormente no se descompone en partes integrantes, es decir en partes que remitan a su todo. No destaca ni disocia nada, ya sea en el interior o con respecto al exterior.

Esta unidad ligada a una experiencia material me impulsa a observar diversas superficies deterioradas, que proporcionan a la vista un sentido táctil y desde allí fraguo un lenguaje gestual que se une a una voluntad de pintar. Las telas las abordo en su extensión depositando datos concretos. La idea de espacio y objeto se disipa en un colorido monocromo que tiende al gris, sugiriendo una unidad en la composición.

Pienso en la obra de Paul Cézanne, quien introduce en su pintura una nueva forma de percibir el mundo, promoviendo cambios en la estructura del pensamiento. No establece jerarquías en la representación del espacio y objetos, el cuadro no se compone sino que se teje con finas texturas, configurando un mundo propio. “El

³⁶ Van Lier, Henri, Los Objetos. Objeto y Estética, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974. p 133.

³⁷ op. cit. p. 134.

espacio ya no estaba supeditado a los objetos del mundo representado, por el contrario, coexistía con ellos con el más extenso mundo visto.”³⁸

El artista siente una aguda obstinación por pintar la montaña Sainte-Victoire, la que reproduce repetidas veces ¿por qué el mismo motivo? Para Cézanne la montaña se convierte en un objeto de estudio y su propósito es captar cierta singularidad que escapa a la idea tradicional de montaña, el tiempo presente exige una traducción a través del color.

La historia del arte mantuvo durante mucho tiempo un concepto de espacio supeditado a la metáfora del espejo y el teatro, pero, hoy el arte deja de ser una media del espacio racional. Se desarrolla una nueva forma de ver, cercana a la experiencia cotidiana. La percepción del mundo puede ser reinventada más allá de lo visible inmediato propiciando una apertura a nuevos horizontes de significación y comprensión. Y la pintura se puede manifestar como una posibilidad de invención y goce que surge como una necesidad espontánea.

De las pinturas realizadas he querido destacar el espacio pictórico articulando signos, materias y colores, pudiendo interpretarlos desde la perspectiva del lenguaje, como un texto más que se construye en relación con la cultura actual. Es el intento por recuperar los espacios marginados de la cotidianidad desde la perspectiva de la geografía moderna, con un sentido de identidad. No relacionados con la historia del progreso y el tiempo lineal, sino, con una geografía exploratoria de nuevos espacios. Los espacios que hacen la diferencia, los espacios del pensamiento.

³⁸ Yates, Steve, Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía, Ediciones Gustavo Pili, S.A, Barcelona, 2002. p. 298.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTAUD, ANTONIN, El teatro y su doble. Editorial Edhasa, Barcelona, 1978.
- BACHELARD, GASTÓN, La poética del espacio, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1975.
- BARTHES, ROLAND, Lo obvio y lo obtuso, Ediciones Paidós, 1986.
- BAUDELAIRE, CHARLES, Las Flores del Mal. Editorial Schapire, Buenos Aires, 1948.
- BERMUDEZ, J. y HERMANSON, R. Cultura virtual & cultura material: una lectura arquitectónica. Rev. MORPHIA 2, Buenos Aires, 1999.
- COUVE, ADOLFO, Última Entrevista por Cristián Warken, [en línea] En: <<http://www.rie.cl/?a=892>> [consulta: 12 junio 2006].
- DEBRAY, RÉGIS, Vida y Muerte de la Imagen. Historia de la Mirada en Occidente, Ediciones Paidós, Barcelona, 1998.
- DERRIDA, JACQUES, La escritura y la diferencia. El teatro de la crueldad y la clausura de la representación, Ediciones Antrhopos, Barcelona, 1989.
- DORFMAN, ARIEL, El absurdo entre cuatro paredes, Editorial Universitaria, Santiago, 1968.
- ECCO, UMBERTO, La poética de la obra abierta. La obra abierta en las artes visuales, Editorial Ariel, Barcelona, 1984.
- FOUCAULT, MICHEL, Las palabras y las cosas, Edición Siglo XXI, Madrid, 1998.
- FOSTER, HAL, La postmodernidad, ensayos y prólogo de Hal Foster. Ediciones Cairos, España, 1985.

HEIDEGGER, MARTIN, El arte y el espacio, rev. Eco, t. 122, Bogotá, 1970, [en línea] En: <http://www.heideggeriana.com.ar/textos/arte_y_espacio.htm> [consulta: 20 julio 2006].

JUARROZ, ROBERTO, Poesía y Creación, Ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1980.

LYOTARD, JEAN FRANCOIS, Lo inhumano. Después de lo sublime, estado de la estética, Editorial Manantial, Buenos Aires, 1998.

MARCHAN, SIMÓN FIZ, Del arte objetual al arte de concepto. Epilogo sobre la sensibilidad "Postmoderna". Ediciones Akal, Madrid, 2001.

MILAN, IVELIC y GALAZ, GASPAS, Chile Arte Actual, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988.

NIETZSCHE, FRIEDRICH, Crepúsculos de los ídolos, Alianza Editorial, Madrid, 1975. Sobre verdad y mentira en el sentido extramoral, Ediciones Tecnos, Madrid, 1990.

ORTEGA, JOSÉ VARCÁRCEL: Los horizontes de la geografía, Teoría de la geografía. Editorial Ariel, Barcelona, 2000.

POE, EDGAR ALLAN, El pozo y el péndulo, Editorial EDAF, Madrid, 1998.

ROTH, FRANZ, El realismo mágico de Franz Roth, Edición Fácsmil de IVAM, Centre Julio González, Valencia, 1997.

RUHRBERG, SCHNECKENBURGER, FRICKE Y HONNEF, Arte del siglo XX, Edición de Ingo F. Walter, Tachen, Barcelona, 2001.

SCHULTZ, MARGARITA, Civilización de la imagen. Los riesgos del simulacro, rev. La Cuerda Floja, num. 10, Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, 1998, [en línea] <<http://www.martagonzalezobras.com.ar/adigitales/emschultz/civilizaciondelaimagen.htm>> [consulta: 10 mayo 2006].

SEGER, METEER, Nuevas formas de realismo, Editorial Alianza, Madrid, 1981.

YATES, STEVE, Poéticas del espacio. Editorial Gustavo Pili, SA, Barcelona, 2002.

A. MOLES, A. BAUDRILLARD. J., BOUDON. P., VAN LEIR H., WAHL. E.

MORIN. V., Los objetos, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974.

CATÁLOGOS

CELEDÓN, PEDRO., Y PÉREZ, ALBERTO., Retrospectiva 50 años,
Ricardo Yrarrázabal, Fundación telefónica, Santiago 2002.

RICHTER, GERHARD, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de
cultura, Madrid, 1994.

SALDEN, MARK, Bacon`s Eye, Works on paper attributed to Francis Bacon from the
Barry Joule Archive, Editor Georgia Mazower, London, 2001.

VALDÉS, A., BORRÁS. M. L., LIHN, E., MELLADO. J. P., MILLAR, P., ELTIT, D.,
URIBE, A., BENET, J., PÉREZ, C., CIRICI, A., Catalogo Roser Bru, Editorial Antártica
S.A, Santiago, (s.a.).