

**Práctica pictórica:
un estudio sobre
la presencia
visible e invisible
del cuerpo en la pintura
contemporánea**

**Tesis doctoral
Natalia Alarcón Pino**

**Director
Carlos Martínez barragán**

Diciembre, 2023

Universitat Politècnica de València
Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Programa de Doctorado en Arte:
Producción e Investigación.



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**

**Práctica pictórica:
un estudio sobre
la presencia
visible e invisible
del cuerpo en la pintura
contemporánea**

Tesis doctoral
Natalia Alarcón Pino

Director
Carlos Martínez barragán

Diciembre, 2023

Universitat Politècnica de València
Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Programa de Doctorado en Arte:
Producción e Investigación.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

▣ *Para Juan Enrique Alarcón Moreno
& Ana María Pino Lizana.*

▣ *Gracias a:
todes les compañeres de ruta, de este y el otro lado del charco.
y a Carlos Martínez Barragán.*

Resumen / Resum / Abstract

La siguiente investigación busca, desde la teoría y la propia práctica pictórica, profundizar en la problemática de re-presentación del cuerpo que se distancia de cierta normalización del mismo. Se centrará, por un lado, en identificar a pintores contemporáneos que logren exponer corporalidades y subjetividades que se distancien de la producción e imagen mediática, es decir, del canon y normalización de los cuerpos. Buscando visualizar aquellas manifestaciones pictóricas contemporáneas donde el cuerpo cobra importancia como imagen representada y también como un cuerpo que surge dentro del propio quehacer pictórico, vale decir, la existencia de una corporalidad en el propio acto de pintar. Desde esta perspectiva, proponemos que se posibilitan vías para visualizar y conocer el cuerpo, desde la figuración y la abstracción, desde lo visible e invisible.

Hablaremos del acto pictórico, de lo que con él acontece y los significados y sentidos que este mismo levanta hoy en día. La pintura metaforiza al cuerpo a la vez que este aparece representando. Es decir, la imagen manual representa una subjetividad, involucra un cuerpo y la pintura hace y deja un registro de ese proceso, que se hace visible desde su temporalidad, sus movimientos y actos en forma y color, haciendo presente otras posibilidades corporales, que nos posicionan como sujetos sensibles dentro de un espacio determinado o delimitado. Esto da pie a reflexiones sobre la pintura, el cuerpo, la identidad y la visualidad hoy en día.

La següent investigació busca, des de la teoria i la pròpia pràctica pictòrica, aprofundir en la problemàtica de re-presentació del cos que es distancia d'una certa normalització d'aquest. Se centrarà, d'una banda, a identificar a pintors contemporanis que aconseguisquen exposar corporalitats i subjectivitats que es distancien de la producció i imatge mediàtica, és a dir, del cànon i normalització dels cossos. Buscant visualitzar aquelles manifestacions pictòriques contemporànies on el cos cobra importància com a imatge representada que s'allunya d'un cànon i també com un cos que sorgeix dins del propi quefer pictòric, val dir, l'existència d'una corporalitat en el propi acte de pintar. Des d'aquesta perspectiva, proposem que es possibiliten vies per a visualitzar i conèixer el cos, des de la figuració i l'abstracció, des del visible i invisible.

Val dir que, parlarem de l'acte pictòric, del que amb ell esdevé i els significats i sentits que aquest mateix alça hui dia. La pintura *metaforiza al cos alhora que aquest apareix representant. És a dir, la imatge manual representa una subjectivitat, involucra un cos i la pintura fa i deixa un registre d'aqueix procés, que es fa visible des de la seua temporalitat, els seus moviments i actes en forma i color, fent present altres possibilitats corporals, que ens posicionen com a subjectes sensibles dins d'un espai determinat o delimitat. Això dona peu a reflexions sobre la pintura, el cos, la identitat i la visualitat hui dia.

The following research seeks, from the theory and the pictorial practice itself, to deepen in the problematic of re-presentation of the body that distances itself from certain normalization of the same. It will focus, on the one hand, on identifying contemporary painters who manage to expose corporealities and subjectivities that distance themselves from the media production and image, that is, from the canon and normalization of bodies. We seek to visualize those contemporary pictorial manifestations where the body becomes important as a represented image that distances itself from a canon and also as a body that emerges within the pictorial work itself, that is, the existence of a corporeality in the act of painting itself. From this perspective, we propose the possibility of visualizing and knowing the body, from figuration and abstraction, from the visible and the invisible.

That is to say, we will talk about the pictorial act, what happens with it and the meanings and senses that it raises today. Painting metaphorizes the body at the same time that it appears to represent. That is to say, the manual image represents a subjectivity, it involves a body and the painting makes and leaves a record of that process, which becomes visible from its temporality, its movements and acts in form and color, making present other bodily possibilities, which position us as sensitive subjects within a determined or delimited space. This gives rise to reflections on painting, the body, identity and visuality today.

Índice

Introducción 17

Capítulo 1 *La pintura*

1. La pintura: medio de re-presentación. 33

1.2. El cuerpos: en y de la pintura. 47

1.3. Cuerpo re-presentados: breve. 57

introducción hacia lagunas estrategias
de representación pictóricas.

1.3.1. Aproximaciones: 59

algunos referentes pictóricos.

Capítulo 2 *Entra la foto y la pintura*

2.1. La fotografía y la pintura: entre 75
el gesto mecánico y manual.

2.1.1. Registros, huellas y corporalidades 84
en la fotografía y en relación con la pintura

2.2 Técnica mixta: fotografía. 94

y pintura como recurso pictórico.

2.3. El cuerpo y la fotografía de 102

los mass media: la imagen que hoy reina y nos construye.

2.3.1 Que cuerpo se construye mediante la visualidad que nos rodea.	108
---------------------------------------------------------------------	-----

Capítulo 3 *Atlas Pictórico*

3.1. Modos de representar el cuerpo: Un visionado pictórico hacia realidades y subjetividades diferentes.	117
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

3.1.1. Cuerpos expresivos entre la figuración y la abstracción: <i>/ Cecily Brown / Jenny Saville / Natalie Frank / Vladimir Semens /</i>	128
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

3.1.2. Cuerpos representados en el límite de la abstracción: <i>/ Ambera Wellmann / Miriam Cahn / Daniel Richter / Magnus Plessen / Joseba Eskubi / Maria Lassnig / Loren Erdrich / Marlene Dumas / Adolfo Bimer /</i>	138
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

3.1.3. Cuerpos representados en el horror figurativo: <i>/ Alexander Tinei / Justin Mortimer / Phil Hale / Josep Tornero / María Carbonell / Teodora Axente /</i>	150
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

3.1.4. Cuerpos figurativos en un realismo pictórico: <i>/ Lucian Freud / Eric Fischl / Alex Kanevsky / Golucho / Monica Cook / Emma Hopkins / Jennifer Packer /</i>	159
3.2. Un acercamiento a las problemáticas de representación de los cuerpos visionados.	169

Capítulo 4 *El cuerpo*

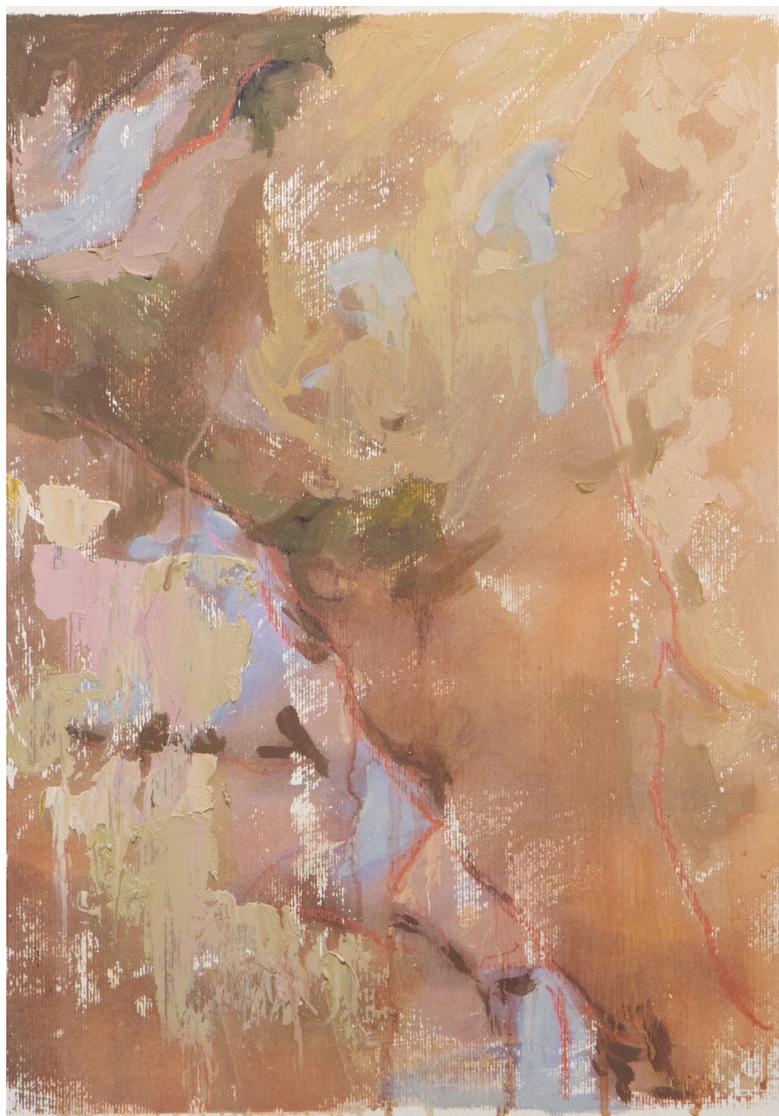
4.1 Todavía el cuerpo: pensar, ver y sentir el cuerpo hoy.	183
4.2. El cuerpo en y desde la imagen del espectáculo: cómo nos relacionamos con ella.	197
4.3. Creando otros cuerpos posibles: una vía de hacer desde el arte.	207

Capítulo 5 *Bitácora de proceso*

5.1. Práctica artística: Reflexión desde la práctica pictórica.	218
--------------------------------------------------------------------	-----

5.2. Proceso de trabajo pictórico: estrategia para el estudio de la representación del cuerpo.	239
5.3. Interpretaciones dentro de la propia práctica artística.	260
5.4. Visualidades: Proceso pictórico (2017-2022).	
5.4.1. Selección de obra.	275
5.4.2. Selección bitacora de proceso.	306
Gabinete visual	334
Conclusión	362
Bibliografía	374

Introducción



Collage digital transfer sobre papel 300 gr, pintado con óleo
40x30 cm, Valencia, 2021

La siguiente investigación surge como parte del proceso artístico que he llevado a cabo estos últimos años. Proceso que, desde la práctica pictórica intenta problematizar cuestiones relativas a la re-presentación del cuerpo y junto a ella reflexiones que nacen en torno a su construcción tanto visual y social como político y cultural. Por lo que, para la presente tesis, hemos articulado la investigación tomando la práctica artística como eje revelador y gatillador de las interpretaciones visuales, experienciales y teóricas, entendiendo la práctica como el lugar donde se gesta de manera visual y textual el conocimiento y pensamiento crítico. Práctica que es capaz de crear conocimiento del mundo sensible y sensorial.

Asimismo, nos posicionamos en el acto de hacer no solo como un medio para representar, sino más bien como una activación vivencial. Como indica Nicolas Bourriaud: “De manera análoga, el arte es fundador de existencias y productor de posibilidades de vida, por medio de las informaciones que proporciona”. (2009, P.106) Desde allí podemos considerar que el artista como productor e investigador produce relaciones con el mundo con la ayuda de objetos, formas, signos, gestos que están motivados por una visión del mundo en la que puede aportar, activar. En ese sentido, podemos decir que “La tarea del artista consiste en inventar una economía subjetiva que manipula los posibles, trasciende territorios existenciales, opera conexiones inéditas, el artista es el analista de

lo real” indica Bourriaud (P.119) Así, la figura del artista -por ende creador e investigador- se vuelve relevante, mientras traza nuevas líneas de fuga para producir y cultivar, para pensar un mundo que posibilite relaciones complejas y no unívocas.

La presente investigación encarna como eje central para el desarrollo de el proceso trabajo realizado durante el año 2017-2021, creados con el fin de acercarnos a los objetivos que nos propusimos dentro de la presente tesis doctoral. Estos han permitido profundizar en diferentes visiones e hipótesis que nos hemos planteado resolver desde la pintura. Es decir, con la investigación buscamos aproximarnos a los acontecimientos que se pueden desarrollar desde la propia práctica pictórica, como un medio que hace posible la presencia visible e invisible del cuerpo desde diferentes posibilidades. Y también desde el visionado y reflexión a partir de distintos pintores contemporáneos que logran proponer desde el arte relaciones de subjetividad crítica y reflexiva hoy en día, en una era que podemos decir que se articula desde el espectáculo, donde se vuelve necesaria la activación del pensamiento crítico, entendido este como el que crea realidad y desarrolla acontecimiento en su reflexión.

En ese sentido, uno de los puntos de partida de este proceso de investigación, ha sido el vínculo, tensión y diálogo que se establece con las imágenes hoy en día, generando un cuestionamiento sobre lo que nos rodea. Imágenes que, podemos decir, nos constituyen como sujetos-cuerpos. Esta situación hace que vivamos y nos desenvolvamos de manera cada vez más alienada en un mundo mediatizado por la espectacularización. A partir de esta visión, la imagen y la práctica pictórica que persiste hoy puede cobrar relevancia y sentido en relación a su condición manual, contraria a la hipertecnologización de los medios visuales de comunicación. Esta condición manual hace posible surgir sensaciones que nos invitan a comprender el mundo desde aristas y perspectivas sensibles, tanto visibles como invisibles.

Quizá cuanto más necesitamos reconocer nuestra existencia a partir de las imágenes que nos rodean más perdemos cualquier nexo de subjetividad con el mundo, y, en cambio, desarrollamos nuestros actos y mani-

festaciones a partir de un otro, desde el cual nos vemos representados. "Este "fantasma" producido por el espectáculo mediático, genera lugares y espacios vacíos, desde los cuales intentamos contener el mundo tan solo por medio de imágenes, las que finalmente se transforman en objeto de consumo producidas por la inmediatez de un clic". (Alarcón, 2016) Frente a esto, la pintura como medio puede producir otras formas de reconocernos, habitar y relacionarnos. Por ende, podemos pensarnos desde otra visualidad, que es la que proporciona el gesto y el proceso que implica la corporalidad del acto pictórico.

Para alcanzar nuestros objetivos buscamos reflexionar desde la práctica pictórica sobre las visualidades que nos rodean. Desde ahí pretendemos tensionar e intentar develar la posibilidad de crear otros cuerpos, buscando en esas otras representaciones cuerpos que se alejen de la inmediatez y canon establecido y que posicionen a la representación del cuerpo dentro de la diferencia. Esta diferencia es entendida como la línea de fuga, la deriva, lo que está fuera de la norma. También como ese cuerpo que se transforma en su estado, forma, y se establece como otro cuerpo posible. Como bien indica Deleuze y Guattari sobre las formas y resistencias que puede tomar el cuerpo, es necesario "abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones" (Deleuze y Guattari, 1997, P.164) Los filósofos nos invitan a pensar desde el cuerpo, que se definiría por su potencia, límite y experimentación. Asimismo, por su posibilidad de afectar y transformación, donde el cuerpo y la pintura son un nodo de relaciones, en permanente deconstrucción.

Desde estas relaciones y pensamientos hemos construido nuestra manera de comprender la pintura. A partir de Deleuze la comprendemos como el lugar para hacer visibles fuerzas invisibles: "El pintor no reproduce lo visible más que precisamente para captar lo invisible" (Deleuze, 2012, P.69) Por ello, el proceso de creación pictórica y la imagen que con esta se busca desarrollar, se aleja de la narración e intenta producir sentidos y presencias propias del proceso artístico, que adquiere relevancia considerando que las sensaciones propias de la ejecución (pintar) en

tanto subjetividad logran entrar en relación con el problema planteado. Esto debido a que damos valor al proceso pictórico como un medio que nos invita a la reflexión y a la percepción de conocimientos mediados por un cuerpo que ejecuta dichos actos.

Para llegar a lo planteado, la presente investigación la hemos articulado de tal manera en la que todo su desarrollo teórico y visual es parte necesaria para el desarrollo de la propia práctica pictórica y viceversa. Por lo que, para ello, es necesario contextualizar algunos aspectos que dan motivación inicial a este trabajo de investigación artística. Me parece importante contextualizar algunos puntos; primero, que esta investigación se gesta en sus inicios en Chile, mi país de origen, cuando nace mi interés por la pintura, la carne y el cuerpo a nivel visual y reflexivo. Este interés fue transformándose y mutando en España cuando hice el master en arte y producción artística en la Universidad Politécnica de Valencia y se consolidó y tomó forma estos años en que realicé el doctorado. Años que han estado marcados por procesos complejos, tanto a nivel artístico, como vivenciales, culturales y a su vez sociales.

La presente investigación se ha desarrollado en función de diferentes intereses, estos pensados desde y en función de la pintura, para lograr posicionarse frente a ella hoy en día y comprender qué es lo que con ella acontece. De este modo, podemos profundizar en la manera y posibilidad que tiene de hacer presente otros cuerpos, ya sea de manera visible o invisible, para así profundizar en el hacer de manera vivencial y política. Hemos articulado la investigación bajo diferentes ejes que están en constante diálogo, los que intentan encarnar reflexiones sobre la pintura, el cuerpo y la imagen hoy en día, como un vínculo- nodo necesario para producir conocimiento mediante las artes.

Pensamos que el cuerpo, a través de toda la historia del arte, ha sido un medio y pretexto gatillador que nos ha posibilitado posicionarnos dentro de los diferentes estudios y lecturas que hemos encontrado. El cuerpo ha sido, en ese sentido, nuestro pie de partida, el que es pensando en conjunto con la pintura como una práctica que hace posible su apari-

ción en diferentes niveles, vínculo que se desarrolla en el taller y que se ve reflejado en la obra tanto producida como estudiada.

Podemos mirar una pintura en estos términos: su superficie es el reino de una multiplicidad de singularidades que debemos entender en dos maneras. En primer lugar, una singularidad es una excentricidad ontológica, un ente de difícil definición y cuya existencia es incierta. Supone también una disrupción en el orden de la representación, ya que la singularidad da lugar a la monstruosidad... En segundo lugar, las singularidades son puntos en la pintura que, aunque sean difíciles de localizar y de definir en sí mismas, son las que le confieren su dinámica.

(Monro, 2019, P.141)

En ese sentido, Jakub Monro, En el libro *Todo es igualmente importante*, establece esta relación para hablar de la pintura como un campo de intensidades que nos permite entrelazar el hacer del cuerpo con el acto de pintar como el lugar donde se gestan significados. Así podemos pensar en el proceso del hacer, "la libertad y el trabajo son, por lo tanto, las condiciones básicas y los objetivos del arte. Si el pensamiento es inseparable de la creación, entonces la práctica artística es inseparable del proceso de emancipación" (P.149). Es decir, donde la práctica de arte es una actividad no alienada, conformando una realidad donde los medios pictóricos y los pensamientos surgen del propio proceso, en este caso de la propia investigación.

Nos parece importante aclarar que la siguiente investigación doctoral es parte de una investigación previa, la que se desarrolla en el Master de Investigación artística en la UPV, titulada "una imagen hiperbolizada del cuerpo y la carne" (Alarcón, 2016), trabajo que aborda algunos de los diferentes temas que aquí hemos profundizado y complejizado. Como bien hemos indicado, este proceso inicia dentro de mi proceso académico artístico. Y la investigación aquí desarrollada toma como base todo lo creado durante los años anteriores al doctorado. Por lo que podrán ver en algunas partes de esta investigación referencias a la investigación previa, necesarias ponerlas una vez más sobre el texto, como pie de partida

para profundizar en todo los conceptos que nos interesan abordar. Las pondremos con la referencia ya mencionada. Comprendiéndola como un brazo más, una extensión de ese cuerpo doctoral, pictórico. Debido a que no comprendemos la práctica sin todo el proceso que ella contiene. Así también fragmentos de la presente tesis, han sido publicados en algunas revistas y/o actas de congreso en los que hemos sido parte.

Para lograr lo planteado, la investigación se ha articulado en relación a los siguientes objetivos:

Objetivo General

- Analizar e identificar de qué manera la práctica pictórica posibilita hacer visible subjetividades y corporalidades diferentes a la que nos encontramos habituados a visualizar en los medios masivos de comunicación.

Objetivos Específicos

- Identificar y visionar artistas contemporáneos que desde la práctica pictórica logren problematizar y reflexionar sobre la representación del cuerpo hoy en día.
- Reflexionar sobre las posibles corporalidades presentes en la pintura.
- Reconocer diferencias entre el medio pictórico y los medios masivos de comunicación visual.
- Comprender desde la propia práctica pictórica, el quehacer, diferentes aportes que el medio manual y mecánico pueden contribuir a la representación de la figura del cuerpo.
- Profundizar en el quehacer pictórico, mediante fases de creación de obra y análisis reflexivos de procesos.

Mediante estos objetivos nos adentramos y desarrollamos la tesis doctoral, desde una metodología basada en la práctica artística, cualitativa

y hermenéutica, donde como artista e investigadora somos agentes activos para la interpretación de textos, catálogos, películas, exposiciones, libros, artículos, vivencias, experiencias, etcétera. Todo esto pensado y articulado en un entramado de relaciones que van desde la sociología, la filosofía, el cine, con un modelo de análisis cualitativo y aproximaciones hermenéuticas. “La práctica artística se centra en productos artísticos y procesos productivos. Esto puede implicar puntos de vista estéticos, hermenéuticos, representativos, expresivos y emotivos” (Bordorff, 2019, P.18)

Las herramientas utilizadas han sido la propia práctica, el estudio, la consulta de exposiciones, catálogos, tesis, revisión y visionado de artistas, sistema de citas, experiencias propias y de otras. En el ejercicio de comparación y reflexión surge el contenido crítico de la tesis. Hemos utilizado una metodología cualitativa, basada en la hermenéutica, buscando describir ciertos fenómenos producidos dentro de la práctica pictórica contemporánea a partir de la interpretación, asimismo buscando comprender y analizar ciertos fenómenos desde diversas perspectivas.

La práctica artística es, al mismo tiempo, practicas estética, lo que significa que aspectos como el gusto, la belleza, lo sublime y otras categorías estéticas entran en el asunto y pueden formar parte del tema del estudio. Además, las prácticas artísticas son prácticas hermenéuticas, porque siempre desembocan en interpretaciones múltiples y ambiguas e incluso provocan (P.17)

Es decir, reflexionaremos sobre pintura y lo que con ella acontece, a partir de la selección de pintores contemporáneos que se vinculan con la problemática del cuerpo, metaforizando el mismo mediante el gesto y la representación pictórica. Comenzamos a desvelar el acto pictórico en tanto es importante en el propio quehacer práctico como reflexivo. En ese sentido, llegaremos a ciertas interpretaciones, a partir de la observación, la reflexión y el análisis visual y teórico. Para acercarnos a partir del contexto histórico, cultural, social y político en el que nos desenvolvemos a los objetivos y la hipótesis planteada, la que se va complejizando y enriqueciendo en el mismo quehacer investigador artístico.

En ese sentido buscamos comprender la propia pintura, su quehacer práctico y reflexivo, como una instancia que nos permite investigar posibilidades del propio cuerpo y generar interacción entre las obras observadas y los textos estudiados, para hacer surgir interpretaciones que nos permitan ir profundizando en la investigación por medio de nuevas preguntas y respuestas. Todo esto desde posibilidades y sentidos diversos, para generar una instancia en constante construcción de diálogos. Analizar una obra implica verla en aspectos formales, visuales, visibles e invisibles, y poder establecer un marco teórico a partir de la propia imagen, con un carácter explicativo que abarca la producción pictórica contemporánea. Para ello es necesario recoger una serie de datos mediante la observación, análisis de documentos, catálogos, entrevistas, exposiciones, aportaciones y libros, con el fin de luego llegar a un análisis a partir del lenguaje escrito y visual, para ser parte de un discurso representativo, estableciendo vínculos y modelos de redes en la práctica pictórica. Por ello comprendemos la investigación, donde conceptos y teorías, experiencias y convicciones están entrelazadas con la práctica artística y, en parte por esta razón, el arte es siempre reflexivo. "De ahí que la investigación en las artes trate de articular parte de este conocimiento expresado a través del proceso creativo y en el objeto artístico mismo"(P.10)

También podemos indicar que el objeto de estudio es la obra de arte personal y de otros artistas, mientras que los materiales y el proceso de la investigación es lo que representa la propia producción artística, que desarrolla imagen y conceptos. Por su parte, el contexto es el mundo del arte, lo que nos vincula a otros artistas, referentes, espacios, públicos y entornos culturales. En ese sentido, los trabajos y los procesos creativos no están separados de lo que vivimos, pues la práctica artística refleja y comunica situaciones propias. También el conocimiento es práctica y se forma creando y haciendo surgir procesos íntimos, en el que el cuerpo se hace presente en imagen, textos, forma y materia. Y como bien vemos a través de Merleau-Ponty en su "*conocimiento corporal*": "El al priori del cuerpo supone el lugar del a priori del conocimiento intelectual, convirtiendo la intimidad corporal prereflexiva con el mundo que nos rodea

en el fundamento de nuestros pensamientos, acciones y sentimientos” (Merleau-Ponty, P.10)

Por otra parte, la investigación se desarrolla desde un lado práctico y otro escrito. Desde la práctica pictórica se hace posible en la creación de una serie de obras que varían en función de los materiales, formatos y técnicas, además de la paleta de colores e imágenes iniciales. Ellos van tomando forma dentro del proceso de investigación, en la búsqueda de las diferentes posibilidades que podemos alcanzar con la pintura. Es decir, el taller se transforma en el laboratorio de investigación en el que desde la fotografía se da inicio a la imagen inicial y el proceso pictórico que permite su transformación, gestándose poco a poco vías para estudiar y pensar la pintura y lo que esta devela. Este proceso va acompañando, a su vez, de un libro de pintura (bitácora de proceso) que se ha realizado en dos formatos diferentes durante los años de la investigación. Toda esta parte práctica visibiliza una investigación a nivel procesual, temporal, activa y reflexiva.

La parte escrita se ha estructurado en cinco capítulos, los que pasamos a describir a continuación, alguno de los cuales fragmentos o parte de ellos son parte de algunas publicaciones en revistas.

Capítulo 1: *La pintura*, reflexionaremos sobre la pintura como medio de representación, lenguaje e imagen, debido a que consideramos necesario realizar un posicionamiento frente a esta práctica, es decir, intentaremos dejar claro desde donde comprendemos el medio pictórico, cuáles son sus características y como este persiste hoy en día. Veremos que este sigue representando la figura del cuerpo y a su vez lo problematiza. Y entregaremos reflexiones que nos posibilitarán acercarnos a la pregunta de cómo el medio pictórico hace posible la aparición del cuerpo de manera visible e invisible. Todo esto lo llevamos a cabo mediante autores como Gilles Deleuze, Saborit y Salabert, pensando la práctica pictórica desde el propio gesto, huella y lenguaje que devela. Al finalizar el capítulo realizaremos un primer acercamiento y posicionamiento frente a algunos referentes pictóricos.

Capítulo 2: *Entre la foto y la pintura*, nos centraremos en la relación entre pintura y fotografía, y en las características que tiene la fotografía como medio de representación, a partir de textos de Barthes, Debord, Sontag, Baudrillard, Fontcuberta, entre otros, con los que revisaremos las cualidades de este medio mecánico, en relación y/o diferencia con la pintura, es decir, en sus maneras de representar, en su huella, registro, imagen, etc. También veremos cómo algunos pintores hacen uso de la fotografía para sus creaciones.

Por otro lado, en relación a los objetivos de la investigación, tanto prácticos como teóricos, nos interesa identificar el modo en que la fotografía, como medio mecánico relacionado con la publicidad y los mass medias, ha logrado crear una imagen del cuerpo con ciertos cánones de belleza o normalización. En relación a ello también intentaremos ver qué papel puede cumplir o no la pintura en una posible intención de distanciarse de esas imágenes que hoy nos rodean a diario.

Capítulo 3: *Atlas pictórico*, aquí continuaremos hablando de pintura, esta vez lo haremos a través de las obras de diferentes artistas. Hemos realizado una selección de pintores y pintoras contemporáneos que han utilizado como referente el cuerpo para su producción artística. Es decir que, desde la práctica pictórica, y junto a una mirada crítica y sensible, han logrado problematizar y proponer otras vías para reflexionar sobre el cuerpo hoy en día. Dicha selección la hemos articulado como una clasificación abierta vinculada a la propia investigación pictórica, que hemos creado mediante el estudio de diferentes exposiciones que fueron visitadas, además del uso de catálogos, también centrados en otras perspectivas y estudios ya propuestos que nos han servido de guía para articular nuestra catalogación.

Para realizar la clasificación se ha tomado como referencia la metodología utilizada por Aby Warburg, en su *The Atlas Mnemosyne*. Es decir, hemos avanzado dentro de una metodología abierta, sin límites establecidos, que nos ha permitido seleccionar a distintos artistas de distintas épocas, creando una red de relaciones visuales y conceptuales cruzadas, debido a que las obras seleccionadas se podrían ubicar en un apartado u

otro y tener diferentes lecturas y maneras de ser abordadas. En ese sentido, a través de la selección, clasificación y análisis de los pintores y sus obras podremos aproximarnos a la pintura como un medio capaz de posibilitar subjetividades y corporalidades diferentes a las que nos encontramos habituados a visualizar en los medios de comunicación visual.

Capítulo 4: *El cuerpo*, nos acercaremos progresivamente a algunas reflexiones que giran en torno al cuerpo en la contemporaneidad, debido a que el cuerpo nos interesa tanto como imagen, gesto y como concepción teórica, lo que nos ha motivado a conocerlo aún más. Estas reflexiones giran en torno a su construcción visual, social y política hoy en día, y han ido gatillando la propia práctica artística, mediante la cual buscamos posicionarnos frente a un cuerpo que se transforma, muta y reconfigura constantemente, como vía del pensar y hacer.

Para acercarnos a lo dicho, tomaremos de referencia algunas teorías sobre el cuerpo y nos pensaremos frente a la imagen hegemónica de los medios. Dichas teorías las hemos abordado a través de Butler, Galindo, Deleuze, Guattari, Foucault, entre otros, con el fin de encontrar vías alternativas para significar desde el arte. Este capítulo se vuelve casi una declaración de principios frente a uno de los pretextos que nos ha permitido articular la investigación, en esta casi urgente necesidad de posicionar el cuerpo, la imagen, la pintura y lo que ello conlleva, como un estado de persistencia hoy. Así, desde el arte, podemos establecer vías para pensar, hacer y sentirnos como corporalidades dialogantes con otras, como imágenes, como puntos de fuga y como carne, frente a la vorágine y la hipertecnologización visual, y por ende corporal de nosotras.

Capítulo 5: *Bitácora de proceso*, profundizaremos en la propia práctica pictórica. Es decir, reflexionaré sobre las estrategias visuales para la creación de las obras e intentaremos indagar qué representaciones hago del cuerpo y el modo de hacerlas. Dicho de otra forma, profundizaremos en cómo me he acercado al cuerpo desde la experimentación plástica y visual, en búsqueda de un cuerpo en constante mutación y transformación. Para lograr lo planteado, daré a conocer mi metodología de trabajo, su evolución y transformación visual, plástica y teórica.

Abordaré lo anteriormente dicho desde dentro de la práctica del taller, como una instancia íntima, compleja y reflexiva. Expondré mi proceso pictórico, el que está formado por diferentes etapas que se han gestado durante estos años y se ven materializadas en una serie de obras, apuntes en la bitácora de proceso, fotografías, conceptos, vídeos, libros estudiados, etcétera. Todo esto lo acompañaré con unas notas personales de mis apuntes de bitácora, las que forman parte de la introducción al proceso pictórico de manera subjetiva, exponiendo el vínculo de la práctica con la propia vida. Así, es importante destacar que hablaré y reflexionaré como creadora y espectadora del propio proceso, en un intento de ir y venir desde la distancia y la cercanía con la propia investigación.

Gabiete visual, es un visionado de referentes visuales, que me parece pertinente compartir, referencias de imágenes que he ido guardando durante el proceso y que son influencia dentro de la investigación. También algunas fotografías de mi propio proceso.

Bajo esta estructura, la presente investigación intenta crear un nodo, mapa o cartografía que va entre la propia práctica pictórica y los diferentes artistas visionados y teóricos (as) estudiadas, donde todas se vuelven necesarias para crear el proceso de investigación como un vínculo que hace que se geste y construya el conocimiento.

La pintura y el arte es un medio para producir, sentir y pensar otras vías para crear corporalidades críticas, activas en interrelación constante. Así, es posible salir de la organización del cuerpo, resolverlo en otra forma, crear una deriva que posicione el grito y la acción del cuerpo como gesto en el centro.



Fotografía impresa pintada con óleo, pastel, carboncillo, 21 x 30 cm, Valencia, 2021



Fotografía impresa en papel 300 gr, pintada con óleo, pastel, carboncillo, 21 x 30 cm,
Valencia, 2021

Capítulo 1

La pintura

En el siguiente capítulo que da inicio a nuestra investigación, creemos necesario comenzar profundizando en algunos conceptos y temas importantes para comprender desde donde abordaremos, comprendemos y practicamos la pintura. También de esta manera poder acercarnos a los distintos cuerpos presentes en ella. Para finalizar realizaremos una breve revisión de referentes pictóricos que se vinculan tanto a la propia práctica y a la de otros artistas actuales, en los que podemos ver la representación de un cuerpo que se nos acerca a un cuerpo fuera de lo establecido.

1. La pintura: medio de re-presentación

*“Pintar hoy es un acto de resistencia que satisface una necesidad generalizada y puede crear esperanzas.”
(Berger, 1995, P.49)*

¿Cómo podemos comenzar y hablar de pintura hoy en día, si consideramos la saturación visual y tecnológica que vivimos? Quizá en un inicio podemos decir que es y ha sido un medio de representación a largo de la historia del arte, que ha pasado por diferentes transformaciones y evoluciones y que se ha visto afectada por los distintos medios tecnológicos y los desarrollos sociales e históricos que la han acompañado. En ese sentido nos parece necesario exponer desde dónde nos situaremos al referirnos a conceptos como pintura, representación y cuerpo hoy en día. Puesto que son temáticas que encontramos presentes durante toda la historia del arte y hasta la actualidad, que han sido estudiadas por diferentes áreas del conocimiento.

En este proceso de investigación nos hemos encontrado con diferentes estudios, acciones, exposiciones y teorías sobre las temáticas planteadas, que siguen siendo del interés de diferentes áreas, tanto artísticas, como filosóficas, históricas, sociales, etc., las que nos han permitido enriquecer la propia práctica pictórica. Por esta razón en la investigación nos centraremos en aquellas prácticas que han hecho uso de la pintura como un medio para problematizar y reflexionar sobre la representa-

ción del cuerpo y en ese camino se han intentado distanciar del canon de representación establecido. También nos centraremos en las obras que dan relevancia a su especificidad, en el momento de ejecutarlas. Es decir, las que intentan rescatar el gesto manual del pintor o pintora. Considerando importante el registro matérico que se puede generar, las representaciones y las sensaciones que pueden producir en quien la observa.

Siguiendo la idea o concepto de pintura al que nos queremos acercar, podríamos continuar diciendo que es un medio de representación que posibilita el traslado de relaciones visuales a un soporte mediante técnicas pictóricas manuales. Y que contiene una función analógica y representativa que forma parte de un lenguaje visual. Bajo este punto de vista, encontramos diferentes maneras de observar una pintura. Podemos detenernos y centrarnos en su representación, vale decir, en la forma de la figura representada, figura que reconocemos en el mundo debido a la relación de formas que percibimos. También podemos centrarnos en la manera de ejecutar el cuadro, al observar algunas pinturas, podemos ver en su superficie el recorrido que hizo el cuerpo del pintor o pintora, estudiar el registro manual de manchas, texturas y colores. Todo esto puede variar dependiendo del tipo y técnica que se desarrolle al pintar, ya que en algunas pinturas ese registro manual pasa casi desapercibido. Sin embargo, nos interesa destacar aquellas obras en que justamente ese registro manual sí se hace visible. En el que, podemos decir que el cuerpo queda presente desde el gesto que se devela al pintar. Así en el ejercicio de ver, podemos llegar a pensar el cuadro desde diferentes perspectivas y formas de hacer. Por ejemplo desde su función mimética, manual, analógica y/o casi anacrónica.

Una de las características más importantes de la pintura ha sido su función mimética, "*Mimesis*" es una palabra griega que significa <<imitación>>" (Aumont, 1992, P.210) identificación y reconocimiento formal entre una imagen y un referente. La función de la mimesis ha dirigido a buena parte de la historia de la pintura y ha sido el foco de numerosos pintores que han intentado emular. Con ella buscaban hallar el reconocimiento y conocimiento de las formas, para de alguna manera atrapar la

realidad sobre el soporte pictórico. Cientos de artistas se han esforzado en crear representaciones pictóricas que puedan servir de guías como mediadores entre la realidad y los sujetos. En ese sentido, han buscado una constante sintonía entre las sensaciones y presencias que pueden develarse en un cuadro cuando existe una obtención de conocimiento, o una armonía entre el conocimiento adquirido y la forma que este conocimiento está representando. Para poder lograr desentrañar lo que hay en la representación y que existe en la realidad de alguna manera.

Porque lejos de copiar, imitar o incluso reproducir, la mimesis consiste en proyectar lo que llamaremos unas coordenadas mentales sobre la naturaleza en bruto para hacerla reaparecer en otra escena(...) “Así representada, la naturaleza pierde su hipotética brutalidad del principio y adquiere una significación simbólica que la afirma como valor más allá de la semejanza icónica (Salabert, 2003, P.42)

Es así como, a través de los siglos, la pintura ha tenido un gran interés en la representación de la figura humana y del cuerpo, que ha sido una constante en todas las civilizaciones que han buscado, re-conocerse en las imágenes. Se trata de imaginarios que se han construido con distintas técnicas, como la escultura, el grabado, la fotografía y la pintura entre otras. Consientes de la especificidad de cada una, nos interesa identificar y destacar las que se han dado a nivel pictórico, manual, gestual y que están entre la figuración y la abstracción, variando en cada época y junto a cada pintor y/o pintora.

Quizá, en ese sentido, podemos ver hoy en día que el pintor ha logrado crear diferentes experiencias visuales mediante la manipulación de la materia; puede por un lado, lograr una creación cercana, casi idéntica a la naturaleza y, por otro, produce versiones de la naturaleza modificada. Todo eso puede llegar a posibilitar que tanto el pintor como el espectador logren adquirir una mirada de la realidad desde diversos puntos de vista. Esto debido a que la pintura logra moldear sobre la superficie pintada formas de ver que nos invitan a descubrir otra posibilidad de la realidad, mediante sus cualidades plásticas y visuales. “La pintura expre-

sa un contenido <<de mundo>> integrado por las ideas y los impulsos, los sentimientos o las emociones de quienes han producido esas imágenes...” (P.152)

Como hemos indicado, podemos encontrar diferentes cualidades en la función de la pintura, podemos decir también que la pintura. Entre ellas, la pintura carga con una función analógica, entendiendo por analogía la imagen que desarrolla la mayor semejanza posible y traslada la información correcta de la realidad. En relación a esto, nos parecen acertadas las reflexiones que realiza Guilles Deleuze (2002), quien en su texto Francis Bacon: lógica de la sensación intenta alcanzar una definición de pintura e indica que podemos encontrar distintos medios analógicos. Dentro de los cuales, el filósofo distingue a la fotografía y la pintura, las que presentan diferencias en su función analógica. Como bien señala Deleuze, existen “*medios semejantes diferentes*” y bajo esta premisa, la analogía se puede producir de dos maneras. En primer lugar, por medio de la fotografía, que produce una analogía común, generando una imagen analógica por medio del trasladado de relaciones de luz. En segundo lugar, particulariza a la pintura, como un medio analógico que produce semejanza por medios no semejantes, desde una acción modular, como la llama el filósofo. Es decir, la modulación de la luz y el color. A la salida de esta modulación se produce la semejanza, que dará la presencia sobre la tela. (Alarcón, 2016)

Por consiguiente, en una pintura, de retrato, por ejemplo, no necesitamos ver el modelo para comprender que nos hallamos frente a un icono. De esta forma Deleuze indica que la analogía desarrollada por la pintura se transforma así en una analogía más cercana y profunda, que hace salir al sujeto pintando desde la sensación. Esto debido a que modula con medios como la luz y el color, o ambas a la vez, en función de un espacio-tiempo, distinguiéndose de la fotografía, desde esa modulación manual de luz y color “nos da la cosa en su presencia” (Deleuze, 2002. P.117)

Así mismo, podemos considerar también lo propuesto por Jacques Aumont (1992) en su libro *La imagen*, donde indica que la analogía duplica la realidad en el cuadro, modulada por esquemas que nos ayudan a comprender la realidad, que a su vez está marcada por distintos indicadores espaciales, de movimiento, de luz, color y expresividad matérica. Además, según Aumont, estos indicadores son fabricados para hacer surgir la imagen junto con la pintura y para que aquí, a partir de estas acciones, surja una imagen real “La imagen realista no es forzosamente la que produce una ilusión de la realidad” (Aumont, P.218), para quien el realismo es la información transmitida por la imagen. En otras palabras la pintura podría abrir otras realidades posibles, que se hacen presentes gracias a su manualidad y que nos permite desarrollar una imagen que logra acercarnos a la realidad desde otras miradas, modulaciones y sensaciones.

Igualmente entendemos que la función del trasladar relaciones la realidad al soporte pictórico, lo realiza un cuerpo, que es el que hará que surja la presencia sobre la tela. Como indica Deleuze, es en esa acción del acto de pintar que se van desarrollando relaciones con el cuadro y con el entorno, cada vez más sensitivas y presenciales. “La pintura se propone directamente despejar las presencias que hay debajo de la representación, más allá de la representación. El propio sistema de colores es un sistema de acción directa sobre el sistema nervioso” (Deleuze, 2002, P. 58) apunta el filósofo.

Las relaciones presentes en la pintura, son difíciles de verbalizar. Debido a que están presentes a un espacio, tiempo, no tangible, es decir no son visibles. Podemos intentar acercarnos a algunas. Que como pintoras hemos vivido en el propio acto, es decir desde su interior. Pues por ello quizá me parece necesario primero hablar desde la voz de pintores, me parece en ese sentido tomar en cuenta la voz del pintor Francis Bacon, quien logra de alguna u otra manera, hablarnos de la pintura desde sus entrañas. En el libro de la entrevista que le realiza David Sylvester (2009) indica que la pintura es una especie de accidente, que funciona en el azar y, que algunas veces podemos llegar a controlar. En ese accidente se desarrollan las relaciones que luego se producen en el soporte pintado.

Cuando, el otro día, intentaba desesperadamente pintar aquella cabeza de una persona concreta, utilicé un pincel grueso y mucha pintura, y la apliqué con gran libertad y simplemente no sabía al final lo que estaba haciendo, y de pronto sonó un clic, y se convirtió exactamente en algo parecido a la imagen que yo intentaba reflejar. Pero no por voluntad consciente, no tenía nada que ver con la pintura de la ilustración. Lo que aún no se ha analizado es por qué esta forma particular de pintura resulta más penetrante que la ilustración. Supongo que se debe a que tiene una vida completamente propia. Vive por sí misma, como la imagen que uno intenta atrapar. Vive por sí misma, y en consecuencia transmite la esencia de la imagen con más penetración. (Sylvester, 14:15 minuto)

En consecuencia a ese proceso, acción o, acto, la pintura se puede vivir desde la sensación no racional, desde el azar, “*del accidente*” como lo llama Bacon. En ese camino el quehacer pictórico lograr hacer surgir del cuadro nuevas sensaciones y emociones, que el espectador recibirá e intentará leer, articular e interpretar. Como si del cuadro se hiciera surgir nuevamente lo representado, pero en ese intento se quisiera rescatar algo que está fuera de nuestro alcance visual, quizá una especie de apariencia o sensación. En esta misma línea, la pintura que nos interesa revalorizar es aquella que surge desde el azar, casi sin control. “Aque-lla ejecutada por el cuerpo, que nos hace ver y sentir como si el cuadro hubiese captado con el pincel, un acontecimiento, es decir el acontecimiento de la propia pintura, que se presenta desde dentro del cuerpo, desde los sentidos. Con el fin de afectarlo y subvertir el orden de los sentidos.” (Alarcón, 2016). Desde donde emerge irrumpe la realidad y se escapa de sus límites. Para llegar a lo que expresa Bacon, “atrapar *el hecho*, en su aspecto más vivo” en ello hace una diferencia entre las formas y maneras de representar. “yo creo que la diferencia está en que una forma representativa te dice inmediatamente a través de la inteligencia en que consiste la forma, mientras que la no representativa actúa directamente sobre la sensación y luego se fluye, lentamente, *el hecho*” (Deleuze, 2002, P.51)

Asimismo, cuando Bacon se refiere al *acto pictórico*, indica que es complejo verbalizar lo que acontece en la pintura y esto puede servirnos como guía para comprender el propio proceso en la pintura. La pintura que practico va en línea con el planteamiento de Bacon, se fusiona desde ahí, desde las manchas ubicadas al azar una al lado de otra, que al juntarse y gracias al ejercicio visual logramos traer adelante el cuerpo en el soporte. Es ahí cuando se articula una manera de representar, que nos enfrenta a otras posibilidades del mirar y del conocer, desde distintos medios, considerando sus respectivas cualidades formales.

En ese sentido y sintonía con las reflexiones de Deleuze, el acto de pintar, implica, al mismo tiempo, develar un conjunto de capas y acciones, como si fuese un órgano que en sí mismo hace surgir la “carnación”. Mediante la especificidad de la pintura y por medio de las sensaciones y relaciones presenciales que se desarrollan, esta nos proporciona un sentido de la realidad de la imagen, que intenta hacer que la obra atrape la realidad y la fije allí, en el soporte. Desde esta perspectiva, la pintura, como bien indica Deleuze, se propone despejar la presencia que hay debajo de la representación. Cuando el filósofo habla sobre esta característica de la pintura, deja en claro la diferencia que hay entre representar y presentar, entendiendo la representación como un acto que involucra relaciones entre una imagen y un objeto. Si bien se establecen relaciones con un objeto “x”, lo que se logra pintar en el cuadro, no es el simple objeto representado, sino que también se pretende hacer surgir desde los sentidos, como si experimentarse la sensación del cuerpo pintado.

(Alarcón, 2016).

En efecto, la pintura intenta mostrar el cuerpo desde la sensación. Es decir, desde los sentidos. Y es este el camino que queremos tomar para hablar de pintura. Donde se hacen presente esos cuerpos. Desde el ejecutor de la pintura, quien busca relaciones visuales, materiales, para hacer surgir la expresión carnal del cuerpo re-presentando. Todo esto sin duda se da, debido a las diferentes decisiones que implica el acto de crear. En el caso de la pintura, estas decisiones se toman o se dan inicio desde que

se piensa el modelo, ya sea natural o fotográfico. Luego se decide el soporte, la paleta de colores, el tipo de pintura, las herramientas, las manchas, las veladuras y la forma de esa ejecución. Todas estas decisiones, conscientes o inconscientes, son realizadas en función de lo que se busca representar, de aquello que queremos que surja en el soporte pintado. En sintonía con el filósofo Gilles Deleuze, entendemos que la pintura pasa por distintas etapas y actos sensitivos, para lograr llegar a lo que Bacon denomina el “hecho pictórico”. Estos actos constituyen los diferentes niveles de ritmo y movimiento que en el cuadro se alejan de lo representacional, para ingresar al campo de lo presencial. Ya que la pintura se encuentra en el campo de los sentidos e intentará alejarse de lo sensacional, de lo espectacular. “La sensación es lo contrario de lo fácil y lo acabado, del *cliché*, pero también de lo «*sensacional*», de lo espontáneo” ((Deleuze, 2002,P.41) Pintar la sensación es como bien dice Bacon, es pintar el hecho, es alejarnos de lo ilustrativo y del *cliché*. La sensación está en el cuerpo y en el cuadro, es decir, la sensación tiene una cara vuelta hacia el objeto, al hecho, al acontecimiento.

Continuando con lo anterior, podemos ver que la pintura no solo realiza un traslado de relaciones, sino que en esa función analógica logra acercarse a un acto revelador, que hace surgir de la pintura, en nuestro caso, un cuerpo. Esa corporalidad surge tanto del acto como de la materia pictórica. Es ahí, donde se genera ese momento único en el cual queda registrado el tiempo y el acto manual. La imagen se desarrolla en tiempos pausados, el tiempo se logra embalsamar ahí, cuando se pinta. De esta forma la pintura hace surgir un acontecimiento. El acontecimiento de las fuerzas y las sensaciones presentes en la tela. En ese sentido la especificidad de la pintura es y está presente en la suma de las características que buscamos rescatar de ella. (Alarcón, 2016)

Por otra parte, Jean-Luc Nancy al referirse a la pintura explica: “Pintar o figurar ya no es entonces reproducir, y tampoco revelar, sino producir lo expuesto-sujeto. Pro-ducirlo: conducirlo hacia adelante, sacarlo afuera” (Jean-Luc, 2000, P.16). Bajo esta perspectiva, la pintura se establece como un develar del ser humano, que se despoja de cualquier tipo de artificio

para producir una imagen con su corporeidad carnal. Vale decir, lo que nos permite el hecho pictórico es mostrar la imagen tal y como se siente, en su fragilidad corpórea, temporal e íntima. La presencia como resultado de la pintura que nos invita así también a la reflexión, a la búsqueda de un significado y un sentido, como un acto de comunicación visual. En este camino de investigación hemos encontrado diferentes reflexiones sobre la pintura. Nos parece pertinente acercarnos a ellas y exponerlas, para clarificar nuestro lugar de enunciamiento. Por ejemplo, es Salabert quien indica que:

<<Re>> de la representación alude siempre a una insistencia por parte de lo presente. Gracias a ello el sentido potencial que hay en la presencia se organiza haciéndose comunicable. En una palabra, se hace signo. Venir pues de lo presente a lo representado es fundar la significación, al menos en hipótesis y siempre que estemos de acuerdo en que tal venida es el paso de la realidad natural al artificio. (Salabert, 2003, P.59)

En relación a lo que indica Salabert, el sentido potencial que hay en la presencia se organiza haciéndose comunicable. Es decir, se hace signo y en ese devenir funda el significado del paso de una realidad natural a una artificial. En ese ir y venir existe la pintura en su estado de comunicación. Asimismo a nivel comunicativo encontramos sus diferentes niveles y estados, los que nos permite considerar su nivel matérico que es el que está relacionado con su medio. “Estamos ante una toma de conciencia de sus derechos por parte de la materia, un acto que pasa por la expresividad, es decir, por el rendimiento semántico de las huellas producidas por el trabajo. Y cuando la expresividad –que es señal de un cuerpo en acción- también se agote, entonces aparecerá el cuerpo directamente hasta que al brotar la carne la forma en representación vuelva a una presentación de aparato orgánico y funcional: <<cosa>> que come, duerme, copula, excreta” (P.59), aquí con el autor podemos presenciar que esa presencia está dada por medios propios de la pintura, es decir que es pintura propiamente dicho, vinculado a su carga de materia pictórica. Donde los cuadros representan estando ligados a la forma de la significación, es decir al cuerpo de la pintura y de quien pinta.

En este recorrido de ir y venir la pintura va creando una imagen que toma cuerpo, sentido y presencia. Y con ella crea un significado que se queda plasmado en la visualidad desarrollada. En ese sentido adhiriendo a lo que explica Salabert, podemos decir que lo que le interesa a la pintura es esa experiencia del quehacer, es el cuerpo en acción al encuentro con la realidad, que a su vez desarrolla una visualidad. De esta forma se logra situar la acción de la pintura frente a la idea de dar cuerpo mediante ella, como una acción donde se presenta tanto lo visible como lo invisible, lo real y lo artificial. (Alarcón, 2016)

En consecuencia, podemos decir que en la pintura y en las imágenes desarrolladas encontramos la expresión y/o el plasmar ideas que van vinculadas con el re-presentar. La pintura puede adoptar diferentes significados y niveles, no se reduce solamente a la adquisición y transmisión de cierto contenido, sino que aspira a la comprensión de la obra. Comprensión como una posibilidad de experimentación de goce estético, valorando lo que en ella se representa más allá de su interpretación, quizá como un despertar de sentidos visuales y también como una representación visual en la que se intenta mostrar algo. Vale decir como la sensación presente por medio de la acción visible e invisible que se ejecuta en el objeto cuadro. Estas formas de ver se pueden lograr por diferentes vías, una es desde el propio pintor y otra es desde el espectador.

Las cualidades especiales de la pintura al óleo se presentan a un sistema especial de convenciones para la representación de lo visible. La suma de todas esas convenciones es el modo de ver inventado por la pintura al óleo. Suele decirse que un cuadro al óleo en su marco es como una ventana imaginaria abierta al mundo. Esta es aproximadamente la imagen que la tradición tiene de sí misma, por encima de todos los cambios estilísticos que tuvieron lugar durante cuatro siglos... pero nosotros afirmamos que si se estudia globalmente la cultura de la pintura europea al óleo, y si se dejan a un lado sus pretensiones, la imagen más adecuada no es la de una enmarcada ventana que se abre al mundo, sino la de una caja fuerte empotrada en el muro, una caja fuerte en la que se ha depositado lo visible (Berger, 2000, P.122)

Para lograr lo expuesto debe existir una persona que ejecute la acción, que debe hacer salir lo esencial, conseguir y hacer presente la pintura, traerla hacia adelante. Es la que nos invita a comprender el estado de la re-presentación desde otras aristas y al mismo tiempo es la pintura que, como indica Salabert, “desafía el curso de las cosas con su representar acrisolado que “limpia” el mundo y lo deja en una presencia que más allá de la mirada exige la contemplación” (Salabert, 2003, P. 29) Donde se vuelve importante acercarnos a ella desde los sentidos.

En relación a lo anterior, en esa insistencia el cuerpo vuelve a surgir vuelve con insistencia, para darle una forma que vinculamos con la realidad. En tanto el propio quehacer artístico sigue en constante evolución en función y relación con su representación. Así, la pintura intenta una vez más traer adelante lo representado desde el gesto, A través de lo manual y corporal, nos posibilita ver desde y en el cuerpo. Compartimos, junto a Salabert, que en la pintura podemos ver narración y expresión al mismo tiempo. Donde ese contenido narrativo apela a un contenido representativo que luego va al interior del cuadro. “Y el medio para conseguir dicha expresividad pasa por la propia materia del lenguaje: la pintura en el rastro del pincel, las huellas de la realización, el acopio de sustancias que da lugar a las texturas” (P.34) dice el autor. En ese sentido, esa insistencia, que mencionamos, ese representar se realiza desde la ejecución pictórica, es decir, desde su técnica: el tratamiento de la superficie, los matices, donde la expresividad formal que nos invita a la representación va hacia la forma plástica.

En este intento de exponer desde dónde abordaremos la pintura, también queremos rescatar el libro *Retórica de la pintura* de Alberto Carrere y Jose Rafael Saborit, quienes explican en qué medida la pintura actúa como un lenguaje. Mediante este análisis se develan aspectos importantes a considerar sobre la pintura, primero como un medio que desarrolla una experiencia estética al ser considerado arte y que sitúa diferentes aspectos de reconocimiento:

Llamo a la pintura a una actividad artística (como explicamos antes, originada en una elaboración-realización de cosas, destinada hacia una experiencia sensorial-intelectiva de cierta complejidad), que parte del sentido de la vista se sirve para ello generalmente de la ordenación, yuxtaposición y mezcla de pintura o materia afines en forma de marcas visuales sobre una superficie bidimensional única y estética, en relación a determinados procedimientos materiales y mentales comunes o diferenciados respecto de tradiciones pictóricas establecidas (2000, P.55)

En relación a lo dicho, la pintura como un proceso que implica tres elementos, la materia, los signos visuales básicos (plástico e icónico) y los sistemas a través de los cuales materia y signo articulan un conocimiento. Así se van desarrollando las diferentes particularidades que la pintura puede tener, mediante la referencia a lo que es signo icónico. Entendiendo, con Carrere y Saborit,

El signo siendo alguna cosa que se parece a otra a la que representa y un icono es un signo que tiene por referencia algún objeto al que representa directamente o bien a través de otro signo, que a su vez representa ese mismo objeto como su modelo real y otro signo diferente y así indefinidamente. (P.56)

Por lo que si el iconismo de una pintura o algún modo de representación nos remite a un cuerpo en el espacio, es porque la forma icónica es una imagen, un signo. Y ese signo es una forma que pertenece al mundo y se abstrae mediante otras formas y colores para hacerse en su reconocimiento.

Podemos así, a la vez, hablar de signo y significado, de comunicación, como el paso a una intención o una recepción y a un lenguaje. Esa intención y recepción nos da una pluralidad de conclusiones y así se establece una relación comunicativa como un acto de información, que se rige por las formas y las organizaciones formales de la pintura. Pero sin duda en la pintura es complejo poder clasificar otras relaciones que se generan en ella. Podemos tener claro que para que se genere todo esto,

es necesario que existan cuerpos para dar sentido a esta demostración; primero el que ejecuta la acción (el pintor) y luego el que recibe el mensaje (el espectador) y un último participante podría llegar a ser también el del propio cuadro en imagen representada o materia objeto. La pintura aquí adquiere esa característica de la propia obra de arte, productora de significado que es parte de la comunicación, existiendo así un lenguaje implícito en diferentes variables, en tres coordenadas según Salabert (2005), en representar, expresar y plasmar ideas. En ese sentido, el autor aclara que no es solo un medio para reflejar la realidad, ni solamente se limita a la narración de una escena, sino que es un medio al que ponemos en su lugar para darle cuerpo.

Vuelven aparecer estos conceptos, darle forma, ponerle cuerpo, sacarlo a un mundo exterior. El artista se dispone a manejar un contenido donde la pintura no solo se limita a su soporte cuadro, no solo es una función única de representación narrativa. En ese sentido, quien realiza la pintura, recoge, presenta, transforma, amasa haciendo del cuerpo suyo, un cuerpo que se posiciona delante.

¿Hay acaso otra manera de reconocer que la expresión artística, y con ella el concepto mismo del estilo personal, tiene en este aspecto su auténtico origen? Puesta la atención en el cuerpo, el arte va de anatomía a las funciones fisiológicas pasando por la reactividad emocional del sujeto frente al mundo. (Salabert, P.143)

Es decir, a partir del quehacer pictórico se hace esa transformación visual y manual, poniendo frente a la acción y creando una producción de sentidos y presencias, que impregna la obra. "Como indica Bacon, organizar y pasar por el caos de la pintura o, dicho de otra forma, organizar las fuerzas internas y esa expresión personal. Eso es lo que implica el acto de pintar, de manera que el proceso de expresión toque todos los sentidos." (Alarcón, 2016). En ellos el ojo es el principal, como aclara Deleuze. El autor indica que en ese expresar están presentes todas las cualidades de lo que sería el lenguaje pictórico.

Por otro lado el expresar, como indica Salabert, es un echar fuera, que pertenece a una individualidad que producirá la obra “Llamo expresión personal a la expresión más el estilo, entendido este como el producto de un autor que al incorporar su propia dimensión al cuerpo del mensaje (su obra) hace de él un dispositivo individuado” (Salabert, P.164) Entonces esa significación involucra al receptor, quien decodifica el mensaje, pero también lo interpretará su contenido semántico y su experiencias.

En ese sentido, la pintura expresa un contenido del mundo, integrado por las ideas y sentimientos de quien produce esas imágenes. Así, la realidad se aborda desde diversos puntos de vista, que se crean por la transición de sentidos visuales, gracias al empaste, las pinceladas sueltas, el arrastre de la materia o la superposición de capas. Pintar, hacer aparecer, evocar, son características propias de la pintura, que a través de su carácter analógico genera una serie de relaciones que hacen de ella una plataforma de imágenes sensibles y, como ya hemos indicado, la pintura se propone despejar aquellas presencias que hay bajo la representación. Ese representar no solo implica una imagen, sino que junto a ella, una realidad y una corporalidad tanto es cuadro como es cuerpo de quien pinta y observa.

1.2. El cuerpo: en y de la pintura

Profundizando en lo expuesto en relación a la pintura y su relación directa con la presencia corporal que surge de y en ella, podemos continuar diciendo que, así como indica Salabert:

El artista se incorpora a la obra mediante la huella de su trabajo, con ella incumbe al medio empleado para realizarla. De ahí que su afirmación concierna tanto a la representación del mundo como a la expresión física personal (el chorreo no es pincelada,

es pincelar es como el escribir; indica un temperamento que a su vez acredita el cuerpo activo) (P.156)

Así podemos decir, que la práctica pictórica implica un proceso complejo y sensible que pasa por distintas fases de desarrollo; en ese proceso podemos ver que está implícito, como ya hemos indicado, el cuerpo. Debido a dicha cualidad, nos interesa continuar profundizando en esos cuerpos que podemos encontrar en la pintura. Quizá vale preguntarse, ¿cómo la pintura logra hacer del cuerpo una presencia que va más allá de la imagen representada? Quizá al ser un proceso constituido por un conjunto de acciones manuales y sensitivas que las genera un cuerpo ¿afecta directamente tanto al cuerpo, del pintor y del espectador? Donde así logra ser una vía análoga que haga surgir la presencia del sujeto actual.

Junto a la pintura buscamos llegar a dar cuerpo a la imagen, que la contenga y exponga. Pintar el cuerpo con el cuerpo, todo esto implícito en el proceso plástico pictórico que se enuncia desde el cuerpo del artista que se hace visible ya sea en figuración o abstracción, lo que el espectador luego recibe e interpreta. Cuando pensamos en estas presencias corporales enseguida se nos vienen a la cabeza pintores del expresionismo abstracto, como Jackson Pollock por ejemplo, quien en su *action painting* logró dejar la huella de ese recorrido corporal, que luego se hace abstracto y se vuelve mancha transformada en cuadro, como un objeto casi corpóreo. Así mismo los desbordantes cuerpos del pintor Willem De Kooning, quien expresa toda esa fuerza que puede contener el cuadro en el desborde de las corporalidades. El cuerpo se ve presente en una leve figuración, en su materialidad pictórica y en el objeto cuadro. Y más cercano a nuestros tiempos podemos distinguir quizá la figuración de Lucian Freud, quien representa el cuerpo en su total presencia carnal, matérica y objetual. En todos ellos de alguna manera podemos apreciar estos cuerpos que hemos expuesto, que surgen en y desde la tela para recaer en quien observa. (Alarcón, 2016)

El texto deviene textura: es el pincelar grosero del expresionismo europeo, la primera abstracción y sobre todo el expresionismo abstracto americano, con J.Pollock o W.De Kooning, cuyos lejanos precedentes – procedimentales, sino estilísticos- ya sabemos están en las pinturas <<negras>> de Goya, en las tormenta o cataclismo de Turner. En este movimiento hay incluso un surrealismo ejemplar, el de Masson o Ernst. Hasta llegar Bacon y más allá. (Salabert, P.125)

Este camino corporal como ya hemos dicho pasa por diferentes acciones, decisiones, maneras de hacer y de ver. En este proceso el cuerpo que ejecuta la acción, el de la persona que pinta, transforma la pintura en un acto casi performativo. En esa insistencia dejamos nuestra huella. De alguna forma así ha sido durante toda la historia del arte. En diferentes culturas hemos plasmado nuestro registro, cambiando el soporte y la materia. Debido a que tenemos conciencia del mundo, de nuestro entorno y de nosotros(as) mediante el cuerpo, podemos establecer que el cuerpo ha sido y es un medio que nos ha posibilitado esa relación espacial, temporal y sensitiva con el entorno que habitamos. El cuerpo se llega a tornar un objeto mediador, es el lugar hacia el cual dirigimos nuestra mirada y desde el cual miramos. También es el productor de gestos, sentidos y presencias.

En este representar encontramos en la pintura diferentes presencias y maneras de ser y hacer, que pueden ir desde la figuración a la abstracción o viceversa. Como bien indica Salabert en su libro *(D)efecto de la pintura* (1985), la pintura tiene un doble comportamiento. Encontramos la imagen, lo simulado por ella en el representar y lo que el representado practica sobre el propio cuerpo, distinguiendo de esta manera lo que el representar promueve, es decir, la ilusión de la pintura.

A través de lo real-pintado o presente, de la imagen... Donde el sujeto se queda inscrito en la materia soporte amorfo destinado a coagularse en el acto de inscripción: en el cuadro (del objeto del representar)/ del sujeto que (se) representa. (P.26).

De tal manera se distingue qué es la imagen, por un lado, la materia de la imagen y por otro, aquello que la imagen dice sin ser materia. En ese sentido, podemos decir que lo que representa la pintura dobla la realidad, da a ver, da a reconocer. Y en ese reconocer podemos pasar por distintas fases y/o estados, ya sea de manera visual por la imagen representada o mediante otro tipo de lenguaje, matérico, gestual, corpóreo.

Presenciamos entonces ese doble comportamiento que establece Salabert, el que expone la materia de la imagen y aquello que es representado como tal, como una imagen visual. En relación a lo anterior, presenciamos el cuadro como objeto de lo representado, siendo el sujeto y materialidad. Podemos decir entonces, junto a la reflexión del autor, que el pintor también busca “dar cuerpo” a sus pensamientos-sentimientos y en ese proceso intenta hacer visible. “Decir cuerpo es decir propiamente mundo” (Salabert, 2003, P.81). Dar cuerpo y, dar forma, podría ser a la vez ser mostrar, presentar, exponer es decir, pintar.

En base a esto, creemos que hay que abordar la pintura pensando en la triada que existe entre pintor, imagen y espectador, intentando entender cómo se articulan y se crean relaciones sensitivas en el cuadro. Como bien indica Bacon:

Creo que el misterio del hecho se trasmite por una imagen hecha de trazos no racionales. Y no se puede crear a voluntad esta no racionalidad de un trazo. Ese es el motivo de que tenga que intervenir el accidente en esta actividad, porque cuando sabes lo que tienes que hacer, no haces más que otra forma de representación. Pero lo que puede suceder es a veces, como en este autorretrato de Rembrandt es que haya una coagulación de trazos no representativos que lleven a componer una maravillosa imagen. ... Detrás de todo está la profunda sensibilidad de Rembrandt, que supo escoger un trazo irracional en vez de otro. ... Pero Rembrandt intentaba además registrar un hecho, y por eso lo considero mucho más emocionante y mucho más profundo. (Sylvester, 2009, minuto 52:53)

Desde esta manera de apreciar las formas y la pintura, en sintonía con lo que nos interesa rescatar, es que entendemos que la pintura logra mediante sus trazos accidentales de formas, actuar directamente y aproximarse al hecho pictórico, que si bien es ambiguo como bien indica Bacon, es una situación que genera un acontecimiento cercano, de manera inmediata y sensitiva. En este contexto, pareciera que hablar de pintura se vuelve un acto casi abstracto, se nos torna difícil nombrar sensaciones y maneras de hacer, catalogarlas y clasificarlas. Lo que nos interesa es expresar que, existen maneras casi irracionales, que nos invitan a diario a seguir pintando, para poder representar el cuerpo desde el cuerpo. Para Salabert, lo representado cobra otro relieve en la pintura, “el cuerpo objetual trasmutado por la factura de su imagen” (1985, P.25). Así expone que puede ser expresión y narración al mismo tiempo, donde lo narrativo apela a un contenido representativo y procede al interior del cuadro y lo expresivo viene del exterior. En ello podemos observar que la pintura se vuelve presente desde la acción, la que nos trae adelante la expresividad, propia del quehacer manual, que se hace representación corporal. Más que pintura es regresar a la superficie, recuperando su naturaleza, es darle valor una vez más a lo manual, gestual, que nos presenta el cuerpo que se hace visible e invisible a la vez. En ese hacer ver de los cuerpos, que pasa por el rendimiento de las huellas producidas por el trabajo pictórico y la expresividad, Salabert expone que brota la carne de la pintura, como pura materia, donde el cuadro se hace cuerpo y carne.

Así la pintura que intentamos realizar y apelar nos acerca a la realidad, nos hace conscientes del mundo desde sensibilidades que provienen de las huellas de la producción de una imagen, del pintor, que hace visible fuerzas invisibles. El cuerpo es atravesado por la acción de pintar, y el pintor por medio de esa acción construye el yo y el otro en la pintura. Ese otro lo construye de diferentes maneras, por un lado en un registro de huella, como lo hizo Henri Michaux,

La mayoría de sus cuadros, han girado siempre en torno a medios diferidos de rehacer la imagen humana, a través de un trazo totalmente distinto al representativo, y que sin embargo te vuelve siempre a la imagen humana... Una imagen que generalmente

se arrastra y avanza a través de campos de profundos surcos, o algo parecido. Esas imágenes moviéndose y cayendo y siguiendo. (Sylvester, 2009, minuto 54:55)

Esta mirada nos permite comprender que podemos encontrarnos representados en la abstracción o en la fuerza de esos gestos, como una vía que posibilita reconocernos, sentirnos, en la mancha y, en la fuerza que puede transmitir el gesto. Por otro lado, tenemos la obra figurativa que como ya indicamos con Rembrandt, desde sus gestos manuales y, casi abstractos, nos invita a re-encontrarnos en sus obras.

Frente a lo anterior, Deleuze indica “lo pintando es la sensación, lo que está pintando en el cuadro es el cuerpo, no en tanto que se representa como objeto, sino en cuanto que es vivido como experimentando la sensación” (2002, P.42) Esto hasta el punto de subvertir el orden de los sentidos y disolver el objeto en el sujeto o viceversa. Para el autor el acto de pintar se define como el “intento de hacer visible fuerzas que no lo son”, fuerzas que conciernen directamente en “hacer marcas al azar (trazo-líneas); limpiar, barrer o fregar puntos o zonas (mancha-color); tirar la pintura, bajo ángulos y a velocidad diversas”. (P.10) Según esta premisa, el pintor opera bajo facultades que deja casi sin control, como bien dice Bacon: marcas al azar, trazos irracionales. O como los denomina Deleuze, trazos de sensación. El pintor se pone al servicio de aquellas fuerzas invisibles que actuarán por su mediación. Y así a su vez la pintura es histeria, o sustituye la histeria, porque da a ver la presencia, directamente gracias a los colores y a las líneas que invisten el ojo.

Pero ella, al ojo, no lo trata como un órgano fijo. Liberando a las líneas y a los colores de la representación, libera al mismo tiempo al ojo de su pertenencia al organismo, lo libera de su carácter de órgano fijo y cualificado: el ojo se convierte virtualmente en el órgano indeterminado, que ve el cuerpo sin órganos, es decir, la figura, como pura presencia. La pintura nos invita a ver, nos pone ojos en todos los órganos. En ese ir y venir de la pintura nos permite visualizar esas presencias que van más allá de la narración, que se vuelve cuerpo, objeto, materia. (P.58)

En esta definición, podemos considerar, al igual que Deleuze, que la pintura inviste subjetivamente al ojo, que se vuelve un órgano que lograra acercarnos el cuerpo. En relación a esto, la pintura a la que nos queremos acercar, es aquella que en ese proceso complejo de revelaciones, de liberaciones, logra descubrir la realidad material del cuerpo, con su función analógica de líneas-colores. Deleuze asimismo establece que el sistema de colores pasa de manera directa a nuestro sistema nervioso, al indicar que la pintura inviste al ojo. Así establece también que la pintura nos pone ojo en todas partes. “alza ante nosotros la realidad de un cuerpo, líneas y colores liberado de la representación orgánica” (P.59). Queda entonces en la obra la presencia del cuerpo, que se devela a través de distintos actores, el pintor y el espectador. Vale decir, quien ejecuta y quien recibe la sensación. Aquí cabe la pregunta si esa sensación luego se hace presente, en ambos, al ver el cuerpo representado.

En ese punto del texto es importante volver a recalcar que la práctica pictórica nos interesa pensarla desde la reflexión constante y, nos parece necesario comprender el proceso creativo en sus diferentes posibilidades, como bien lo hacen muchos otros pintores que intentaremos ir estudiando durante este trabajo de investigación. En este camino para comprender qué es expresar, sobre qué es la pintura y cómo logra develar y hacer presente corporalidades, comprendemos que el cuadro expone y transforma. Es decir, que el cuadro se puede considerar un plano con formas variables y complejas, y que se le asignará una posibilidad de sentido que será dada por el espectador en el acto de ver. Y en ese ver, con una consciencia de qué se está viendo, se hace presente el cuerpo o se produce una referencia al sujeto, como el que observa y, percibe, desde una subjetividad. Ese sentido de ver surge de diferentes maneras, en el cuadro con una imagen que nos intenta develar un sentido o con el espectador que intenta darle forma e idea a lo que ve. Lo que ve el espectador sin duda alguna estará construido a raíz de una manera de comprender la visualidad, cargado de un sinfín de relaciones sociales, históricas y culturales. Y en estas relaciones encontramos las fuerzas al azar, sensaciones, gestos y cuerpos.

Cuando pintamos con el pincel con óleo, podemos decir que se llega a sentir la materia pictórica en el momento de aplicarla. Así también se siente cuando se examina la pintura, se siente con los ojos el trabajo realizado, se siente la materia pictórica, haciendo uso de su memoria y conectando con los movimientos de la mano y el cuerpo que nos da la conciencia táctil de lo que ocurre. En esa superficie pintada se crea una capacidad y conexión visual sensitiva. “Todo ser humano se crea esta conciencia causal, casi todos los ojos humanos están capacitados para conectar una huella a su acto productor y descifrar los mensajes sensitivos de la huella pictórica” (Salabert, 1985, P.24). Lo visual moviliza el intelecto, lo táctil, el cuerpo. Creando en quienes vemos, un ojo táctil al mismo tiempo expresivo, que en el acto de ver le da forma y sensación al cuerpo.

Siguiendo con la idea que comentamos anteriormente, la pintura actúa como un ojo táctil que lleva a un cuerpo que le da forma, que se abre, expone, dejando a la vista los órganos, la grafía, un dibujo de nudos, angulaciones, trazos, manchas, raspados, etc, y por ello, al margen de una función representativa, buscamos escenas en el conjunto de los medios, procedimientos y texturas. En ese sentido, la presencia del artista en su obra está determinada, incluso lógicamente, por un cuerpo anatómico, objeto del sentir y cuerpo objeto del saber.

En este punto, entonces, la distancia entre un plano de texturas que es presencia delegada de su autor y la materia succulenta que denota carne con la propia carne, lo tangible con lo tangible y el tiempo con la temporalidad, no es muy grande. En realidad no es más que un paso. Y este paso inaugura un nuevo ciclo en el que la visibilidad será superada con lo visible. (Salabert, 2003, P.55)

Podemos decir entonces que el quehacer pictórico, en ese acto performativo, no se trata de interpretar el contenido de un cuadro solo por su representación, sino que consiste, como indica Salabert, en evidenciar esas presencias invisibles. Es decir, lo que contiene el cuadro se identifica con la expresión, con la especificidad propia de la pintura, su textura, su pincelar. El artista se incorpora a la obra desde su dimensión física

durante la ejecución, con el deseo de captar y dejar las cosas ahí en la superficie. “La actividad pictórica se hace cargo de lo manual, la manualidad deja huella, la ejecución emerge renovada y se hace forma (incluso firma) personal” (P. 125). De esta manera se hacen visibles fuerzas invisibles, impresas por el acto de pintar, que son ese testimonio del mundo visible. (Alarcón, 2016)

La célebre formula de Klee <<*no hacer lo visible, sino hacer visible*>> no significa otra cosa. La tarea de la pintura se define como el intento de hacer visible fuerzas que no lo son. Del mismo modo, la música se esfuerza por hacer sonoras fuerzas que no lo son. Es una evidencia. La fuerza está en estrecha relación con la sensación: es preciso que una fuerza se ejerza sobre un cuerpo, es decir, sobre un punto de onda, para que haya sensación (2002, P.63)

En este camino de reflexiones nos preguntamos ¿cómo podríamos llegar a ver el cuerpo que queda inscrito en la pintura? Si ese cuerpo que comienza con quien pinta es un cuerpo que siente, desde un cuerpo sensible, que accede al cuadro y se queda impregnado ahí ¿quizá lo podemos sentir en las obras que dejan una materia pictórica? ¿Lo vemos en ese registro que deja el pincel, trapo, espátula?. Como espectadores debemos la mirada al objeto cuadro para seguir un rastro, esa huella sensible de la pintura que permanece oculta como la piel de la propia obra. Quizá así el cuerpo podrá hacerse presente cuando miremos la obra, como si fuese un espejo, como si fuese o tuviese algo de nuestro propio cuerpo. ¿Nos sentimos representados cuerpo, al ver la obra como espectadores? ¿El cuerpo puede estar en el cuadro de la misma manera que nosotros estamos frente a él? Si fuese un posible camino, nos remite a varios espacios para la corporalidad. Es distinto sin duda al espejo que nos muestra a nosotros mismos, debido a que quizá al ver una pintura podemos ver, al otro y en a través de él a nosotros(as).

Así, en nuestra casi poética intención, el artista podría lograr hacer visible lo que no se puede ver y da cuerpo. En ese sentido Pollock, existe en sus cuadros, en esas formas lineales de manchas abstractas, es un

cuerpo en presencia. Se produce así ese acontecimiento donde reside la pintura y en sí mismo su significado, en su propio hacer. Lo interior es hacer latente el cuerpo desde la subjetividad, desde una identidad no superficial, reflexionar sobre el cuerpo desde el propio acto de hacer.

En ese camino también podemos tomar como ejemplo la pintura de Francis Bacon, que si bien roza la abstracción se logra una imagen brutal, carnal y cruda de un cuerpo que no solo se hace cuerpo por ser figura sino que también porque en su propio gesto, que nace de ese accidente de esa presencia que lo distancia una vez más de lo meramente ilustrativo, lo trae adelante como cuerpo expuesto ante los ojos de quienes seguimos observando sus obras. Como si la pintura le diese la posibilidad a la imagen de hacer surgir otras formas, otras realidades.

O podemos ir más atrás en el tiempo y, al igual que Salabert, podemos tomar de ejemplo a Tiziano Vecellio di Gregorio; en su obra *El desollamiento de Marsias*, el pintor nos conduce a una representación que devela una presencia, la carne hecha carne.

Donde la brutalidad en el contenido narrativo de la obra (cuadro) no se debe solo a la competencia del artista en la figuración. La propia pasta pictórica (la pintura, pues: la contextura mediante la aplicación de color y el tratamiento de la imagen, la propia composición plástica) contribuye a la representación. La carne no es solo en el despellejamiento figurado sino también en la disposición de la pasta cromática que contribuye al suspenso de las formas, a una suerte de inconcluso pictórico que da cuerpo literalmente al acto” (Salabert, 2004, P.71)

Y así vemos la carne que se vuelve cuerpo y sujeto, en este acto se interpela y participa el espectador, como si el pintor llegase a veces a desaparecer en el cuadro y reaparece en quien lo observa. Entonces el cuerpo de la pintura se hace presente en todas sus variables, en el cuadro, en la materia, en la imagen y en el observador. Por esta razón el cuadro nos lleva al cuerpo, a la sensación, a la experiencia.

1.3. Cuerpos re-presentados: Breve introducción hacia algunas estrategias de representación pictóricas.

Las reflexiones que hemos realizado hasta aquí, nos sirven como puntos de inicio para poder adentrarnos en la práctica pictórica y comenzar a identificar a aquellos pintores contemporáneos que se acercan a las ideas de pintura que hemos expuesto. Así también podemos reflexionar sobre la forma de ejecutar de sus obras y cómo esto se puede ver reflejado en sus representaciones a nivel visual y matérico.

En ese sentido, nos parece pertinente aclarar que nos interesa visualizar aquellos pintores que han tomado de referente el cuerpo para realizar representaciones que nos inviten, por un lado, desde el propio quehacer a ver y pensar el cuerpo desde sus posibles límites, estados, excesos, materia y/o formas, etc. También nos interesa rescatar y/o considerar aquellos pintores que en sus representaciones se distancian del canon de la imagen que nos entregan los medios masivos de comunicación visual, sobre y de la corporalidad. Es decir que queremos comenzar a acercarnos a las reflexiones de pintura, mediante algunos ejemplos. A modo de introducción crearemos una breve revisión con algunos pintores dentro de la historia del arte que de alguna u otra manera logren desde la importancia del gesto y la materia pictórica, exponer y develar un cuerpo diferente. Es decir, visualizando las representaciones que se distancian de un canon establecido.

Como sabemos, la representación del cuerpo ha sido una temática que ha estado presente y cobra relevancia en las investigaciones y prácticas pictóricas durante gran parte de la historia del arte. Ha sido tratado desde diferentes aristas y bajo diferentes inquietudes en la historia de las sociedades. Nos hemos visto con la necesidad de representarnos y

representar. Intentaremos desde una mirada actual ir acercándonos a aquellas representaciones pictóricas que han enfocado su mirada en el cuerpo y, como indica Salabert, en tanto es real y es expresión, y así mismo carnalidad. En ese sentido podemos decir que la pintura no solo representa los cuerpos, sino que en ese representar existe un proceso que nos invita a desarrollar diferentes lecturas. Como bien indica el autor:

Recordar ahora que la pintura representa generalmente cuerpos no es decir, lógicamente, que los reproduzca. Esta advertencia es trivial. Lo que reproduce la pintura son esas condiciones de la percepción visual según unos principios que asumimos con la convención simbólica- el <<lenguaje>> de la pintura- se traduce en una imagen plana, en una forma sin grosor. Tener esto en cuenta supone comprender que aquí el <<cuerpo>> tiene un sentido amplio referido a: 1) El cuerpo anatómico gracias a la analogía más o menos patente de las formas; 2) La texturalidad pictórica, la masa cromática y su aplicación, sea con el pincel que deje huella, el cuchillo mediante el que arrastra o la proyección a distancia de la materia...; y, finalmente 3) Alguna cosa que se materializa o se <<encarna>> en la obra, como cuando decimos que en cuadro toman cuerpo las emociones y los sentimientos del artista. (2003, P.107)

Así identificamos que existen tres posibles registros presentes en la pintura, que hacen que esa concepción del cuerpo se amplíe tomando diferentes sentidos, sensaciones y presencias. Nos parece importante, siguiendo esta línea, poder ejemplificar esas características y maneras de proceder mediante diferentes pintores de la historia de la pintura. Para hacer una breve introducción en sintonía con lo planteado, tomaremos de ejemplo al pintor Francisco Goya, quien en el acto de pintar, expresa uno de los registros que expone el autor, es decir, esa inseparabilidad de lo representado y lo plástico, poniendo de relieve la imagen. En relación a lo dicho, podemos decir que el pintor en su quehacer “*toma cuerpo*” y logra proyectar todo ello en la obra. Como lo podemos ver en su obra *Dos viejos comiendo sopa* de 1820, en la que se hacen cuerpo los hom-

bres representados debido a su factura y materia, que nos remite hacia una entidad relacional con formas del mundo.

Aquí, la presencia física de los personajes no tiene nada del acabado formal producto de un pincelar minucioso encaminado a ocultar su condición real de manualidad, la fuerza de trabajo... Al contrario, la imagen de Goya se exhibe descompuesta, las formas están deterioradas gracias a una ejecución pictórica que expone el efecto del tiempo sobre los cuerpos, no por el procedimiento de imitar los signos de la descomposición, sino por este otro, más expeditivo y eficaz, consistente en trazar las formas... a brochazo limpio. (P.41)

Goya nos trae adelante las cualidades presente en el acto de pintar.

En este camino de la representación, encontramos variantes, vemos al cuerpo que pinta desde la expresión y el cuerpo que escapa de eso hacia un realismo, creando así una exacerbada ilusión óptica. Es decir en ese realismo se puede encontrar una práctica más cercana a un academismo pictórico. Asimismo, podemos identificar diferentes expresiones, unas pueden traer adelante un cuerpo que se vuelve real por medios expresivos y matéricos. Otras, quizá extremo, la exaltación de la realidad que nos lleva al hiperrealismo, en el que podemos encontrar más iconicidad y menos expresividad y por ende menos sujeto productor.

Todas estas relaciones entre el cuerpo y la obra se han multiplicado en las propuestas del arte contemporáneo. Se ha recurrido a nuevas formas de referencia, no necesariamente desde la representación icónica, pero continuando la necesidad de relación entre hombre-cuerpo-arte. Esta relación ha abordado nuevos intereses. El arte contemporáneo ha acometido no solo la representación de lo irrepresentable, sino también la posibilidad de la no-representación. La relación cuerpo-pintura sigue siendo una constante, pues existe una línea genealógica en la representación del cuerpo, que pasa por evolución y desarrollo dependiendo de las estrategias visuales que se lleven a cabo.

A lo largo de la historia se ha logrado representar el cuerpo en infinidad de maneras. Ha desempeñado un papel fundamental como lugar, sede, agente de proceso de civilizaciones, ilustra cómo avanza la historia, la mentalidad, las instituciones, el arte y la cultura. El cuerpo cambia, sufre alteraciones, se ve decodificado en su realidad, en su representación. Forma parte del orden simbólico. Desde distintas disciplinas encontramos el intento de reivindicar, estudiar, analizar, fundamentar, estructurar los enigmas que encierra el cuerpo.

Así podemos encontrar diferentes maneras de abordarlo, desde la disolución del sujeto, la fragmentación del yo, las diferentes realidades sociales, políticas, económicas y culturales. En esas representaciones va tomando diferentes direcciones y maneras de ser visto. En la historia del arte ha pasado por diferentes etapas, de un lado a otro, entre lo figurativo y lo abstracto, lo visible e invisible, se ha desarrollado y representado desde diferentes medios. Se ha expuesto en su extremo, en sus límites, abierto, abyecto, etc, así también se ha ido construyendo en constante sintonía con la historia de las sociedades.

1.3.1. Aproximaciones: algunos referentes pictóricos

Comenzaremos este primer acercamiento, que luego profundizaremos en el capítulo 3, con algunos artistas que han sido referentes para muchos pintores contemporáneos en relación a las temáticas que hemos abordado hasta aquí. Queremos aclarar que lo haremos de manera general para situarnos y dar un pie de inicio al reconocimiento del cuerpo en la pintura, no realizaremos un visionado histórico sobre las maneras de representar, sino más bien son referentes que han estado en mi práctica pictórica y se van repitiendo en mucho de otros artistas. Así mismo importante exponer que algunas de estas reflexiones son las que dan pie de partida a esta investigación, valga decir que haremos presente una

investigación previa, ya citada con anterioridad, que nos sirve para contextualizar este proceso el que iremos problematizado.

En estas formas de representación del cuerpo en la pintura, se nos viene a la mente enseguida por ejemplo, las representaciones y pinceladas de Diego Velázquez, la destreza presente de los cuerpos en claros oscuros de Caravaggio, las figuras expresivas y monstruosas de Goya o los cuerpos carnales de Pablo Rubens. Tomando a este último de ejemplo, cuando vemos una obra de Rubens, podemos apreciar que el cuerpo se vuelve casi palpable, nos lo devela en la forma de aplicar la pintura, cada capa de esa carne, de esa piel. Rubens logra traer los cuerpos presentes desde lo opulento, desde lo expresivo. Es Rubens quien logra la exuberancia de la carne. En él existe un proceso de transformación, donde los cuerpos se vuelven y exponen gloriosos, deseosos a través de la materia, del gesto, las formas, las capas pictóricas y así las imágenes que representa “Son estas texturas que absorben la luz para devolver a cambio una presencia humana nada depurada” Dice Salabert (P.47)

Así también bajo esta mirada, quizá podemos pensar en Rembrandt, quien logra acercarnos a la pintura desde el gesto y la pincelada manual. En él podemos apreciar que logra evidenciar el uso del medio, rescata la mancha como constructora de sus formas y figuras. Si nos acercamos a sus obras podemos ver el gesto abstracto de su huella. Así, en ese ejecutar, logra una presencia donde esas formas pintadas no son mera apariencia de la realidad, se vuelven en sí reales. En esas evoluciones pictóricas como bien dice Salabert, el arte cultiva lo eventual y mima el azar.

Los personajes pintados por Rembrandt no exhiben un alma en la transparencia onírica de los cuerpos, sino en los mismos cuerpos: alma de la carne o la carnaza la chicha con olor a estiércol o a sudor. Y esto, lejos de echar a perder la suntuosidad de la pintura, incluso la aumenta. Porque lo suntuoso en Rembrandt se transforma en succulento, con una succulencia que no se origina en unas formas plásticas transversales al sucederse efectivo de las cosas, sino en el tiempo de una materia ligada al presente, ad-

herida a cada momento de la vida como garantía de la realidad.
(P.49)

Cuando hacemos estas referencias, se nos vienen algunas preguntas que nos gustaría intentar resolver durante la presente investigación, por ejemplo ¿Qué tipo de carnalidades se han llegado y se pueden llegar a representar? ¿Qué estrategias pictóricas utilizan o utilizaron los pintores para desarrollarlas? ¿Cómo esas estrategias se ven reflejadas en las representaciones y cómo podemos interpretarlo e identificarlo como diferentes cuerpos? En estas estrategias nos interesa rescatar aquellas que se desarrollaran de forma manual, gestual, en función de sus herramientas. Es decir, pinceles, trapos, espátulas, rodillos, papeles, madera, tela, óleo, etc. Además se desarrollan algunas estrategias en las formas de aplicar la pintura, tirarla y/o depositarla cuidadosamente, cada una de estas decisiones se vuelve importante para crear las imágenes que surgen en la tela, que será con o sin intención, dependiendo de lo que busque cada pintor (a).

Al considerar estas representaciones, pensamos en aquellos intereses, que han inspirado algunos pintores y han tomado de referente la carne como tal. Podemos tomar de ejemplo, la presencia carnal que encontramos en las obras de Rembrandt del buey desollado y cortado en canal que están en el Museo del Louvre. O en ese mismo camino podemos ver la obra “*el buey desollado*” de Chaim Soutine. Quien nos devela la destreza y soltura de las pinceladas, la pasta cromática, las luces, las sombras, las expresiones matéricas. Ambas obras nos muestran el interés por el modelo de representación, es decir, quieren acercarse al cuerpo y a la pintura desde lo que puede develar desde adentro vale decir, desde el estudio de la carne como tal.

Consideramos que estas representaciones, vale decir la carnalidad, parecen un imaginario necesario para quienes hemos dedicado nuestras investigaciones en relación al cuerpo, temática que como hemos visto, ha sido casi una obsesión para algunos artistas. Muchos han desarrollado una representación carnal del cuerpo, donde podemos ver casi las venas verdosas, gracias a sus primeras veladuras. La carne abierta con

los diferentes matices que intentan develar cada capa que compone la piel desde la pintura.

En esta revisión no podemos no nombrar a las vanguardias, quienes con el impresionismo a la cabeza, se cuestionaron las formas y la materialidad en la pintura. Y por ende las formas de representar y considerar la pintura fueron cambiando poco a poco hasta nuestros días. Podemos ver el caso de cubistas como Pablo Picasso quien, problematizó y propuso otra posibilidad de comprender las formas, las perspectivas y con ello la figura. Así por otro lado el expresionismo abstracto que pone en potencia visceral y brutal el propio hacer pictórico, como podemos ver en De Kooning, quien logró desbordar tanto el cuerpo como el objeto cuadro.

Los términos <<presencias>> o <<representación>> carecen aquí de utilidad –el arrebató seguido de brutalidad y ensañamiento ejercido sobre el cuerpo femenino, no ya mediante un iconismo que nos mostraría los cuerpos deformes, señalados, sino por la acción ejercida directamente sobre los propios medios pictóricos. (P.208)

De Kooning, mediante diferentes estrategias pictóricas, como el uso de grandes zonas de manchas de color, cuadros de gran formato, formas casi abstractas logra ir exponiendo y dejando ver en sus obras toda la fuerza de trabajo ejercida sobre el soporte. A su vez, el movimiento de su cuerpo, ejercido sobre los cuerpos representados y quizá también sobre quienes observamos sus obras.

A partir de lo anterior, podemos acercarnos a maneras de representar donde el cuerpo se aleja de lo canónico; así encontramos artistas como Bacon, quien toma de referente a muchos de los pintores que aquí hemos nombrado, para lograr desarrollar y exponer la problemática del cuerpo con una mirada carnal y brutal. Es Bacon quien logra de esta forma acercarse a una pintura que penetra directamente el sistema nervioso, que se aleja de la ilustración y logra hacer surgir las presencias de las que hablábamos en un inicio. Francis Bacon nos trae presente la carne desde lo

sórdido del ser humano, creando una presencia del cuerpo que regresa a la animalidad. Así mismo, este pintor genera distintas relaciones presenciales, las que desarrolla en el acto expresivo y cromático que ejerce el pincel sobre la tela. Nos invita a ver el cuerpo como una masa cromática amorfa que se contorsiona; un cuerpo que se enfrenta a sí mismo, desafiando la anatomía carnal del ser humano. De esta manera Bacon rompe la armonía de las formas, creando seres inacabados y descompuestos en un estado de metamorfosis. El mismo declara que este proceso pictórico funciona por medio del azar y la intuición, que lo empuja a pintar al hombre como si se expandiera fuera del cuerpo. Buscando lo que el declara “esa auténtica desolladura de la vida en estado bruto” (Maubert, 2012, P.35)

Al mismo tiempo, en esta genealogía de representaciones del cuerpo y la carne, importante mencionar a pintores que son constante referentes Como lo es Lucian Freud, Francis Bacon. Quienes desde sus estudios cromáticos de carne masacrada, gruesas pinceladas, consiguen reproducir el espesor del cuerpo. Así no podemos dar un salto a la actualidad y nombrar a la pintora inglesa Jenny Saville, que al igual que muchos de nosotros se ha valido de las visualidades de los pintores nombrados para llevar al extremo sus representaciones del cuerpo. Saville desarrolla una visualidad figurativa, realista que expone el cuerpo frente a nosotros desde la exageración y exuberancia de la imagen, todo esto lo logra desarrollar gracias a su referente fotográfico. En sus primeras obras vemos cuerpos en grandes dimensiones, en los que la artista expresa su interés por la carne. Interés que logra profundizar a nivel pictórico con el estudio de referentes como Kooning, Bacon, Freud. Con Jenny Saville La pintura se vuelve así un medio que hace posible la aparición y conexión del cuerpo con la realidad, la pintora no quiere conseguir ilusión alguna del cuerpo, sino que le interesa pintar zonas de carne. Como si la pintura fuese cuerpo. Como si añadiera capas de carne. En ese sentido, la pintura se sitúa dentro de un ámbito importante para la creación de sus obras, ya que su mismo funcionamiento y proceso, posibilita que se desarrolle una

imagen en su estado expresivo y matérico del cuerpo. (Alarcón, 2016)

Para poder continuar esta breve primera pincelada de representaciones del cuerpo, debemos aclarar que poco a poco nos interesa acercarnos a una representación del cuerpo que se desborda, que queda fuera de la norma, que se presenta expresivo, extremo, es decir que se vincula y desarrolla en lo diferente. Cuando decimos diferentes, creemos necesario indicar desde donde lo abordaremos. En cierta medida queremos posicionarnos y por ello entendemos esa diferencia como todo aquello que no es aceptado dentro de un sistema. Como indica José Cortes, la imagen de lo extraño, logra generar cierta expectación y curiosidad y es la presencia de algo diferente, lo que determina cierto grado de segregación y por tanto pone en riesgo las reglas establecidas dentro de una sociedad que pueden ser tanto, estéticas, como políticas, sociales y culturales. En cuanto el individuo pone en duda este sistema de relaciones, es excluido, perseguido y eliminado en casos extremos, como indica el autor. Todo el que rechaza este proceso de homogeneización y la conformidad de las leyes queda marginado “quedan devaluados de la escala oficial de valores: se convertirán en monstruos” (G.Cortes, 1997, P.13)

En relación a la pintura, nos parece pertinente cómo Cortés sitúa la obra del pintor Francis Bacon en el campo de lo abyecto, es decir, en lo rechazado. Este concepto lo desarrolla por medio de Julia Kristeva, donde lo abyecto hace referencia a las imágenes de desorden y trasgresión, de mezcolanza e hibridez; imágenes que escapan al orden impuesto, a los límites establecidos: “No es pues la ausencia de limpieza o de salud lo que trae lo abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Es que no respeta los límites, los lugares, las reglas. Ni lo uno ni lo otro, lo ambiguo, lo mixto”. (P.184)

Es en síntesis lo que se enfrenta a la fragilidad del ser humano. El cuerpo escapa de los límites establecidos, donde esta abyección lo vuelve anormal, informe, y lo sitúa en el campo de lo diferente. El cuerpo entendido como lugar de práctica transgresiva, “aboliendo las reglas, e instaurando lo abyecto como una encarnación oscura del caos” (P.184). Podríamos de-

cir que la obra de quienes hemos nombrado hasta ahora, Goya, Kooning, Bacon, Saville y Freud, rondan en dicho campo de la abyección, ya que establecen una mirada del cuerpo, del sujeto de su época, de su sexualidad e identidad, como un cuerpo que muestra resistencia a los límites impuestos. Búsqueda que se consigue por medio de la expresividad pictórica, es decir, desde los matices, líneas, colores, formas que permiten ver a los cuerpos deformados que se muestran a veces vulnerables y exagerados. En este panorama, cada artista ha demostrado desde distintas perspectivas una presencia descarnada del cuerpo, no idealizado, sino más bien retorcido y real en relación a la época en la que viven. Y lo han logrado hacer presente por medio de la materialidad plástica de la pintura. En ese contexto, podemos decir que buscamos en la práctica pictórica y en los pintores que iremos seleccionando, un cuerpo que se confunda en forma, se transforme y se sitúe alejado de lo normal, cuestionando y problematizando el cuerpo que hemos creado dentro de los límites establecidos dentro de una sociedad.

Por otro lado, como bien indica Jose Luis Barrios “nace la necesidad de subvertir el canon de representación occidental de arte, pero al mismo tiempo queda atrapado en la lógica del placer como lógica del poder de nuestras sociedades” (2010, P.110) donde si bien se pone en supuesto otras formas, existe un desbordamiento del propio cuerpo, en búsqueda del estatuto de la imagen que ya no apela a la representación sino a la presentación. Esto en relación al ser monstruoso que las lógicas fotográficas de consumo, tales como la publicidad, han desarrollado. Por medio de la pintura y lo monstruoso hay una estrategia social que, como dice José Luis Barrios, se atreve con un nuevo registro de la imagen: “La imagen que ya no apuesta, en sentido estricto, por la representación sino por la presentación”. (Barrios, P.109) dice el autor, apelando a un estatuto no narrativo de la pintura, el cual nos permite mantenernos fuera de los alcances representativos o retóricos, para afectar directamente a los sentidos. Así se hace presente un ser informe, que Barrios define como lo que sobrepasa los límites de toda identidad y se contrapone con el canon estético de lo bello.

Dentro de un proceso de cambios, ese cuerpo que se representa, también consigue representar a un sistema, pues se encuentra vinculado a su construcción social y visual:

El concepto de cuerpo no es un hecho objetivo e inmutable, sino un valor producido tanto por la historia del sujeto como por la presencia del entorno físico y cultural en el cual desarrolla su existencia. Ello origina y evidencia, al tiempo la presencia insistente del cuerpo en todos los momentos de la vida. Se crea si, el cuerpo como claro producto socio-cultural del que se desprende diferentes visiones e imágenes que el sujeto tendrá, dependiendo de su propia situación en la escala social y de la ideología que profese. (Salabert, 2003, P.19)

En relación a lo anterior, también la imagen del cuerpo es la representación que el sujeto se hace de “sus” cuerpos, en la medida en que somos conscientes de nuestro contexto social y cultural particularizado por la historia personal. Así pues, la imagen del cuerpo no es un dato objetivo, ni un hecho, sino un valor que resulta esencialmente, de la influencia del entorno y de la historia personal del sujeto. Podemos decir, en ese sentido, que la imagen de nuestro cuerpo la construimos en la medida de lo que nos rodea y vemos. Quizá cierta parte de esa construcción esta mediada por la espectacularización de los medios masivos, desde la imagen de otro en el que nos vemos representado. Así entonces se va construyendo la imagen de nuestro cuerpo y de nosotros(as) mismos(as) y de los demás.

A partir de lo expuesto y vinculado a la construcción del cuerpo mediante lo que nos rodea, nos preguntamos si la pintura intenta realizar y aportar diferentes imaginarios inclinados a, por un lado, ese cuerpo canonizado y publicitario, o por el contrario si busca ponerlo en tensión, aproximándose más a ese cuerpo diferente, que sale de la norma. Varias son y han sido las vías para representar el cuerpo, por ello intentaremos rescatar aquellas que logren exponer el cuerpo en tanto es imagen y es pintura (y por ende cuerpo), entendiendo que el propio acto de pintar implica y nos invita a una reflexión sobre la corporalidad. Todos estos

posibles imaginarios están sujetos a la manera en que se ejecuta la obra, las herramientas que se utilicen, la composición, la destreza de quien pinta. Quizá como dice Jose Luis Barrios:

Se trata pues de reinscribir el terror, usurpado por el cuerpo del poder y el cuerpo de la masa, al cuerpo concreto, algo que indudablemente tiene que ver con buena parte de las estrategias estéticas y artísticas contemporáneas.(...) Se trata de descubrir, mas allá de las formas y las estrategias, los cuerpos como los límites que se levantan: ya no el concepto , ya no la vida, sino el cuerpo, territorio que se desterritorializa en todo su peso, en toda su gravedad, en todo su deseo. (Barrios, 2012, P.305)

Quizá si buscamos maneras de acercarnos a un cuerpo en tensión, debemos abordarlo dentro de parámetros que cuestionen su forma e imagen, “con el cuerpo como lugar de formación y deformación de los límites.” (P.21) A partir de esto, una de las maneras en que el cuerpo puede ser expuesto en la pintura, toma un camino que nos lleva al exceso, ese extremo tanto de la propia practica pictórica como de las representaciones. En tanto hay reconocimiento del cuerpo, se produce el cuestionamiento del cómo se hace visible y qué cuerpos hacemos visibles, cuando nos reconocemos como sujetos de una representación. Allí cobra importancia para nosotros la pintura, que se ejecuta de manera manual, con un cuerpo en acción que transforma y trae hacia adelante una imagen que intenta llegar directamente al sistema nervioso. Como bien nos invita a reflexionar Bacon:

Lo que aún no se ha analizado es por qué esta forma particular de pintura resulta más penetrante que la ilustración. Supongo que se debe a que tiene una vida completamente propia. Vive por sí misma, como la imagen que no intenta atrapar. Vive por sí misma, y en consecuencia trasmite la esencia de la imagen con más penetración. Así que el artista quizá sea capaz de abrir, o más bien, diría yo, destrabar las válvulas del sentimiento, y en consecuencia volver al observador a la vida más violentamente. (Sylvester, 2009, minuto 14:15)

Vemos en su entrevista que podemos acercarnos al ese develar, a lo que esconde la pintura, su pintura, desde su propio quehacer y reflexión. Esto parece relevante, ya que nos ayuda a reflexionar desde dentro del proceso de creación, de manera más cercana en nuestro intento de poder nombrar algo que pertenece a la propia especificidad pictórica. “yo siempre pretendí expresar las cosas del modo más directo y crudo posible, y puede que, si una cosa llega directamente, la gente sienta que es horrible” (minuto 44:45)

Sin duda, el acto de pintar conlleva una serie de relaciones, reflexiones y decisiones que tomamos al momento de ejecutar un cuadro. Esas decisiones, tiempos y maneras de hacer implican una manera de comprender el mundo. En ese expresar, surgen nuestras obsesiones, miedos, formas de ver y hacer, quizá como bien indica Berger:

Se ha vuelto importante el hecho de pintar un buey desollado como en otras épocas, pero siempre distinto. No como pintaban la comida los romanos ni Rembrandt, ni tampoco como Soutine o como Bacon. ...De pronto, la posibilidad de pintar esto se ha hecho urgente, necesaria, esencial: la sangre y sacrificio. Pero también funcionaria con una manzana o con una cara. Uno tiene que arrancar las cosas, una a una, de la pegajosidad de Berlusconi y hacerlas de nuevo, frescas, limpias, mostrarlas palpitantes o con su dulce podredumbre (Berger, 2015,P.48)

En ese sentido, hay un intento de algunos pintores por encontrar la forma para traer adelante el cuerpo, mediante una temporalidad que está marcada por el medio escogido. La pintura esconde un tiempo pausado, lento, con una materia que a veces no podemos controlar, dejando actuar el azar en el proceso de creación, alejándonos de la producción industrial y tecnológica. Así quizá busquemos hacer presente desde el soporte pictórico la imagen del cuerpo social, político y cultural, como un grito amenazante de lo que nos rodea, de lo que acontece, tanto en el cuerpo ejecutor y de quien habita el cuerpo como espectador, siendo sujeto político y social.

En este intento de reivindicar el acto manual volvemos a retomar las referencias pictóricas, nuevamente con Goya como ejemplo. Si pensamos en su serie de pinturas negras, podemos ver que logra pintar cuerpos que se encuentran en un constante desborde tanto matérico como representacional, donde así expuestos, se logran hacer presentes en la tela. Las imágenes de Goya se perciben descompuestas, en su extremo carnal, diferentes, monstruosas, las expone desde la materia, desde el gesto de la fuerza de trabajo, de acuerdo con Salabert en relación a el pintor:

Las formas están deterioradas gracias a una ejecución pictórica que expone el efecto del tiempo sobre los cuerpos no por el procedimiento de imitar los signos de la descomposición, sino por este otro, más expedito y eficaz, consistente en trazar formas... a brochazo limpio (Salabert, 2003, P.41)

valga decir que el gesto manual es de suma importancia, al igual que la huella y con ellos el recorrido corporal que uno puede realizar en su obra.

Bajo esta mirada se vuelve quizá necesario recurrir a las reflexiones que realiza Susan Sontag (2004) cuando se refiere a Goya en *Los desastres de la guerra* -serie de 82 grabados, realizadas entre los años 1810 y 1815, que representan las atrocidades de los soldados de Napoleón al invadir España. La escritora indica que Goya logra acercar al espectador al horror, eliminando toda gala de lo espectacular, dejando en claro que la guerra no es parte del espectáculo. En este sentido, podemos darnos cuenta que el artista no busca ilustrarnos un suceso, sino más bien logra dejar grabado en el acto manual, la monstruosidad del sufrimiento. Nos invita a cuestionarnos, a ser sacudidos e indignarnos, haciendo de sus grabados la existencia de lo verdadero, de algo que existió y seguirá existiendo. Estas imágenes desarrollan, desde otras miradas y sensibilidades, la imagen de la violencia, logrando tensionar las lógicas establecidas por el poder y hacer del acto manual, un acto de vital importancia. Por lo que parece necesario evidenciar como estos quehaceres manuales nos pueden ayudar a develar otras formas de ver.

En síntesis, estas reflexiones nos invitan sin duda a pensar tanto las imágenes de los cuerpos que se muestran expuestos, como la propia práctica manual que nos los trae presentes. Así como Goya muchos pintores han llegado a expresar en la pintura, un cuerpo que se expone desde el quehacer para reconocernos. Consideramos posible que la práctica pictórica en ese desborde de la realidad, la que logra hacer ver la materialidad del cuerpo hecha carne. En este punto, entonces de acuerdo con lo que indica Salabert, la presencia del artista en la obra está determinada por el cuerpo como objeto del saber y del sentir, lo que le dará a la obra su carácter de huella y rastro. Vinculando la expresividad y el contenido presentes y en constante devenir en la pintura, en lo que Salabert indica:

la distancia entre un plano de texturas que es presencia delegada de su autor y la materia succulenta que denota carne con la propia carne, lo tangible con lo tangible y el tiempo con la temporalidad, no es muy grande. En realidad, no es más que un paso. Y este paso inaugura un nuevo ciclo en el que la visibilidad será superada con lo visible. (2003, P.55)

Pensando en esos cuerpos podemos distinguir que durante el último tiempo se ha visto también reflejado este interés en galerías y museos. Como parte de este exponer constante de cuerpos, nos preguntamos por la persistencia en presentar esos cuerpos pictóricos que siguen presentes. Esto en relación a que continuamos viendo a Francis Bacon, Lucían Freud, Frank Auerbach, Por ejemplo, el 2017 el museo de Picasso de Málaga, se expone al grupo de pintores pertenecientes a lo que se denominó “La escuela de Londres”, que posteriormente fue presentado en el 2019 en Roma. En estas muestras nos damos cuenta que la presencia del cuerpo pictórico se ha vuelto actual como vía representacional. Como si nos hablaran de un cuerpo dañado que se hace presente, que nos reivindica y habla de una historia de una identidad pasada y actual.

En relación a lo anterior, en aquellas exposiciones apreciamos en los, diferentes artistas, distintos modos de explorar apariencias y la fragilidad del cuerpo, plasmando la figura y también su entorno cotidiano. Artistas que evidenciaron sus intereses y maneras de representar diversas,

es decir, desde el natural, desde la fotografía, desde la materialidad, la figuración total o casi la abstracción de las formas. Lograron hacer presente diferentes vivencias y realidades cotidianas e íntimas de su época. Como bien indica la comisaria de la exposición, Elena Crippa

Todos estos artistas parecen compartir la opinión de que la pintura es una actividad diaria anclada en una evaluación constante y renovada del mundo exterior que a su vez es percibida y conformada por la sensibilidad personal y la situación y tiempo histórico de cada cual.(...) moldearon datos íntimos y relatos personales para dar vida a unos actos de recuerdo y conservación visuales que otros habrán de descubrir y experimentar. (Crippa, 2018, P.10)

ante su visión permanecemos cautivados, perturbados, pero no indiferentes.

Por otro parte, en enero del 2020, nos encontramos con las obras, una vez más, de Francis Bacon en el Centro Nacional de Arte y Cultural Georges Pompidou en París, Francia, donde se hizo una gran retrospectiva de su obra. Al mirar las obras de Bacon, me preguntaba si quienes las observaban se sentían identificadas por aquellas presencias corporales, que al acercarnos mostraban sus distintos tonos color carne, su disputa con el cuadro, sus manchas casi azarosas, sus referencias fotográficas, textuales, visuales, vivenciales. Bacon nos hizo ver el cuerpo desde la carne, nos hizo presente otro cuerpo. Ese cuerpo que se suele rechazar.

Esto nos recuerda al catálogo de la exposición "*Paint Made Flesh*" realizada en Nueva York el 2009 donde 34 artistas, desde 1950, europeos y estadounidenses, toman la pintura al óleo y la figura del cuerpo humano, para transmitir la vulnerabilidad, la ansiedad y el deseo, la apariencia y la enfermedad, el envejecimiento, la guerra y la muerte. Estos trabajos posteriores a la Segunda Guerra Mundial, logran hacer una revisión que explora las propiedades visuales y táctiles de la pintura al óleo, que reflejan las realidades y apariencias crudas del cuerpo. Encontramos en

dicha exposición desde artistas como Willem de Kooning, hasta Eric Fischl, Jenny Saville y Daniel Richter, entre otros.

Dentro de esta línea cabe destacar la exposición de Miriam Cahn en Madrid, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, realizada en 2019. (Tomaremos referencia de su catálogo llamado *Todo es igualmente importante*) donde pudimos ver que la artista desde el medio pictórico expresivo, logra hacer presente el cuerpo. La artista suiza pinta, escribe, esculpe y fotografía, desde su propio cuerpo, el que ella considera una herramienta performativa. No solo representa a nivel visual sino que también transmite materialmente la condición física de sus cuerpos en sus representaciones, que se hacen presentes como registros expresivos y casi fantasmagóricos.

Formas de los cuerpos –humanos, no humanos o pos humanos- y de los monstruos animales mutantes. Todos esos cuerpos en la pintura de Cahn –como carne diseccionada, como lugares de violencia, contacto, emoción y huida- no son tanto variaciones sobre un motivo encarnado o su negación, sino puntos de convergencia de las intensidades corpóreas. (Cahn, 2019, P.149)

Estos cuerpos a veces casi fantasmales de Miriam Cahn, nos remiten a que recordemos a la artista Marlene Dumas, con sus figuras que provocan desasosiego, violencia, entre lo invisible y lo visible. Y nos preguntamos por estos cuerpos que se exponen representados y se siguen re-presentando expuestos, figurativos, deformes, abiertos. Así pasamos por la materia representada, buscando el cuerpo, que una vez más nos recuerda qué somos, como una manera de traernos y recordarnos el presente. Nos volvemos a resignificar como forma o deformación en manos de la expresión.

En esta introducción hemos podido identificar que a los y las pintores seleccionados, los vincula por un lado el cuerpo representando fuera de un canon, la manera expresiva de ejecución de sus obras, que surgen entre formas abstractas, figurativas, entre manchas y gestos que son crea-

dos desde el cuerpo, que nos recuerda que existen otros cuerpos posibles crear mediante el acto manual. Y quizá como indica Barthes:

“Finalmente hay un cuerpo estético, un cuerpo humano que ha hecho de objeto de representaciones artísticas. Y hay que subrayar que muy probablemente, aquello que nosotros llamamos la estética del cuerpo humano fue anteriormente un lugar de representaciones” (Barthes, 2006, P. 108)

Como cierre de esta primera parte, en estos actos de hacer pictóricos buscamos aquellas representaciones donde esos cuerpos en la pintura surjan desde el soporte y se hagan presencia visible y/o invisible, donde la pintura se pueda volver un medio que nos traiga de vuelta ese cuerpo representado desde perspectivas diferentes. Así, en esta necesidad de encontrar el cuerpo en la pintura, queremos reivindicarla, como un lugar para su aparición, representación, que nos haga sentir todo ello como actores de la acción y como espectadores. Finalmente, como una instancia de diálogo, visual, estético y por ello mismo, social, político y cultural. Para alcanzar alguna sensación, estado, que nos recuerde que somos cuerpos.

Capítulo 2

Entra la foto y la pintura

En el siguiente capítulo nos centraremos en las características que tiene la fotografía como medio de representación. A partir de los textos de algunos investigadores, revisaremos las cualidades de este medio mecánico, en relación y/o entendiendo las diferencias con la pintura. Ya sea, en sus maneras de representar como, en su huella, registro, imagen, etc. Además, analizaremos la manera en que algunos pintores hacen uso de la fotografía para sus creaciones.

En relación a los objetivos de la investigación, tanto práctica como teórica, nos interesa identificar el modo en que la fotografía, como medio mecánico relacionado con la publicidad y los mass medias, ha logrado crear una imagen del cuerpo con ciertos cánones de belleza o normalización. Asimismo, intentaremos ver qué papel puede cumplir la pintura en una posible intención de distanciarse de esas imágenes que hoy nos rodean a diario.

2.1 La fotografía y la pintura: Entre el gesto mecánico y manual

Comenzaremos poniendo en valor algunas reflexiones que ya se han realizado en torno al medio fotográfico y pictórico. Para comenzar, hablaremos de fotografía: “La imagen fotográfica es una marca, una huella, automáticamente producida por procedimientos físicos-químicos, de la apariencia de la luz en un instante dado, es por lo que creemos que representa adecuadamente esta realidad y estamos dispuestos a creer eventualmente que dice la verdad sobre ella” (Aumont, 1992, P.119). Con Aumont podemos decir que la fotografía es un medio mecánico de producción de imágenes que logra registrar, embalsamar y representar una realidad. Su proceso químico, además, permite que la imagen perdure en el tiempo y acerca al espectador a la realidad de una manera verosímil.

Precisamente, Barthes designa en su libro *La Cámara Lúcida* a la fotografía como un medio para demostrar lo que él denomina “el haber estado allí”. Es decir, aquel espacio donde algo estuvo presente y fue captado por una huella de luz, logrando embalsamar un tiempo y representar un objeto determinado. Para Barthes, la fotografía es el referente de un

cuerpo real, de algo que se encontraba presente. En ese sentido, la fotografía es un procedimiento mecánico que embalsama un momento determinado y que de forma química capta un acontecimiento mediante un dispositivo —la cámara fotográfica— que luego se traslada al papel u ordenador donde deja plasmada la huella del medio. Siguiendo esta idea es el dispositivo fotográfico el que nos asegura la transmisión de la realidad a la representada por la foto. Todo esto se lleva a cabo mediante el cuerpo que ejecuta la acción y la visión de una persona que hace la foto, que selecciona, encuadra, recorta y luego edita.

Laura González (2005) indica, en función a la fotografía y la relación directa que mantiene con la cámara, que “FOTOGRAFIA = cámara + luz + materiales fotosensibles + procesado en el laboratorio” (P.101). Esta definición que realiza González es en función del medio y su tecnología y nos acerca a una idea general de la fotografía, con el fin de que poco a poco podamos remitirnos a sus orígenes en función de su evolución histórica.

Siguiendo estas reflexiones de la autora, podemos decir también que la fotografía es un medio que pertenece y se ha vinculado a los sistemas de representación y que surge, según algunos, para posicionarse en relación a la pintura. “Como la solución definitiva al problema de exactitud en la representación mítica de la realidad. Si la fotografía se inventa es porque ha surgido una necesidad creciente de realismo que la pintura no resuelve satisfactoriamente. Según este tipo de argumentos, la fotografía nace de la limitación técnica de los sistemas de representación y, básicamente, de la pintura” (P.101), afirma González. En esa definición vemos su relación directa con una problemática de representación, que progresivamente se fue vinculado tanto por el ámbito artístico como por el científico, histórico, cultural, etc.

En este contexto, podemos decir que la fotografía es un medio que pasa por diferentes fases y maneras de ser percibida y utilizada, evolucionando en función de la tecnología y las sociedades, expandiendo sus posibilidades visuales y técnicas.

La evolución de los nombres de las técnicas fotográficas podría verse como la historia de su afirmación como género. Tanto el componente tecnológico (el proceso, la cámara) como el artístico o expresivo de la fotografía desaparecerá conforme el medio progresa hacia la autonomía moderna de lo fotográfico. La parte pictórica será considerada como un antecedente o influencia que el medio dejará atrás al madurar, ya que así podrá convertirse en un género en sí mismo (P.196)

La fotografía hoy en día es un medio autónomo y es utilizada en diferentes áreas, siendo útil y funcional para la sociedad. Asimismo, ha alcanzado su auge en la manera de ser utilizada, ya sea a nivel artístico, científico, de entretenimiento, documentación o información. La fotografía como medio de representación hoy logra tomar diferentes direcciones y una variedad de manifestaciones, desarrollando diferentes cualidades, también vinculada a otras áreas como el cine, el video, la imagen electrónica, etc. “La fotografía pierde en la época contemporánea la condición de hija bastarda de la pintura para instalarse cómodamente en un estado de proliferación y multiplicación escandalosa que desborda toda descripción” (P.107). De acuerdo a lo que indica Laura González, gracias a la fotografía nos apropiamos simbólicamente del mundo y mediatizamos nuestra percepción de lo propio y lo lejano. Por lo que hoy, tenemos una relación simbólica con el mundo mediante imágenes. Estas características están vinculadas como indicábamos en un principio a la cámara fotográfica, que es el medio que permite que se produzca la foto como imagen y obtengamos esa relación con nuestro entorno.

En ese sentido, nos interesa rescatar el medio fotográfico como un procedimiento mecánico que cumple con la función de capturar una posible realidad, que se vuelve modificable a través de la tecnología en la representación de los mass medias. Esta función nos permite retener un instante de manera muy rápida, en apenas un clic. Hoy en día sabemos que podemos obtener una imagen sin necesidad de ir al laboratorio para revelar, debido a que queda totalmente digitalizada en la cámara, en la tarjeta de memoria y en el ordenador. Esa evolución es importante y ha

sido en función de la propia evolución social, histórica y política a nivel global y tecnológico que ha sufrido el propio medio.

La fotografía, en ese sentido, actualmente representa algo que ha registrado, como indica González: “No vemos el medio: solo vemos la realidad. No vemos la imagen de la cosa, sino la cosa misma” (P.204) Esto debido a la característica que se le ha atribuido a la fotografía, de mantener detenido un instante reservado en la cámara. La fotografía, como indica Barthes, dice esto es tal cual. Lleva su referente consigo. Cuando observamos una foto podemos comprender lo que nos muestra. Así, buscamos saber lo que representa. De alguna manera, el ejercicio visual es el que logra acercarnos a una realidad. La foto nos vuelve a recordar que eso que vemos posiblemente sucedió, cargando al medio con una función fundamental para las formas y maneras de ver, a pesar de que hoy pongamos en duda y tengamos mediana claridad de que eso que vemos en la foto puede ser o ha sido modificado.

Por otro lado, estas características y posibilidades de la fotografía dependerán del tipo de imagen que veamos y cómo se representen. Si bien las palabras de Barthes pueden seguir resonando en el presente, también se vuelven lejanas cuando nos vemos rodeados de imágenes y no distinguimos si son reales o no. Hoy en día el medio fotográfico se acumula en nuestras mentes sin parar, en la vorágine visual que vivimos. En relación a ello, necesarias nos parecen las reflexiones de Susan Sontag, quien afirma que “la imagen quizá distorsiona, pero siempre queda la suposición de que existe, o que existió algo semejante a lo que está en la imagen” (2010, P.10). En ese sentido, la fotografía ahora se puede abordar como una posibilidad de algo que posiblemente existió, dejando en duda su veracidad.

Por otra parte, hoy podemos decir que nos hemos ido educando mediante fotografías, pues casi todo se ha registrado, invitándonos a pensar nuevas maneras de ver y observar. Susan Sontag afirma que “el resultado más importante del empeño fotográfico es darnos la impresión de que contenemos el mundo entero en la cabeza, como una antología de imágenes” (P.14). Para la autora, la fotografía fija la imagen como un objeto li-

gero que podemos transportar, acumular y almacenar fácilmente. Como si pudiésemos coleccionar la propia vida mediante las fotografías.

Una fotografía no es solo una imagen (en el sentido en que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria [...] Hablar de imago, en definitiva, es referirse a una realidad física que pervive en la ausencia de la muerte: es la presencia de algo en su ausencia. En este sentido, la fotografía es la imago por excelencia. Sigue Intentando preservar tanto la presencia física como los derechos (Gonzales, 2005, P. 132)

Hoy las sociedades se componen y se construyen desde la imagen, donde casi la mayoría son fotografías. Es la imagen fotográfica la que está predominando en nuestro imaginario, ya no solamente como papel impreso, sino que de forma digital. La fotografía es parte de una realidad, parte de la memoria. Al ser imagen crea un registro de identidad de la historia. Asimismo, hay diferentes maneras de abordar este medio; hoy en día la fotografía toma un papel importante en nuestras vidas en todos sus ámbitos. Podemos pensarla desde el medio publicitario, desde lo artístico, desde el ámbito de la documentación, lo informático, científico, etc.

Este intento de querer contener todo mediante una fotografía está al alcance de nuestras manos, debido a que todos podemos “hacer una foto” a través de distintos dispositivos que nos permiten acercarnos a ella de manera rápida y fácil. Cuando ejercemos esa acción de alguna forma detenemos, confirmamos y conservamos lo que hicimos. “Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder”, dice Sontag (2010) En esta necesidad buscamos almacenar todo mediante fotos, almacenamos las fotografías de pinturas y podemos declarar que hemos estado en ciertos lugares. En Instagram, por ejemplo, podemos ir dando clic en el botón “guardar” y así dejar almacenadas todas aquellas imágenes que nos han gustado. Se vuelve una red social muy esclarecedora en relación a esta condición de la fotografía.

La razón última de la necesidad de fotografiarlo todo reside en la lógica misma del consumo. Consumir implica quemar, agotar, y, por lo tanto, la necesidad de reabastecimiento. A medida que hacemos imágenes y las consumimos, necesitamos aún más imágenes y más todavía. (Sontag, 2010, P.174)

Como indica Sontag, esta característica es la que se ha apoderado de la fotografía de tal manera que se ha posicionado como medio hegemónico dentro de una sociedad capitalista, en el que la cultura está basada en imágenes, llegando a posicionarnos en el espectáculo y el control mediante imágenes. Como un recurso que jamás se agotará.

Cuando pensamos en estas cualidades que hoy se le otorgan a la fotografía, en función de sus diferentes usos (medio digital, mecánico, tecnológico), es difícil no pensar en la existencia, a su vez, de la convivencia que mantiene de forma paralela con otros medios y formas de hacer como, por ejemplo, la pintura. Al parecer de forma silenciosa la pintura continúa presente, pero a otro ritmo, a otro tiempo y bajo diferentes formas de proceder. Podemos ver hoy en día que tanto fotografía como pintura se pueden encontrar vinculadas al momento de crear una obra con técnica mixta. Desde ahí han continuado construyendo un vínculo.

En sus inicios, el vínculo de ambas era más notorio: la fotografía comenzó representando el espacio de forma pictórica, pero rápidamente se dedicó a buscar nuevas formas de representación. Por ejemplo, variando en sus vistas y capturas fotográficas, en picado o en contrapicado, en primeros planos, acercamientos, perspectivas, modificaciones de luz y color, etc.

La fotografía desde sus inicios ha estado vinculada a la pintura. El espacio fotográfico representando ha sido concebido como cuadro, heredando este formato especialmente de la pintura de caballete. Junto con el formato, la fotografía heredó las leyes de la composición pictórica y los cambios que esta ha sufrido (Barragan, 2004, P.39)

En base a esto, podemos decir que la fotografía se ha encontrado y sigue vinculada a la pintura y viceversa, pues ambas presentan características de la otra. La diferencia se encuentra en que una surge desde la mano del pintor y la otra surge de forma mecánica, permitiendo que se creen visualidades determinadas y muchas veces diferentes entre ellas.

Por otra parte, la fotografía nace como un arte de la persona y de su identidad social, por el cual, de alguna forma, reserva un cuerpo. Este medio mecánico cumple un papel importante dentro de la vida de las personas, al considerarse como un instrumento que logra preservar distintos momentos, lugares y sujetos. Es por eso que la fotografía tiene un valor importante dentro de la sociedad, por el valor que se le designa de embalsamar momentos determinados. A pesar de esta cualidad que se le asigna a la fotografía, la pintura cumplió con el mismo rol en algún momento de la historia del arte, cuando siglos atrás la nobleza pedía ser retratada —solos o junto a sus familiares— para conservar su imagen. En cierta forma, ambos medios están ligados, considerando que la pintura históricamente ha utilizado medios y características fotográficas. Hoy en día, este vínculo lo podemos reconocer en los pintores hiperrealistas, quienes han logrado el traslado de relaciones de semejanza desde la foto al soporte pictórico con precisión, logrando la imitación pixel por pixel, evidenciando las posibilidades técnicas y la destreza manual para acercarse a la realidad fotografiada.

Aunque la pintura pretendió alcanzar a la foto, las distancias y el tiempo en que cada imagen es producida funcionan en plazos diferentes. Uno de los planteamientos que realiza Walter Benjamín sobre la imagen mecánica tiene que ver con la reproducción masiva de la imagen, estableciendo que “en la época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de esta” (2004, P 101). Esto entendiendo el aura como aquello que desarrolla un momento determinado, un “aquí y ahora”, como la manifestación irrepetible de una lejanía. De esta forma, los tiempos que la pintura y el aura desarrollan son distintos a los de la imagen mecánica y mediática, que son el reflejo de la producción y el poder del capital. El tiempo y el instante desarrollado por la pintura no

se repetirán. Todo queda inscrito ahí, en el momento en que nos internalizamos en la obra. Así, queda registrado el tiempo invertido, único y necesario, para el nacimiento de una imagen manual.

La verdadera diferencia entre el aura que pueden tener una fotografía y una pintura reside en la relación diferente con el tiempo. Las depredaciones del tiempo suelen desfavorecer las pinturas. Pero parte del interés intrínseco de las fotografías y fuente importante de su valor estético, proviene precisamente de las transformaciones que les imponen el tiempo (Sontag, 2010, P.119)

Tomando como marco esta cita de Sontag, desde esa temporalidad podemos decir que la imagen pictórica podría resultar muy significativa, porque recupera relaciones que nos permiten construir imaginarios dotados de una fuerza distinta a lo únicamente representacional. Por su parte, Deleuze (2003) se refiere a la representación como la relación que tiene una imagen con el objeto que intenta ilustrar, donde suele estar presente una historia. La fotografía, en cuanto narración de un hecho verídico, arrastraría cierta función ilustrativa y documental, representando un suceso en un tiempo y espacio, lo que hace que fije su interés desde lo que nos muestra y representa.

Por otro lado, podemos decir que cierta pintura, que nos interesa destacar y vemos descrita en el capítulo 1, se encuentra vinculada a una gestualidad y presencia que nace desde el propio cuerpo, la que pretende alejarse de la ilustración y la mera representación del sujeto retratado. Lo que, a su vez, nos permite crear de forma manual, por ejemplo, los tejidos del cuerpo, organizados en capas, cuyos colores y matices ayudan a entender la figura como un ser expuesto desde la materialidad. Dicho proceso implica, al mismo tiempo, hacer de la pintura un acto que se devela en un conjunto de capas y acciones, como si fuese un órgano que en sí mismo hace surgir la carnación. "De esta forma, por medio de las sensaciones y gracias a las relaciones presenciales que se desarrollan con la pintura, esta nos proporciona un sentido de la realidad de la imagen,

que intenta hacer que la obra atrape la realidad y la fije allí, en la tela." (Alarcón, 2016)

De acuerdo a lo anterior, podemos ver que hay diferencias y semejanzas entre ambos medios y que la semejanza de ambos hoy en día está en su función de representación, medios análogos que pueden crear realidades y metáforas más o menos de la misma forma. Ambos medios son diferentes porque tienen una manera de hacer distintas y la imagen que resulta también lo es. La diferencia principal es sin duda el gesto y el tiempo de producción y su reproducción. En ese sentido, todas esas características y cualidades pueden ser percibidas por quienes tenemos una labor directa con estos medios. La preocupación para considerar qué medio es necesario para crear una imagen depende de lo que queramos lograr con ella. Es distinto retratar a una persona por medio de la fotografía a copiar la foto por medio de la pintura. Ambos retratos presentan diferentes resultados y sus formas de ejecución y emplazamiento crearán una serie de relaciones diferentes en función de cómo son ejecutadas.

Asimismo, podemos decir que hay un lenguaje, tanto de la foto como de la pintura, que está compuesto por ciertas características visuales. El lenguaje pictórico está relacionado con lo que crea el pintor de forma manual, que nace de las formas, colores, ritmos y proporciones armónicas. En este sentido es clarificadora la cita del pintor Avigdor Arikha, que rescata Barragan:

La pintura, ver solo la imagen y su articulación es abdicar a la emoción pictórica. Porque la articulación, y no el motivo, es el auténtico verbo del cuadro. Sin verbo, el motivo no es más que una imagen muerta. El cuadro tiene por tanto dos caras: pintura e imagen. La imagen recuerda, la pintura revela. La imagen, de por sí, remite a la información, como una agenda. En cambio, la experiencia visual deducida por la percepción de los sentidos revelará la dimensión intemporal y única –a la vez– de la pintura: las pinceladas, el ritmo, el cromatismo, el despliegue de las

formas, del espacio, y, sobre todo, su velocidad. (Barragan, 2004, P.95)

De acuerdo a la cita anterior, comprendemos que la pintura nos invita a relacionarnos desde unas perspectivas más sensitivas, pues está constituida de materia pictórica, formas creadas, colores y composiciones que intentan apelar a nuestros sentidos. Así, la pintura se configura por la materia y la imagen. A nosotros nos interesan las dos, pues la imagen revela y nos remite a una información y, a su vez, su materia nos invita a prestar atención al cromatismo, ritmo y despliegue de formas.

Por otro lado, si pensamos en la fotografía, se compone de otras características diferentes en relación a la imagen que representa. En ese contexto, podemos decir que la pintura que nos interesa rescatar y destacar intenta hacer surgir su presencia desde su propio hacer manual y gestual, mientras que la fotografía, dependiendo del tipo de foto (por ejemplo, la mediática) nos pone a disposición el mundo como objeto de valoración y posible contemplación en una vorágine visual, ambas en diferentes vaivenes que construyen y crean realidades.

2.1.1. Registros, huellas y corporalidades en la fotografía y en relación con la pintura

La fotografía, al igual que la pintura, deja una huella que diferencia a estos medios y formas de representar. Por un lado, la pintura manual que nos interesa abordar se genera con el pincel y desde el cuerpo de quien ejecuta la acción. Por otro lado, tenemos la fotografía, que crea una huella no visible, mediante un registro digital realizado por la cámara. Esta característica digital y mecánica que le pertenece a la fotografía genera diferentes referencias, formas, presencias y cuerpos. Como sabemos y ya hemos dicho, la imagen digital hoy en día está muy presente en nues-

tras vidas. Esa digitalización de la imagen va evolucionando en función también de la tecnología. La imagen que captan las cámaras, la huella que ella representa, sucede mediante programas informáticos en pequeños cuadros de información virtual denominados píxeles. Como indica Barragán:

Píxeles de información, que pueden ser alterados completamente, uno a uno, manipulando proporciones casi imperceptibles de una toma fotográfica. Esta manipulación descarada y aceptada no ha socavado, por ahora, la confianza que hemos depositado en los signos iniciáticos apoyados por los medios tecnológicos, pero tampoco se acepta así como así la fotocopia o la impresión originada por ordenadores, como documentos fieles de la realidad (P.28)

Tomando esto en cuenta podemos decir que la huella de la fotografía se ve traducida en un píxel y que, en ese sentido, es más bien invisible a primera vista, aunque quizá podemos percibirla si aumentamos una fotografía digital en el ordenador. Esa huella que se ve reflejada en cada píxel es creada mediante un mecanismo digital. También esa huella de la fotografía nos remite enseguida a su composición, es decir, al registro de luz que realiza. Todo esto queda medianamente escondido a nuestra vista y nuestros sentidos. Se encuentra presente desde que se crea la captura fotográfica con un clic.

Una fotografía no explica el proceso por el cual se produjo, no explica por sí misma que la imagen es un registro fotónico del espacio que ha entrado en la óptica de la cámara y del instante en el que se ha expuesto la película sensible [...] Lo que la imagen fotográfica sí nos muestra es una representación que coincide punto por punto con la percepción visual espontánea que tenemos de la realidad, que hace fácilmente, en la mayoría de los casos, identificables los objetos y seres fotografiados. (P.51)

Continuando con las reflexiones sobre la fotografía, se nos invita a percibir parte de la realidad que nos rodea y a llegar a presenciar detalles

que ni el propio ojo puede ver. Asimismo, podemos decir que ese registro de luz y huella en forma de pixel se puede modificar. También sabemos que la fotografía se puede manipular con mucha facilidad, pues existen diferentes programas que nos ayudan a realizarlo; no es necesario tener conocimientos específicos, debido a que desde el propio móvil ya podemos tener un manejo del contraste, luz, sombra y colores de las fotografías que tomamos a diario.

Por otra parte, si pensamos en huellas y registros modificables, también podemos pensar en la pintura. Al retomar las ideas de los hiperrealistas, que intentaron acercarse de forma extrema a la fotografía y, así, a la realidad, nos damos cuenta de que ellos intentaron copiar esa huella fotográfica, pixel por pixel, imitando su color y posición sobre el soporte. Esta huella también la lograron hacer desaparecer mediante el uso de diferentes implementos manuales, como el aerógrafo. Hoy en día podemos ver que existe una huella digital de ese pincel manual, es decir, que las pinturas digitales que se crean en el ordenador logran registrar nuestro gesto mediante pixeles. La pregunta que surge es si así se intenta crear otra huella, otra presencia u otro intento de cuerpo. Si pensamos, por ejemplo, en el pintor Lucian Freud, sus obras no serían lo mismo si las hubiese copiado de la foto o si reemplazara la pintura y ocupase la fotografía de la modelo para poder representar el cuerpo. Lo que nos logra cautivar de su pintura es el registro que deja él sobre el soporte del cuadro. Ese registro logra traer ese cuerpo en un sentir, como si lo pudiésemos tocar. La textura del óleo nos trae el cuerpo de otra forma representada, lo hace presente y cercano. Sin duda, en esta vorágine de lo visual que vivimos hoy, se vuelve difícil discriminar o detenernos a mirar y pensar lo que representa y cómo sentimos cada imagen que vemos.

Por otro lado, podemos centrarnos en el encuadre de una fotografía, su perspectiva, e imaginar lo que quedó fuera del encuadre, identificando una luz determinada, sus colores, etc. Todo esto es creado por un procedimiento que realiza la cámara, creando una imagen mimética, que es una de las principales características del medio y una de las cualidades que la hace perseverar hasta hoy. Esa relación con la “imitación perfecta de la realidad”, esta conexión con el referente fotografiado, nos la da esa

posibilidad de analogía que se produce mediante las huellas lumínicas que realiza la cámara. “La fotografía siempre nos remite a un referente que ha existido necesariamente. Este principio de atestiguamiento convierte a la fotografía en una especie de cita de la realidad, cita que siempre nos remite a su referente, a su fuente” (P.53), como bien indica Barragan. La importancia del registro de esa huella luminosa es que reserva la existencia. Es decir, parafraseando a Barthes, la esencia de la fotografía consiste en ratificar lo que ella representa.

En relación a lo anterior, escuchando una charla del teórico y fotógrafo Joan Fontcuberta (Charla online) nos pareció clarificadora la manera crítica en la que hablaba sobre la imagen. Afirmaba que la imagen fotográfica en la era de la hiperrealidad está marcada por el exceso y el acceso a ella. En la actualidad descubrimos el mundo a través de la pantalla, en una realidad fluida que, como dice Barthes, nos enfrenta al “estar ahí” de la fotografía. Esta vorágine visual que vivimos se ve reflejada en el comportamiento de las personas y en el uso compulsivo de la imagen, especialmente de las selfis, que en su desesperada intención no dice solamente que tomaron la foto, sino que ellos “estuvieron ahí”, para declarar veracidad o algo similar. Ese estar ahí se compone de un “yo estuve ahí”, lo que nos hace demostrar la existencia del hecho. Aunque en algunos momentos podamos poner en duda la veracidad de la fotografía, lo que importa es el símil, el simulacro.

Si pensamos en esa constante visualidad, podemos entrar en el debate de si es necesario seguir haciendo fotografías o cualquier otro tipo de imagen. En la charla ya mencionada, Fontcuberta proponía la posibilidad de recuperar las imágenes y volver a utilizar el gran archivo que nos rodea; debate que dejaremos para más adelante. La propuesta nos ha llevado a pensar en el papel que cumple la pintura en esta inmensidad visual, ¿las(os) pintores pintamos para nosotras(os) mismos? ¿Intentamos crear un aporte a la visualidad casi silencioso desde el gesto manual?

Si retomamos la idea de imitación de la realidad, hace tiempo que la pintura ya no busca esa representación mimética y, en su impulso de super-

vivencia constante, la pintura se ha volcado a sí misma, preocupada por sus propios medios, por su especificidad.

La experiencia pictórica se convertía en experiencia primigenia, ya que el pintor, a través de la completa manipulación de la materia, logra una creación inédita, paralela a la creación de la naturaleza, que permite al espectador descubrir una mirada original a través de la imagen pictórica, casi de la misma manera como lo hace con el mundo. De esta forma, la pintura, esto es, la materia pictórica que se modela plásticamente sobre la superficie, nos permite volver a descubrir las capacidades de nuestra visión, al mismo tiempo que nos brinda una imagen inédita, tanto de lo representado como de cómo está representado. (Barragan, 2004, P.90)

En ese sentido, podemos decir que la pintura puede manipular la materia y darle forma, entregándonos una imagen de la realidad nueva, diferente, que nos invita a ver desde otras perspectivas. En ese dar a ver la pintura también nos invita a comprender la realidad desde interpretaciones que contienen diferentes posibilidades visuales y sensitivas. Todo esto en relación a su forma de ser creada: “La pintura da a ver, y ello equivale a decir que nos enseña a ver no el ver, sino lo visto [...] dar a ver es dar a reconocer” (P.90). Ya sea en su función figurativa o abstracta, la pintura logra una cercanía con lo representado. Y en ese camino se valora la copia o centra su importancia en la materia misma, en su hacer y proceder, en sus herramientas. De acuerdo a esto, nos interesa acercarnos a esa pintura que logra volcarse hacia ella, dando a conocer un gesto, la mano, el cuerpo, el color sobre la superficie, creando formas, superposiciones, líneas, manchas, dentro o fuera del cuadro.

Si la atención se enfoca en el rastro de pintura que deja nuestra mano armada de un pincel antes de que la mirada se sumerja en la exactitud de la representación, estaremos acudiendo a la primicia de un acto originario que evidencia y revela, en primer lugar, nuestra existencia, y después la sorpresa y el gozo de sa-

bernos creadores de una realidad paralela a la que nos circunda y nos sobrepasa (P.95)

En algunas pinturas ese registro y consciencia táctil desaparece y en otras ese registro queda latente. Nos interesa acercarnos a la huella que deja el pintor, la que nos logra transmitir esa fuerza de ejecución, acción, improvisación y/o racionalización. La huella de la existencia de un cuerpo, el que manipuló la materia, la compuso y la ubicó sobre un soporte.

Así, como hemos indicado en el capítulo 1, el cuerpo se vuelve presente en esas huellas pictóricas. La pintura y su manualidad hacen presente un momento determinado, vivido junto al cuerpo de quien pinta. En este contexto, podemos llegar a identificar en una pintura cómo se logra desarrollar un registro corporal, temporal y sensitivo. En la contemplación de esas manchas y registros pictóricos podemos llegar a percibir sensaciones a las que se suman conceptos e ideas de la propia percepción de quien ve.

Todo esto parece relevante hoy, mientras existe un proceso de producción industrial, que intenta borrar cualquier registro manual de los procesos de fabricación, donde el cuerpo se transforma al ritmo de la maquinaria, consumido en el mundo que lo rodea y preocupado por la producción. Por lo que nos interesa que la pintura, en este sentido, nos posibilita subjetividades y distintas maneras de hacer y ver la imagen, ya que, al no tener una sola lectura puede facilitar nuevas maneras de entender el cuerpo y lo que nos rodea. Como afirma Deleuze: “La pintura es quien descubre la realidad material del cuerpo” (2003, P. 61)

Asimismo, para acercarnos a estas reflexiones y maneras de ver y pensar, es necesario que mediante la pintura realicemos una lectura de cómo funciona como medio, como lenguaje. Es decir conocer su especificidad, pintar es producir “ritmos”, niveles de sensaciones. Si nos referimos al procedimiento esto sería hacer marcas al azar, trazos- líneas, que están fuera del control total de quien pinta. Pintar fuerzas que no son visibles para hacer surgir trazos de sensación.

Podemos decir que así nos acercamos al lenguaje de la pintura, donde se genera un código de transmisión de información de significados concretos. El que, de acuerdo con lo que plantea Barragan: “Es difícil precisar el código que utilizamos para entender lo que expresan esos rasgos dejados por ejemplo por Monet, al menos es difícil precisarlo con palabras; sin embargo somos capaces de sentirlos y ‘entenderlos” (2014, P.93). De acuerdo con el autor, los mensajes que contiene los signos pictóricos pueden ser complejos debido a que remiten y están relacionados, por ejemplo, al tamaño de una mancha, la cantidad de materia depositada sobre el soporte, el registro del pincel, el tamaño de la pincelada, si la pintura fue depositada con la mano o alguna herramienta etc. Son esas fuerzas invisibles, el lugar donde lo irracional toma sentido y razón en la pintura, como un acto que nos permite comprender su lenguaje, especificidad.

Estas cualidades de la pintura están vinculadas a su forma de hacer y ser. En su texto, Barragán realiza diferentes referencias que nos acercan a la descripción del signo pictórico.

La aplicación de la materia sobre la superficie va produciendo variantes en la ortografía y en la homogeneidad del fondo. Estas variantes son definidas como texturas y, como todos los elementos del signo pictórico, modifican el sentido del mismo. En el análisis de las texturas podemos aclarar lo que ocurre cuando el pintor deja una huella en y por la materia pictórica a través de su herramienta, convirtiéndola en significativa a la vista del espectador (P.93)

Bajo esta mirada, encontramos una serie de consideraciones y acciones que son necesarias identificar y describir para poder establecer un significado o conocimiento de las cualidades y el lenguaje de esas huellas y registros pictóricos. Por ejemplo, podríamos tomar en consideración la textura que deja un trazo, el que está relacionado directamente con la rapidez o lentitud de su posición, la densidad de la materia y la velocidad de la ejecución. También la repetición y el ritmo de cada pincelada, si es que se usa un pincel, una espátula, un trapo o la mano. Además influye la

mezcla de la materia, las veladuras, las capas; y si es óleo, acrílico, látex, espray, etc.

Para acercarnos un poco a más a estas cualidades, tomaremos la descripción que se realiza en el tratado del grupo μ , quienes se especializaron en investigaciones entre estética, teoría de la comunicación lingüística, visual y semiótica, que Barragán toma del texto *Tratado del signo visual*, en el que podemos leer el siguiente fragmento que nos parece acertado en el intento de significar semánticamente los aspectos pictóricos que intentamos describir:

En el plano terminológico, es preciso distinguir cuidadosamente el empaste del brochazo o pincelada, pues el primero designa el espesor y la regularidad de las masas texturales dispuestas sobre el soporte, y el segundo se refiere a la forma misma de los elementos. En los empastes más generosos, la microforma del relieve sigue siendo muy irregular: comprende generalmente un relieve final, que se obtiene, por ejemplo, cuando el pincel abandona el soporte (la “arrancada”) precedida de una serie de surcos producidos por los pelos del pincel. Los efectos resultantes (desorden, “potencia”) se ordenan alrededor del significado “materia” (P.96)

En la descripción anterior podemos visualizar la especificidad de la pintura. Donde la materia, en cierta forma, es la que nos permite comprender un poco sobre el quehacer pictórico, el que no podemos medir ni controlar en su totalidad. Quizá para poder ser concretos, uno de los caminos para lograrlo es intentar al ver una pintura, estudiar la forma, por ejemplo, en que se aplica la pintura sobre el soporte, creando intenciones diferentes y por consecuencia también significados. Es importante comprender que la fuerza en una obra variará si es que se ve reflejada en la huella, en cómo se depositó la pintura, si es que la pintura se lanzó sobre el soporte, se usó un pincel delgado o una gran brocha. Por ello, nos parece importante también considerar que el acto de pintar se compone de diferentes niveles, capas, espesores, texturas, que están en un soporte. Todo eso estará sujeto y dependerá de lo que el pintor intente expresar, crear, mostrar o atrapar. Para todo esto es necesario la implicación de un

cuerpo que capte el sentido de la acción pictórica, del acto de recorrer el trazo pintado, captar la vibración, la fuerza, calidez, espesura, textura y dirección, etc. Para establecer y recorrer ese espacio pictórico, hay que recurrir a las sensaciones táctiles y motrices, acercándonos a un espacio subjetivo que podríamos decir “sensible”, que dependerá de la manera de observar y comprender ese recorrido. Por este motivo, podemos decir que sentimos con los ojos.

Es cierto que la percepción continúa activa, nuestro ojo explora el cuadro, como dice Klee, y todo el cuerpo participa en esta explicación; la visión no es solamente de la vista, moviliza todas nuestras fuerzas motrices; y esta danza nos llevaría hasta el contacto con la tela, los empastes que surgen de ella que la rebajan, si no fuera que algún guardia de museo detuviese nuestra curiosidad (P.101)

El acto de pintar construye y crea relaciones con quien observa y presencia una pintura. Todo esto sujeto a la manera en que se ha pintado un cuadro, a la capacidad de quien mira, lee y capta esa transmisión. En ese proceso se crean diversas sensaciones. También dependerá de lo que se haya representado. El acto de pintar se vuelve muchas veces un dilema difícil de descifrar:

El acto de pintar, de modelar la materia para crear una realidad paralela que nos revele las fuerzas generadoras y originarias es ante todo un acto de pasión; la mano reproduce el movimiento del cuerpo complejo y los ojos, asombrados, siguen el impulso vital de la mano. Y en este nivel no importa que lo que se pinte sea una anunciación, una crucifixión o un descendimiento; la pasión y la fuerza que mueven la mano del pintor están reflejadas en los impresionantes cuadros de Tintoreto (P.105)

En ese sentido, podemos ver que la importancia de la pintura es que carga con su condición manual-corporal, lo que la hace desarrollar esas características específicas acorde a las cualidades que surgen de su que-hacer como medio. Asimismo, hoy podemos ver pinturas digitales com-

puestas por píxeles, donde la especificidad descrita arriba se pierde, pues se crea una ilusión digital, de gestos producidos por una máquina, donde las relaciones sensibles que buscamos rescatar no son las mismas. Sabemos que en la era de la globalización estamos ligados a la cámara, pero creemos que es importante volver a valorar las relaciones que produce el cuerpo de manera directa con un soporte.

Se vuelven relevantes estas reflexiones al intentar describir el signo pictórico, dotarlo de sentido y significado. Se trata de un proceso gestual donde se puede atrapar la imagen mediante el propio cuerpo, su fuerza y acción. “La morfología de la imagen se siente con el cuerpo, en una conexión directa entre ojo y tacto; es el cuerpo el que es claro sobre lo que se ha dejado inscrito en la huella pictórica, y es él el que tiene la posibilidad de revivir, de forma sentimental, el acto pictórico originario”(p.101). Siguiendo con las reflexiones de Barragán, la participación del cuerpo se vuelve necesaria para poder sentir cuando la representación no es mimética. Y si se despoja el cuerpo del reconocimiento de las formas, él nos indica el camino para describir lo que el pintor expresa. Si el cuerpo ejecuta y también siente, podemos pensar que, como indica el autor, “no solo sirve para revelar los contenidos expresivos de la pintura, sino que instruye sobre una nueva forma de ver y acercarse a la realidad”(P.101)

Pero, ¿qué pasa con la fotografía? ¿Dónde se posiciona y cómo se relaciona con lo que decimos? En el hacer de la fotografía, en el acto rápido de fotografiar se pierde cada uno de los posibles instantes que buscamos rescatar desde la pintura, como una realidad manual. Dependiendo de cada fotografía, la fotografía crea otras relaciones, otras presencias y representaciones, que no nacen desde el propio cuerpo y la materia táctil. La fotografía puede construir atmósferas y hacernos sentir presencias mediante el uso de la luz y la sombra, las perspectivas. Incluso puede ser denominada hasta “pictórica” y puede ser espectacular e hiperbolizar la realidad. Por ejemplo, si pensamos en la fotografía de los mass medias, que es la que hoy está en nuestras mentes de forma rápida y accesible. Sontag, en ese sentido, reflexiona sobre la industria de la fotografía.

Aunque en un sentido la cámara en efecto captura la realidad, y no solo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos. Las ocasiones en que el acto de fotografiar es relativamente indiscriminado, promiscuo o modesto no merman el didactismo de todo el empeño. Esta misma pasividad –y ubicuidad– del registro fotográfico es el mensaje de la fotografía, su agresión (P.17)

Lo que indica la autora, nos recuerda la frase del pintor Francis Bacon hace una referencia importante al pensar que el problema no es de la foto, sino que esta es algo que el hombre moderno ve constantemente. Lo que vuelve a la fotografía peligrosa es que “intenta reinar sobre la vista, en este caso, sobre la pintura” (Deleuze, 2003, P.21) Esta situación puede apreciarse en nuestros días. Bombardeados por una cantidad de imágenes, se crea entre la población un imaginario globalizado, que anula casi a cualquier otro medio productor de imágenes. Por otra parte, la fotografía hoy en día tiene un rol dentro de la sociedad, que va más allá del mero registro visual que se quiera hacer de algo o alguien. Ha logrado ingresar a la vida de las personas, constatando y estableciéndose en el tiempo como la posibilidad de reservar un instante. El que podemos almacenar para siempre volver a observar.

Al vivir rodeados de imágenes, se nos entrega una cantidad de información visual, generando imaginarios de lo que nos rodea. Donde todas estas imágenes hacen de la realidad una manera de ver y representar. Que leemos como únicas, a lo que buscamos que la pintura desde sus diferencias y semejanzas a los medios tecnológicos, al tener otras formas de hacer, pueda posicionarnos en caminos que podamos detenernos a mirar desde una forma quizá más sensitiva.

2.2. Técnica Mixta: Fotografía y pintura como recurso pictórico

Luego de ahondar en las diferencias y semejanzas de la pintura y la fotografía consideramos necesario analizar cómo estos medios se han vinculado en las obras de destacados pintores. Como bien es sabido, durante el último siglo numerosos artistas se han valido de la fotografía para crear sus pinturas.

Si recorremos la historia de la pintura, podemos encontrar artistas en el período barroco, que se valieron de las características de la fotografía para crear sus obras, tomando características como el encuadre, la luminosidad, los planos, los cortes, etc. Esto queda de manifiesto en el documental *El conocimiento secreto*, realizado por el artista inglés David Hockney para la BBC World. De este documental hay un libro homónimo, en el que a través de la recreación de obras de Vermeer, Caravaggio y Van Eyck, se demuestra cómo ciertos pintores lograron utilizar cámaras simples y diversos sistemas ópticos para captar imágenes más realistas en el lienzo. Respecto a esto, es interesante la manera en que se pone de manifiesto el proceso de estos pintores.

Sabemos que la fotografía ha estado relacionada directamente con la pintura hace siglos. Hoy en día, ambos medios han logrado tensionar su estatuto de representación. En este contexto, podemos decir que la fotografía ha logrado liberar a la pintura de representar la realidad, satisfaciendo mecánicamente un deseo de ilusión. En ese sentido, la foto logra ser más objetiva y creíble, mientras que la pintura deja de lado cualquier intento de ilusión. Más que buscar un parecido, la pintura nos vuelve a traer al sujeto, lo hace aparecer. En relación a ello, Bacon se refiere a la relación pintura-fotografía de manera muy acertada:

Yo creo que la textura de un cuadro da la sensación de ser más inmediata que la textura de una fotografía, porque esta parece

llegar al sistema nervioso por un proceso representativo, mientras que la de un cuadro parece llegar al sistema nervioso de forma inmediata (Sylvester. 2009, Minuto 52:51)

Como podemos ver, Bacon considera a la fotografía como punto de referencia e impulsor de ideas, así como también un medio de registrar forma. En contraste, la pintura capta al retratado como un hecho vivo.

Parece pertinente lo que plantea Bacon si consideramos que la fotografía sirve para estudiar al sujeto, dando cuenta de aspectos formales y cromáticos. Mientras, la pintura va más allá de la captura de una imagen; su subjetividad y manualidad nos resulta más precisa a la hora de develar la carne y el cuerpo. Precisamente Bacon fue cautivado por las fotografías de Eadweard Muybridge, que toma como referencia para sus pinturas. Podemos ver que la estrategia del pintor se da inicio con la fotografía, pero luego en la pintura ingresa a esos cuerpos en constante acción, movimiento y fuerza. "I use photos to make portraits, because it is easier. But only in a limited way, to get started. Then I remove, I subtract, I decant, I erase, till there is very little left" (Fage éditions, 2017, P.34)

Así, para Bacon la foto ha sido un medio con el que ha capturado una primera realidad, una primera idea, en la que luego se adentra desde la pintura para crear sus cuerpos carnales, haciéndolos presentes en el soporte del cuadro. Las fotografías no son solo puntos de referencia. Son muy a menudo reactivadores de ideas" (Sylvester, 2009, 52:52) , explica Bacon. En la pintura, estos aspectos son materiales de construcción de algo más que la captura de una imagen. Más bien, se trata de una forma de construir un lenguaje: el lenguaje de la pintura y de la materia hecha carne.

Asimismo, podemos encontrar otros artistas que utilizan la foto para crear sus obras pictóricas. Si bien en estos casos existe un vínculo con la fotografía, finalmente en la pintura surge la imagen representada, desde la manualidad. Esta relación del artista con ambos medios puede pasar por distintas fases y formas de hacer. Tenemos, por un lado, a pintores como Bacon, que utilizan la foto para estudiar a sus modelos, tener ideas

y posibilitar nuevas formas. Por otra parte, están aquellos que utilizan la fotografía para intervenirla con pintura, creando un collage de técnicas. Finalmente, podemos encontrar a quienes la copian directamente, creando una relación foto-pintura en total tensión, confundiendo la percepción del espectador. Actualmente somos muchos los pintores que utilizamos el medio fotográfico en distintas funciones y relaciones, para hacer surgir desde el gesto pictórico lo que buscamos crear.

Como indica Laura Gonzalez, es clave recordar a los artistas de la vanguardia, quienes probaron su creatividad en distintos géneros artísticos y produjeron obras mezclando técnicas, logrando realizar obras con un lenguaje híbrido, como bien señala la autora. “Las obras de género mixto de las vanguardias fueron creadas con una vocación que surge del arte para aterrizar sobre este mismo: no se quiere perfección o completar un género, sino producir una obra –de Arte, naturalmente– a partir de la mezcla de lenguajes” (2005, P.202) Vale la pena mencionar que las fotografías, en un inicio, eran retocadas con pincel para lograr el color exacto. A partir de lo anterior, nos interesa saber dónde se crea esa mezcla de técnicas, lenguajes y formas de hacer que hacen surgir una obra. Siguiendo con lo anterior, uno de los primeros en hacer esta mezcla de técnicas es Rauschenberg, quien construye sus imágenes utilizando la acumulación de ambos medios.

En la obra de Rauschenberg, considerado por muchos como uno de los primeros posmodernos, la incorporación y el uso de la fotografía de sus combine-paintings trasciende el concepto constructivo del fotomontaje moderno. Rauschenberg construye sus imágenes utilizando la acumulación de un medio tomándolo como un todo: la fotografía se vuelve una textura. Así, en el arte de Rauschenberg, cada imagen fragmentada pierde valor semántico: la foto es simplemente un soporte, una base textural sobre la cual puede pintarse (o no). (P.279)

En ese sentido, podemos ver que el artista logra mezclar ambos medios, en sus obras se utilizan diferentes texturas y niveles dentro de la imagen, diferentes registros y tramados. Asimismo, podemos apreciar que

logra contraponer imágenes realistas con pinceladas abstractas. Como bien indica Laura Gonzales, en estos distintos niveles de representación podemos ver que contrapone lo “objetivo-subjetivo, verdadero-falso, real-imaginario, humano-mecánico” y que en el proceso “se ponen de relieve por contraste” (P.175)

En este contexto, parece pertinente rescatar el trabajo de Anselm Kiefer, artista que logra utilizar la pintura y la fotografía en obras potentes. Muchas veces el pintor empieza a trabajar desde una imagen fotográfica impresa que luego traspasa sobre la tela por medio de una emulsión. Posteriormente esa fotografía queda perdida en el fondo y es tapada por completo mediante el gesto pictórico, y es aquí donde podemos ver que al artista le sirve la fotografía como un medio para ingresar a la realidad, que luego es intervenida para desde el gesto rescatar lo que se intenta expresar. Para que luego logre prevalecer la pintura. El artista logra mantener una relación directa con la pintura, pues la considera un medio necesario para hacer prevalecer la potencialidad y fuerza de sus obras.

En este camino también nos interesa la manera en que Gerhard Richter ha utilizado el medio fotográfico de diferentes maneras dentro de la pintura. En su obra obra “atlas” vemos la importancia de este medio para el artista, quien recopila una serie de imágenes desde 1960, imágenes fotográficas que se volvieron necesarias para desarrollar sus pinturas. Así, logra crear presencias de ambos medios en un vínculo confuso, como en su destacada obra “Ema. Desnudo en una escalera” (1966), en la que, desde el medio manual, aplica un efecto fotográfico a la pintura.

Por otra parte, respecto a cómo Richter mezcla ambos medios logrando confundir, en su libro *Sils* vemos una serie de fotos intervenidas con pintura: “En estas fotos pintadas los niveles de realidad de la fotografía dialogan con los de la pintura de forma que, el realismo (como representación fotográfica) y la abstracción (como pintura no figurativa), se revelan redundantes al disolverse las categorías inherentes a la imagen así creada”.(2009,P.11) Se muestra así la existencia simultánea de ambos medios, como también sucede en la serie de obras, fotografías de retazos de paisajes y fragmentos que interviene con pintura. Estos trazos pic-

tóricos “relativizan la reivindicación de la realidad por parte de la fotografía. Estos trazos de pintura representan tanta realidad como la base en la que aparecen en las fotografías pintadas” (P.12). En este contexto, transmiten ambigüedad, evidenciando la tensión del propio proceso de producción con el de creación. En relación al vínculo entre pintura y fotografía, es sabido que los pintores hiperrealistas logran poner en tensión estos medios y llevarlos a sus extremos.-

Los fotorrealistas sustituyen el ojo humano por el objetivo fotográfico para aproximarse al mundo contemporáneo, fuese el de la realidad banal y cotidiana de cualquier anónimo ciudadano, fuese el de las imágenes mediáticas apropiadas de los periódicos, de los carteles o de las propias fotografías, o fuese el mundo de las imágenes de imágenes. (Guash, 2000, P.201)

En artistas como Richard Estes, John de Andrea, Chuck Close, entre otros, podemos identificar estas características y cualidades de las posibilidades técnicas de la pintura. Como indica Anna Maria Guasch (2000), ellos reivindican el trabajo pictórico manual y hasta artesanal, por encima de los procesos mecánicos. Es un gesto importante que vemos en estos artistas al mezclar ambos medios, donde la fotografía es tomada por la pintura para darle una vuelta, transformarla y así crear diferentes visualidades. Sin duda son medios que siempre han estado vinculados, más ahora que nos encontramos rodeados de imágenes. Hoy vemos que es una manera más de hacer pintura, que nos sirve como guía, referente, acción, etc. En ese sentido, es interesante el trabajo de Borremans, pintor belga, quien en sus pinturas retrata a una serie de personajes en actitudes casi indescifrables. Es Borremans quien aporta, desde el medio digital, otra manera de hacer pintura, casi con una mirada fílmica, tal como podemos ver en la película *Knife in the eye*, (2005) en donde se evidencia la extrañeza de sus obras. Luego las traspasa a la pintura y las hace surgir de un modo desconcertante, tratando problemáticas que giran en torno al cuerpo, la sexualidad, la violencia y el miedo. La pintura sin duda le aporta un camino de representación realista, con el que nos invita a releer la imagen de manera más cercana, embalsamando ahí la obra.

En este camino entre fotografía y pintura también podemos tomar de ejemplo a la artista sudafricana Marlene Dumas, quien ha utilizado el medio fotográfico como una referencia para poder hacer surgir sus imágenes pintadas, utilizando la fotografía como referente, ya sea a través de instantáneas tomadas por ella misma o gracias a imágenes publicadas en periódicos y revistas, ha creado un universo de cuerpos y rostros que plasma con un lenguaje de trazo potente y gesto cargado de expresión. En el caso de Dumas, ha tomado la fotografía como guía y luego con la pintura logra cargar de potencialidad y expresión las imágenes que crea, donde se problematiza el cuerpo, la sexualidad, el horror y la otredad.

Así, mediante estos ejemplos, lo que nos interesa es mostrar cómo distintos pintores han entremezclado tanto el registro de la foto como el de la pintura, poniendo en valor obras que resaltan el medio pictórico cuando se cruza con otras texturas y lenguajes. Esto ocurre en numerosos procesos creativos y se vuelve necesario para la creación de nuestras obras. En ese sentido, quizá es necesario considerar que la obra no surge de la nada, sino que más bien esta se encuentra cargada desde su nacimiento con una serie de imágenes, visualidades, sensaciones y emociones. En este contexto, podemos volver a Deleuze (2008), quien nos invita a pensar el acto pictórico en distintas fases y tiempos. Deleuze establece que el acto de pintar no comienza desde cero, sino que antes de pintar el cuadro se encuentra cargado de un sinfín de imágenes que componen y conforman nuestro imaginario, nutrido de clichés. Con ellos debemos, como bien establece el autor, traer de manera pura a la pintura lo que se busca representar:

El cliché es el dato, lo que está dado. Dado en el cabeza, dado en la calle, dado en la percepción, dado por todas partes. Ven entonces el diagrama interviene como lo que va a remover el cliché para que la pintura salga. (P.61).

Estos clichés podrían ser un sin fin de fotografías, videos, hoy en día. En relación a lo anterior, como ya hemos mencionado, el proceso pictórico puede llegar a cargar con una serie de lenguajes y visualidades, pasando por distintas fases. Por ejemplo, somos muchos los pintores que al

mezclar técnicas digitales y manuales primero pasamos por la fotografía, que pensamos en función de la pintura. Claramente existen diferentes formas de hacer y proceder. Deleuze denomina ese momento como el estado pre-pictórico. En ese momento muchos decidimos utilizar estas imágenes, ya sea para recrearlas, para tomar alguna idea general o intervenirlas directamente, para estudiarlas a nivel de composición, formas, líneas, colores, etc.

Así, podemos ver la importancia de la foto en pintores como Bacon:

A través de la imagen fotográfica comienzo de pronto a vagar dentro de la imagen y abro lo que yo considero su realidad más de lo que podría hacerla mirando directamente. Las fotografías no son solo puntos de referencia. Son muy a menudo reactivadores de ideas. (Sylvester, 2009, minuto 30:31)

Bacon inicia su proceso creativo con la fotografía, luego pasa por el caos de las fuerzas pictóricas, como bien indica él, para hacer surgir el hecho, que es lo que contiene sus cuerpos pintados. En ese sentido, podemos ver que Bacon reflexiona y nos ayuda a comprender mejor el propio acto y su relación con la foto. Asimismo, propone diferencias de cada medio al momento de representar, y declara que la pintura es más directa, debido a que actúa sobre el sistema nervioso, es decir, sobre la sensación.

De esta manera, podemos visualizar que en el sentir y en las maneras de hacer nos interesan las relaciones donde predomina la pintura sobre el medio fotográfico. Vale decir, donde al intervenir, al trasladar relaciones visuales, traspasar, observar, desde la foto hacia la pintura, se pueda dejar el gesto, lo que podría ser la subjetividad y realidad creada sobre el soporte. Intentamos poner en valor la pintura, no sobre el medio fotográfico, sino que en sí misma, y llegar a que se vuelva presencia, por la prevalencia e importancia de su acto manual y gestual. Hay urgencia y necesidad en hacerla existir aunque coexista con otros medios, que pueda dejar su huella y registrar tanto nuestro gesto como el de lo representado. Esto quizá nos invita a preguntarnos: ¿Cómo hoy la pintura, que es una práctica que se contrapone a una vorágine visual y digital, puede

prevalecer o convivir con otros medios, logrando que su presencia surja igualmente desde su especificidad gestual y matérica?, Quizá como bien indica Barragan:

La presencia ante la obra permite al espectador encontrarse frente a frente ante las huellas que el pintor ha dejado. Van mostrando la capacidad de la materia para convertirse en un solo ente, compuesto de energía vital, la del pintor, y energía vital en potencia. En estas huellas el pintor deja los esfuerzos que tuvo que realizar para que su percepción de primer nivel permitiera ver más allá de lo puramente representativo. (2014, P.127)

Es decir, dónde la imagen se conforma gracias a la potencialidad que el pintor deja en el soporte, el cuerpo representado es posible debido a la pincelada que lo habita, que hacen de esa imagen única en su semejanza y tiempo. Así se nos presentan fuerzas que conforman y giran alrededor de su estructura e invitan a crear y acércanos a una imagen alternativa en formas de hacer y ser.

2.3. El cuerpo y la fotografía de los mass media: la imagen que hoy reina y nos construye

En esta sección continuaremos refiriéndonos a la pintura y fotografía y su relación como medios y vínculos dentro de los procesos pictóricos. Nos acercaremos a las problemáticas que se desarrollan en la propia investigación artística en relación al medio fotográfico, especialmente en los mass medias y en su relación con la imagen que construye y representa el cuerpo. Es decir, nos centraremos en reflexionar sobre la práctica pictórica, considerando el vínculo que hay entre cuerpo y fotografía en los mass medias.

Por ello, nos parece importante profundizar en algunas de las características de la fotografía, relacionadas a su posibilidad de reproducción masiva. Hoy podemos encontrar un sinnúmero de fotografías donde aparece la figura del cuerpo. Debido a que se ha representado y fotografiado desde variadas perspectivas. Sin duda la imagen fotográfica está presente en nuestros imaginarios y ha contribuido a la construcción de nuestra corporalidad.

Desde esa perspectiva, nos interesa ver cómo el acto de pintar, el propio y el de los otros artistas, se vincula con esos imaginarios y permiten construir visualidades que se alejan, acercan y/o tensionan a ese cuerpo mediático. ¿Cuáles son los cuerpos expuestos en los medios hoy en día? ¿Qué imagen prevalece y cómo nos afecta? ¿Puede la pintura crear un cuerpo desde una perspectiva más sensible y sensitiva? ¿Cómo nos relacionamos con las imágenes que nos rodean? Frente a esto, pueden iluminarnos las reflexiones de David Pérez en su texto *La certeza vulnerable*.

El contexto en el que nos desenvolvemos –un ámbito en el que la publicidad inventa el cuerpo y el cuerpo se construye como publicidad– propicia la hiriente y grotesca simultaneidad de todo un anómalo conjunto de dispares acontecimientos. Este hecho propicia que el envejecimiento prematuro de millones de jóvenes mujeres que a diario deben recorrer decenas de kilómetros para encontrar un agua insalubre, se desarrolle de forma paralela a los tratamientos de antiarrugas de las industrias cosméticas de los países ricos [...] Junto a ello, el nuestro también es un contexto de progresivo despojamiento y acelerada desigualdad en el que la multiplicidad simplificadora de lo inútil y la reiterada espectacularización de la vida, se superponen al sampleo de la idiocia en tiempo real y a la burda estupidez on line. (Pérez, 2004, P.29)

De acuerdo a lo que plantea David Pérez, la forma en la que habitamos y nos relacionamos hoy en día está mediada por elementos como la publicidad, los medios, la tecnología, la inmediatez y lo global, en un intento por encajar en una economía desgarradora que construye cuerpos-obje-

tos dentro de un intento de bienestar. La manera en que habitamos y nos relacionamos nos condiciona, y el cuerpo se transforma hoy en día en un objeto de consumo, en una mercancía y en una realidad espectacular y mediática. Lo corporal adquiere sentido como producto y pantalla. Es decir, el cuerpo se transforma en la inmediatez que nos entregan los medios tecnológicos, en especial la fotografía.

Lo corporal por tanto, entendido en su vertiente publicitaria o en cualquier otra, queda fotografiado tomando como punto de partida su elaborada inserción dentro de un escenográfico discurso, un discurso saturado de resonancias narrativas y manierista, en cuyo interior la ficción de la propia escenografía actúa como decorado que enmarca el intercambio de roles, deseos, temores, frustraciones.... (P.30)

En relación a la cita anterior, podemos decir que buscamos reconocer ciertas corporalidades, saber quién las construye, cómo nos relacionamos con ella y cómo podemos distanciarnos de esa imagen a través de otros medios no tecnológicos, como la pintura. Nos interesa la visualidad que ha construido el medio fotográfico, el cine, la imagen digital y los videos, que son quienes la sostienen, la modifican, la transforman y nos la entregan de vuelta. En ese sentido, debemos pensar primero en los mass media y su auge como cultura visual, que ha contribuido a crear un imaginario histórico en nuestras mentes. Como si contuviésemos el mundo en nuestras cabezas mediante fotografías. Como bien indica Sontag:

La necesidad de confirmar la realidad y dilatar la experiencia mediante fotografías es un consumismo estético al que hoy todos son adictos. Las sociedades industriales transforman a sus ciudadanos en yonquis a las imágenes; es la forma más irresistible de contaminación mental (Sontag, 2010, P.33)

Consideramos que la fotografía ha pasado por un proceso de cambios y evoluciones. Hoy es accesible para casi todas las personas y nos construimos y creamos mediante la la pantalla. Esta imagen que vemos mediatizada, digitalizada, está creada por una cantidad significativa de da-

tos de ordenador, por información numérica y en píxeles, que luego crea formas e imágenes que podemos reconocer, construyendo una realidad segmentada, definida por el campo de visión de la pantalla. “Hoy nos encontramos en medio de una nueva revolución mediática, que supone el desplazamiento de toda la cultura hacia formas de producción, distribución y comunicación mediatizada por el ordenador” (Manovich, 2005, P.73). En relación a lo anterior, todo acto de ver es resultado de una construcción cultural, por tanto es complejo e híbrido, y está construido por una serie de relaciones de poder y vigilancia, donde confluyen destinatarios, desciframiento y producción de las imágenes.

Hoy en día, si pensamos en la evolución de la tecnología, la fotografía se ha convertido en una herramienta utilizada por un gran número de personas. Como bien indica Joan Fontcuberta, todos somos productores y consumidores de imágenes, y hay un cúmulo simultáneo de ellas. La imagen ya no es una vía de mediación con el mundo, sino una amalgama. Para Fontcuberta, se trata de la era de la post fotografía:

Atravesamos por tanto una era en la que las imágenes son comprendidas bajo la idea del exceso, una época en la que hablamos de producción masiva con consecuencias de asfixia más que de emancipación, según retomemos adaptada la vieja dialéctica entre apocalípticos e integrados. La idea del exceso de imágenes, que parece producir al mismo tiempo hipervisibilidad y voyerismo universal, esa aparente “epidemia de las imágenes. (Fontcuberta, 2018, P.32)

imágenes que vemos en circulación en un flujo frenético e incesante al igual que las formas de recibir y codificar los posibles mensajes que estas nos entregan, hoy no nos detenemos a observar.

Desde ese exceso nos relacionamos y habitamos los espacios. Hoy vemos a diario imágenes publicitarias con tal densidad que ya estamos acostumbrados a ellas. La publicidad ha tenido en nuestras vidas un rol siempre presente. Hoy en día, debido a la evolución de la tecnología, las empresas han logrado utilizar medios capaces de captar y transmitir de

manera fascinante sus productos. Actualmente la publicidad crea necesidades, hace que el espectador desee adquirir características visuales y matéricas, y nos ha hecho creer que somos nosotros quienes decidimos.

La publicidad ayuda a enmascarar y compensar todos los rasgos antidemocráticos de la sociedad. Y enmascarar también lo que está ocurriendo en el resto del mundo [...]. El mundo entero se convierte en escenario donde se cumple la promesa publicitaria de una buena vida. El mundo nos sonríe. Se ofrece a nosotros. Y como imaginamos que todos los lugares nos ofrecen, todo los lugares vienen a ser más o menos lo mismo. (Berger, 2000, P.164)

Jonh Berger indica que la imagen de la publicidad ejerce una influencia enorme sobre las personas, en una búsqueda constante del placer y la satisfacción. En ese sentido construye y reconstruye nuestros cuerpos y formas de hacer y de ver. Mediante sus cualidades y su capacidad de manipulación constante, la fotografía puede llegar a gran parte de las sociedades. Nos parece pertinente la forma en la que Berger la aborda, indicando que la fotografía es parte de un sistema económico capitalista, que nos obliga a sobrevivir y crear intereses generalizados, haciéndonos creer que, bajo las mismas lógicas del sistema, decidimos sobre la imagen de nuestro cuerpo: “Hoy lo está logrando en los países desarrollados mediante la imposición de un falso criterio sobre lo que es y no es deseable” (P.169)

Al pensar en esas formas de imposición, no podemos olvidar los cuerpos escultóricos, con medidas que parecen perfectas, limpios, delgados, sin arrugas ni celulitis, sin manchas ni deformaciones, como los que vemos en algunos anuncios. Es en la publicidad donde podemos ver el reflejo del cuerpo como producto y/o servicio y donde se establecen los modelos estéticos, que dirigen y construyen la influencia sobre la imagen de nuestro cuerpo. Esto está relacionado con la cultura de cada sociedad, que nos ofrece una manera de comportarnos y construirnos. La imagen del cuerpo contemporáneo se ha visto sometida a la lógica del mercado gracias al modelo visual creado por las tecnologías. Este modelo como

prototipo de belleza imperante es ejemplo de la sociedad actual, cuerpo transformado por la ingeniería genética y la cirugía estética.

En esa vía de reconocimiento, la fotografía cobra un papel importante, estamos en las redes observando como otros muestran sus posibles realidades a través de Facebook, Instagram y Pinterest; seguimos a otros que nos muestran una manera de ser y habitar.

La fotografía se ha transformado en el arte por excelencia de las sociedades opulentas, derrochadoras, inquietas; una herramienta indispensable de la nueva cultura de masas que aquí cobró forma después de la Guerra de Secesión y solo conquistó Europa después de la Segunda Guerra Mundial, pese a que sus valores ya tenían algún arraigo en las clases acomodadas a mediados del siglo XIX. (Sontag, 2010, P.164)

Así nos vamos apropiando de lo que nos rodea, conservándolo mediante fotos o videos, guardándolo como algo que nos interesa. El cuerpo se construye ahí y así las identidades de cada persona. El que se presenta superfluo. Donde se pierde en la comunicación, en la visualidad omnipresente. Se materializa todo en su obscenidad. El cuerpo se monopoliza en su exhibición. Pareciera que el entorno es la pantalla.

Consumimos imágenes a un ritmo aún más acelerado y así, como Balzac sospechaba que las cámaras consumían capas del cuerpo, las imágenes consumen la realidad. Las cámaras son el antídoto y la enfermedad, un medio de apropiarse de la realidad y un medio de volverla obsoleta. (P.250)

“Vivimos en una sociedad del espectáculo” establece Sontag. Las personas están mediatizadas por las imágenes y en su aburrimiento y constante búsqueda de algo diferente, son parte del espectáculo televisivo y mediático. Así, se reproduce la realidad bajo los tipos y deseos sociales, impulsada por la circulación masiva, ya cotidiana en nuestra cultura visual. De modo que por la multiplicidad de imágenes del mundo, perdemos de

alguna manera un sentido de realidad. La que se ha convertido en una mercancía de las imágenes, en el mundo de los mass media.

En ese sentido existe una violencia que ejercen las imágenes.

la violencia de la imagen (y, en general, la de la información y la de lo virtual) consiste en hacer desaparecer lo real. Todo debe ser visto, todo debe ser visible. La imagen es el lugar de esta visibilidad por excelencia. Todo lo real debe convertirse en imagen, aunque casi siempre a costa de su desaparición. (P.140)

Por lo que, el tráfico de imágenes crea una indiferencia ante el mundo. Y como indica Baudrillard, el mundo pasa a ser un conjunto de formas y acontecimientos fantasmas. Nos transformamos en imágenes sobreexpuestas. Como sujetos de la exigencia de producirse de expresarse. Hacerse imagen pasa a ser exponerse por completo. Donde la vida pasa a ser una pantalla.

2.3.1. Qué cuerpo se construye mediante la visualidad que nos rodea

“Una sociedad capitalista requiere una cultura basada en las imágenes. Necesita procurar muchísimo entretenimiento con el objeto de estimular la compra y anestesiar las heridas de clase, raza y sexo. Y necesita acopiar cantidades ilimitadas de información para poder explotar mejor los recursos naturales, incrementar la productividad, mantener el orden, liberar la guerra, dar trabajo a los burócratas. Las capacidades duales de la cámara, para subjetivar la realidad y para objetivarla, sirven para inmejorablemente a estas necesidades y las fortalece”

(Susan Sontag 2010,P.249)

Bajo la mirada de Susan Sontag podemos decir que el cuerpo se va transformando y que lo vamos transformando de acuerdo con la imagen y semejanza de otro. Lo que hoy prima es la imagen de la fotografía de la realidad, que está siendo sustituida por la imagen de los medios de comunicación visual. Hoy en día, el cuerpo será definido y tratado conforme a la cosmovisión vigente en cada sociedad y será transformado bajo un sistema de normas establecidas. Muchas de estas están presentes en los medios de comunicación visual. La cultura mediática construye de esta forma una imagen modélica e idealizada del cuerpo, donde la sociedad se ve reflejada. Bajo dicho contexto, las imágenes mediáticas son las que nos forman y establecen como personas, con el fin de sentirnos aceptados por el grupo social: la publicidad nos entrega el mensaje del sujeto feliz en un cuerpo perfecto, que le provoca felicidad. "Esto se ha convertido en una parte importante de la identidad del ser humano. Hoy tenemos la posibilidad de manipular nuestro cuerpo, que puede ser creado, aumentado o reconstruido. Las personas se han vuelto agentes activos en la gestión y mantenimiento de sus cuerpos en función de los medios." (Alarcón, 2016)

Las cámaras definen la realidad de dos maneras esenciales para el funcionamiento de una sociedad industrial avanzada: como espectáculo (para las masas) y como objeto de vigilancia (para los gobernantes). La producción de imágenes también suministra una ideología dominante. El cambio social es remplazado por cambios en las imágenes. (Sontag, 2019. P.249)

En ese sentido las imágenes desencadenan el deseo de la mimesis, y hacen que las personas se quieran acercar y convertirse en ese producto representado. Por lo que la hegemonía de las imágenes, en la cotidianidad, se extiende. Produce, en ese sentido, cuerpos sumidos en su adoc-trinacion visual.

Al mismo tiempo, avanzamos a ritmos acelerados y nos hemos acostumbrado a esta sensación de lo inmediato, a tal punto de hacernos dependientes de los medios tecnológicos, como el ordenador, el móvil y la televisión, que facilitan el contacto con el mundo. Es a través de estos aparatos tecnológicos que nos nutrimos de imágenes a diario, las que se

transforman en parte de nuestra vida cotidiana, reflejando una realidad presente y eterna. En otras palabras, la imagen nos configura y es parte de una experiencia directa con la realidad. Cuando observamos imágenes a diario en los medios, confirmamos el presente, dilatando nuestras experiencias mediante fotografías, experiencia en el que hacen que se pierda las relaciones con la realidad, produciendo relaciones en función de lo que nos entrega las imágenes. e incapacitando las relaciones en la vida real. Es el fin de la interioridad y la intimidad, la excesiva exposición y transparencia del mundo” (1986, P.196). En este escenario, podríamos decir que ya no controlamos los límites de nuestro propio ser, y que también hemos ido dejando de lado una mirada íntima de nosotros mismos. Así, desde el éxtasis de la comunicación visual construimos nuestros cuerpos, en una mirada que se nos impone como única para sentirnos aceptados. Citando a Guy Debord,(1988) el espectáculo es la principal producción de la sociedad actual.

Continuando con lo anterior, los medios de comunicación de masas han generado un tipo de comunicación unilateral, que hace que creamos en una sola mirada del mundo, donde nuestros gestos y sensaciones ya no son nuestros. Mientras más nos aceptamos y reconocemos en las imágenes dominantes, menos comprendemos nuestra existencia y nuestros deseos. “La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa. Por eso el espectador no encuentra su lugar en ninguna parte, porque el espectáculo está en todas.” (Debord, P,18). A partir de lo planteado, se podría decir que la imagen del cuerpo está mediatizada y, por ende, el sujeto contemporáneo y su sistema de relaciones también. Bajo este marco, nos resulta difícil aproximarnos a nuestra propia imagen sin los clichés de un canon idealizado. Nos regimos por ciertos cánones estéticos que nos impone la cultura de la visualidad, que supone una batalla contra el tiempo para conseguir ser aceptadas socialmente, produciendo problemas de inseguridad y de aceptación por la imagen corporal.

De esta manera, el poder opera para introducir y disciplinar consumidores: lo que mueve a los consumidores es el deseo más que una necesi-

dad. La publicidad es un dispositivo de normativización y significación fundamental en la producción de sentido social dentro de la sociedad contemporánea. Bajo esta lógica, la sociedad de consumo y producción ha sabido sacar provecho a la gran oferta de lugares que permiten la modificación de nuestro cuerpo, como los gimnasios, los centros de belleza, las cirugías, los productos dietéticos, los cosméticos, los farmacéuticos, los libros y videos para la salud, entre otros productos. Se nos muestra que debemos apreciar la imagen del cuerpo, alcanzar un tipo de imagen, que ya está pensada y modificada. Existe así un tipo de consumo que tiene al cuerpo como su objetivo, imponiendo normas y prácticas de atención de culto a él.

Una de las causas de este paradigma unívoco es la poca capacidad de reacción de la sociedad, la cual ha permitido a los medios de comunicación ejercer una influencia cada vez más poderosa sobre la audiencia, reduciendo la vida a las lógicas de consumo. Como se establece en *La sociedad de consumo*, las necesidades son impuestas y, bajo esta lógica, vamos consumiendo imágenes de revistas de moda, publicidad, noticias, etc., que modifican la imagen del cuerpo hacia “seres mejorados”, sujetos con un cuerpo rejuvenecido, más vivaz y activo. Como indica Baudrillard, estas son las posibilidades que nos entregan los medios. Los tratamientos de belleza, los regímenes alimenticios y las prácticas sacrificiales son testimonios de que “el cuerpo hoy ha llegado a ser objeto de salvación” (2009,P.248)

Quizá, hoy en día se nos propone una única mirada del cuerpo, que está centrada en mejorarlo constantemente, para que rinda, para que funcione. El cuerpo llega a ser, en una reinversión total, ese objeto amenazante que es necesario vigilar, reducir, mortificar con fines ‘estéticos’, con la mirada fija en las modelos escuálidas, descarnadas, de Vogue, en las que es posible descifrar toda la agresividad inversa en una sociedad de abundancia” (P.175).

Se va creando de esta forma un cuerpo descarnalizado, un cuerpo ficticio que tiene una forma determinada. Un cuerpo carente de textura y subjetividad. Bajo esta mirada del cuerpo como objeto de consumo, se pierde

identidad y forma propia. Se convierte el cuerpo en un artefacto de la revolución tecnológica, explotado con fines productivos y de rendimiento.

Bajo la mirada de Baudrillard, podríamos decir que el cuerpo dentro de la sociedad de consumo es parte de los objetos de consumo, el cuerpo comienza objeto de salvación. Nuestra realidad se va transformando en lógicas de consumo constante. En este punto Baudrillard establece al cuerpo como el objeto más bello de consumo, el cual dentro de una sociedad capitalista representa el estatus de la propiedad privada. Existe de esta manera una representación del cuerpo como capital y como fetiche, como capital en el sentido de propiedad y como fetiche en el sentido de ser objeto de consumo para invertir económicamente en él. Esta función capitalista establece al cuerpo reappropriado, el que se posiciona como parte de la hegemonía que constituye tanto como imagen, como ser. Se establece el cuerpo en distancia con su autonomía, sino que se posiciona para cumplir exigencias de códigos y de normas de una sociedad de producción y consumo dirigido. Dicho de otra manera, se administra el propio cuerpo, se dispone como un patrimonio y se lo manipula como uno de los múltiples significantes del estatus social considerado desde su belleza visible. (Alarcón, 20016)

En esa preciosidad visible que se establece para el cuerpo, él vende su belleza y se convierte en productor, realidad que afecta tanto al cuerpo femenino como al masculino. Por un lado, el cuerpo femenino queda definido burdamente en el tipo de mujer de las revistas de moda o de la televisión y, por otro lado, el cuerpo masculino se reduce al atletismo del macho superior, tal y como lo ha representado la publicidad. De la relación actual con el cuerpo, que no es tanto una relación con el propio cuerpo, sino que una relación con un cuerpo funcional y despersonalizado, podemos deducir la relación con la salud. Esta se define en función general de equilibrio corporal, cuando está mediada por una representación instrumental del cuerpo. A partir de ese momento la salud entra a formar parte de la lógica competitiva y se traduce en una “demanda virtualmente ilimitada de servicios médicos, quirúrgicos y farmacéuti-

cos- demanda compulsiva vinculada a la inversión narcisista del cuerpo/ objeto (parcial) y demanda de estatus ligada a los procesos de personalización y movilidad social“ (P.170).

Así, establecidos en una sociedad de consumo, buscamos tener un buen estado del cuerpo, que por medio de la salud nos proporcione un lugar ideal, donde comprar sea un recurso al que podemos acceder de manera rápida. Como bien dice Bauman, compramos para llenar el tiempo que nos queda libre y compramos la imagen que nos conviene usar, haciendo creer a nuestro entorno que somos lo que usamos. Compramos por ejemplo alimentos exquisitos y la dieta más efectiva para librarnos de las consecuencias de haberlos comido. Esa es la manera en que nos desenvolvemos en nuestro entorno: creando deseos, elecciones, aspiraciones y libertades que creemos propias, pero que han sido impuestas y manipuladas. “La sociedad posmoderna considera a sus miembros primordialmente en calidad de consumidores, no de productores” (2000,P.82) Siguiendo esta línea, la sociedad de productores establece la salud como un estándar que se debe cumplir, y la de consumidores, se establece dentro del deseo de estar en forma. Ambos términos aluden al cuidado del cuerpo, siendo uno el estado que deseamos lograr para nuestro propio cuerpo y, en segundo lugar, la salud, el régimen que se debe seguir para alcanzarlo.

Por otro lado, en ese ir y venir, entre el consumo, la producción y la tecnología, nos preguntamos dónde se crean los espacios para otros. Quizá los que no entran en categorías cerradas o que intentan generar una distancia significativa de la hegemonía. Están presentes solo en el arte quizá, o en los grupos trans, lgtbiq+, en las periferias, en los límites. Siguen existiendo vías para poder resistir. Asimismo, nos preguntamos por prácticas como la pintura. Quizá quienes pintamos buscamos crear gestos manuales con otras representaciones, cuerpos y realidades, como lo han hecho con sus cuerpos extremos y expuesto Goya o Bacon. Sin duda, la práctica artística nos invita a la reflexión, como bien indica Piedad Solans:

lo mismo da que esta superficie sea papel, tela, cristal, plástico o pantalla, se concentre o extienda el espacio, sea una impronta o un objeto real: en ella se realiza esa compleja operación perceptiva y semántica que produce pensamiento a través del acto de mirar [...] pues la obra no es un mero ver, sino producción de un acto de pensar que se entrama en la mirada, se revela por medio de lo visto (2003, P.140)

En ese sentido, quizá el espectador que ve imágenes televisivas deba saber identificar y discernir entre lo que es “mas o menos real”. Todo esto claramente dependerá de la cultura, educación y sociedad en que cada persona se construya. Continuando y pensando en algunas diferencias entre la imagen artística y la publicitaria-mediática, esta última es de alguna forma esclava de una concepción tecnológica y científica, y parte de su mensaje pertenece a un sistema de consumo, normatividad, acumulación e información manipulada. “Las imágenes mediáticas absorben, devoran, tiranizan la mirada, exigen una servidumbre que no existe en lo artístico, abolen el pensamiento en pro de la fascinación, el deseo sin fondo, la parálisis” (P.141) indica Solans, creando imágenes vacías y fantasmales.

En ese sentido, pensando de manera general, el arte ha pasado por muchas representaciones, pero frente a esta vorágine espectacular quizá se vuelven necesarias una vez más, las acciones directas, como las estrategias de performance corporales de los años 70, con las distintas torturas y deformaciones infligidas a los propios cuerpos. Estas acciones contra el poder, la política, las farmacéuticas, la tecnología, etc., también se enfrentan a una imagen normativa con códigos económicos, a la represión del trabajo, del sistema y de los instintos. Si tenemos esas visualidades presentes en nuestras mentes, quizá la pintura queda en un lado. Nuestra intención no es valorar más una u otra forma de representación, sino más bien, debido a que nuestra propia práctica ha encontrado el medio pictórico como el más idóneo para crear formas que salgan de lo normativo, intentamos poner en valor las representaciones pictóricas que se alejan también de esa imagen social impuesta. Así lo han hecho los cuerpos de Bacon, de Dumas o de Miriam Canh, entre otros, que en su intento

de romper la representación normativa y espectacular del cuerpo, crean un cuerpo donde se traspase, toque y transgreda el límite entre lo imaginario y lo real, generando una zona de peligro, marginal y efímera; carne, piel y forma vulnerable, para crear y construir cuerpos deformados, distorsionados o fragmentados. “No para reconstruir una nueva imagen llena del cuerpo y del sujeto, sino para verterlo en la propia inestabilidad de su forma. Para asomarlo a su ausencia”(P.146) indica Solans, aludiendo a que no hay mundo interior o sujeto privado, sino más bien un lugar público de información, donde la imagen se desborda en una superficie mediática, que invade lo real. “Es aquí -en el abismo de esta plenitud de la imagen en la pantalla, en la proliferación ilimitada de imágenes de la cámara fotográfica, que multiplica espectralmente los rostros, cuerpos y los mundos- donde se disuelve y muere el cuerpo”, (P.147) dice la autora. Hoy en día nos encontramos a diario frente a una imagen del cuerpo de identidad mediática fantasmal, cuyo referente es, como bien indica Solans, su fascinante narcisismo.

Capítulo 3

Atlas pictórico

En el siguiente capítulo continuaremos hablando de pintura. Esta vez, lo haremos a través de las obras de una selección de pintores y pintoras contemporáneos, que han tomado al cuerpo como referente en su producción. Desde la práctica pictórica, junto a una mirada crítica y sensible, estos artistas han logrado problematizar y proponer otras vías para reflexionar sobre el cuerpo hoy en día. Dicha selección la hemos articulado como una clasificación abierta vinculada a la propia investigación pictórica.

Para realizar la clasificación se ha tomado de referencia la metodología utilizada por Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne*. Es decir, hemos avanzado dentro de una metodología abierta, sin límites establecidos, que nos ha permitido seleccionar a distintos artistas, de distintas épocas, en una red de relaciones visuales y conceptuales cruzadas, donde las obras seleccionadas se podrían ubicar en un apartado u otro y tener diferentes lecturas y maneras de ser abordadas. En este sentido, a través de la selección, clasificación y análisis de los pintores y sus obras, podremos aproximarnos a la pintura como un medio capaz de posibilitar subjetividades y corporalidades diferentes a las que nos encontramos habituados a visualizar en los medios de comunicación visual.

3.1. Modos de representar el cuerpo: un visionado pictórico hacia realidades y subjetividades diferentes

Para dar inicio a este capítulo comenzaremos, como hemos indicado, a través de la obra de pintores y pintoras en los que podremos ver diferentes maneras de representar el cuerpo y, junto a ello, reflexionar sobre los significados que estos desarrollan a nivel visual y reflexivo. Con este propósito, hemos seleccionado una serie de pintores contemporáneos que han logrado representar la figura del cuerpo-sujeto de manera diferente, es decir, alejándose de un estatuto de normalidad y situándose en tensión frente a los imaginarios establecidos en el espectáculo mediático. De este modo, en sus obras se sitúa el cuerpo como un cuerpo fragmentado, abstracto, monstruoso, diferente.

Para la selección de artistas, uno de los filtros principales fue la cercanía e interés con la propia práctica artística. Es decir, se ha tenido en cuenta a aquellos que toman de referencia el cuerpo y lo han logrado representar como presencia gestual y corporal, desde un estatuto alejado de la normalización. En relación con lo anterior, es necesario recordar que nos queremos acercar a la pintura que logra, por un lado, una re-

presentación del cuerpo a nivel de imagen que se aleja de un canon –es decir, que se posicione en la diferencia– y, por otro, que aborda lo dicho desde la expresividad del gesto, dejando ver la notoriedad del rastro del pincel sobre el soporte, para hacer presente el cuerpo. En consecuencia, la selección y clasificación las he realizado como espectadora, creadora e investigadora. De esta manera, se presenta un acercamiento a las obras y los artistas como una observadora y participante activa, desde el mismo quehacer y conocimiento de la propia cocinería pictórica que experimento como artista. Esto implica también que la clasificación no tenga límites claros, pues nos encontremos con una variedad de artistas de distintas épocas, lugares y contextos, en una clasificación abierta y en evolución constante.

Como ya mencionamos, para la clasificación y organización se ha tomado de referencia el *Atlas* de Warburg, que propone un método de investigación heurística sobre la memoria y la imagen. Este método, que vemos presente en su *Atlas*, nos invita desde una cartografía visual de lo real y lo imaginario a generar el conocimiento y el pensamiento. En el *Atlas* existe un procedimiento de investigación, exploración y presentación cuyo sistema posee relaciones no evidentes:

El proceso permite el reposicionamiento de imágenes o la introducción parcial de nuevos elementos, para establecer nuevas relaciones, un proceso abierto e infinito que crea una cartografía personal posibilitando constantes relecturas. *Atlas* propone una cartografía abierta, regida por criterios propios, de límites semánticos difusos a menudo rayando en las obsesiones personales. Siempre abierto a sucesivas ampliaciones de campo o contenidos. (Ruiz & Guridi, 2013)

Como bien vemos, no se trata de un catálogo estructurado: no hay criterios fijos, sino una red abierta de relaciones cruzadas, ampliable a incorporaciones indeterminadas, donde cada información e imagen nos puede llevar a otra nueva, creando un método de investigación en y desde la visualidad que cada una desarrolla. “Se trata de una máquina para

pensar las imágenes, un artefacto diseñado para hacer saltar correspondencias, para evocar analogías” (Vidal, 2010), indica Warburg.

La clasificación que hemos realizado en este capítulo va por caminos similares a los que propone Warburg. Es amplia, difusa, y siempre puede crecer y/o transformarse. En ese sentido, entendemos que, al estar en un campo como la pintura, no podemos medir todo lo que sucede en ella, debido a que ingresamos a un lugar subjetivo, es decir, de los sentidos, del instinto, del azar. Por ello, las obras y los y las artistas también van cambiando y transformándose en función de sus propios procesos de investigación.

La clasificación está atravesada y apoyada por diferentes autores que han investigado sobre la problemática del cuerpo en el arte y sobre representación pictórica. En ese campo, existe una amplia variedad teórica y visual acerca de estos temas, que ha enriquecido el propio camino de investigación, y desde la cual hemos tomado algunas reflexiones para traerlas al campo de lo pictórico. A continuación, veremos las referencias y cercanías que hemos desarrollado con esos estudios, que nos han permitido articular la propia selección y análisis de la misma.

En relación con lo anterior, tomamos de referencia algunos textos que han reflexionado sobre la corporalidad en el arte, creando miradas y reflexiones dentro de relaciones abiertas con límites amplios. En ese sentido, para iniciar, tomamos en consideración las palabras de Juan Antonio Ramírez, en su libro *Corpus solus*, en el que declara que hoy en día es complejo realizar una clasificación de las corporalidades:

Imposible que en esta época de monstruosa metástasis informativa y de nuevas tecnologías mecánico-biológicas, en la que no conocemos los límites de la corporalidad, dónde están nuestras identidades, cuáles son las fronteras del arte, ni quiénes son los creadores o las obras verdaderamente significativas. Nos movemos a ciegas, como los murciégalos, emitiendo sonidos cuyos rebotes nos permiten orientarnos dificultosamente, dando

tumbos en una selva de estímulos perpetuanes renovados (Ramírez, 2003,P.14)

En su libro, Ramírez nos acerca al tema de estudio desde la fotografía, la escultura, la pintura y la performance. Haciendo un recorrido histórico sobre las maneras en las que se ha representado el cuerpo, se da importancia y valor a aquellos que lo logran exponer en un extremo, cuestionando lo establecido y considerando, con ello, la evolución social, identitaria y política de cada época. Así, el autor nos da una visión general de las diferentes problemáticas que encontramos en el arte cuando se aborda el cuerpo como un eje central.

En un camino similar y cercano a lo anterior, optando por una mirada diversa y múltiple, el libro *Cartografías del cuerpo*. La dimensión corporal en el arte contemporáneo, nos invita a realizar una revisión por la historia del arte, mostrando, a través de distintos ensayos, las maneras que se ha representado específicamente desde el “cuerpo en acción”, es decir, la performance. Así, el libro logra acercarnos a la corporalidad de una manera crítica y reflexiva, en la que el cuerpo se hace presente en sus límites y logra traer adelante distintas maneras de trabajar con y desde él: Todo es cuerpo en el arte. Aunque la pintura –y, por extensión, el arte– sea cosa mental, la presencia del cuerpo en el arte, como contenido, reflexión, huella, traza o resto es innegable, de tal modo que, como recientemente ha demostrado Tom Flynn, el cuerpo humano se encuentra como punto de referencia del discurso artístico desde sus comienzos. Y es que, a lo largo de la historia, los artistas han dibujado, esculpido y pintado, de un modo u otro, lo humano. Sin embargo, esa presencia del cuerpo y su precepción por parte de los artistas, en la reciente historia del arte- entendiendo por reciente el último tercio del siglo XX-, ha mostrado un cambio más que significativo: el cuerpo ahora es usado no solo como “contenido” de la obra sino también como lienzo, pincel, marco y plataforma (Sanchez, 2017, P.14)

Con lo anterior, podemos comprender los procesos y fases en las que se problematiza el cuerpo dentro de la práctica artística, como una figura que resiste frente a un sistema que lo rige y domina, haciendo surgir un

cuerpo sorprendido por una metamorfosis constante, como el reflejo del cuerpo social y psíquico que configura la realidad. Mediante el arte, este cuerpo se vuelve presente desde subjetividades, tiempos y espacios que habitan al costado, a la deriva de la vida actual. En estos libros se ha abordado la corporalidad en el arte desde perspectivas críticas y reflexivas, que nos enfrentan a la realidad actual como un cuerpo que surge casi como respuesta a los sucesos visuales, políticos y culturales. Por ello, en la presente investigación buscamos acercarnos a reflexiones cercanas pero desde la pintura.

Quizá sea pertinente retomar una reflexión de Salabert, en la que nos habla de esta importante relación entre cuerpo, arte y pintura:

Puede decirse que los cuerpos reciben el movimiento desde fuera gracias a la ejecución (...) ¿Qué es eso si lo consideramos más objetivamente? La manera de la pintura, la técnica, el tratamiento formal de la superficie, el tono vital. Y todo ello enriquece el iconismo con una expresividad formal que precipita la mimesis hacia la forma plástica. Los cuerpos que hacían “acto de presencia” se disgregan bajo la acción misma de producirlos como signos. Pintar (...) es regresar a la superficie del lenguaje recuperando una “naturaleza” cuya substancia inevitable es providencia para unos y trágica fatalidad para otros. (Salabert, 2003, P.36)

El anterior es uno de los acercamientos a la práctica pictórica desde los cuales queremos ingresar a los cuerpos representados en la obra de los artistas seleccionados, es decir, desde la sensación y la presencia que la misma obra desarrolla. En este sentido, tomamos en consideración la pintura como el medio que ha posibilitado, en el propio hacer, el amplio sentido de su alcance sobre el estudio del cuerpo, la carne y su materialidad.

Para llegar a ello, debemos tomar conciencia de que el pintor(a) es quien amplifica manchas, hace visible cicatrices o arrugas y quien puede mostrarnos la piel translúcida para revelar las venas y la carne subcutáneas, todo como una forma de aludir a la realidad del cuerpo. En esta necesi-

dad de pintar podemos traer la imagen del cuerpo, de manera íntima, a través de los frágiles gestos y pinceladas que nos invitan a ver y comprender parte de la realidad y, junto a ella, la sensación de la propia fragilidad humana, como bien hace referencia la autora del catálogo *Paint Made Flesh*:

Ninguna otra escuela nacional ha estado tan obsesionada con despellejar la pintura, combinando la representación de la carnalidad con las propiedades inherentes del medio pictórico. Los pintores discutidos en este ensayo –Bacon, Lucian Freud, Frank Auerbach, Leon Kossoff, Jenny Saville y Cecily Brown– se acercan al lienzo como un cuerpo vital de golpes en que la temporalidad se une en la ilusión de la carne, solo para revelar el manejo desnudo de los pigmentos de colores a través del plano de la imagen (Edwards,2009, P.29)

Vemos que los artistas nombrados son referentes que han logrado representar la carne y el cuerpo acercándonos a la obra de una manera que nos permite también examinar su recorrido y sentir la presencia corporal en ella. Es decir, que surgen como figura y presencia física de una realidad personal y colectiva por medio de la que logran traer el cuerpo presente como reflejo y crítica de la sociedad contemporánea.

Continuando y retomando los estudios ya realizados, también hemos considerado algunos libros centrados propiamente en la pintura, entre ellos *Painting People: Figure Painting Today*,(2006), editado por Charlotte Mullins, en el que se realiza una selección de diferentes artistas contemporáneos que toman de referencia la figura del cuerpo para enfrentar una época de conflictos armados, golpes de Estado y atentados:

El artista en este libro usa la figura como un cifrado, un soporte simbólico para aspectos de la condición humana y la complejidad de la vida más allá del posmodernismo. La figura es nuestro marcador en el mundo, el recipiente desde el que todos miramos, la forma que otros ven cuando nos miran, el hogar de nuestra subjetividad, nuestra personalidad (P.28)

En su trabajo, la autora se acerca a lo dicho a través del visionado de setenta artistas y nos invita a reflexionar sobre la realidad a través de la figura humana, dejando ver las diferentes maneras y estrategias de representación actual.

También encontramos el libro *The Figure: Painting, Drawing and Sculpture. Contemporary Perspectives* de Margaret McCann, que, a través de una serie de ensayos en torno al cuerpo y su relación con la historia del arte, nos invita a visualizar cómo se representa hoy la figura, centrándose en su mayoría en artistas de la escuela de arte de Nueva York. Como bien indica la autora “Este libro traza un mapa de las diversas preocupaciones de los practicantes y admiradores del arte figurativo. Los ensayos son realizados por artistas, establecidos historiadores y críticos, y por maestros acostumbrados a describir los contextos históricos y teóricos del arte”, (McCann, 2014,P.29)

Así, vemos desde la teoría y la práctica una cercanía con la imagen representada y los procesos de creación de las mismas. Estos son algunos de los textos que nos han invitado a conocer a diferentes pintores y pintoras y comprender a través de ellos que hay maneras de hacer e intereses diversos al momento de representar el cuerpo. Por último, parece adecuado revisar el catálogo de la exposición Bacon, Freud y la Escuela de Londres, realizada en el Museo Picasso de Málaga entre abril y septiembre de 2017, en la cual se comete una clasificación curatorial afín a lo que intentamos acercarnos, pues clasifica a los y las pintores/as de manera general y abierta, situándolos en lugares como la intensidad del cuerpo, la sensación de lugar y las narraciones pictóricas. La curatoría, desde una clasificación aparentemente sencilla y general, logra posicionar a cada artista en un determinado lugar, centrándose en sus maneras e intenciones al representar, en sus formas de hacer y develar al cuerpo y sujeto. A pesar de la época en que cada uno de estos artistas creó sus obras, las reflexiones que surgen de la muestra aún nos resuenan actuales.

En ese sentido, luego de exponer las referencias que han sido el pie de partida para el visionado y clasificación que realizamos, hemos creado nuestra clasificación centrándonos en las maneras de representar de los artistas que hemos seleccionado. A través de ella, nos daremos cuenta de que cada artista utiliza diversas estrategias y desarrolla variadas problemáticas para representar el cuerpo. Por esta razón, centramos nuestro interés en las maneras de representar, que hemos considerado trazando una línea que va desde el realismo hacia la abstracción. Es decir, algunos pintores y pintoras logran la presencia del cuerpo de manera más cercana a la realidad, con sus pinceladas estudiadas y precisas, y otros, por caminos más gestuales y expresivos, nos acercan a la abstracción del cuerpo. Podremos ver que, para acercarse a lo planteado, se utilizan diferentes estrategias: unos se ciñen al modelo natural, otros a la fotografía y otros lo hacen desde su propio imaginario y/o mezclando diferentes formas de hacer. No obstante, lo que todos tienen en común es que toman la figura para crear sus obras, la hacen presente y protagonista, vale decir, la hacen presente como imagen y como gesto. Por lo que hemos establecido cuatro grupos de representación:

3.1.1 Cuerpos expresivos entre la figuración y la abstracción

3.1.2 Cuerpos representados en el límite de la abstracción

3.1.3 Cuerpos representados en el horror figurativo

3.1.4 Cuerpos figurativos en un realismo pictórico

Cada grupo inicia con una introducción a un referente pictórico, que será el guía para contextualizar las representaciones que hemos seleccionado y también describir parte de las estrategias que posibilitan crear las representaciones del cuerpo. Luego, en cada grupo se expondrá de seis a siete artistas que se vinculan con el apartado descrito. En cada grupo hablaremos de los y las artistas a modo de introducción, destacando sus características visuales primordiales y visibles. En ningún caso se pretende hacer una biografía por artista, ni un análisis de profundización de su trayectoria. Más bien, realizamos una curaduría y visionado que busca, por un lado, acercarnos a las diferentes visualidades del cuerpo y, desde ahí, comprender las diferentes maneras de representarlo hoy en día de manera crítica y reflexiva, fuera de la normalización de los cuerpos.

Luego de esta clasificación, realizamos una introducción a las posibles lecturas e interpretaciones de las pinturas, es decir, nos acercaremos a sus significados encarnados, tomando este termino de Arthur Danto, quien indica que la obra de arte es un objeto material, algunas de cuyas propiedades pertenecen al significado, y otras no. "Lo que el espectador debe hacer es interpretar las propiedades que proveen significado, de tal manera que llegue a comprender el significado esperado que encarnan" (Danto, 2013, p.52)

Por ello, nos centraremos en algunos artistas destacados, donde la presencia de un cuerpo diferente se hace presente en todas sus posibilidades. Este camino nos posibilitará comprender las diferentes estrategias que hay en el representar el cuerpo y también visualizar y poner en valor el acto de pintar. En esta insistencia por seguir representando el cuerpo como una realidad y un grito social, político y cultural, que atravesamos y habitamos a diario siendo sujetos corporales.

Cuerpos

expresivos entre
la figuración y la
abstracción

Cuerpos

representados
en el límite de la
abstracción

Cuerpos

representados en el
horror figurativo

Cuerpos

figurativos en un
realismo pictórico

3.1.1. Cuerpos expresivos entre la figuración y la abstracción:

/Cecily Brown/Jenny Saville/
/Natalie Frank/Vladimir Semenskiy/
/Joshua Hagler/ Edwige
Fouvry/



"Women V", óleo y carbón sobre lienzo, 1952

Para comenzar, hemos tomado de referencia como punto de partida a Willem De Kooning (1904-1997), quien desde el expresionismo abstracto logró representar el cuerpo en los límites de la abstracción y la figuración. Es decir, ha representado el cuerpo en el límite de su forma representable. De esta manera, su obra nos acerca a un realismo más bien crudo, que nos devuelve la imagen del cuerpo como si estuviese en un extremo, tanto del cuadro como de lo que la figura y la forma pueden llegar a ser.

El pintor logra potenciar la materialidad del cuadro y lo convierte en un espacio donde la pintura es materia, forma y figura, dejando registro de su gesto y huella. Por ejemplo, vemos cómo De Kooning logra representar las figuras de su obra *Woman V* (1953), en la exageración de la forma y la materialidad. Es decir, aprovecha las cualidades de la pintura para crear una gestualidad y cromatismo potente:

Las propias imágenes espantosas de mujeres de De Kooning (...) Acumulaciones de gestos que sugieren que el artista ha depositado simbólicamente solo la carne sobre el pincel, luego la ha transmitido al lienzo con una serie cargada de movimientos manchados, dabbling y lamidos cargados armónicamente del interior del cuerpo. (Edwards,2009, P.4)

De Kooning acaba creando pinturas que parecen situarse en un caos desbordante, debido a la fuerza de su pincelada. Es sabido que el pintor no mezclaba los colores en la paleta, sino sobre el mismo soporte, y así, de manera muy gestual, iba construyendo y articulando sus pinturas.

A raíz de lo dicho, también podemos tomar como referencia visual la pintura de Georg Baselitz (1938), pintor alemán que, desde el neoexpresionismo abstracto, nos trae cuerpos y figuras que surgen en el cuadro desde los gestos y manchas excesivas y expresivas. En la obra de Baselitz, debido a la gestualidad que utiliza, aparecen las imágenes de personas grandes, desbordadas del cuadro, de personajes a veces más figurativos, que se muestran mutilados, y de otros que simplemente se exponen en su forma. Mediante ellos se hace presente la situación social, cultural y política que pasan y sufren los cuerpos que representa.

De esta manera, queremos acercarnos a una selección de pintores y pintoras que, según hemos identificado, sitúan el cuerpo en el límite entre la abstracción y la figuración. Es decir, que logran representar el cuerpo de manera gestual, como si a ratos perdiese su forma, entre líneas y manchas sueltas y expresivas que lo sitúan en una forma corporal casi abstracta y figurativa.

La mayoría de estos pintores y pintoras tienen en común algunas características que toman de referencia al cuerpo como imagen y como pintura gestual. Lo representan con colores llamativos, pinceladas gestuales sobre grandes cuadros, que nos acercan de manera íntima a la corporalidad y, junto a ella, a la carnalidad de los cuerpos. Es decir, los artistas que veremos a continuación toman de referencia el cuerpo para, desde el gesto y la materialidad pictórica, llevarlo al extremo en su forma, como bien vimos en De Kooning.

Este grupo de artistas intentan aproximarnos a la carne y la piel de los cuerpos representados, lo que nos permite ingresar a la pintura de manera cruda y visceral, debido a las grandes figuras representadas en el cuadro como si fuesen a salir del mismo, llevándolo a los límites que el propio soporte nos entrega, desde una pintura que potencia la imagen, extrema la figura, y donde la materialidad del óleo hace que el cuerpo cobre una potencia en forma de mancha.

Cecily Brown (Londres, Inglaterra, 1969)

Destacada pintora británica que ha centrado su interés en la figura del cuerpo y ha logrado transformar la pintura en carne, introduciendo la forma humana en un acto frenético y matérico en el que fragmenta al cuerpo. Sus temas e intereses oscilan entre el deseo, la sexualidad, la vida y la muerte. En muchas de sus obras podemos apreciar la potencialidad de la pintura en tanto se hace presente la fuerza que ejerce su cuerpo sobre la figura pintada y la materia pictórica: “Sus cuadros se convierten en una suerte de organismo vivo en el que resalta la maestría de la pincelada de la artista, rápida y vigorosa, dotando a sus obras de una sensualidad y vitalidad magnéticas”(Valcárcel, 2014)

La artista consigue pintar distintos paisajes corporales, a través de la superposición de sus propios imaginarios. Cada lienzo contiene un movimiento en el que se hacen presentes los cuerpos en un contexto colorido y brillante, entre una metamorfosis de contradicciones. Cecily Brown hace pinturas que dan la apariencia de estar en continuo flujo, entre lo abstracto y figurativo:



"The Year of the Scavenger", óleo sobre tela, 2012.

Pintar, como ya se ha señalado, no es sólo cuestión de componer cuadros, sino también de realizar ese acto creativo con plena conciencia de ello, de manera reflexiva. La pintura es un líquido que se solidifica o, por expresarlo en otros términos, un material vivo que muere, y sin embargo, por paradójico que resulte, se asume que el acto de pintar equivale en cierto sentido al de dar a luz (Ttamayo.2017)

La estética de Brown se desarrolla en una potencia que logra articular debido a su pintura gestual, que construye desde el cuerpo, como en una acción frente el cuadro. Desarrollando formas en movimiento, gracias a sus pinceladas amplias que son las que nos hacen sentir como si la figura se fuese a salir del soporte cuadro.

Jenny Saville (Londres, Inglaterra, 1970)

Esta pintora inglesa se caracteriza por crear obras de gran formato en las que representa el cuerpo desbordado e hiperbolizado. Desde ellas se acerca a diferentes problemáticas sobre el cuerpo. De cierto modo, podemos

decir que Saville reconstruye el concepto estereotipado de belleza del cuerpo desde una carnalidad incómoda, angustiosa y extrema: Su carnalidad ataca a la imagen, la desfigura y excava en ella. Para realizar sus obras, la artista toma de referencia la fotografía, medio que le posibilita acercarse a un cuerpo que distancia y tensiona, al mismo tiempo, el imaginario que vemos en la publicidad.



"Fulcrum", óleo sobre tela, 1990.

Mediante su pintura, Saville nos acerca a los excesos del cuerpo obeso y a la mutilación anatómica. Tiene interés principalmente por una pintura tradicional, que desarrolla desde un lenguaje figurativo, extremo y expresivo:

En sus representaciones de la forma humana, Jenny Saville trasciende los límites tanto de la figuración clásica como de la abstracción moderna. La pintura al óleo, aplicada en capas gruesas, se vuelve tan visceral como la carne misma, y cada marca pintada mantiene una vida flexible y móvil propia. (Gagosian)

La artista nos invita a situarnos frente a un cuerpo a gran escala, llevado al extremo, exagerado en su forma. A través de la pintura, Saville hace posible el cuerpo carnal. La pintura, en este sentido, se sitúa dentro de un ámbito en el que su mismo funcionamiento y proceso posibilitan que se desarrolle una imagen en su estado expresivo y matérico casi abstracto.

Natalie Frank (Texas, Estados Unidos, 1980)

Frank hace que el cuerpo parezca dislocar la figura y se recrea en una imagen propia. En sus pinturas, aborda la figura humana representándola exuberante, visceral y compleja. La pintora se inspira, para crear sus obras, en la historia del arte y la literatura. Toma de referencia el expresionismo alemán, se centra y crea cuerpos que van entre la figuración y la abstracción, en estados físicos dramáticos, como revelando una lucha del ser humano. Frank explora temas de feminidad, sexualidad y violencia en sus obras: “Las figuras que pueblan mis pinturas se encuentran entre mundos, género y sexualidad, existen entre la forma animal y humana, la ilusión pintada y la abstracción” (kunitz,2012)

La pintora se acerca a lo dicho a través de diferentes lienzos, que combina para producir una textura y ruptura en la pintura. Creando un collage de técnicas, combinando óleo y esmalte sobre la superficie muchas veces sin trabajar, dejando ver el propio soporte y así también el proceso, Frank construye sus imágenes con distintas pinceladas expresivas, que contrasta con formas y planos de diferentes escenas dentro del lienzo. Así, se hace presente la figura de un cuerpo en situaciones oscuras, que lo posicionan en un extremo de la realidad, donde los personajes sufren cambios tanto a nivel matérico como narrativo. “Utilizo la figura dentro del modo de la pintura tradicional para expresar narrativa, pero el medio en si se ha convertido en una voz fuerte. Ahora la figuración se desintegra en abstracción”, indica Frank.



"Dancer 1", óleo sobre tela, 2017.

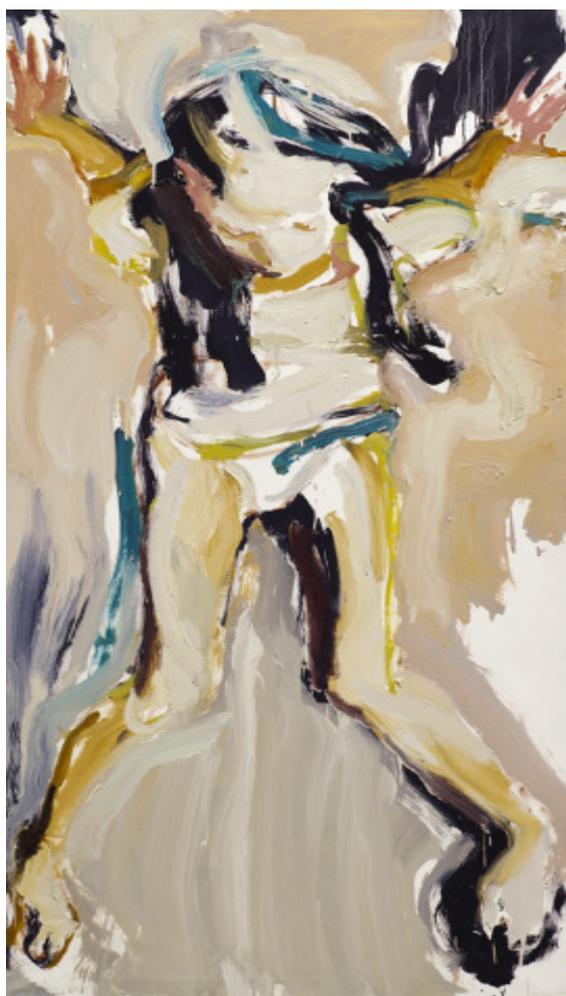
Vladimir Semenskiy (Imantau, Kazajistán, 1968)

Los lienzos a gran escala de este pintor hacen presente la figura del cuerpo mediante grandes pinceladas gestuales, que exhiben el cuerpo desde el movimiento que el propio cuerpo de Semenskiy ejerce sobre el soporte de manera espontánea. Así, podemos decir que Semenskiy hace presente una materia y carnosidad en movimiento, mediante el registro de una realidad expresiva, intuitiva y azarosa.

El pintor hace presente el cuerpo a través de una rápida interpretación que hace de los recuerdos que tiene su memoria:

Breves y brillantes destellos de color en un entorno silencioso dan vida a sus sujetos y verdad a su descripción. La energía vibrante de su trabajo, tanto en la técnica como en el enfoque, desafía las limitaciones ideológicas del Modernismo tardío o la iconoclasia arbitraria de la mayor parte del arte abstracto o conceptual. Su trabajo refleja el estado de ánimo del evento más que sus circunstancias (Guliver, 2013)

En sus lienzos, el artista representa grandes cuerpos expresivos que nos ponen en una relación rápida, fugaz y directa con la realidad a través del propio cuerpo. Esto nos hace tener una experiencia cercana, de inmediatez gestual, ante sus pinturas. Semenskiy sitúa sus figuras en el límite figurativo, ya que podemos ver el cuerpo que se vuelve abstracto por las propias manchas y gestos que hacen que la figura se pierda y transforme constantemente.



"Lada", óleo sobre tel, 2008

Joshua Hagler (Idaho, Estados Unidos, 1979)

Hagler es un pintor contemporáneo que trabaja y representa diferentes escenas donde está presente la figura del cuerpo/sujeto. Desarrolla sus obras con una técnica mixta, empastada y desgastada, y toma de referencia imágenes de pinturas de la historia del arte para crear sus figuras, con las que logra una distorsión visual inquietante. A través de sus grandes óleos, el pintor crea un híbrido pictórico, para el que toma de referentes a pintores del expresionismo alemán, como Max Beckmann y Emil Nolde, y construye figuras amenazantes, desordenadas y surrealistas:

En sus pinturas, Hagler introduce el concepto de “violencia de la mente”, que define como cualquier acto de imponer una narrativa a un individuo para crear un enemigo o un chivo expiatorio. Considera esta cultura de la moral de la multitud como un acto violento, ya sea que esa persona sea culpable o no.(Artlyss, 2019)

El pintor representa capa por capa, mediante aguadas, gestos y colores fuertes, lo que nos acerca a un camino que inicia con la forma y luego se pierde en la abstracción. Podríamos decir que hay un desgarramiento de la figura del cuerpo, a través de sus estrategias formales: entre formas distorsionadas, Hagler superpone capas, raspa la pintura y utiliza el gesto y la mancha para deformar y transformar a las figuras representadas en grandes cuadros. La figura del cuerpo, representada en un extremo, a veces desaparece y aparece en el propio soporte, en el límite gestual de sus pinturas, donde también deja presencia viva de él mismo como pintor y de los otros pintores que toma de referencia para crear sus cuerpos, en un desgarramiento desvanecido y distorsionado.



"A Banishment to a Basement, a Softening of the Floor, the Sound in the Pipes, the Moral and the Score" técnica mixta sobre tela, 2019.

Edwige Fouvry (Nantes, Francia, 1970)

En las obras de Fouvry podemos ver que las figuras aparecen desde el gesto pictórico, que toma de referencia su propio imaginario, lleno de recuerdos de la niñez y fotografías, para crear un mundo en movimiento. Así, crea una composición gestual que a veces aparece inacabada. Trabaja con óleo sobre lienzo, pastel al óleo y lápiz sobre papel. Usa líneas y gestos esquemáticos que combina con campos de color:

Su técnica libre, sin referentes específicos, se sirve de lo que en cada momento tiene a mano: “trabajo no solo con pinceles, sino también con mis manos, a veces utilizo cartones, harapos, ropa vieja... además de vez en cuando dejo espacios vacíos o más fluidos o espacios más cargados a propósito. Es mi forma de dialogar con el espectador”, explica. En su reseña de la exposición de Fouvry “Ars Memoriae” en la Dolby Chedwick Gallery en 2012, el historiador y crítico de arte Peter Selz destaca cómo su obra nos devuelve la figura humana con una incómoda intimidad y busca sus antecedentes en las pinturas de Oskar Kokoschka, Lucian Freud y Marlene Dumas. (Espairo)

De cierto modo, los trabajos de Fouvry son una documentación de la memoria. Es el cuerpo, atravesado por su memoria y experiencia, lo que retrata y expone de manera gestual, en acción y movimiento sobre el soporte pictórico. La pintura le proporciona esa capacidad de representación expresiva y fugaz, debido a su especificidad manual. Así, logra traer al presente sus figuras, de manera que se desvanecen y vuelven a parecer.



"Grand homme nu dans la forêt", óleo sobre tela, 2017.

3.1.2. Cuerpos representados en el límite de la abstracción:

/Ambera Wellmann/Miriam Cahn /
Daniel Richter/ Magnus Plessen /
/Joseba Eskubi/Maria Lassnig/
Loren Edrich / Marlene Dumas /
Adolfo Bimer/

Para introducirnos en este grupo, tomaremos de referente a Francis Bacon (1909-1992), pintor que hace presente el cuerpo a través de la fuerza de sus pinceladas. Debido a la manera de ejecutar su pintura, Bacon hace que el cuerpo se represente deforme, como si hubiese pasado por un estado de transformación. Mediante estrategias que tienen que ver con el azar y el accidente, trabaja sobre lienzos muchas veces sin preparar, con trapos y espátulas y con la propia mano. Toma la pintura, la deposita en el soporte y comienza a actuar sobre y con ella. Estas estrategias hacen que presenciemos el cuerpo de manera sensitiva.

Para desarrollar sus obras, Bacon solía tomar como referencia la fotografía, que, como bien denominaba él mismo, era el medio impulsor de ideas que luego le permitía hacer presentes los golpes y deformaciones que aplicaba en sus figuras, para así hacer desaparecer la forma humana: “Logra representar el cuerpo como una masa cromática que se contorsiona, informe. Desafía la anatomía propia del ser humano. Los crea en una metamorfosis” (Córtes, 1997, P.198). Según José Miguel García Cortés, en su libro *Orden y caos*, Bacon rompe con las armonías de la superficie y las formas, pasando por estados de transformación y metamorfosis de la carne, cuya materialidad de carne viscosa y cruda nos recuerda

la animalidad del ser humano, enfrentándonos a la vulnerabilidad de nuestra especie. Francis Bacon establece una imagen grotesca del cuerpo y la tensiona con la estructura social establecida. Por medio de la superación de los límites del cuerpo y lo representable, logra que el sujeto en su pintura se despoje de su cuerpo y se transforme en una masa de carne.



"Seated Woman", 1961

Lo dicho en relación a Bacon hace que nos acerquemos a la pintura en el campo de un cuerpo deforme, es decir, un cuerpo que pierde su forma y se acerca a una pintura neoexpresionista, casi abstracta. Por ello, hemos denominado el siguiente grupo desde ese punto en común, ya que las y los artistas logran representar el cuerpo a través de estrategias que hacen la figura del mismo se transforme en un cuerpo que, podríamos decir, se distancia de un canon hacia una deformación y llega a la metamorfosis de su materia y figura, creando y construyendo formas que nos develan otras corporalidades.

Es decir, mediante la pintura se crean cuerpos que están en la línea de lo abierto, lo fantasmal y lo abstracto, tomando el cuerpo y situándolo fuera de un contexto real. En su mayoría, las obras logran esto mediante el uso de la fotografía, tomando ese medio como el impulsor de ideas de sus pinturas. La fotografía nos entrega el cuerpo como pie inicial, nos hace ingresar a él a través de un medio mecánico para luego, a través del gesto analógico que proporciona el acto de pintar, tensionar la forma, los

colores y las visualidades que tenemos del cuerpo y del sujeto actual. A nivel matérico, los y las artistas trabajan de manera casi accidental sobre el soporte, entendiendo esto como un acto improvisado pero pensado y a su vez experimental. Pintar diferentes técnicas al óleo o con acuarela permite conseguir empastes y aguadas que logran deformar los cuerpos.

Ambera Wellmann (Lunenburg, Canadá, 1982)



"Ritz óleo y pastel sobre tela", 2018

Wellmann potencia las cualidades del cuerpo con formas amorfas, creando una mezcla de cuerpos de los que no se sabe su género ni identidad; las formas se vuelven extrañas dentro del estado natural y físico de un cuerpo. Al construir los cuerpos en el límite de lo humano y lo monstruoso –entre la mezcla del fondo y la figura, creando diferentes planos en la obra y diferentes tiempos– logra representar los cuerpos a través de técnicas variadas sobre el cuadro y presentarnos un cuerpo como sujeto pictórico propio de la

materialidad de la pintura. Con dinamismo, las formas surgen en el soporte cuadro, con formas cambiantes y de materialidad fluida:

Busca retratar el cuerpo desde una mirada feminista en toda su complejidad, perversidad y desorden. Así, los cuerpos tienden a perder su singularidad, difuminándose, mezclándose y disolviéndose en el uno al otro así como con sus entornos (...) Su aplicación expresiva de la pintura así como su aparente desmembramiento del cuerpo refleja y encarna el sentimiento del deseo

que ella representa. En efecto, la voluptuosa gestualidad de sus formas de hacer marcas le habla a los sujetos llenos de acción de sus pinturas sin principio ni fin. (Luludf museum)

Wellmann se apropia del cuerpo para presentarlo en formas inestables, en un estado de metamorfosis: “En formas impecables, carnosas y rosadas, que recuerdan a animales o humanos, flotan sobre un fondo de lona amarilla. En la siembra, estas formas son ambiguamente frutas o animales” (Bienal IKASV.2018) Sus referencias son la historia del arte, la cultura pop, la pornografía y la fotografía, desde las cuales logra crear figuras vibrantes en un estado de acción.

Miriam Cahn (Basilea, Suiza, 1949)

Esta artista ha centrado gran parte de su obra en la presencia de la figura humana, la que representa a través de diferentes medios. Para Cahn, la pintura también se convierte en un acto de acción performativa que logra hacer presencia de su cuerpo en la obra, mediante sus movimientos y gestos. La obra de Cahn hace presentes los cuerpos desde una condición no natural de sus formas; nos trae a los cuerpos en un estado confuso, en una atmosfera sombría y un aura difusa. Con colores llamativos y cuadros de diferentes formatos, presenta sus cuerpos en un estado casi fantasmal. La violencia, la sexualidad, la migración son temas referentes en sus producciones, enlazados desde un tiempo íntimo y cercano, que los propios materiales le facilitan para su creación debido a que son



óleo sobre tela, 2017

analógicos. Con ello, nos hace presente la guerra, el dolor, el horror y lo oscuro de la propia humanidad.

Cahn presenta estas problemáticas a través de la representación de la figura humana que aparece y desaparece en una atmosfera irreal, de colores muchas veces fluorescentes. Cuerpos asexuados, monstruosos, presentes en el soporte pictórico como una necesidad de existencia en la pérdida de sus formas deformes y alargadas:

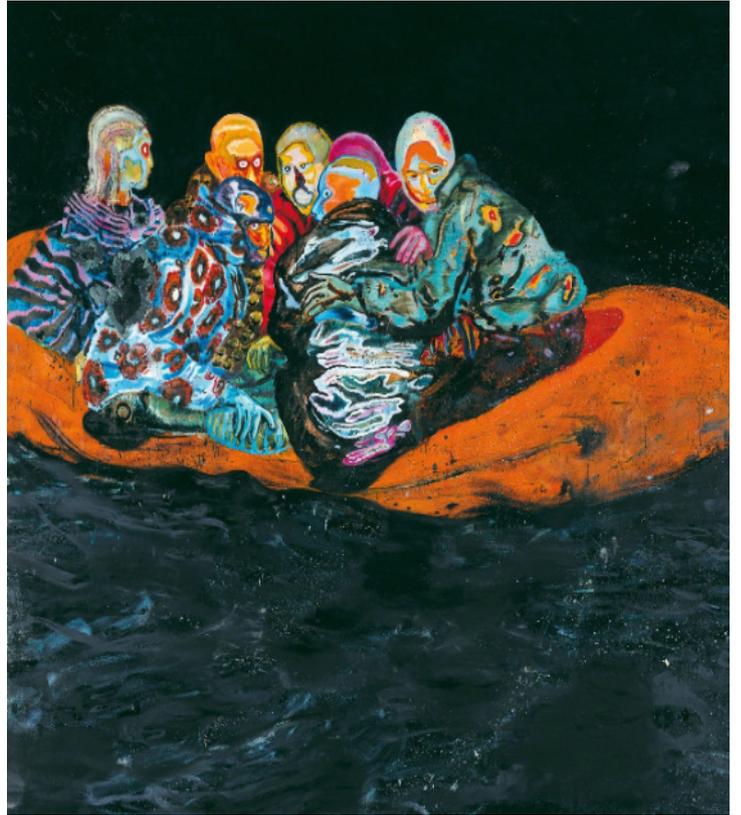
Supone también una disrupción en el orden de la representación, ya que la singularidad da lugar a la monstruosidad: cuando observamos figuras o formas extrañas bajo la interferencia de los colores, en realidad estamos viendo signos excepcionales, que no hablan de un “mundo externo”, sino que son mera presentación; no están destinados a atemorizar ni a crear una conmoción, sino a generar una metamorfosis del campo visual, a “exponernos” a una visión que supere nuestro entendimiento. Una monstruosidad es una marca individuo (Monro, 2019, P.143)

Daniel Richter (Eutin, Alemania, 1962)

Artista contemporáneo que se inspira en los mass media para realizar sus pinturas, tomando imágenes irreales en las que posiciona a la figura humana en estados misteriosos y siniestros. Los cuadros de Richter son de gran tamaño, con coloridos fluorescentes y llamativos, donde incorpora la figura humana y la representa desde un expresionismo en el que vemos distintas composiciones y escenas propias de estados policiales, decadentes y fantasmales. Sus figuras son casi abstractas, en un cosmos colorido y psicolodélico que se inspira en las representaciones de periódicos, medios de comunicación y libros de historia del arte.

Asimismo, su obra va tomando un camino hacia la abstracción, donde la mancha y el gesto hacen desaparecer las figuras y dejan parte de línea para guiarnos hacia ella. En relación con su obra, Richter dice:

Cuando empecé en los 90, estaba interesado principalmente en la idea de lo caótico o abarrotado que en la pintura puede ser: hasta el punto de que se derrumbe. ...la sensación de agitación en los cuerpos de sus súbditos. Sus miembros se extienden a través del lienzo y se agarran unos a otros en los estados de éxtasis o agonía. Estas contorsiones del cuerpo, y aparentemente del alma, reflejan una especie de agarre entre el caos en un entorno no impuesto por el orden convencional de nuestro de la vida cotidiana. (artforum)



Tarifa, 2001

Así, la obra de Richter logra problematizar la propia condición del ser humano, tratando problemáticas sociales, políticas y culturales, que se hacen presentes entre sus cuerpos que parecen estar en una situación inquietante y desbordante, lo que es potenciado por el medio pictórico.

Magnus Plessen (Hamburgo, Alemania, 1967)

Las obras de Plessen representan el cuerpo a través de distintas técnicas, con las que crea una composición abstracta donde se ve presente la figura. Mediante un proceso de ampliación y sustracción, pinceladas y rasgaduras, emergen formas dinámicas en sus obras. Plessen realiza pinturas que cambian con fluidez entre la abstracción y la forma:

Plessen se ha interesado durante mucho tiempo en el deslizamiento entre la representación y la abstracción... A Plessen le interesa cómo vemos: fragmentos de cuerpos medio recordados o vislumbrados, pies y manos, la hinchazón de una pantorrilla o un pecho. Pero también quiere pintar cómo experimentamos los cuerpos, menos visualmente y más sensorialmente, de adentro hacia afuera.

En un collage visual de representaciones, vemos que a través de distintas técnicas manuales gestuales nos hace presente formas que nos remiten al cuerpo:



Saah in rot, 2012

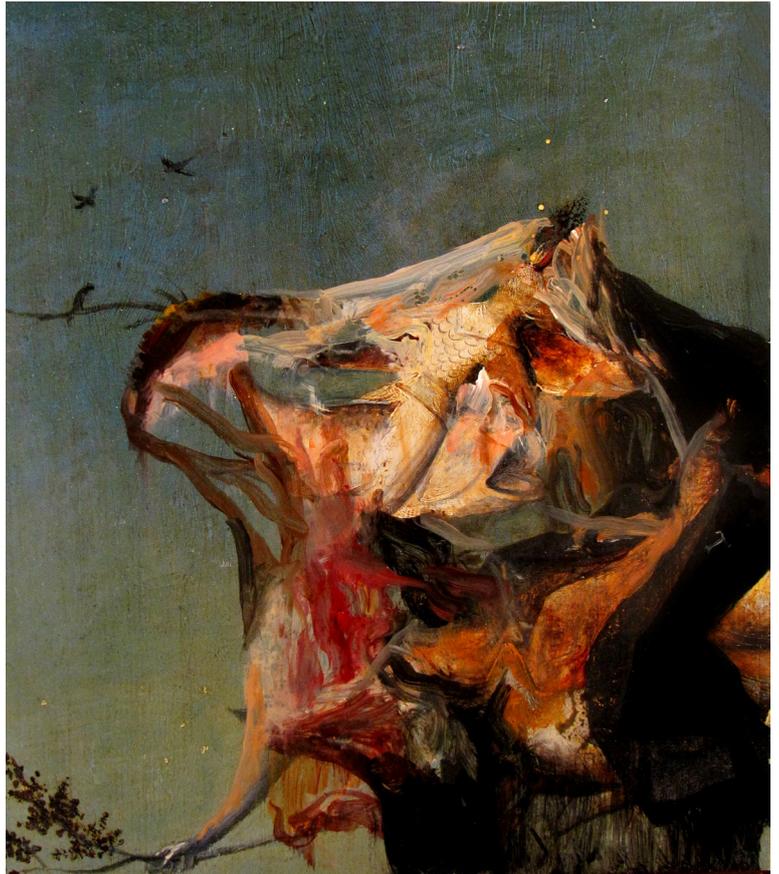
“Los lienzos de Plessen nunca han tenido lecturas claras, pero esta ambigüedad, esta tensión –entre partes del cuerpo familiares, la abstracción y el sentido de una narrativa desconocida– es lo que sigue volviendo a ellos, lo que nos acerca”

Joseba Eskubi (Bilbao, España, 1967)

Eskubi trabaja la pintura combinando técnicas y procesos en los que trata de acentuar la cualidad matérica de la imagen, lo que realiza mediante el gesto pictórico que crea figuras monstruosas deconstruidas, formas que no sabemos si son un animal, una parte del cuerpo u otra cosa. Las imágenes mantienen una particularidad desconocida, pero nos acercan al cuerpo, debido a que crean figuras que son reconocibles por su forma, fragmento, color y materialidad. Eskubi toma de referencia fotografías

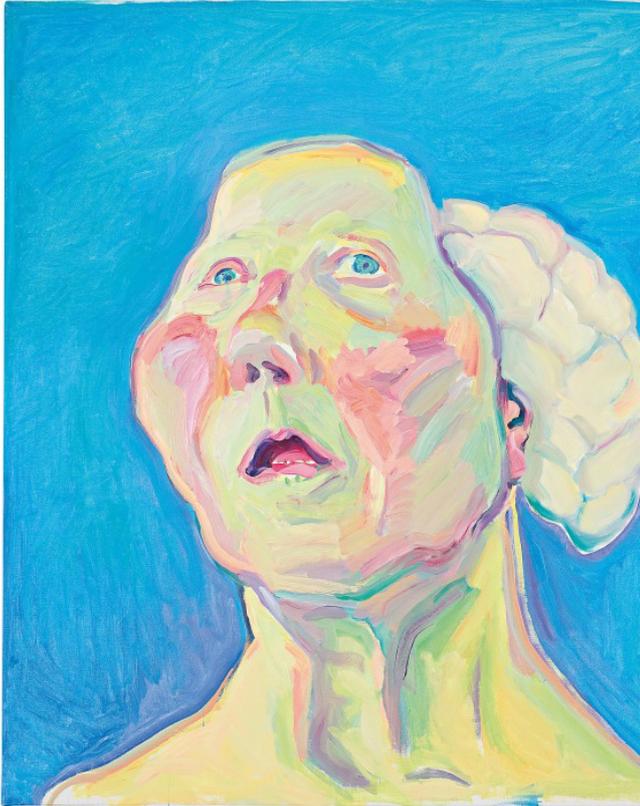
que luego interviene con pintura. Trabaja con formas orgánicas, imágenes en descomposición y las pinturas devienen ambiguas:

me interesa la sensorialidad y capacidad evocativa de la pintura. Metamorfosis de un universo orgánico y fragmentario, sujeto a las leyes del claroscuro y la dualidad figura-fondo en la mayoría de las obras aparece una masa central ambigua, situada en un primer plano. Se trata de provocar una especie de extrañamiento; una tensión entre las alusiones narrativas y la propia exasperación física de la pintura. Estas formas son creíbles, están ahí, pero al mismo tiempo aflora inevitablemente su andamiaje material, factura gestual. En otra serie intervengo sobre reproducciones de la pintura de otros artistas, así como sobre las fotografías de libros de muy diversas procedencias, a modo de collages que descontextualizan las imágenes originales provocando un proceso de abstracción (Okela)



Insomnia, 2012

De esta manera, podemos presenciar su relación con el uso de la imagen para transformarla en otros cuerpos, diferentes a los iniciales, gracias al propio gesto y experiencia matérica de la pintura, dando pie a nuevas formas de ver desde el gesto pictórico.



Lady with brain, hacia 1990

Maria Lassnig (Carintia, Austria, 1919-Viena, Austria, 2014)

La pintura de Lassnig ha girado siempre en torno a la figura humana, en un límite de lo deforme, donde la forma se vuelve casi abstracta. Sus obras son estudios de formas inquietantes; nos muestran un cuerpo desde un expresionismo luminoso y apastelado. Ella fue conocida por sus pinturas y teoría de la conciencia corporal, que la llevan a una máxima expresión, exploración y conocimiento de la manera de representar las sensaciones corporales. Una pintura que ella denomina autocuestionamiento, mediante la

cual se sitúa en tensión entre el interior y exterior del cuerpo: “eterno conflicto de mis cuadros de sensaciones corporales: entre las sensaciones de presión, calor, tensión y las derivadas de los fenómenos ópticos observados a través de los párpados (en general las utilizo simultáneamente)” (fundaciotapie, 2015). Las obras de Lassnig presentan cuerpos deformes, en un estado de catarsis corporal, expresiva, que representa con una paleta de colores determinada y en fondos blancos, lo que le da importancia a la figura y la gestualidad pictórica para hacer presentes todas las sensaciones y emociones que pueden contener sus figuras.

Marlene Dumas (Ciudad del Cabo, Sudáfrica, 1953)

La artista representa cuerpos distorsionados e inquietantes, a través del uso de una pintura más bien diluida, en la que las manchas crean imágenes descoloridas. Muchas de sus obras giran en torno a problemáticas centradas en la crítica racial y social. Dumas utiliza la fotografía de los medios como referente, así como imágenes propias, de periódicos y/o

revistas: “Utilizando la fotografía como referente, ya sea a través de instantáneas tomadas por ella misma o gracias a imágenes publicadas en periódicos y revistas, ha creado un universo de cuerpos y rostros que plasma con un lenguaje de trazo potente y gesto cargado de expresión” (coleccion.caixaforum)

Dumas hace presentes cuerpos figurativos pero en una forma deforme: los exhibe monstruosos, en una expresión que nos hace acercarnos a la sensación de la propia imagen que se vuelve más real, más potente y presente. Su obra consigue trasladar al lienzo y al papel vivencias traumáticas que pueden resultar incómodas, obligando al espectador a involucrarse en ellas. Las obras de Dumas, entre manchas aguadas y colores grisáceos, generan desasosiego en un lenguaje en movimiento. Formas ambiguas, que, como hemos dicho, hacen presente la figura humana desde la reflexión. Así, a través de sus obras Dumas manifiesta sus inquietudes sociales, sexuales y raciales, como indica Alicia Murría de la colección Fundación CaixaForum: “Consigue trasladar al lienzo y al papel vivencias gozosas o traumáticas a través de un lenguaje que no resulta cómodo, obligando al espectador a involucrarse en sus inquietantes y, a veces, oscuras narraciones”. (coleccion.caixaforum)



Magdalena 5, 1996



To Waver on the Edge, 2016

Loren Erdrich (Nueva York, 1978)

A través de sus pinturas, esta artista busca difuminar el límite del cuerpo entre el exterior e interior. Desde la mancha, el gesto y pigmentos acuosos logra construir formas sutiles del cuerpo, que surge transformado debido al propio proceso de ejecución de su obra. Principalmente, Erdrich toma de referencia el medio acuoso que le permite crear formas en un límite confuso, ambiguo, desarrollando una atmósfera muchas veces silenciosa:

el agua, el desobedecer definitivo de los límites, asume un papel de material principal en mi proceso: los pigmentos y tintes sintéticos y orgánicos

se aplican sin aglutinar, mezclados únicamente con agua, al papel, lienzo y otras telas. En medio de estas fronteras desestabilizadas emergen formas que parecen moverse hacia la disolución. Saboreo el tira y afloja entre movimientos deliberados y no intencionales. El agua da un mundo que celebra la fluidez (untitled-space)

Así, la artista logra situarnos en un estado de metamorfosis, de límites de orden y desorden. Los cuerpos surgen en un tiempo que muta por el propio procedimiento que ejerce sobre sus soportes:

Las figuras híbridas (humano / animal / medio ambiente / otros) encuentran un punto de apoyo cómodo aquí. Cada pieza reside en un umbral, un punto de fusión de interioridad e intersubjetividad, de deseo solicitado y deseo articulado, de existencia y extinción. Se invita a los espectadores a cruzar mundos: fuera del mundo tal como lo conocemos y dentro de la sensación de que el agua disuelve la distancia entre las cosas. (untitled-space, 2020)

Adolfo Bimer (Santiago, Chile, 1985)

Este artista visual chileno centra sus obras en cómo las imágenes médicas representan el cuerpo humano, para problematizar una construcción cultural que está ligada a los parámetros de enfermedad de las personas. Asimismo, le interesan temáticas relacionadas con el control del ser humano a través de la salud:

A partir de tipologías de archivo como microscopía, rayos X, escaneos, estadísticas y dibujos anatómicos, pensar en cómo sus signos, registrados en una clave científica, coinciden con accidentes materiales que ocurren durante la experimentación de taller. De esta forma, se articulan sistemas análogos traducidos en pintura, fotografía digital, escultura y objetos intervenidos. En mi trabajo, la muestra médica se convierte en una imagen, un dato y un objeto al mismo tiempo (latinxspaces, 2008)

Mediante imágenes distorsionadas, Bimer produce nuevas imágenes que son creadas en planos abstractos de color, que representa a través del uso y la mezcla de diferentes líquidos pictóricos. En una serie de sus obras tempranas podemos ver que deforma la imagen, creando nuevas imágenes desde el interior del cuerpo, creando la sensación de estar viendo imágenes médicas con enfermedades, cuerpos abstractos que nos hacen conscientes de sus fluidos, de la sangre, las venas y lo que está bajo la piel, creando así un organismo latente, punzante y pulsante.



óleo, barniz sobre papel, 2015.

3.1.3. Cuerpos representados en el horror figurativo:

/Alexander Tinei /Justin
Mortimer /Phil Hale / Josep
Torneró/María Carbonell /
/Teodora Axente/

Para introducirnos en este grupo tomaremos de referencia al pintor belga Michaël Borremans (1963) quien, influenciado por el barroco, Degas y Velázquez, representa la figura humana con una gran habilidad técnica pero, a diferencia de sus antecesores, representa los cuerpos en situaciones complejas, casi absurdas y a la vez siniestras. Además, aborda temas relacionados con el miedo, la soledad, los defectos, la tragedia, creando una atmósfera de misterio en un espacio que resulta cotidiano. Para sus obras, toma de punto de partida la fotografía y el cine. De hecho, suele preparar las escenas que vemos en imágenes para luego trasladarlas a la pintura: “Su pintura te atrapa. No necesitas entenderlo todo, hay que sentirlo. Sus obras producen al mismo tiempo experiencias que pueden llegar a ser contrarias: inquietud, fascinación, irritación, sosiego, belleza, tristeza, misterio, realidad, fantasía”. (Cacmalaga, 2015)

Borremans ubica y representa el cuerpo en una serie de situaciones en un tiempo y límite difusos y confusos. Hace presente situaciones de horror a través de una pintura figurativa con una gran habilidad técnica, que nos trae escenas que parecen sacadas de una película:

Entre la imagen y su interoperabilidad existe siempre una grieta que el espectador rellena de manera inconsciente. Borremans

confronta con el reconfortante desasosiego del absurdo. En sí mismo, el campo de la pintura y, con ella, el de la cultura viva y activa que la rodea, incluidas las certezas e incertidumbres históricas (...) cuando Borremans se sirve de la pintura como medio de expresión, se plantea constantemente la pregunta acerca de su estatus cultural, lo que al mismo tiempo implica una confrontación con la fotografía, el cine y el dibujo, llegando así a rozar los límites constitutivos de la pintura (Frances, 2015, P. 23)



"The Devil's Dress", 2011

Mediante estrategias cercanas a las que desarrolla Borremans, hemos clasificado a un grupo de diferentes artistas que logran poner en tensión al cuerpo representado. Es decir, posicionan el cuerpo en situaciones de oscuridad e intriga, lo que hemos denominado como horror figurativo. Muchos de ellos toman de referencia la fotografía y los medios digitales para construir sus obras, y así nos acercan a situaciones de horror propias de las narrativas de los medios de comunicación visual. Pintan el cuerpo en un tiempo extraño, muchas veces fragmentado, entre tonalidades grises, dejando registro y presencia de la pintura sobre el soporte.

En ese sentido, podemos decir que uno de los elementos que tienen en común es que casi todos toman de referencia la fotografía de manera directa para trasladar sus relaciones visuales al cuadro, y también que hacen uso de los medios digitales para acercarnos a ellos desde otra mirada, distanciándose de la hegemonía visual y tensionando su representación. De esta manera, ponen en tensión la imagen del sujeto contemporáneo a través de la pintura, que gira y trae presente las imágenes en un tiempo diferente al de las fotografías que originan sus obras. Quienes integran este grupo también son pintores y pintoras que desarrollan obras figurativas: el cuerpo se nota y percibe como lo entendemos, pero desde un estado fuera de la realidad.

Alexander Tinei (Caushani, Moldavia, 1967)



"Social experience", 2019

Este pintor contemporáneo toma como punto de partida las fotografías que encuentra en los medios digitales de internet, utilizándolas para descontextualizarlas: toma a los personajes y los sitúa en un nuevo contexto para que queden retratados en situaciones abstractas con signos en sus cuerpos:

Los detalles pintados con una precisión casi anatómica contrastan con las superficies abstractas, a menudo toscamente elaboradas. Además de sus emblemáticos óleos, también crea collages, pinturas acrílicas y acuarelas, trabajos de grafito e instalaciones, el foco principal

de su arte es la relación entre el tiempo y el cuerpo humano.
(Contemporaryartcurator)

Tinei recrea espacios extraños, lúgubres y atemporales con personajes que parecen ensimismados, llenos de líneas azules sobre sus cuerpos. Su manera de pintar nos da la sensación de que los cuerpos representados parecen raspados o arañados, posicionados en atmósferas y lugares poco comunes. Tinei utiliza estas imágenes encontradas en internet para cuestionar los límites entre las fotografías privadas y la mirada pública. Y suele marcar sus figuras creando una manifestación de experiencias visibles en los cuerpos representados.

Justin Mortimer (Londres, Inglaterra, 1970)

Las pinturas de este artista británico nos invitan a cuestionarnos diferentes realidades, que oscilan entre el horror, la belleza, la figuración y la abstracción. Mortimer recrea y sitúa a la figura humana en situaciones más bien oscuras, siniestras y muchas veces horribles:

En el colapso de técnicas y temas, Mortimer responde a la cacofonía de imágenes que todos tenemos que cribar en nuestras mentes cada día: recuerdos, experiencias, noticias, anuncios, investigación, medios sociales, fotografías y sueños. La fragmentación desarticulada es lo mejor que podemos esperar.
(Paul Black 2013)

La mayor parte de su obra proviene de imágenes de libros, periódicos y de los medios, que escanea para crear un collage digital que luego



"Hausmeister", 2013

pasa a la pintura: “Busco esos extraños choques visuales, choques fortuitos que podrían abrir vías psicológicas desconsideradas anteriormente o que podrían devolver la vida a una composición decadente” (Paul Black). En sus pinturas podemos ver cuerpos enmascarados, envueltos, fragmentados, superpuestos. Mortimer yuxtapone elementos dispares para crear una pintura más cercana a lo narrativo y nos invita a ser voyeuristas de las escenas que recrea, construyendo choques visuales en un contraste entre las figuras y el fondo, invitándonos a presenciar de manera incomoda sus escenas pintadas.

Phil Hale (Boston, Estados Unidos, 1963)

Pintor que hace uso de la figura humana en gran parte de su obra, la que representa fragmentada, en estados extremos, en situaciones de horror, de manera siniestra y muchas veces confusas. Hale desarrolla una pintura figurativa, narrativa y misteriosa en la que tensiona las figuras y sus escenas:



s/t, 2005

nos conduce por lugares densos, en los que la tensión se respira, protagonistas de aspecto inquietante cuyos rostros parecen estar a punto de estallar, poses que nos perturban y transmiten una sensación de violencia, contenida o no, pero imposible de obviar; escenarios que no lo son, una o dos figuras llenan todo el espacio, un entorno vacío, lleno solo de color, y aún así nos sitúa en el lugar que quiere, sin dudar, sabemos donde estamos y porqué.(Mila Adabia 2015)

Su obra se caracteriza por sus figuras y retratos, que representa con crudeza

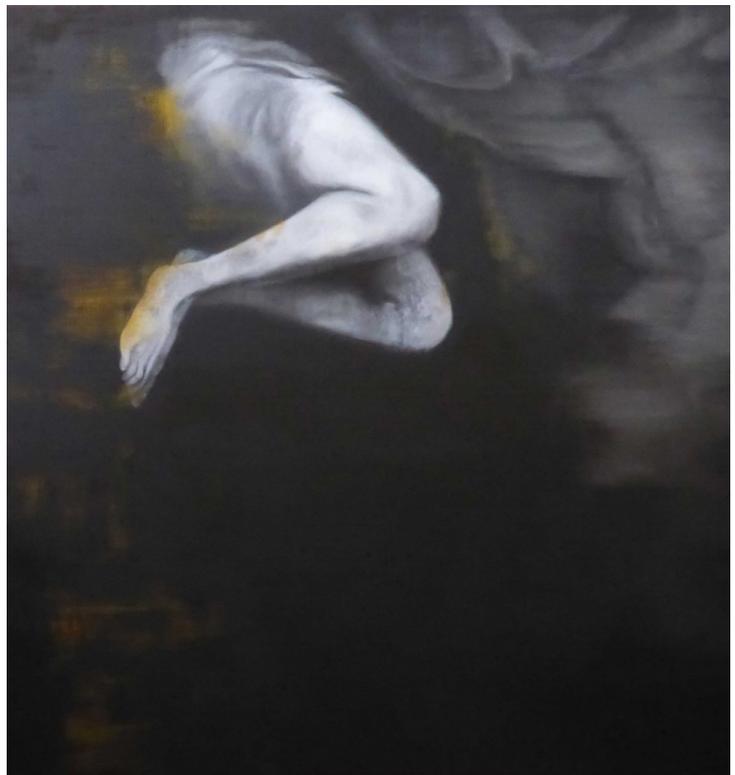
debido a sus encuadres, fragmentos de situaciones y por la paleta de colores. Las figuras parecen existir en lugares abstractos y figurativos, dada su distorsión y posicionamiento en un estado de confrontación y dentro de composiciones en movimiento. El pintor hace uso de la fotografía para iniciar sus obras, profundizar en sus encuadres y recrear sus escenas para luego, desde el medio pictórico manual, hacer surgir las figuras en el soporte.

Josep Tornero Sanchís (Valencia, España, 1973)

Las obras de Tornero reflexionan sobre la representación desde la pintura, la cual trata de manera minuciosa y cuidada, con una apariencia clásica que representa situaciones misteriosas con objetos y cuerpos fragmentados:

En mi trabajo se aborda lo no visible a partir de una aproximación a la historia de las imágenes, potenciando de esta manera la idea de retorno. Surge así un interés hacia el descubrimiento, sentido éste como una experiencia visual referido a la semejanza y la desemejanza, a la figura y la desfiguración, a la forma y lo informe.(Tornero Web).

Tornero desarrolla su investigación sobre la imagen y su estado de cambio y movimiento, con elementos que le sirven para recrear figuras en posiciones y situaciones enigmáticas: “En las pinturas



"Gods, Animals and Death", 2016

de Josep Torneró no hay narración (ni siquiera en las que llevan un título que las podría acercar a una cierta estructura narrativa), pero lo que sí existe –mejor: lo que sí está presente– es la idea o manifestación de un acontecimiento”.(Torneró Web). Así, la obra del pintor nos trae presentes los cuerpos representados desde la especificidad pictórica y su condición como gesto e imagen, que se posiciona frente a la imagen de los medios visuales, es decir, logra hacer presentes cuerpos y objetos en diálogo constante con el espectador y con las visualidades que nos rodean.

María Carbonell (Murcia, España, 1980)



"Más allá del cuerpo", 2020

María Carbonell nos sitúa, al igual que los demás pintores, en atmósferas y situaciones siniestras y horrorosas. Asimismo, toma de referencia la fotografía de los medios para desarrollar sus pinturas al óleo. Estas

fotografías le sirven de referente para luego fragmentar, crear collages y traernos una realidad crítica, sembrando inquietud en quien observa:

Me interesa, sobre todo, la creación de imágenes que provoquen en el espectador cierta sensación de incomodidad, de inquietud o de asombro, a fin de que no quede impasible ante la obra. Los temas con los que suelo trabajar giran en torno al ser humano, la violencia, el dolor, la enfermedad o el feminismo. (masdearte)

A través de los medios digitales, se ubica a los cuerpos en situaciones fuera de contexto, como una crítica social. La obra de Carbonell utiliza diferentes materiales, como el óleo, el acrílico y el spray, creando obras de formato grande, para mostrar una experiencia física y corporal con el cuadro. A través de su lenguaje realista, crea escenas irreales con elementos opuestos. Rompe la imagen y la devuelve al presente mediante el medio manual pictórico. Sus temáticas comprometidas con lo político quieren envolver al espectador y generar un debate sobre diferentes temas sociales:

Para mí, una de las cosas más importantes a la hora de realizar una obra es, justamente, conseguir que cause en el espectador una sensación de incomodidad, que se plantee ciertos debates. Me interesa poner en relieve temas que me preocupan que generalmente tienen que ver con cuestiones sociales y hacer que el espectador se cuestione a través de la obra ciertas preguntas. (Elemental 2019)

Teodora Axente (Sibiu, Rumania, 1984)

Esta joven artista representa, desde una pintura figurativa, la imagen del ser humano-sujeto en una variedad inesperada de situaciones con diferentes objetos que lo rodean, en un mundo misterioso. Axente pertenece a la nueva generación de artistas contemporáneos de Rumania. Su paleta es grisácea, de colores oscuros. Uno de sus intereses es el de reflexionar sobre la incertidumbre del individuo hoy en día. La artista

explora los estados de crisis interna de los sujetos. Para ello, toma de referente a pintores del barroco y también a Borremans, con esa característica de situar a sus figuras en situaciones poco comunes, sacando de contexto a los objetos y sus cuerpos e invitándonos a reflexionar sobre su relaciones y formas de situar a las figuras.



Pink Cloak, 2018

3.1.4 cuerpos figurativos en un realismo pictórico:

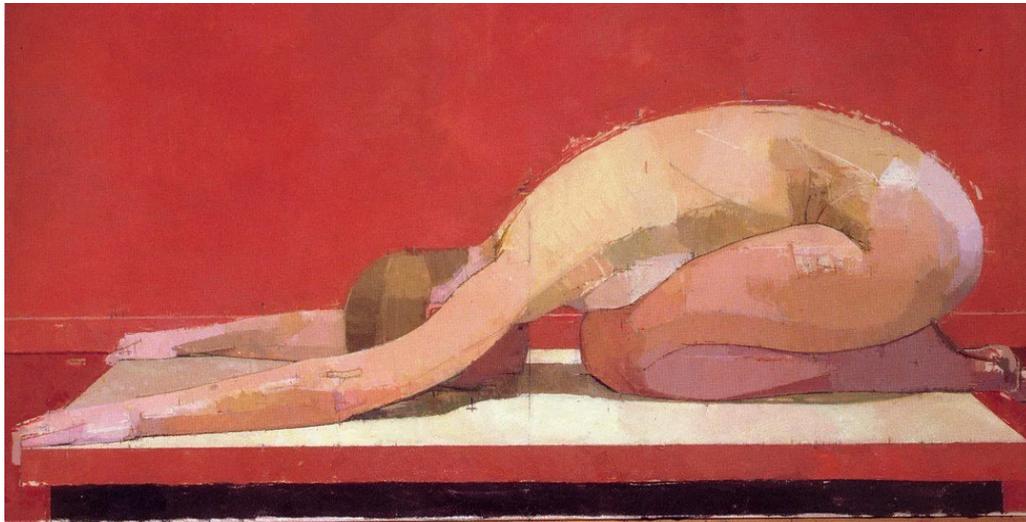
/Lucian Freud/Eric Fischl/Alex Kanevsky / Golucho /Monica Cook/ Emma Hopkins /Jennifer Packer/

Para introducirnos en este grupo, hemos tomado de referente a Euan Uglow (1932-2000), pintor inglés conocido por sus estudios metódicos sobre la figura humana, quien ha centrado su interés y atención en desarrollar un sistema de observación y medición para trasladar lo que observa, en la naturaleza, al soporte pictórico. En sus obras suele producirse un contraste entre sus figuras y los colores planos, dando una importancia a la figura en todo su esplendor:

La utilización de mediciones a fin de transponer lo visto y crear una imagen de ello le preocupó toda la vida e incluso le dio un impulso para dibujar o pintar un determinado tema. (...) La extrema lentitud en la producción de Uglow se debía a la búsqueda de la precisión y la inmutable certeza que definían su obra en su intención por representar de manera exacta la realidad, como un acto de testimonio desde un tratamiento analógico (Catálogo Bacon, Freud y la escuela de Londres)

El pintor hace presente en el soporte la figura que ha estudiado a nivel de forma, proporciones, movimientos, poses, torsiones, etcétera. Uglow sitúa al cuerpo como objeto de estudio para hacerlo visible en el soporte cuadro, dejando claridad de ese proceso, que podemos identificar con las marcas de medición que vemos en sus pinturas, con las poses en las que son representadas las modelos –a la manera de un estudio de clase

de bellas artes– y en cómo las posiciona en fondos planos, donde la figura y la pintura manual cobran toda la relevancia.



"The Wave", 1989.

En esta manera de representar se vuelve pertinente nombrar a Antonio López García (1936), quien en 2020 estuvo exponiendo en la fundación Bancaja en Valencia. De dicha exposición podemos destacar la presencia de su singular y complejo proceso de trabajo al observar y representar la realidad. Cuando observamos su obra, notamos un tiempo de trabajo determinado, mediante capas y estudios detallados de observación de la realidad de sus figuras, el que vemos en sus cuadros, que son el reflejo de una investigación minuciosa. Antonio López García, nos acerca a una experiencia con la pintura y el realismo desde la propia especificidad del acto de hacer, revelando la importancia de la luz, el color, la forma, y, de manera sensible, en el cuerpo: el objeto representado.

Los pintores que veremos a continuación intentan, bajo distintas metodologías –ya sea del modelo natural o fotográfico–, acercar la representación del cuerpo desde un lenguaje realista. Lo que nos interesa de este grupo de pintores, más allá de su habilidad técnica para pintar el cuerpo, es que lo emplazan en situaciones poco comunes, en las que logran volverlo presente gracias al medio pictórico. Mediante una pintura gestual,

con matices, veladuras, en un tiempo minucioso, hacen surgir el cuerpo en el soporte y así también su propio cuerpo, que se exhibe gracias a la presencia de sus pinceladas.

Lucian Freud (Berlín, Alemania 1922-Londres, Inglaterra, 2011)

Freud fue un pintor que dedicó gran parte de su trayectoria a la representación del cuerpo, desde una intensidad íntima y compleja. Para sus pinturas utilizaba la figura de manera natural, lo que hace que el acto pictórico se realice en un tiempo lento y meditado, relacionándose de manera cercana con el modelo u objeto representado. El pintor representa el cuerpo acercándonos la carne de sus modelos desde el realismo pictórico expresivo. Si nos acercamos a su obra, podemos notar la ubicación de cada mancha que conforma la figura. Así, el cuerpo está presente en el gesto: a través de manchas empastadas podemos introducirnos a la piel en reposo de sus cuerpos. Así, Freud “logra extremar el cuerpo, lo posiciona frente al cuadro de manera que podemos ver que muchas veces en su realismo el cuerpo parece que va a salir, que va a intentar desbordarse del propio soporte de la propia pintura”. (elcultural, 2010)



"Benefits Supervisor Sleeping", 1995

Freud retrata la carne caída en el reposo de su peso, por medio de cuerpos retorcidos. Esto lo hace desde gruesas pinceladas, con las cuales consigue reproducir la masa y el espesor del cuerpo. El artista refleja en sus pinturas la pasión que tiene por los cuerpos robustos y carnales, por los volúmenes y sus pliegues. Pinta el cuerpo desde el realismo, capta a sus modelos desprotegidos y vulnerables, y los presenta por medio de pinceladas directas sobre el lienzo, empastes, texturas y volúmenes. Freud logra mostrar el cuerpo en toda su individualidad e intensidad, despellejando la pintura con resultados abundantes, liberando la carne de su función y creando un tejido independiente de textura, densidad, peso y transparencia variables: “En la medida en que me concierne –dijo sin retórica–, el pigmento pictórico es la persona. Quiero que funcione para mí como lo hace la carne. Esa carnalidad al desnudo es la verdad en pintura”. (Latimes. 16 de julio 2019).

Eric Fischl (Nueva York, Estados Unidos, 1948)

Fischl es uno de los artistas más representativos de la pintura narrativa estadounidense. En su pintura figurativa vemos que desarrolla diferentes temáticas relativas al cuerpo-sujeto. Muchas veces presenta situaciones voyeristas, acercándonos a una intimidad ajena. Fischl nos invita a ver los cuerpos en escenas de soledad, siguiendo impulsos de lo prohibido; nos hace partícipes de las escenas, como espectadores que vemos la presencia de otros cuerpos: “En los cuadros de Fischl la narración no se cuenta. En este mundo perverso en el que vivimos y vemos en la televisión, se hace más fácil que el espectador sienta la culpa y complete el resto de la historia”.

Para lograr esto, trabaja mediante el uso de fotografías, creando una forma de collage para establecer sus narrativas y así pasarlas a grandes lienzos. Las imágenes de Fischl hacen palpable la tensión interpersonal, convirtiendo escenarios de otro modo bellamente lujosos en dramas inquietantes llenos de aprensión, inseguridad y pavor. Nada es inocente en las imágenes de Fischl. La gente posa. La gente se acicala. Los protagonistas desnudos doblan sus extremidades y contorsionan sus torsos

como si su objetivo fuera presionar tanta carne como puedan contra el plano de la imagen, de cerca, pero apenas personal".(Anderson, 1988) En estas lecturas sobre sus obras, podemos ver que el pintor logra una relación de tensión con los medios masivos visuales, a los que toma y vuelve a presentar a través de sus pinceladas sueltas, creando composiciones que nos invitan a la reflexión y posicionan la imagen desde una realidad tal vez más cercana, alejada del espectáculo, con imágenes que se reviven en el cuadro desde sus pinceladas.



"Scenes from Late Paradise", 2006

Alex Kanevsky (Rostov del Don, Rusia, 1963)

Pintor contemporáneo, que se encuentra en un camino del realismo a la abstracción, debido a la manera que tiene de pintar entre gestos y manchas sueltas. En sus obras, Kanevsky toma como influencia a pintores como Auerbach, Antonio López García, Fried y Bacon para crear sus expresivas pinceladas y acercarse a una piel y carnosidad desde el realismo. Usualmente, compone sus obras con cuerpos en distintos planos cotidianos que se hacen presentes en una sensación de movimientos, a través de distintas capas pictóricas. Trabaja la pintura de manera tradicional, es decir, con veladuras, capas, empaste y matices, los que luego,

debido a sus grandes pinceladas ubicadas una al lado de otra, deconstruye y posiciona en un estado de movimiento.

Kanevsky pinta de manera natural y también desde la fotografía, con las que realiza estudios de luz, formas, colores, espacios y texturas.



"Conference (J.F.H. four times)", 2010

Sus pinturas resuenan con una energía fluida y sensual. Los cuerpos a menudo aparecen suspendidos en el espacio, fracturados y relucientes, a medida que convergen y se cruzan con su entorno. Las formas se mueven entre sí, como si toda la materia fuera maleable, incluso inmaterial. Los interiores vibran cuando las paredes y los pisos se doblan y cambian, mientras que los paisajes exuberantes se ondulan y expanden. Incluso los escenarios más tranquilos y tonales, que suelen estar habitados por desnudos, rebosan de la energía de sus exuberantes marcas y experimentos con la luz. Las obras retienen multitudes, capturando innumerables momentos que se superponen y desbordan a medida que llenan el lienzo. (Dolbychadwickgallery, 2020)

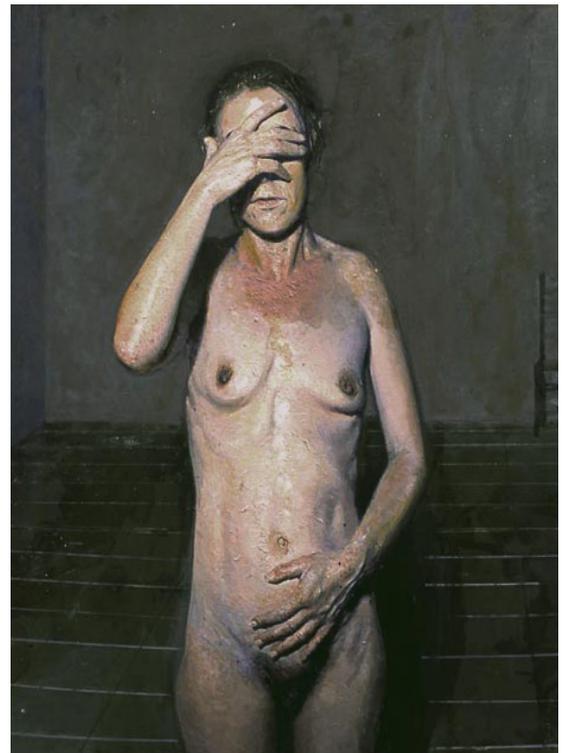
Sus pinturas figurativas muestran dinamismo, movimiento, cuerpos capturados por pinceladas gestuales, a través de capas de borrados y superposición de manchas, desarrollando una fuerza expresiva en sus obras que posiciona a los cuerpos en un realismo y en una realidad que a veces puede ser abstracta.

Golucho (Miguel Ángel Mayo) (Madrid, España, 1949)

Pintor español, representante del nuevo realismo. Sus obras se centran en manifestar el estado corporal y físico del ser humano, para lo que escoge personajes en situaciones intensas dentro de contextos cotidianos. Con una técnica precisa, Golucho hace surgir en el soporte pictórico los cuerpos, que se hacen presentes gracias a sus pinceladas, veladuras y materia pictórica.

En sus obras, vemos que desarrolla una pintura que se acerca al realismo con un lenguaje personal, destacando por la profundidad y expresividad de los personajes, que parece como si cobrasen vida propia. Debido a la cercanía que tiene con el realismo, Golucho crea una pintura que devela su maestría con la técnica,

en la que vemos que le interesa mostrar el gesto pictórico, que no se difumina ni se pierde, sino que se hace presente en su tiempo y registro de las huellas de sus obras. Así también vemos que muchas de sus obras están desarrolladas en un claroscuro minucioso y extremo, desde donde nacen sus figuras humanas en atmósferas crudas.



Inacabado, 2003

Monica Cook (Georgia, Estados Unidos, 1974)



Succi, 2009

Esta artista ha trabajado en temáticas relativas al horror y lo grotesco del cuerpo. A través de sus pinturas, dibujos y esculturas, logra trasladarnos a situaciones dentro de un erotismo descarnado. El cuerpo desnudo es el protagonista en sus obras, que se hace presente y dialoga con elementos como comida u objetos. Cook trabaja su obra desde un lenguaje hiperrealista que nos conduce a momentos irreales:

el cuerpo desnudo de sus protagonistas; con el detalle, la textura, la opacidad, la luminosidad de su obra consigue una mezcla de aversión y

simpatía que impacta en el observador. Horror y erotismo perfectamente amalgamados, Monica Cook es capaz de retorcer lo más natural y convertirlo en algo repugnante; y con todo, nos enfrenta a la vulnerabilidad del humano. (arteunclick,2015)

Así, la pintora hace presente el cuerpo desde el estudio minucioso de cuerpos que representa entre comida y joyas: la opulencia y la belleza descarnada en un realismo potente.

Emma Hopkins (Londres, Inglaterra, 1989)

Hopkins, pintora autodidacta, ha dedicado su interés a la anatomía humana y la psicología del sujeto. Ella misma describe su trabajo como pintar “gente de adentro hacia afuera”. Esta idea parece funcionar tanto a nivel físico como emocional, ya que sus retratos y meditaciones están

lentos de vulnerabilidad. Sus sujetos a menudo están desnudos e, incluso cuando se centra en partes aisladas del cuerpo o les quita la piel, la humanidad está presente”.(Hifructorse, 2016) La pintora logra, mediante su habilidad técnica, representar el cuerpo de manera palpable, en un estado de vulnerabilidad. Sus pinturas son un estudio de anatomía y a la vez de psicología humana, en los que vemos sujetos expuestos con marcas, cicatrices, cuerpos envejecidos, transformados, cuerpos cercanos a una realidad carnal.

Hopkins ha desarrollado diferentes series de cuerpos en estados cambiantes, representados mediante estrategias cercanas al hiperrealismo, también combinadas con la abstracción, creando composiciones con los cuerpos en un fondo plano, que da importancia a las figuras, en óleos llenos de detalles y precisiones técnicas.



observing geri (arm), 2014

Jennifer Packer (Filadelfia, Estados Unidos, 1984)

Packer, joven pintora norteamericana, retrata escenas de naturaleza y personas en distintas poses y situaciones, con las que busca acercarnos a una intimidad casual. La hemos seleccionado por su lenguaje pictórico realista y figurativo, con el que representa de manera gestual a sus figuras humanas. Packer reproduce a sus modelos desde líneas sueltas y trazos de pincel con una paleta de colores limitada. Sus figuras desarrollan una especie de enigma, en posturas silenciosas, que nos invita a pensar en ellas. Asimismo, muchas de sus obras toman como temática las política racial: “Mi inclinación a la pintura, especialmente de la vida, es completamente política. Nosotros pertenecemos aquí. Merecemos ser vistos y reconoci-

dos en tiempo real. Merecemos ser escuchados e imaginados con desvergonzada generosidad y precisión”.

(serpentinegalleries)

La obra de Packer nos invita a la observación y nos sitúa frente a retratos íntimos, donde suele presentar personajes en diferentes poses y en contextos cotidianos, trayendo a la figura humana desde una cercanía e intimidad pictórica:

Su enigmático estilo pictórico consiste en un trazo suelto y una pincelada, raspando, desmenuzando y usando paletas de colores tanto vibrantes como limitadas. Packer pinta cada lienzo durante mucho tiempo, volviendo a rehacer la superficie y “des-haciendo” la imagen hasta lograr un equilibrio suntuoso.



"Jess", 2018

3.2. Un acercamiento a las problemáticas de representación de los cuerpos visionados

Los diferentes artistas que hemos seleccionado han permitido que nos demos cuenta del interés por la figura del cuerpo en la pintura de hoy. Junto a ello, podemos ver que existen variadas maneras de representar y vías de reflexión mediante las que los y las artistas visionados/as logran acercarnos a temáticas, realidades y sensaciones que nacen desde el cuerpo que representan. En ese sentido, a continuación realizaremos un acercamiento a las obras a través de mi interpretación como artista, investigadora y espectadora. Vale decir, desde la interpretación y comprensión activa de lo observado, que nos permite crear reflexiones, pensamiento y otras miradas posibles

Para comenzar, contextualizaremos que nos basaremos en una metodología hermenéutica. Por lo que partimos, como bien indica Carme López, asumiendo que la obra de arte en sí es un medio que desarrolla un conocimiento gracias a la experiencia. Esto quiere decir que, “la experiencia de la obra de arte implica un comprender, esto es, representa por sí misma un fenómeno hermenéutico”. La relación con la obra es un encuentro entre dos mundos que necesitan integrarse”. (López Sáenz, 1998 P. 331) En ese sentido, siguiendo con estas reflexiones, Gadamer indica que la obra de arte dice algo que nos confronta con nosotros mismos, pues “enuncia algo, que tal y como dice en ella, es un descubrimiento, es decir, descubrimiento de algo encubierto” (Gadamer, 1996, P.8) Vale mencionar que la experiencia con la obra de arte está en el acto de interpretación, que es lo que genera un conocimiento relacionado con quien observa y con la obra que nos devela ese saber. Así, la experiencia del arte –en un sentido auténtico– está relacionada directamente con quien observa y quien interpreta, lo que implicaría, así mismo, la auto comprensión y comprensión de lo que vemos.

Para adentrarnos en lo dicho, mediante la pintura, profundizaremos en algunas ideas. Entendemos la pintura como un medio que expresa, comunica y posibilita vías de reflexión-acción. Al igual que indica Saborit, tomando en cuenta la realidad de hoy, la pintura se inicia en un lugar, una época y una circunstancia histórica, social, política y cultural, manifestando una acción comunicativa a través de ella. Por ello, “cabe suponer que en tanto producto humano toda la pintura manifiesta cierta intención comunicativa de quien la hace, que espera a establecer alguna forma de relación con algún otro”. (Carrere y Saborti, 2000,P.62).

De este modo, la pintura sitúa el hacer dentro de un diálogo constante, en relación y función de su contexto.

En consecuencia, buscamos acercarnos a formas de expresar y significar aquellos cuerpos que se encarnan en el campo de lo abierto, expuesto, sin límites interiores o exteriores. Cuerpos que son atravesados por una realidad crítica, sensible y sensitiva, en relación con su contexto. En ese sentido, los artistas visionados son los que nos posibilitan llegar a comprender la aparición de otros cuerpos y subjetividades en la pintura.

Todo esto toma fuerza al posicionar y considerar la pintura como un medio o dispositivo que puede transmitir conocimientos, realidades y sensaciones. Para ello, veremos desde donde realizaremos estas reflexiones. Saborit indica: “Todo lo que tenemos en el momento de mirar una pintura es, por una parte, la propia pintura, y por otro, nosotros mismos que la estamos mirando” (P.64). En ese sentido, en este reconocimiento existe un encuentro pictórico entre el pintor como actor del texto y también como espectador. En efecto, como espectador, en su encuentro con el texto-cuadro, el pintor hace y realiza la pintura al observarla e interpretarla, lo que da y crea una vía de pensamiento. Estas interpretaciones van ligadas a lo que cada espectador acumula en su historia cultural, que es lo que crea nuestra manera de ver y pensar, como indica Saborit:

El pintor ha querido mostrar algo del mundo, y por tanto algo de sí, a quien imaginó. Nosotros le suponemos en lo que de él percibimos en su pintura, mediatizados por nuestro punto de

vista y por el modo en que él nos intentó situar delante de su obra (P.69).

De este modo, las obras visionadas están atravesadas por la mirada personal, individual y colectiva y por un contexto, tanto de la obra como de quienes las observamos. Por otra parte, entendemos que todo ello lo hacemos, como bien hemos dicho, siendo cuerpo, pintora, investigadora y espectadora. En ese sentido, continuando con Saborit:

Llamamos pintura a una actividad artística (como explicamos antes, originada en una elaboración-realización de cosas, destinada hacia una experiencia sensorial-intelectiva de cierta complejidad) que parte del sentido de la vista y se sirve para ello generalmente de la ordenación y yuxtaposición y mezcla de pintura o materias afines en forma de marcas visuales sobre una superficie bidimensional única y estética (P.54)

En esa complejidad de la propia obra y del acto de observación sensorial-intelectivo, la experiencia estética está relacionada con el nivel expresivo-sensitivo de quien observa, que es quien interpreta los datos pictóricos, entendidos como las variaciones en su plano expresivo –los matices de color, las capas superpuestas, los empastes y veladuras–. Estos son lo que hace que se revele la significación formal y simbólica de la obra, mediante la cual generamos el conocimiento, la experiencia y las formas de hacer, sentir y pensar la presente investigación.

En consecuencia, para adentrarnos en las obras y acercarnos a la problemática del cuerpo, es necesario tomar primero de referencia la manera de ejecución, para así llegar a los posibles significados encarnados de las obras. Para ello, primero debemos ser conscientes de que no podemos acercarnos con precisión a ciertas estrategias pictóricas, debido a que, por ejemplo, no podemos medir con exactitud la fuerzas que se ejercen sobre el cuadro al aplicar una mancha, ni cuánto miden las pinceladas sobre el soporte y tampoco podemos saber a ciencia cierta cuántas capas de pintura se aplicaron, ni que pincel fue el que se utilizó. Todo esto

podemos llegar a intuirlo, si es que tenemos un acercamiento y/o sensibilidad con la especificidad propia de la pintura.

Lo que podemos interpretar es la manera de hacer a nivel de lo que nos llega como experiencia estética, sensitiva y reflexiva. Es decir, quizá lleguemos a intuir si el pintor mezcla los colores en la paleta o en el soporte, si se ha utilizado un pincel u otro utensilio para depositar la pintura, cuál fue la paleta de colores que ha utilizado y si las manchas están en empaste y/o las sombras en veladuras. Al hablar de esas experiencias, Saborit indica que podemos crearlas observando e interpretando la pintura, que pone en valor el conocimiento consciente e inconsciente de quien observa. Por esta razón, buscaremos dentro de la propia experiencia, en la “cocinería pictórica”, y desarrollaremos un conocimiento interpretativo sobre las obras observadas, que nos invitan a pensar en otras formas de habitar y sentir.

Para adentrarnos en la especificidad pictórica, lo primero que debemos hacer es una reflexión sobre el cómo y desde qué estrategias pictóricas se hace presente el cuerpo. Debemos considerar que las diferentes estrategias que utilizan los artistas para pintar sus cuadros están completamente relacionadas con los objetivos que estos buscan alcanzar con ella. Objetivos que se vinculan, por un lado, con la problemática y con los diferentes modos de representar –por ejemplo, si desean acercarse a una pintura realista y/o figurativa, algunos como estrategia usan la foto o el medio natural para pintar, desarrollando una pintura tradicional, entendiendo lo tradicional referido a una precisión pictórica en el uso de veladuras, en los claroscuros y en el uso de aguadas para las sombras y empaste para las luces–. Por otro lado, podemos pensar en estrategias a nivel gestual y expresivo. Por ejemplo, en aquellos pintores que no toman de referencia en su totalidad la fotografía, basándose parcial o totalmente en sus imaginarios como generadores de ideas. Estas suelen ser obras más expresivas a nivel de trazo y gesto, debido a que muchas veces mezclan la pintura directamente sobre el soporte, con la mano, con trapos o diferentes utensilios. También existen acciones intermedias, que conciben diferentes técnicas y posibilidades a nivel gestual, expresivo, visual y textual. Estas estrategias, que veremos ejemplificadas a conti-

nuación, producen la interpretación que genera luego el conocimiento y hace posible la presencia y potencia de los cuerpos en las obras.

Para comenzar, se vuelve necesario retomar de ejemplo a Francis Bacon, quien hace presente de manera desgarradora el cuerpo, la carne, su forma y materialidad. Bacon logra articular la obra de tal manera que nos invita a introducirnos en ella desde y a través de la especificidad pictórica, con la que luego nos deja ver lo que esta representa. A nivel de significados, el pintor posiciona la mirada del cuerpo en la sociedad en la que vivió, que, no obstante, aún hoy nos resuena actual. Bacon presenta cuerpos crucificados, contorsionados, mutilados, deformes, borrados, cuerpos que eyaculan, sangran, se desmoronan. Retomamos el análisis que hace Cortés, en su libro *Orden y caos*, sobre el pintor:

Bacon participa de la idea de que la experiencia que el sujeto tiene de sí mismo está determinada por la posición de su cuerpo en el mundo y por la muy limitada perspectiva que tiene de él a través de los otros. Como escribiera Roland Barthes: “Uno es el uno que no puede verse a sí mismo más que como una imagen (...) incluso, especialmente, en el caso del cuerpo, está condenado al repertorio de las imágenes”. (1997, P.9)

Esto nos hace darnos cuenta de que el cuerpo se construye en imagen de otro, debido a que la mirada del otro representa y encarna la imagen, quedando así fragmentado, desprovisto de fronteras, forma e identidad.

Bacon logra lo dicho mediante diferentes estrategias. Una de ellas inicia con el uso de la fotografía: se acerca a las pinturas a través de las imágenes que lo rodean y también desde sus propias vivencias y realidades. Si tuviéramos que pensar en otras estrategias pictóricas, Bacon ha indicado que utilizaba muchas veces los lienzos sin preparar, las manchas las depositaba directamente sobre el soporte de manera gestual y también solía utilizar la mano, un trapo, espátulas para tirar y raspar, borrar y volver a depositar la pintura. En una constante lucha de fuerzas invisibles, hacía que el cuerpo se fuera reconfigurando y transformando en la tela,

lo que hace que parezca deforme. En ese sentido, podemos decir que Bacon realiza una pintura corporal en presencia matérica.

Continuando este camino de referentes, tomaremos a Lucian Freud, pintor de una carne descarnada, de cuerpos contruidos desde la pintura, que nos invitan a repensar la corporalidad, nos remueven y sitúan en un lugar sensible, vulnerable. Su obra nos hace observadores de los cuerpos presentes en el cuadro. Si pensamos en las estrategias de Freud, él pintaba al natural, se tomaba horas o días para hacer sus cuadros, ubicando al modelo frente a él con su cuerpo en un sofá o cama y esperando. Mientras, intenta captarlo y trasladarlo al soporte, mancha por mancha, capa por capa. Luego, la obra misma devela ese tiempo, el peso, la materialidad, el proceso; su cocinería pictórica está presente en la pintura, medio con el que capta la carne y el cuerpo, haciéndolo presente desde la materialidad, en imagen visible e invisible: “Un cuerpo como tema y significante, como envoltura de la conciencia, como desarrollo de la identidad, como testigo, en suma, de los límites entre el yo y el mundo” (Guash, 2004,P.60). Freud nos acerca a la materialidad del cuerpo, desde sus pinceladas pastosas, con azules, grises, rosas, amarillos. Trae adelante una carne-cuerpo que nos recuerda qué es lo que nos sostiene y contiene. Freud despelleja la pintura con resultados abundantes, liberando la carne de su función, trayendo adelante un tejido independiente de textura y densidad, peso y transparencias variables. Todo esto lo podemos apreciar si nos acercamos a sus obras, que cargan con la densidad del óleo y que hacen que el cuadro en sí se vuelva cuerpo presente.

Y ya no desde la pastosidad de la carne, pero sí desde la potencialidad de las imágenes corporales que nos interpelan, están las representaciones fantasmales de cuerpos desbordados por las manchas de aguadas de Marlene Dumas. Su obra presenta el cuerpo en una tonalidad grisácea, confusa y difusa, creando cuerpos que nos remueven debido a la forma en que los representa. Dumas hace presentes los otros cuerpos, aquellos que están en el límite de lo no dicho, lo que se esconde, o que, si se muestra, se muestra en el cliché del espectáculo. Sus aguadas en papel se vuelven frágiles y las contraponen con las imágenes que utiliza de los medios, revistas y periódicos, logrando tensionar la realidad que nos presenta.

También los colores utilizados en las aguadas grisáceas crean formas difusas, casi no humanas, construyendo el cuerpo, la figura, el sujeto, en el límite de lo abstracto y la figuración. Dumas nos presenta cuerpos que nos interpelan y que no podemos dejar de mirar. Podemos decir que su obra hace que nos enfrentemos a otras realidades, formas y sensaciones. Todo ello bajo estrategias como el uso de tintas aguadas, colores grises y el uso de papeles y materiales frágiles que contraponen con sus potentes representaciones.

Por otro camino, hacia lo figurativo, encontramos a Michaël Borremans, quien logra acercarnos a los cuerpos representados en situaciones de horror o siniestras, poniendo en cuestión la realidad mediante las situaciones que atraviesan sus figuras. El artista, como bien se indica en el documental *A Knife in the Eye* (2005), busca y logra lo dicho mediante una pintura que podríamos llamar “académica”, es decir, minuciosa, centrada en los detalles, a su vez gestual y realista. Para pintar, toma de referencia la fotografía y hace que sus obras parecieran escenas de una película, y, por ello, no sabemos si son situaciones reales o no. Borremans busca acercarnos a la obra de manera directa, como si algo nos atravesara la mirada y, por ende, el cuerpo. El pintor ha desarrollado su obra tomando de referencia a grandes pintores como Velázquez y Caravaggio, a quienes vemos presentes en el uso de las luces y sombras. Borremans logra sus escenas desde el claroscuro de la pintura para crear una acción directa sobre quien observa, como bien indica el nombre de su documental: como si un cuchillo en el ojo nos atravesara la mirada, la vista y la propia realidad.

Hasta aquí se han expuesto diferentes lenguajes pictóricos que permiten acercarnos a diversas formas de representación y a reconocer que hay un interés por la imagen y una necesidad de posicionar al cuerpo en un campo del cuestionamiento y la reflexión. Esto nos posibilita repensar cómo es representado el cuerpo hoy en la visualidad hegemónica que nos rodea. Es decir, pensar en el cómo se hace y bajo qué estrategias visuales nos desenvolvemos y acercamos al significado encarnado de las obras, lo que nos invita a reflexionar sobre nuestra propia manera de pensar y sentir las imágenes.

Por ello nos interesa aquella pintura que se posiciona y se distancia de las estrategias que utilizan los medios hegemónicos visuales, utilizando otras maneras de construir la visualidad. Por ejemplo, desde un gesto manual matérico, que deja registro en el soporte, lo que denota e implica un tiempo de creación de la imagen que devela un proceso, que se gesta y crea una potencia del mismo y del cuerpo. En ese hacer, también es importante la variación de los colores, los encuadres, la materialidad, los soportes, etcétera. Todos ellos elementos que creemos necesario rescatar como características de un medio manual analógico que se articula desde otra forma de producción y de creación de significado y sensaciones.

Una de las vías que hacen posibles que se desarrolle lo que indicamos es que los artistas referenciados y visionados crean las obras haciendo presente el medio y, asimismo, su corporalidad y temporalidad. Es decir, hacen presente la mano que, en contacto con la materia pictórica, nos acerca a una sensibilidad que nos interpela y crea una presencia, las cuales, como indica Deleuze, cobran presencia gracias a las fuerzas visibles e invisibles de la pintura. En ese sentido, el filósofo indica que existen dos vías de hacer, una óptica y otra manual, donde la primera está basada en la línea y el color, y la segunda, en el trazo mancha. Como ya hemos indicado, nos interesan aquellas obras que se desbordan, gracias a la analogía que se da mediante una modulación manual que hace presente en la insistencia, potencia y acción. Según Deleuze, la pintura dará a ver esa presencia gracias a su modulación de colores y líneas que inviste a nuestro organismo. Así, la pintura pasa por una serie de fuerzas invisibles y por una catástrofe que hace surgir las sensaciones fuera de la lógica de la razón, presentes como extensión de un pensamiento opuesto, en el que se hace pura presencia, gracias a su hacer. Presencia o insistencia, como bien indica Deleuze:

Insistencia de un cuerpo que subsiste al organismo, insistencia de los órganos transitorios que subsisten a los órganos cualificados. Y la identidad de un ya aquí y un siempre con retraso, en la presencia excesiva. Por todas partes una presencia actúa di-

rectamente sobre el sistema nervioso y hace imposible el asentamiento o la distanciación de una representación.(2002,P.57)

Para que esto ocurra, Deleuze plantea que debe ocurrir la superación del organismo, dando lugar a un cuerpo sin órganos. La figura del cuerpo sin órganos se articula fuera de las lógicas dominantes del sistema y, como bien indica el filósofo, se relaciona con la pintura:

La figura es precisamente el cuerpo sin órganos (deshacer el organismo en provecho del cuerpo, el rostro en provecho de la cabeza); el cuerpo sin órganos es cuerpo, carne y nervios: lo recorre una onda que traves en él niveles; la sensación es como el encuentro de la onda con fuerzas que actúan sobre el cuerpo... cuando está relacionada con el cuerpo la sensación deja de ser representativa, deviene real; y la crueldad estará cada vez menos ligada a la representación de algo horrible, solamente será la acción de fuerzas sobre el cuerpo o la sensación. (P.52)

Para llegar a esto, la pintura capta fuerzas que se aplican y generan la presencia. Así, en el acto de pintar se construye ese cuerpo sin órganos, que se crea por el acto manual gracias a fenómenos sensibles y subjetivos –diferentes a los fenómenos lingüísticos–, transformando los datos en otras formas, es decir, en sensaciones que surgen al aproximarnos a las pinturas, donde se crea la figura. Las figuras, en tanto, son formas que no están determinadas por la razón, sino que por el tacto, la sensación. Así, como indica Deleuze, el trazo/mancha como unidad manual va a implicar una catástrofe para que surja el cuerpo en la pintura como un acontecimiento inscrito en tanto vibración en el cuerpo de quien pinta y observa. Esto, pues quien pinta pone en acción facultades que no se pueden controlar, debido a que las marcas, trazos y manchas son irracionales, libres, azarosas: son trazos asignificantes, es decir, trazos de sensación, como indica Deleuze.

En relación con lo dicho, en ese hacer, en ese proceso manual, gestual y matérico que se crea en el acto de pintar –debido a las estrategias que

las y los artistas deciden utilizar – hay implícitas fuerzas, sensaciones, tiempos, formas y afectos, como bien vemos en Bacon:

el tiempo está pintando, la variación de texturas y de color, sobre un cuerpo, sobre una cabeza o sobre una espalda. (...) De ahí el tratamiento cromático del cuerpo, muy diferente del de los colores lisos; habrá un cronocromatismo del cuerpo, en oposición al monocromatismo del color liso. Poner el tiempo en la figura, esa es la fuerza de los cuerpos en Bacon: la ancha espalda de hombre como variación (Deleuze, P.55)

Las reflexiones expuestas sobre lo que implica el acto de pintar buscan, por un lado, entender la pintura como una práctica que se sitúa en un tiempo diferente al que vivimos, en un campo de análisis basado en las sensaciones, que hace presente lo indecible y nos posiciona fuera de una paradigma pragmático, hipertecnologizado, espectacular y mecanizado. Por ello, nuestro visionado y manera de abordarlo no es un acto cerrado, medible y cuantificable, debido a que actúa en estos otros campos que permiten comprender la pintura en el proceso de su hacer.

Las imágenes visionadas de los artistas nos interpelan y sitúan en el cuestionamiento, apelando a nuestros sentidos. Frente a las lógicas hegemónicas de representación, podemos traer el cuerpo propio y el del otro mediante la pintura, que genera una presencia que da posibilidad al cuerpo. Tal y como señala Deleuze, al ser la que se crea y articula en el gesto, en el trazo manual, la pintura “nos pone ojos en todas partes” y afecta nuestros sentidos:

La pintura nos pone ojos en todas partes: en el oído, en el vientre, en los pulmones. Es la doble definición de la pintura: subjetivamente inviste nuestro ojo, que deja de ser orgánico para convertirse en órgano polivalente y transitorio; objetivamente, alza ante nosotros la realidad de un cuerpo, líneas y colores liberados de la representación orgánica. Y lo uno se hace por lo otro la pura presencia del cuerpo será visible, al mismo tiempo que el ojo será el órgano destinado de esa presencia (P.59)

En ese sentido, gran parte de los pintores visionados nos “ponen ojos en todas partes” para hacer presente lo que hay en sus cuadros, mediante cuerpos que se desbordan, exponen en un estado de fuga, de descomposición, en una situación horrorosa, siniestra o confusa, en el límite de lo no dicho, en lo diferente. Por ello, buscamos posicionar el acto de representar el cuerpo hoy como un acto de protesta frente a las imágenes que nos rodean, ya que muchos de los pintores y pintoras “representan el cuerpo como reflejo y crítica de los valores y prácticas culturales contemporáneas, especialmente las relacionadas con la producción de persona en púrpura de felicidad, belleza o bienestar social” (Edwards, H,2009 p.59). Por ello, si nos acercamos a otras formas de hacer, podemos pensar y ubicarnos en otro lugar y estatuto, al costado de lo establecido, para crear líneas de fuga fuera del consumo, fuera del sujeto-objeto y fuera de una imagen única. Es decir, en búsqueda de una imagen cambiante, que se desorganiza, pierde la forma, se transforma en un cuerpo des-organizado, muta, muda, se abre, yuxtapone y crea otras formas-materialidades posibles.

En ese hacer, no podemos dejar de lado que todo ello pasa, surge por y desde el cuerpo, debido a que, como indica Pedro Cruz Sánchez, el cuerpo representado pasa por un sinfín de sensaciones, es una catarsis en tensión. El cuerpo y su evolución siguen un camino que va ligado a la inmediatez, a la rapidez propia del hacer. En una era donde conviven diferentes formas de pensar y sentir, todo parece llegar a ser válido y el cuerpo ingresa en ciertos estados sumidos en la manera particular de habitar social y política, constituyéndose como un problema: “El cuerpo, hoy, en todos los sentidos –y no solo en lo artístico–, es, ante todo, un problema. Un problema que se articula a la manera de un campo magnético, mediante centros de tensión y polos que se atraen y repelen”. (Sánchez, 2004, P.16) En ese sentido, buscamos articular la problemática del cuerpo dentro del campo de lo desconocido, entre un sinfín de visualidades y multiplicidad de representaciones.

Lo anterior puede hacer que nos situemos frente al cuerpo como bien lo entiende Paul Ardenne: un cuerpo que es indicador de crisis en su proliferación visual, debido a que los medios hegemónicos hacen que

se vuelva inalcanzable y nos distanciemos de la figura corporal. Por ello, apelamos a acercarnos desde el hacer manual al cuerpo pictórico, que nos puede situar en la acción, el movimiento y en la imagen representada desde otras formas de ver, relacionadas con el pensar, el sentir y el hacer. Esto nos posiciona en una performatividad pictórica de los sentidos y presencias propias del cuerpo.

Todo ello quizás nos permita posicionarnos ahí donde se pone en duda la jerarquía de valores, como bien indica Jose Miguel G. Cortés: “el ser humano se construye un mundo estable en el que los objetos y las personas tienen formas reconocibles y permanentes. Todo aquello que no se ajuste a estos modelos tendemos a ignorarlo, marginarlo o esconderlo para que no turbe estos supuestos” (1997, P.18). Al situarnos en ese otro lado, buscamos hacer presente un cuerpo que llega a un extremo, a un límite de formas, que se re-organiza y se potencia con otros. Es decir, que nos posicionamos y posicionamos el cuerpo visual en tensión para acercarnos a otras formas de habitar, sentir y ver, en donde la pintura –como lugar no hegemónico de la visualidad– puede ser el espacio sensible que nos posibilite acceder a campos de acción que hoy quizá tenemos olvidados. Y quizá así podamos acceder o saber, parafraseando a Spinoza, lo que puede un cuerpo.

Así, concluyendo nos resuena Deleuze y Guattari, en este intento colectivo de salir de la organización del cuerpo para sacarlo afuera con fuerza, sensibilidad y hacerlo posible. Quizá se hace necesario, como bien indican los filósofos, arrancar “la conciencia del sujeto para convertirla en un medio de exploración, arrancar el inconsciente de la significancia y la interpretación para convertirlo en una verdadera producción, [lo que] no es seguramente ni más ni menos difícil que arrancar el cuerpo del organismo” (1997. P.165). Esto nos llevaría a ese cuerpo sin órganos de la pintura hecha cuerpo. Y así nos preguntamos, ¿dónde están los cuerpos y desde dónde seguiremos afectando, potenciando? Y, otra vez, ¿qué es lo que realmente puede un cuerpo? ¿Qué cuerpos son posibles?

Capítulo 4

El cuerpo

En el siguiente capítulo nos acercaremos a algunas reflexiones que giran en torno al cuerpo en la contemporaneidad. Estas reflexiones han sido gatilladoras de la propia práctica artística mediante las que hemos ido repensando su construcción visual, social y política hoy en día, a la vez que buscamos posicionarnos frente a un cuerpo que se transforma, muta y reconfigura constantemente, como vía de pensar y hacer.

Para acercarnos a lo dicho, tomaremos como referencia algunas teorías sobre el cuerpo y lo pensaremos frente a la imagen hegemónica de los medios, para, de esta manera, encontrar vías alternativas para significar desde la práctica pictórica. Por ello, el capítulo se vuelve una declaración de principios frente a uno de los pretextos que nos ha permitido articular la investigación en la urgente necesidad de posicionar el cuerpo, la imagen, la pintura y lo que ello conlleva como un estado de persistencia hoy. Así, desde el arte, estableceremos vías para pensar, hacer y sentirnos como corporalidades dialogando con otras, como imágenes, como puntos de fuga, como carne, frente a la vorágine y la hipertecnologización visual.

4.1 Todavía el cuerpo: pensar, ver y sentir el cuerpo hoy

*Que se escriba, no del cuerpo, sino el cuerpo mismo.
No la corporeidad, sino el cuerpo.
No los signos, las imágenes, las cifras del cuerpo,
sino solamente el cuerpo.
(Jean-Luc Nancy)*

Para adentrarnos nos surge, a nivel colectivo, individual y personal, la siguiente pregunta: ¿cómo podemos comenzar a hablar del cuerpo hoy? Como declaración de intenciones, esta investigación artística se ha articulado en el vínculo entre arte, vida y producción de conocimiento. Entonces, tomando siempre como inicio la propia vida, no para de resonarme algunas reflexiones vida, mi padre meses antes de morir no paraba de decir: “este cuerpo no me sirve, ya no puede más”. Con ello nos preguntamos, ¿si él hubiese leído a Spinoza, Artaud o Deleuze, hubiese pensado que su cuerpo había llegado a su límite? Y, pensando en Spinoza, ¿somos conscientes de todo lo que pueden nuestro y otros cuerpos? Y quizá si nos pensamos, como nos sugiere Merleau-Ponty, desde

los sentidos, ¿podemos realmente hacerlo desde todos o quizá hoy solo lo logramos desde la pura visualidad? El camino será buscar como poder escapar del cuerpo, de su organización para sacarlo hacia afuera y ponerlo en el centro.

Tomaremos de referencia una entrevista de Roland Barthes, quien nos recuerda que existen varios cuerpos, los cuales han sido pensamiento y objeto de estudio dentro de diferentes disciplinas, en las que se ha vuelto ausencia, presencia y potencia de sí. Debido a ello, como bien indica Barthes, es preciso no olvidar que el cuerpo se ha de percibir en su gran diversidad de cuerpos:

El cuerpo humano no es un objeto eterno, inscrito desde una eternidad en la naturaleza, es un cuerpo que ha estado muy manipulado y transformado por la historia, por las sociedades, por los regímenes, por las ideologías, y en consecuencia nosotros estamos llamados a interrogarnos sobre lo que es nuestro cuerpo (Barthes,2006, p.108)

A la interrogante que nos propone Barthes, sobre lo que es nuestro cuerpo, es a lo que queremos intentar acercarnos y resolver mediante reflexiones textuales y visuales (pictóricas). En ese sentido, cuando pensamos en la pintura y el cuerpo, se nos hace presente la tradición pictórica del cuerpo centrado en su carnosidad. Lo que nos invita a ingresar a la relación entre pintura-cuerpo y a pensarnos como “carne de carnicería”. Así es como lo ilustra el pintor Francis Bacon, quien nos relata sobre una ocasión en Londres, mientras se encontraba en la sección de carnicería de los almacenes de Harrods:

No se sabe por qué te emocionan ciertas cosas. Es verdad, adoro los rojos, los azules, los amarillos, la grasa de la carne, ¿no? Cuando voy a la carnicería siempre me parece sorprendente no estar allí, en el sitio de los trozos de carne. Y luego, hay un verso de Esquilo que atormenta mi espíritu: “El olor a sangre humana no se me quita de los ojos” (Maubert, 2012, P.98)

Con esta cita de Bacon nos podemos hacer conscientes, una vez más, de que somos cuerpo hecho carne y presencia. En esta insistencia y gran atracción por la figura, imagen y sentido del cuerpo, navegamos en diferentes reflexiones y se vuelve necesario ir acercándonos a algunas de manera más concreta. Por ello, expondremos algunas miradas desde las cuales nos hemos ido pensando desde la corporalidad. Por ejemplo, podemos comenzar diciendo que somos cuerpo, que habitamos siendo cuerpo, que nos construimos y creamos a partir de otros cuerpos. Desde el sentir, pensar y de la mirada que logramos articular de nuestra imagen como reflejo de las vivencias y experiencias que nos rodean y se articulan frente a los otros.

Así nos resuena Nancy, quien indica que:

Las imágenes no son apariencias, aun menos ilusiones o fantasmas. Son el modo en que los cuerpos se ofrecen entre sí, son la puesta en el mundo, la puesta en el borde, la glorificación del límite y del resplandor. Un cuerpo es una imagen ofrecida a otros cuerpos, todo un corpus de imágenes que pasa de un cuerpo a otro, colores, sombras locales, fragmentos, granos, areolas, lúnulas, uñas, pelos, tendones, cráneos, costillas, pelvis, vientres, meatos, espumas, lágrimas, dientes, babas, fisuras, bloques, lenguas, sudores, licores, venas, penas y alegrías, y yo, y tú. (Nancy, 2010, P.83)

Desde estas reflexiones nos repensarnos como corporalidades, es decir, parafraseando a Nancy, “como cuerpos que dan lugar a la existencia”. En esa existencia, somos, sentimos, mutamos, cambiamos, vivimos, sucumbimos, etcétera.

Una de esas vías de existencia es mediante la imagen y su representación, que es el acceso a nuestro cuerpo y al del otro. Debido la reproducción infinita de la imagen del cuerpo y por su uso, hoy en día, se vuelve primordial tenerla en cuenta, pues esa imagen es la que mayoritariamente vemos en los medios masivo de comunicación visual. Como bien indica Barthes, “el cuerpo está siempre en estado de espectáculo delante del

otro o aun delante de uno mismo. Pero digamos para simplificar que la sociedad ha organizado durante todo el tiempo circunstancias donde el cuerpo se entrega verdaderamente en espectáculos delante de un público” (2006,P.111). En ese sentido, dentro del espectáculo se ha construido gran parte de nuestra imagen, es decir, somos en relación a la imagen que nos rodea. Es ahí donde se nos ha dicho lo que es posible como forma, de acuerdo a cierta hegemonía visual –generada por los modelos del cine y la fotografía de la publicidad– con la que buscamos posicionar y construir nuestra corporalidad e identidad, que se articulan en relación con la sociedad en la que habitamos.

La imagen del espectáculo, hoy en día, está presente a diferentes niveles en nuestras vidas: la hemos asumido y normalizado, creando una indiferencia frente a ella. Esto puede ser el reflejo de lo que ha ocurrido en pleno 2021, donde, atravesando una pandemia mundial, nos vemos situados frente a diferentes visualidades que nos interpelan desde un lugar donde no ha existido la necesidad de removernos visualmente, pues ya no nos enfrentamos a cuerpos expuestos, amontonados unos sobre otros –como en el holocausto o las guerras–: ahora, sabiendo que hemos normalizado la violencia de la propia imagen, esos cuerpos se han transformado en gráficos, en números, en modulaciones, en un punto dentro de una cámara.

Hoy no podemos pasar por alto que el cuerpo está mutando como reflejo de nuestra sociedad, en un contexto social y político, donde las formas de control aumentan y se transforman con una violencia que se ejerce a través de manipulación mediática e institucional. Aquí podemos repensar y posicionarnos en un cuerpo que se resiste a la sociedad disciplinaria que planteó Foucault, quien nos vuelve a recordar que el cuerpo está atravesado por un poder central que lo vuelve disciplinar. En efecto, sus reflexiones siguen siendo actuales y se pueden aplicar a cuerpos que requieren disciplina y a una población que requiere ser normativizada. Asimismo, tampoco podemos distanciarnos del espectáculo mediático en el que habitamos –como si nos desarrolláramos dentro de la sociedad del espectáculo de Debord–, ya que, mientras más nos aceptamos

y reconocemos en las imágenes dominantes, menos comprendemos nuestra existencia y deseos.

La pandemia y sus consecuencias han hecho que nos posicionemos y pensemos el cuerpo desde otras perspectivas. Pensábamos, en un principio, que el espectáculo mediático nos llenaría de cuerpos sufrientes, muriendo, acumulados fuera del colapso de los hospitales por el COVID-19, pero, más que ello, se han ejercido otras maneras de posicionamiento visual y, por ende, de control. Como bien ha indicado Butler, en su conferencia en Puerto de Ideas en Argentina, (Butler, 2020), hoy nos conformamos con las cifras de dichos cuerpos muertos, hoy en día lo que nos tranquiliza es si la curva de muertos disminuye para sentirnos más tranquilos de manera individual. En ningún momento nos preocupa quiénes son esos cuerpos, dónde han quedado. Diversos gráficos nos indican que hay cuerpos muriendo, pero no sabemos realmente el cómo, el dónde o qué cuerpos son aquellos.

Nos hemos vuelto modulaciones, un número en los gráficos. ¿Será que eso hace que nos olvidemos de los cuerpos que cruzan tierras y mares para sobrevivir dentro de los límites? ¿O de los cuerpos que son explotados en trabajos precarios, sin cuidado alguno al contagio, como si esos otros cuerpos fuesen menos importantes? Preguntamos: ¿podremos, mediante las imágenes que nos rodean, rearticular el pensamiento, el sentir, la mirada del cuerpo hoy en día? ¿Dónde está el cuerpo? Y, parafraseando a Butler, ¿qué cuerpos realmente importan?:

La desigualdad social y económica asegura que el virus sea otra fuente de discriminación. El virus por sí solo no discrimina, pero los humanos sí lo hacemos; modelados como estamos por los poderes entrelazados del nacionalismo, el racismo, la xenofobia y el capitalismo. Es probable que en el próximo año seamos testigos de un escenario doloroso en el que algunas criaturas humanas afirmarán su derecho a vivir a expensas de otros, aquellos quienes a toda costa serán protegidos de la muerte y esas otras vidas que se considera que no valen la pena que sean protegidas de la enfermedad y la muerte. (Butler, 2015)

En ese sentido, quizá es necesario una vez más pensar, junto a Butler, en qué cuerpos son legibles y reconocibles y cuáles no:

Hablar de los cuerpos que importan [*bodies that matter*] en estos contextos clásicos no es un ocioso juego de palabras, porque ser material significa materializar, si se entiende que el principio de esa materialización es precisamente lo que “importa” [*matters*] de ese cuerpo, su inteligibilidad misma. En ese sentido, conocer la significación de algo es saber cómo y por qué ese algo importa, si consideramos que “importa” [*to matter*] significa a la vez materializar y significar (Butler, 2002, P.60)

Hoy el cuerpo se ve atravesado por un sinfín de situaciones y realidades que crea brechas que lo posicionan en un estado de diferencia frente a otros, pues la pandemia ha vuelto a poner sobre la mesa la discusión sobre quiénes merecen ser salvados, qué vidas serán reguladas, qué cuerpos deberán seguir existiendo y bajo qué condiciones. De este modo, el cuerpo se ve atravesado por un sinfín de limitaciones de movimiento, de acciones, de formas de sentir y relacionarse. Asimismo, no podemos pasar por alto que, si bien esto se sufre a nivel mundial, quienes se ven más afectados son quienes no tienen acceso a un sistema de salud, a un trabajo que logre mantenerlos en casa, a un cuidado mínimo, y se ven obligados a salir a la calle, día a día, a pesar de poner en riesgo sus cuerpos y de los que les rodean. Al mismo tiempo, tenemos estados que regulan la vida civil dejando a la deriva a aquellos que no importan. Una vez más, la situación actual pone sobre la mesa una brecha social, un posicionamiento diferenciado junto a un poder central que controla y disciplina los cuerpos que aceptan ser autodisciplinados y vigilados.

Parte de estos cuerpos que encontramos silenciados son los que nos interesa volver presentes, aquellos que son dejados a la deriva ya sea por su condición sexual, racial, económica, o de vida. Aquellos que están fuera de una hegemonía política, social, cultural y visual. Bajo las lógicas de la normalización, el cuerpo solo importa si se hace reconocible, si logra ser parte de un sistema social y, por ende, político. No podemos pasar por alto que, en la crisis de la pandemia, en territorios como Latinoamérica

la gente ha comenzado a realizar encuentros colectivos, manifestaciones masivas y revueltas sociales, reclamando que sus cuerpos importan, que existen y que necesitan ser escuchados y puestos sobre el punto de mira, aunque sean violentados y matados.

En ese sentido, si pensamos en significar el cuerpo, junto a Butler, entendemos que no lo podemos hacerlo solas. Somos y estamos en interrelación e interdependencia junto a otras corporalidades. Pues, como indica la filósofa, el cuerpo está en un campo de relaciones:

el cuerpo, sin importar o a pesar de sus claras fronteras o en virtud de esas fronteras, está definido por las relaciones que hace que su propia vida o acción sea posible, quiero sugerir que, si entendemos los cuerpos por su interdependencia, eso quiere decir que este cuerpo realmente no puede existir sin otro, el yo requiere del tu a fin de sobrevivir y prosperar, estamos unidos unos a otros socialmente de manera importante (Butler, 2015)

De esta manera, podemos decir que existimos y somos posibles junto a otros cuerpos. Entonces, ese otro es y se vuelve necesario para poder ser. Todo esto está atravesado por los parámetros del discurso hegemónico de un poder que nos domina y hace que no todos los cuerpos puedan entrar en el aspecto de lo reconocible, creando una constante lucha o límite por existir.

Por otra parte, esto se materializa en los cuerpos en función de lo que el poder desea que signifiquen bajo parámetros de normalidad y productividad, siendo acumulados en cifras dentro del constante bombardeo visual que no nos permite tomar conciencia plenamente de la realidad que habitamos. Por ello, podemos decir que el poder que regula y actúa sobre los cuerpos se organiza y articula socialmente en función de la exclusión que existe y se reproduce en función de lo que se excluye, como se puede ver en las fronteras hegemónicas que establece el poder que atraviesa los cuerpos.

Por ende, si hablamos del poder que se aplica a los cuerpos, es necesario recordar a Foucault, quien establece la existencia de un poder central que se ve reflejado en el control que se ejerce sobre las corporalidades a distintos niveles. En otras palabras, hay una disciplina del sujeto respecto a ciertas reglas sociales de producción capitalista, que posicionan el cuerpo dentro de esta tecnología de poder que ordena, clasifica y jerarquiza –basándose en el hacer y dejar vivir o morir– mediante mecanismos de control relacionados, por ejemplo, con la salud, los seguros sociales y las leyes migratorias. Estos mecanismos producen el control del cuerpo en función de sus anomalías, es decir, sobre aquellos que no aplican a las lógicas de producción.

El cuerpo, para Foucault, existe mediante un sistema político que proporciona al sujeto un espacio donde ser dentro de parámetros de disciplina. Parte de esto lo podemos ver en la manera en que nos relacionamos y habitamos, donde la vigilancia la establecemos entre y hacia nosotros mismos, como si fuésemos nuestro propio instrumento de vigilancia. Ya no estamos dentro de las fábricas, sino dentro de nuestras casas aplicando el control sobre nosotros mismos y quienes nos rodean. Haciendo y construyendo estos espacios limítrofes, que se han vuelto un lugar de privilegio donde solo quienes logran obedecer al control y el cuidado están sanos y salvos, pues el poder produce sujetos, discursos, saberes y realidades que penetran en los cuerpos.

Quizá, hoy en día, lo dicho se aplica desde el miedo. En una sociedad dominada por la disciplina y el control, las relaciones se han vuelto un peligro, debido a que los cuerpos no se pueden tocar ni sentir y solo se puede mirar a la distancia. Y ese cuerpo, esos cuerpos que están fuera, pareciera que resisten mientras existen, por lo que el otro(a) en todo su esplendor se vuelve un enemigo. El control y el poder, entonces, lo aplicamos nosotros mismos, existiendo un principal aumento del dominio de cada cual, sobre el propio cuerpo, así como bien lo planteó Foucault:

El momento histórico de la disciplina es el momento en que nace un arte del cuerpo humano, que no tiende únicamente al aumento de sus habilidades, ni tampoco a hacer más pesada su

sujeción, sino a la formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil, y al revés. Se forma, entonces, una política de las coerciones que se concretan en un trabajo sobre el cuerpo, en una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos. El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Nace, de esta forma, una “anatomía política”, que es igualmente una “mecánica del poder” esta naciendo; define cómo se puede hacer presa en el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se determina. La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos dóciles. (Foucault, 2018, P.141)

Junto a Foucault comprendemos que el cuerpo está dominado y sometido al biopoder, el que se aplica en la posibilidad de dejar vivir o morir y que pasaría a ser la tecnología de poder desde donde se mueve, habita y rige el diario vivir en un sistema económico que fija modelos de relacionarnos y accionar. De esta forma, como indica Foucault, se crean cuerpos sometidos y ejercitados –aquellos que él denomina como cuerpos “dóciles”–, lo que transforma su potencia en una sujeción estricta, como respuesta a las exigencias de una coyuntura mundial.

Así, Foucault nos invita a reflexionar sobre las técnicas de sujeción y normalización que sufre el sujeto y que se ven reflejadas en el cuerpo, pues afectan directamente a su salud, sexualidad, modos de relación y la conducta con la propia corporalidad:

El concepto de biopoder expresa el acontecimiento por el cual, a partir del siglo XVII, la vida surge como objeto de gobierno mediante un vínculo que se establece en doble sentido, entre la anatomopolítica –mediante la cual los cuerpos son disciplinados y controlados–, y una biopolítica de las poblaciones que quiere garantizar la supervivencia de la especie; la demografía y

la salud pública hacen parte de este dispositivo (Giraldo, 2006, P.115).

En este camino el poder se vuelve central y, por ello, también debemos tener en cuenta que al hablar de una sociedad de la disciplina no podemos pasar por alto el camino que se toma hacia la sociedad de control que propone Deleuze. Esta nos recuerda que el capitalismo ya no necesita solo cuerpos productivos sino también consumidores. Así, lo hablado va tomando forma y dirección, en tanto se hace presente la sociedad tecnológica mediada por el espectáculo, donde el cuerpo está comprometido en la máquina del poder desde la virtualidad productiva. En esa productividad se crea una diferencia en la manera en que nos posicionamos frente a las distintas estructuras sociales que nos conforman:

El mapa definitivo de lo normal y lo anormal, de la peligrosidad criminal, de la enfermedad y la salud. Es, pues, a partir del umbral de lo biológico, en esa zona entre lo biológico y lo social, que las tecnologías modernas intervienen y colonizan, de un modo nuevo, aquello que el mundo clásico reservaba a la esfera de lo doméstico y de lo privado -la esfera del oikos-. El cuerpo y la vida, el cuerpo como instanciación del ser viviente del hombre, se tornan materia política: de esa materia está hecho el «individuo moderno» de Foucault” (Giorgi, 2009, P.10)

En ese sentido, el cuerpo se define según cómo se ajusta a cierta normatividad y/o identidad ya determinada, limitándolo a una norma. De esta manera, para crear otros caminos, el cuerpo debe trazar otras estructuras, dinámicas y actuar fuera de lo que se aplica como normal. Sabemos que somos en relación a otros cuerpos, a otras formas de habitar, existir y sentir. Por ello, una de las maneras de resistir a esta imposición es hacer frente al control que existe en la creación y transformación de subjetividades, donde el sujeto de la resistencia pasa a ser un sujeto en fuga. Así, nos situamos en el devenir del cuerpo, junto con su diferencia construida junto a otras relaciones, ritmos y potencias, para crear otras formas de habitar.

Una vida deviene junto a otras produciendo relaciones, afirmando diferencialmente su poder, su ritmo, su estilo singular de cambio, en un proceso abierto y en formación que no tiende a un estándar previo de medida. Nunca sabemos a priori aquello de lo que un cuerpo es capaz: la vida es una totalidad abierta, inacabada e incompleta, que se diferencia de manera diferente en cada una de sus afirmaciones. (Giorgi, P.22)

Ese devenir, entonces, que es manipulado y controlado a nivel macro y micro, se sostiene frente a lógicas que están mediadas por la realidad virtual espectacular, la que nos impone formas de relacionarnos, mirarnos y situarnos.

Dentro de estos parámetros todos aquellos cuerpos que son legibles, que son importantes dentro de las sociedades, son aquellos que saben cumplir normas sociales, políticas, económicas y culturales. Normas fijas, modelos y distribución de roles que nos limitan y someten, como bien indica Guattari:

mediante todas las vías de acceso que tiene nuestro organismo, sumerge dentro de lo más profundo de nuestras vísceras sus raíces mortales, confisca nuestros órganos, desvía nuestras funciones vitales, mutila nuestros goces, somete todas las producciones vividas al control de su administración patibularia (1973,P.1)

Sin duda, nos preguntamos cómo articular otras formas posibles de hacer, pensar y sentir-nos hoy. Cómo poner el cuerpo en el centro del cuidado, sin el miedo ni la dominación, sin la limitación. Ese cuerpo, como bien dice Guattari, que el poder y el capitalismo no cesan de querer construir.

En este pensar el cuerpo y seguir trayéndolo adelante para que se vuelva visible, buscamos pensarlo desde la diferencia, como una vía para la resistencia. Quizá haya que liberarlo, desbloquearlo, descongelarlo y descongestionarlo “para que se liberen en sí mismo todas las energías,

todos los deseos y todas las intensidades aplastadas por el sistema social de inscripción y de adiestramiento” (p.3). Para esto, puede ser necesario pensar en el otro como una vía y camino para la existencia, para que circulen la energía, los deseos y las potencias:

Partiendo del cuerpo, del cuerpo revolucionario como espacio productor de intensidades subversivas y como lugar donde se ejercen, al final de cuentas, todas las crueldades de la opresión, conectando la práctica política a la realidad de este cuerpo y sus funcionamientos, buscando colectivamente todas las vías de su liberación, producimos ya una nueva realidad social (P.5)

Se trata de crear vías alternativas de hacer. Tomando algunas reflexiones de Butler, comprendemos que existen cuerpos dentro del reconocimiento y fuera de él, parafraseando a la filósofa, donde solo “algunos importan”. Esto hace que pensemos vías para hacer posibles otras visualidades, no como caminos unívocos sino para construir otras realidades dentro de una línea en la que hay un camino largo, con diferentes matices, y marcado por un control sobre el objeto vida, que controla y también produce la diferencia como forma de control, tal y como indica Gabriel Giorgi:

En ello se comienza a decidir qué límites o excesos son aceptados, desde dónde se aceptarán y seguirán manipulando y articulando las relaciones, en ello y ahí dentro de esas formas resiste sin duda una alteración que muta sobre los regímenes normativos, la vida emerge en el desafío y el exceso para ser socialmente legible y políticamente reconocible. (2009, P.11)

Esa legibilidad es aplicada a través de diferentes mecanismos, uno de los cuales es la imagen dominante que nos dice qué hacer, cómo movernos, vestirnos, habitarlos y sentirnos. Aquí nos preguntamos cómo pensar en categorías en las que, sabiendo la existencia de una constitución política y de poder sobre los cuerpos, nos sea posible articular vías para ser desde la autonomía y para crear otras maneras de ser y habitar. Quizá una opción, como practica de fuga, esté en la capacidad de desvío,

de crear otras formas y desarticular la organización y la dominación. En esa necesidad de estar atentos y presentes como vía de resistencia, como indica Reinaldo Giraldo Días, la resistencia es construida sobre la base de la experiencia vivida, lo que la hace una auténtica práctica de libertad, para la cual es necesario un conocimiento claro sobre lo que nos controla.

¿Nos relacionamos pensando el cuerpo desde lo colectivo, con un otro(a)? ¿Podría ser este uno de los caminos para pensar y activar desde una deriva, una línea de fuga? Estas formas de hacer, que intentan escapar o funcionar a la deriva, tomando conciencia de las relaciones de fuerza que existen en la dominación, creemos que se ven reflejadas en un texto de María Galindo –activista boliviana que escribe, a raíz de la pandemia, sobre la lucha por sobrevivir en territorios del tercer mundo, lugar en el que se han creado dinámicas fuera de las lógicas de poder, del sistema y del capital–, porque ellas mismas hacen que sus vidas y cuerpos importen, porque se articulan desde la potencia de la comunidad.

Frente al virus, Galindo propone las formas de resistencia que nacen de territorios siempre en alteridad y abyección. No podemos pasar por alto que esos lugares, hoy en día, son lugares de existencia diferenciada: “sus cuerpos no resisten la enfermedad y los sistemas de salud las, les y los han clasificado bajo una lógica darwiniana como parte de quienes no tienen utilidad y por eso deben morir”(Galindo, 2002,P.121). Esta reflexión me parece aún más esclarecedora debido a que nos sitúa en una realidad lejana para algunos:

Acá la sentencia de muerte estaba escrita antes de que el coronavirus llegara en avión de turismo. Mientras espero una epifanía que nos esclarezca lo que tenemos que hacer y que estoy segura entrará por el cuerpo débil y febril que nos la revelará, mientras me dedico con mis hermanas a desobedecer la prohibición de fabricar gel casero y lo hacemos para vender, porque también tenemos que sobrevivir (P.124)

Mientras eso sucede, se crean fricciones que ponen a esos cuerpos en el lugar del reconocimiento; se hacen presentes, se ha-

cen legibles por la sociedad, pero desde el lugar de la diferencia. Tal vez, en estas maneras de hacer, una de las vías sea el activismo: las luchas, poner el cuerpo, sacarlo a la calle, activarnos. Como indica Butler, los cuerpos que se juntan han encontrado en lo colectivo una vía de seguir creciendo como una manera de significar. Algunas veces, el mismo hecho de ponerse de pie y de reunirse es lo que asegura la existencia, la significancia, el hacer como una demanda acción política de los cuerpos: “Ponerse de pie juntos... Para captar la atención a sus vidas corpóreas que sufren cuando no hay refugio, cuando no hay suficiente alimento, cuando no hay un buen sustento o atención de salud cuando no es accesible” (Butler, 2015.)

Como bien indica Butler, se trata de ponerse de pie, de poner el cuerpo para poner en posición la precariedad como razón de la igualdad y potencia que nos permita reconocernos entre nosotros y nosotras, creando una experiencia con lo posible. Es decir, para que las vidas sean más vivibles. Así, para saber lo que es un cuerpo, quizá sea necesario que resolvamos cuestiones sobre el cómo somos a partir de los otros para hacer visibles y posibles esas otras corporalidades.

Considerando el arte como un medio que nos da la posibilidad de esa reflexión crítica, pues el acto de crear nos hace pensar y ser desde vías de acción alternativas –y quizá el cuerpo es el conjunto de otros cuerpos, relaciones, formas, extensión del accionar y la fuga–, podemos articular otras formas de habitar, como lugar de creación alejado de la espectacularización como fin en sí mismo y posicionarnos más cerca de paradigmas que tengan que ver con los sentidos. Así, para tener la posibilidad de existir y ser posibles, podemos posicionarnos como cuerpos en lucha constante. Y pensarnos no solo como un cuerpo en el centro, sino como una masa que se mueve en interrelación y conexión con otras corporalidades necesarias para existir, potenciar y activar formas de vivir y, por ende, pensar y sentir-nos hoy.

4.2. El cuerpo en y desde la imagen del espectáculo: cómo nos relacionamos con ella

Si tal vez es cierto que hoy no podemos pensar el cuerpo fuera de la hegemonía visual, consideramos necesario preguntarnos cómo articular una mirada del cuerpo que se module y construya dentro y fuera del espectáculo mediático. Esto, pues la imagen se ha vuelto el medio con el que convivimos de manera activa y desde el cual nos pensamos, sentimos y relacionamos.

Podemos establecer que la imagen mediática nos entrega información de la realidad y nos reconocemos en ella. En ese sentido, sabemos que la imagen entrega una información que, verídica o no, solemos tener presente y que posibilita, en parte, nuestras formas de habitar, sentir y pensar. La imagen se vuelve el medio. Y en esa mediación el cuerpo también se vuelve medio y se hace presente como referencia de lo que rodea siendo imagen, como indica Merleau-Ponty (1945) pues a través del cuerpo llegamos a ser vistos en el mundo.

De este modo, la visualidad cumple un papel importante en todas las personas, ya que desde todas sus formas y posibilidades se posiciona en nuestras vidas y, junto a ella, su órgano activo: la vista. En consecuencia, se ha generado una estructura de poder relacionada con el ver que está estrechamente relacionada con las imágenes, que, como dijimos, son el medio en el que nos vemos reflejados. Entonces, la imagen, podríamos decir mediática, se ha vuelto una necesidad imperiosa a la que queremos alcanzar como referencia, ya que nos configura como cuerpos visuales dentro de una tecnología de consumo en la que el espectáculo atraviesa y conforma nuestra corporalidad.

Barthes (2006) indica que el cuerpo siempre está en estado de espectáculo, ya sea delante de otro o de uno mismo. Ese espectáculo se ve reflejado desde diferentes aristas y puntos, que están relacionados con la imagen de la apariencia. Esa apariencia suele ser un cuerpo que debe resistir, sano, fuerte, que se acepta y que se transforma en objeto-cuerpo. En ese cuerpo se configura la idea de que tenemos una subjetividad propia, la que, sin duda, es parte del control del propio espectáculo, debido a que son los medios visuales que el capital necesita para estar en el campo de dominación y control de los cuerpos.

Así, Barthes nos recuerda la importancia del cuerpo del otro mediante el reflejo, como un modo de reflexión sobre el otro: “el hecho de que el cuerpo del otro será siempre una imagen para mí y mi cuerpo será siempre una imagen para el otro; lo sutil es que mi cuerpo es para mí mismo la imagen que yo creo que el otro tiene de ese cuerpo” (P.114) Por ello, podemos comprender que también existimos en función y relación de las imágenes que recibimos de quienes nos rodean. Entonces, existimos en relación al otro, al que vemos, al que apreciamos, idealizamos, al que queremos llegar a ser. Tomando de referencia la visualidad que nos rodea, podemos decir que somos parte de ella y, a la vez, somos el propio espectáculo. Debido a ello, todo se transforma en un espacio de hibridación visual que está vinculado a un simulacro entre lo artificial y lo tecnológico.

Hoy en día la tecnología está dentro de nuestro diario vivir, ha llegado a modificar el cuerpo, en todas sus posibilidades, pues sabemos que podemos utilizar prótesis y modificar nuestra apariencia, ya sea en manera artificial o en la realidad:

El poder político, económico, religioso ha ido ejerciendo una tecnología, una presión que ha ido transformando los cuerpos, imprimiendo una multiplicidad de marcas y signos, confiriendo unos significados, una domesticación del instinto, una forclusión o expulsión del orden simbólico de cientos de aspectos de la sexualidad, la enfermedad y la muerte (Jay, 2007, P. 164)

Por lo que entendemos que el conjunto de tensiones y fuerzas se ejercen mediante diferentes dispositivos de dominación. De estos nos interesan, principalmente, los visuales, que son el medio que interfiere en nosotros como sujetos corporales, debido a que se activan y accionan sobre nuestro cuerpo regido por la vista. Dichos instrumentos son la pantalla, la cámara, la maquinaria de los medios. Por esto consideramos necesario preguntarnos: ¿qué efectos sufre la corporalidad contemporánea al estar mediada por imágenes?

Uno de los caminos puede ser el repensar el rol de la imagen mediática sobre el cuerpo, es decir, repensar de qué manera nos afecta, con qué representación social del cuerpo se corresponde, si es que existen imágenes canónicas, cuáles son y, dentro de ellas, qué imagen representa la diferencia y qué cuerpos importan o no dentro del espectáculo. En todo este proceso, debe considerarse que nos entramos entre imágenes y creamos relaciones a través de ellas. O sea, que la corporalidad adquiere significado desde la interrelación que se desarrolla entre las imágenes que nos rodean. Por ello, retomando a Debord, habitando la sociedad del espectáculo, todo opera sobre nosotros y por ende sobre nuestros cuerpos: “el espectáculo no es una colección de imágenes, sino una relación social entre personas, mediadas por imágenes” (Debord, 1999, P.14) Esa relación social mediada por imágenes es la que podríamos decir que atraviesa a los cuerpos a diferentes niveles de dominación, convirtiéndose en una representación visual muchas veces abstracta, que no es solo imagen de sí sino que también es en lo que se convierte. Esa dominación se vuelve una relación con el poder, donde la imagen del cuerpo se transforma en objeto del capital. De esta forma, es el poder del capital el que ha logrado modular nuestras formas de ser, habitar, mirarnos y posicionarnos.

Al estar mediados por imágenes y una dominación visual reflejada en el cuerpo podemos decir que habitamos en un estado ocularcentrista, que no logra activar todos nuestros sentidos. Por ello, es posible que no logremos concebirnos realmente de manera consciente en su totalidad como sujetos corporales, sensibles y pensantes. Ya que, tal y como indica Merleau-Ponty, “es por mi cuerpo que comprendo al otro, como es por

mi cuerpo que percibo ‘cosas’ lo que se logra gracias a la activación de todos los sentidos” (1945, P.203) Es ello lo que nos encarna como cuerpos, como entes vivos que habitamos, sentimos, vemos, somos. Y, con ello, es gracias al cuerpo y sus sentidos que nos desenvolvemos en el espacio tiempo.

Entonces, si tenemos claridad de nuestros sentidos, a su vez lo tendremos de nuestro habitar, pues se crea una forma de acceder al mundo con una conciencia reflexiva. El cuerpo es el medio de producción de sentidos sobre la imagen de otros cuerpos. Por ello, si reflexionamos sobre cómo experimentamos la hegemonía visual y lo que conlleva estar en ella, quizá podamos reconocernos como sujetos corporales y pensarnos más allá de la vista, es decir, situarnos desde los sentidos como una vía de acción crítica y reflexiva para habitar el mundo: “El cuerpo como lugar de la experiencia perceptiva del mundo; el cuerpo como lugar de producción de sentidos sobre la imagen de otros cuerpos; y el sujeto frente a las imágenes de su propio cuerpo”. (D’angelo, 2010, P.239)

Por lo que, si tenemos claridad de que es posible acceder a nuestros sentidos para mirarnos y concebirnos dentro de un espacio-tiempo con otros, podemos habitar con cierta consciencia nuestro cuerpo. A su vez, esta consciencia debe ser desarrollada teniendo claridad sobre cómo las imágenes se han empoderado y apoderado de nuestra construcción visual. Por ello, la importancia del otro(a) se vuelve una práctica necesaria para construirnos corporalmente, debido a que ello podrá posicionarnos en un saber desde donde nos miramos, sentimos, pensamos, olemos y constituimos en interrelación.

Dicho eso, quizá debemos saber cómo activarnos en los sentidos. Sería necesario descentralizar la visión para poder ver-nos desde perspectivas complejas y completas. Y, asimismo, posicionar el cuerpo como el medio para ver y sentir en su totalidad, haciendo que sea, más que un receptor de imágenes, una potencia lugar desde donde se adquieren significados. Como una vía crítica, nos preguntamos si es posible reaccionar frente a las imágenes que nos rodean y posicionar el cuerpo como imagen significativa no espectacular, sino sensible y posible.

Por ello, proponemos pensar la visualidad y pensarnos desde ella. Es decir, desde estrategias que quizá se alejen del constante estímulo visual que a veces nos anestesia, para pensar en cómo nos afectan las imágenes, en cómo actúan en nuestros cuerpos. Esto debido a que, como indica Debord, “el cuerpo alberga las imágenes y las proyecta” (1999,P.20). De esta manera, esa imagen que proyectamos no es solo nuestra sino también la de ese otro que nos representa mediante el espectáculo, donde la potencia del cuerpo se ve desposeída, lo que hace que podamos quedarnos sin herramientas para ser en su totalidad. Pues, en el momento en que mediamos con las imágenes, el cuerpo se va modificando, transformando en servicio de la visualidad, de la sociedad y de lo que la cultura que habitamos nos exige como viable.

La disociación de la experiencia física del cuerpo con la imagen mediática del cuerpo forma parte de la transformación histórica de la sociedad moderna en espectáculo. En esa cara, se produce una sustitución de la identidad por la apariencia, por lo que el “cuerpo resalta en este contexto como la hipótesis de una individualidad universalizada y cosificada, de la experiencia subjetiva construida a partir de imágenes, de recuerdos, de evocaciones, de sentimientos y de sensibilidades interiores” (Cruz Sánchez, 2004, P.51). En ese hacer y ser, el cuerpo se puede posicionar o reubicar como ser que da lugar a la existencia, significante activo, como identidad en el límite que existe entre el yo, el otro y lo que nos rodea.

Por ello, posicionamos el cuerpo a nivel individual y social, como un cuerpo político abierto. Así, el cuerpo se va transformado, mutando en su exposición y en el intento de ubicarse al costado de la hegemónica visual. Pensar el cuerpo fuera y/o dentro del espectáculo nos ayuda a saber desde dónde crear nuevas visualidades. Así, frente al desarrollo tecnológico, se vuelve posible crear otras relaciones con nuestro entorno, formando haceres prácticos en lugares y tiempos diversos. De cierta forma, esas vías pueden ser posibilitadas en el vínculo de una práctica del hacer desde paradigmas sensitivos, que nos permite nuevas maneras de comprender el mundo.

En consecuencia, el acto de ver y de vernos es parte de una construcción cultural, vinculada a las formas en que nos relacionamos mediante las imágenes. O, como indica José Luis Brea en *Estudios visuales*, desde el ver y ser vistos, el mirar y ser mirados, articulando relaciones de poder y control:

Se percibe entonces que la enorme importancia de estos actos de ver y de la visualidad así considerada, como práctica connotada política y culturalmente, depende justamente de la fuerza performativa que conllevan, de su magnificado poder de producción de realidad, en base al gran potencial de generación de efectos de subjetivación y sociabilización que los procesos de identificación/diferenciación con los imaginarios circulantes-hegemónicos, minoritarios, contra hegemónicos. (Brea, 2005,P.9)

En el acto de ver, sin duda es necesario percibir y mirar para concebirnos a nosotros mismos y al otro que se nos presenta dentro de esta constante visualidad, tanto como cuerpo, experiencia y como imagen. Así, el cuerpo se convierte en objeto de la visión del otro y también para uno mismo. En ese sentido, la construcción y la constitución de la mirada es una estructura de relación que, como bien indica Jean Baudrillard (2000) instituye el yo en el otro que también nos mira, Esa construcción del yo a través de la mirada está claramente regido por una visualidad cultural, que es la que hace que nos relacionemos con el lugar que habitamos y con nuestra corporalidad. Por lo que el sujeto construye una apropiación de la imagen, que es inevitable. Debido a la ilimitada productividad del imaginario con una fuerza significante. Creando códigos existentes de interacción también donde participa el otro y la diferencia. Así como indica el autor, en su libro *Pantalla total*, el cuerpo se ha convertido en un no-cuerpo, casi una máquina electrónica y virtual. En ese accionar en la cultura visual, en la era tecnológica entre los medios, opera una lógica en donde nos volvemos empresarios de nuestra propia apariencia y alteridad: soy visible, soy imagen.

En ese ser imagen y tener presencia de nosotras gracias al otro, ese otro también se construye de una manera determinada. Esa otredad, entonces, no está fuera del espectáculo, sino que es parte de él. Así, nos damos cuenta de cómo la industrialización de la obscenidad ha funcionado como un control de los individuos, operando bajo la lógica de la reproducción de la realidad y la circulación de imaginarios masivos que van satisfaciendo el gusto de las masas, como una producción en serie de tipos y deseos sociales. Allí, lo obsceno, lo monstruoso y lo violento se vuelven parte de un voyerismo social de la lógica de consumo, un escenario que es parte de las lógicas de poder para mantener a una sociedad lejos del caos y dentro del orden.

En ese sentido, dentro del espectáculo, la imagen está presente en sus diferentes niveles, convivimos con ella y sabemos que la diferencia es aceptada como algo que pertenece a la realidad. Entonces, quizá el camino no es solo crear imágenes diferentes sino pensarnos, sentirnos desde otro lado, como en una otra forma de hacer, creer, querer. Es decir, no desde un poder central de dominación, sino desde una horizontalidad, desde la organización comunitaria, y así activarnos en potencia. De esta forma, el arte es la vía que proponemos como camino de desarrollo de presencias y significados sensibles. Aquí entendemos el arte vinculado a las formas de hacer, como una forma de hacer práctica la vida crítica, que crea conocimiento sensible en su propio acto.

Podemos pensar la imagen y re observarla de manera reflexiva. Darle una posibilidad para leerla y levantar con ella una experiencia desde la visualidad que no solo se acumule dentro de nosotros, como un bombardeo visual que nos adormece y no nos deja discernir. Es decir, se trata de vernos representados en ese representar para hacernos visibles, posibles y sustanciales. Quizá una vía para esto puede ser lo que establece la autora Andrea Soto Calderón:

Comprender la imagen lo que puede significar fuera de su tiempo, de creación, explorar la potencia. Pensar el estatuto performativo de las imágenes implica reubicar la dimensión figurativa, detenerse en la fábrica de las imágenes, en sus prácticas, en sus

poiesis. La imagen como grieta que se traza en la anarquía de lo que se nos presenta. Pero también revisar la categoría de acción, al menos interrogar que quiere decir la afirmación de que las imágenes tienen agencia. Se trata de un cuestionamiento de las categorías desde las que percibimos las relaciones entre imágenes, estética y política (2021, P.73)

Podemos pensarnos en las imágenes, reflexionando sobre su estatuto, para romper con ciertas lógicas de representación y crear otras formas de ver, sentir, mirar. Y, asimismo, para generar lenguajes del cuerpo que se traduzcan en pensamientos, emociones, gestos, y eventos que fisuren formas de hacer vida, con una tecnología que construye modos de narrar y mundos que sean referencia crítica y reflexiva. O, como indica la autora, desde un acto sensible de comprensión visual, de las diferentes posibilidades y los pliegues de la imagen, que son el campo desde donde puede surgir la criticidad.

En ese sentido, una vía es tener en consideración el medio que utilizamos, pues, siguiendo a Andrea Soto Calderón, hay que experimentar la potencialidad de los medios para fisurar otros modos de experiencia y ser común, y para habitar las imágenes desde un nuevo lenguaje y darles forma. Por ello, quizá, una vía es establecer la imagen como performativa en su capacidad de hacer advenir una realidad que no le preexiste.

Se trata de pensar en dar forma a las imágenes, donde las operaciones que se realicen son lo que las va anudando en formas, creaciones y constituciones para una mirada diferente. Significar las imágenes, crear vías para la experiencia y pensar. Y así, tal vez, acercarnos a lo que propone Merleau-Ponty sobre "*sentirnos desde todos los sentidos*". A partir de esto, buscamos desarrollar experiencias que nos den otra posibilidad de habitar y ser cuerpo, para, así, comprender las imágenes que nos rodean de un modo que nos haga reflexionar lo que vemos en ellas, resignificándolas, creando otros campos de imaginación. O sea, se trata también de crear vías que nos permitan pensarnos no dentro de ellas, sino más bien desde sus aspectos sensibles, como indica Andrea Soto Calderón, rein-

ventando nuestros lenguajes para hacerles lugar. Esto haría que se creen otras visualidades en nuestras experiencias.

El problema, entonces, está en crear un pensamiento crítico para la cultura visual, capaz de explorar su potencia y modos de articular discursos y de permitirnos hacer conexiones y desemejanzas para, así, posicionar el cuerpo en un sitio que no solo se vea afectado, sino potenciado, reformulado o situado en la reflexión. En ese sentido, si la imagen es mutable, cambiante, se puede relacionar con otras experiencias sensibles y nos puede permitir abrirnos a lugares que no sean estáticos, donde el acto de ver no solo sea atravesado por el mirar, sino que sea presencia de un conjunto de sentidos.

De esta forma, el cuerpo se hace presente no solo como imagen sino también como cuerpo del sentir, habitar, pensar, capaz de reubicarse frente a la visualidad para tomar responsabilidad. Pues, como indica Merleau-Ponty:

Ya se trate del cuerpo del otro o del mío propio, no dispongo de ningún otro medio de conocer el cuerpo humano más que el de vivirlo, eso es, recogerlo por mi cuenta como el drama que lo atraviesa y confundirme con él. Así, pues, soy mi cuerpo, por lo menos en toda la medida en que lo atraviesa y confundirme con él. Así, pues, soy mi cuerpo, por lo menos en toda la medida en que tengo un capital de experiencia y, recíprocamente, mi cuerpo es como un sujeto natural. (1945,P.361)

En esa creación social, política y cultural que nos constituye como cuerpo existe un tiempo-espacio que sostiene diferentes estructuras, instituciones y vínculos, que logran ser performáticas en sí. Es decir, cuando nos construimos en sociedad, lo hacemos en un tiempo y en un espacio en los cuales el cuerpo se sostiene desde estructuras e instituciones, dentro de un conjunto de relaciones y una performatividad que lo atraviesa en modos de pensar, sentir, mirar, oler, escuchar, movernos, etcétera.

El cuerpo se inscribe, en ese sentido, como un material complejo, productor de símbolos y significados, que hace presente el peso de la identidad social, cultural y política. Por lo que el camino de volver la práctica artística como una práctica de vida puede acercarnos a la creación de otros cuerpos, en los que podamos readmitir límites y navegar en la incertidumbre sin necesidad de alcanzar una imagen. Así, podemos posicionarnos en el hacer visible o invisible el cuerpo y en el hacer presente uno o varios cuerpos, como presencia y potencia de un hacer. Esto posiciona el hacernos cuerpo como un estado para crear otras formas de habitar, que configuren una imagen vivible desde la experiencia, capaz de desarrollar significados, formas, sentidos. Se trata de hacernos cuerpo desde los sentidos para ser y crear realidad sensible.

Dentro de la hipertecnologización, vivimos en cuerpos fragmentados: “los mismos no son más que metáforas de una sociedad agotada: reflejos estereotipados de un modelo social que oculta debilidad en la hiperproducción de un exceso que solo conduce a la nada” (Perez, 2004, P.37). Dentro de una fórmula inestable, se vuelve necesario crear vías alternativas y construir experiencias que aporten sentidos a las visualidades. Es decir, imágenes que dialoguen con nuestras experiencias y las que nos rodean.

En el bombardeo visual, discernir las imágenes que nos conforman y poner en valor y peso esas que surgen del hacer práctico-político, crea otras formas de vida, nodos de sentidos. Como indicábamos anteriormente, nos queda juntarnos, encontrarnos en cotidianidades, volver a poner los pies en la tierra, volver a los orígenes, ser y hacernos cuerpo para significar desde una mirada crítica el vivir una vida política activa, una posibilidad de emancipación, donde el cuerpo se reconozca desde los sentidos que nos conforman y hacen habitar.

Esas experiencias, en el caso del arte, se conforman por el acto que permite el propio quehacer. Quizá entonces ese acto, si lo pensamos como una forma de rearticularnos visual y corporalmente, puede ser una vía de acción sensible que habite fuera del espectáculo, como un nodo de acción crítico para repensarnos.

4.3. Creando otro cuerpo posible: una vía de hacer desde el arte

para vivir hay que tener un cuerpo
(Antonin Artaud)

Queremos abordar y plantear cómo el propio quehacer –el pictórico, en nuestro caso– y sus representaciones visuales pueden hacer que otros cuerpos sean posibles (como representaciones que nos invitan a crear vías para pensar el cuerpo). Esto lo hemos ido articulando desde diferentes disciplinas e investigaciones, que van desde la filosofía hasta diferentes miradas de artista, desde las cuales hemos intentado acercarnos a una concepción crítica del proceso artístico y a otras formas de pensarnos como cuerpo. En esas formas, creemos que la práctica artística toma fuerza en la insistencia en el hacer presente el cuerpo desde áreas que permitan crear, hacer, sentir, mirar, relacionarnos, afectarnos, potenciarnos.

Aquí nos resuenan algunas reflexiones que invitan a volver a pensar desde, en y entre el cuerpo: “Nietzsche nos exigía, como tarea para los tiempos venideros, pensar el cuerpo y a partir del cuerpo, tomarlo como hilo conductor del pensamiento, convertirlo en criterio de toda moral y de toda realidad” (Navarro, 2002, P.9).

Sabemos que el cuerpo es un enigma que se está construyendo y descubriendo, por lo que aún oculta, muestra y falta por develar. En ese sentido, Gines Navarro indica que tomar el cuerpo como hilo para el pensar implica que se articula un discurso que se hace visible a través de sus representaciones para, así, establecer o revelar conexiones que se escapan de la mirada y nos posicionen en el campo de los demás sentidos. Esto nos permite pensar la práctica y la investigación artística como un intento de acercar el cuerpo, ya sea en otra forma, materia, idea, sensación,

a una reflexión que logre tomar en cuenta y haga presente la importancia por aquellos cuerpos que habitan en los sentidos. Es decir, se trata de volverlos presentes para guiar un proceso visual que nos posicione en un lugar diferente, donde surjan esas otredades fuera del propio espectáculo que tensionan los imaginarios establecidos.

Ahora bien, consideramos que este cuerpo diferente tiene, también, diferentes formas de estar presente. Aquí entendemos la diferencia como el lugar donde se establecen otras normas, por fuera de lo establecido, operando en el lugar que está al límite o al costado: “en este contexto la alteridad se percibe como aquello que pone en crisis la identidad del sujeto y con ello el orden de la sociedad y la vida. Ante la otredad como lo feo, lo monstruoso y lo siniestro” (Barrios, 2010, p.148). Por ello, buscamos establecer ese cuerpo pictórico-visual dentro de contextos en los que se posicione y logre poner en cuestión lo establecido frente a la organización del cuerpo, frente a su visualidad, estatuto, poder y mirada normada.

En este intento por abrir otras vías del hacer, creemos que una posibilidad es acercarnos a lo que se establece fuera de ciertas lógicas hegemónicas. Por ello, pensamos en cómo posicionar el cuerpo sin órganos (CsO) del que hablan Deleuze y Guattari, a partir de Artaud. Este cuerpo se vuelve una referencia a la deriva de una organización, para pensarnos fuera de la normatividad:

Un CsO está hecho de tal forma que solo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Solo las intensidades pasan y circulan. Además del CsO no es una escena, un lugar, ni tampoco un soporte en el que pasaría algo. nada tiene que ver con un fantasma, nada ha que interpretar. El CsO hace pasar intensidades, las produce y las distribuye.... (1997, P 158)

Desde una mirada sensible y sensitiva, creemos que podemos articular formas para crear cuerpos en la diferencia no espectacular, que nos hagan tomar una mirada y sentido crítico desde donde habitamos y somos. Quizá, en esta fuga que establecen Deleuze y Guattari, el cuerpo sin ór-

ganos puede ser una manera de comprender ese otro pensar en el otro cuerpo, que nos interpela y hace ser constantemente, y que se escapa de nuestros límites y organismo. Quizá pensar el cuerpo en sensaciones, olores, sentires, afectaciones puede ser, una vez más, la vía para ponernos al centro de un pensamiento que se articule mediante redes sensibles en interrelación con otros.

Hablamos todo el tiempo de sentidos, lo que nos sitúa en un lugar complicado, debido a que cuesta hablar de lo que no manejamos dentro de la razón y del lenguaje. Por ello, se vuelve complejo hablar del acto pictórico y sus sensaciones, así como nombrar y posicionar el cuerpo en el campo de los sentidos. La práctica pictórica es una manera que nos posibilita la existencia corpórea a diferentes niveles: dentro del hacer, del mirar y el sentir, lo que se ve reflejado en visualidades, reflexiones y realidades donde el cuerpo, ya alejado de un simulacro, posicionado dentro de vías no racionales, se puede potenciar en sus posibilidades no mecánicas ni meramente productivistas para el capital.

Por esta razón, es necesario acercarnos a lo que nos puede potenciar para circular dentro de intensidades que hagan del cuerpo un rizoma de relaciones:

Un CsO está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Sólo las intensidades pasan y circulan. Además, el CsO no es una escena, un lugar, ni tampoco un soporte en el que pasaría algo. Nada tiene que ver con un fantasma, nada hay que interpretar (P.158)

Aquí se trata de hacer el cuerpo sin órganos, donde las intensidades pasan y hacen que nos potenciemos en singularidades traducidas en intensidades.

Si nos penamos dentro de estos caminos, se crean estructuras, miradas y pensamientos que nos permiten ser cuerpos que desarrollan potencia en forma, materialidad, sensación, color y lenguaje no verbal. Como indica Nancy: Es, eso sí, una piel diversamente plegada, replegada, desplegada, multiplicada, invaginada, exogástrula, orificada, evasiva, invasi-

va, tersa, relajada, excitada, confundida, ligada, desligada... el cuerpo da lugar al a existencia (2010,P.16). Así, se logra hacer existencia y esencia donde no hay límites, pues el trabajo reside en la propia estructura del pensamiento que nos hace ser. Entonces, pensar el cuerpo frente a lo que tiene por develar, articula un discurso que se hace posible y visible en la representación y que produce acontecimientos propios del cuerpo.

Debido a que estamos hablando de potencia e intensidades, intentaremos dar una pincelada al pensamiento de Spinoza, para comprender esa existencia del cuerpo que es en y desde su potencia. No obstante, esto lo desarrollaremos en relación con el acto de hacer artístico, que está vinculado en este hacerse potencia desde lo que la propia práctica pictórica nos posibilita: “crear es resistir, es abrir un devenir que se encare como acontecimiento” (Esquivel, 2006, P. 15)

En Spinoza, podemos ver que el cuerpo va a ser pensando desde los afectos. Su pensamiento establece que el cuerpo no es una unidad fija estática, sino que es en relación a su potencia dinámica, cuya estructura interna y externa es afectada directamente. Esto hace al cuerpo ser en relación con diferentes fuerzas e intensidades: “Spinoza subraya la naturaleza dinámica del cuerpo, de ahí que su cuestión: ‘no sabemos lo que puede un cuerpo’ se traduce como: ‘no conocemos el alcance de nuestro poder’ (P.16). En ese sentido, su filosofía nos ayuda a pensar el cuerpo en devenir activo.

"Con ello, cobra sentido su célebre frase sobre lo que puede un cuerpo. Pues pensar el cuerpo en términos de lo que este puede, implica pensarnos corporalmente. “Somos cuerpo” quiere decir que percibimos mediante nuestros actos, ya que mediante él nos afectamos y potenciamos. Esa potencia define la esencia del cuerpo, en la que la potencia de todo cuerpo reside en su conatus o capacidad por persistir en el mundo." (Alarcón, 2023). El cuerpo es una forma de relación, creación y comunicación en el arte, una manera de comprender y comprendernos en el mundo. El cuerpo es un lenguaje de expresión en todos sus sentidos. Y,

en la pintura, se hace metáfora desde diferentes posibilidades. Gracias a su potencia y fuerza, propias del acto de pintar,

No se asombra de tener un cuerpo, sino de lo que puede el cuerpo. Y es que los cuerpos no se definen por sus género o por su especie, por sus órganos y sus funciones, sino por lo que pueden, por los afectos de que son capaces, tanto en pasión como en acción. (Spinoza, 2005)

En ese sentido, creemos que el arte implica tanto un cuerpo como un devenir expresivo lleno de experiencias que hace posible una realidad. Y, asimismo, la pintura se hace presente como un acontecimiento de la realidad para crear. Por ello hemos tomado de referencia a Deleuze, quien nos ha permitido pensar a la pintura como el acto para transitar el cuerpo desde la sensación. En este punto, se vuelve importante retomar algunas reflexiones de Lyotard, quien plantea la sensación como una forma de acontecimiento: “el pensamiento-cuerpo no es pensamiento lógico, el *modus logicum* de Kant, sino un pensamiento que es estético en el sentido en que piensa con lo sensible, y solo es sensible si este pensamiento también es un cuerpo” (2006, P.126)

La sensación, entonces, puede ser un proceso también de reflexión, que nos aleja de un pensamiento racional, en la necesidad de reconocer la existencia de un cuerpo sensitivo y experimental. Para ello, pensamos en el quehacer pictórico como el medio que permite esa experimentación, debido a que trabaja a partir de fuerzas creadoras y posibilita el cuerpo en otras funciones. O sea, podemos entrar en un cuerpo sin órganos para liberar de toda jerarquía el hacer y su representación.

Es necesario expandir el cuerpo y romper los límites orgánicos, desbordarlos y convertir el cuerpo en una fuerza que no se reduzca al organismo, convertir el pensamiento en una fuerza que no se reduzca a la conciencia. Los cuerpos se penetran, se fuerzan, se envenena, se mezclan, se retiran, se refuerzan o se destruyen como el fuego penetra en el hierro y lo vuelve incandescente... (Deleuze, 1997, P.71)

Quizá haya que explorar al cuerpo desde una percepción háptica, que comprometa todos los sentidos y que pueda liberar energías. En esta manera de comprender el estado y potencia del cuerpo se construye un entramado de relaciones –a la manera de un rizoma de conexiones o una maquinaria colectiva, como indican Deleuze y Guattari–, para construir flujos, devenires, donde el cuerpo es un colectivo.

Desde la pintura, creemos que esto es posible como uno de los medios que nos abren vías del quehacer sensible, no racional, en tiempos, espacios, y que nos da una posibilidad de acción que se desarrolla en el acto de hacer. En ese sentido, podemos hacer que prime el espacio háptico, donde la mano es el órgano que opera y se apodera del cuerpo y la mano pintada es el sentir del cuerpo, que, desde las fuerzas invisibles que implica el acto de pintar, se materializa en el soporte cuadro como cuerpo en sí. Por ello, para estar frente a una pintura, el camino no debe ser pensado en su representación sino más bien según qué intensidades enmarca, qué fuerzas invisibles hace visibles o cómo nos afecta por ejemplo desde el color. Por ello, la capacidad sobre la presencia en la pintura, que ya hemos abordado, es el poder afectivo que tiene su capacidad creadora.

Es decir, debemos adentrarnos a su propia estructura, a su diagrama, donde se puede experimentar el CsO, que se hace presente en diferentes cuerpos, tanto del artista y de la imagen como de quien observa. El cuerpo, por ello, habla Deleuze, experimenta la sensación como un orden de la representación, un plano de liberación del proceso de creación. Ahí es donde nace el cuerpo sin formas, sin límites, sin estructuras normativas, donde se puede escapar, como ocurre en las pinturas de Francis Bacon.

Es desde ahí que creemos que se hace presente la búsqueda de liberar el cuerpo del organismo, para abrirlo a conexiones que suponen un paso a intensidades. Ahí donde el capitalismo produce subjetividades que hacen que el cuerpo se limite, es necesario hacer estallar el cuerpo y sacarlo de la norma, destruir lo impuesto como forma, como sentir, como materia y orden de la representación. El cuerpo es cambiante, muta, se transforma, reconfigura, fragmenta, desorganiza. Creemos que, desde lo

manual, la pintura puede configurar esa posibilidad como otra forma de devenir y resistir. En su capacidad de ser un camino más para percibir el mundo desde el cuerpo, la pintura es una vía para hacer posible otras formas de conexión con la realidad. Pues es el medio el que logra hacer visibles esas fuerzas, esas realidades que están dentro, a las que accedemos a desde los sentidos. Como medio analógico manual, la pintura hace posibles subjetividades que se crean por fuera del control del capital.

A continuación, retomaremos algunos ejemplos en los que podemos encontrar estos otros cuerpos dentro de la pintura, como un intento de interpretación no forzada que nos haga presente maneras de pensar y sentir el cuerpo hoy, donde la pintura puede llegar a ser el acto performativo que nos permita hacer presencia de él.

La pintura se nos hace presente en una materialidad, desde la carne y los fluidos del cuerpo, la pintura como carne y carnicería, como posibilidad de la diferencia, del sentir: “Al hacer la pintura poco a poco un quehacer cuya efectividad aumenta proporcionalmente a la conciencia que toma de sí mismo como lenguaje” (Salabert, 2004, P.74)

Así, no nos pueden dejar indiferentes algunas pintoras que posicionan el cuerpo en un lado disruptivo. Por ello, para finalizar haremos algunas relaciones que ejemplifiquen cómo se puede presenciar el cuerpo del que hemos hablado.

La obra de la pintora Jenny Saville, por ejemplo, nos hace darnos cuenta de la presencia y la fuerza de sus cuerpos, en tanto nos invita a pensarlos desde la exageración y la hiperbolización. Saville posiciona el cuerpo desde un realismo carnal, lo expone en un límite que se hace presente de forma casi monstruosa. El gesto, los colores, las formas, las líneas, el proceso pictórico, todo se ve presente en el cuadro y hace que el cuerpo se potencie y se haga existente. La obra de Saville no pasa desapercibida. Quizá está en el límite del espectáculo, pero nos hace presentes cuerpos que son y están existiendo como una exageración propia, tanto del cuerpo como de la imagen que representan y sostienen.

Así también podemos pensar en Marlene Dumas, cuyas estrategias describimos ya anteriormente. Vemos que su obra puede traer el cuerpo sensible y sensitivo. Dumas toma de referencia la fotografía de diferentes sucesos, de cuerpos violentados, puestos al límite, abiertos, y hace que pensemos y veamos el cuerpo en un gesto acuoso, sensible, extraño, que lo pone en un estado difuso, fantasmal y abyecto. Desborda el cuerpo en su gesto pictórico, en la fragilidad y vulnerabilidad del mismo y de los materiales que utiliza. Dumas hace presente en todos los sentidos las sensaciones que atraviesa el cuerpo. La pintura está presente como texto, capas, medios, líneas, colores y manchas.

Hablaremos de dos artistas más: Ambera Wellmann, en cuya obra podemos ver cuerpos en estados fluidos, en alteridad. Cuerpos pictóricos que aluden a una mirada centrada en el cuerpo femenino, lo que nos invita a reflexionar su estatuto. En sus pinturas, sus cuerpos se presentan en formas extrañas, como masas rosadas, que entran en una posición que muta desde el color y mancha que nos confunde entre los límites de la piel, la carne y el gesto.

Y Cat Roissetter, artista que, entre líneas, colores y formas deformes, nos presenta el cuerpo desde diversas sensaciones. No sabemos bien qué forma tiene o hacia dónde se transformará. Y esto nos abre camino a la sensación de la mirada. Cuerpos sórdidos con máscaras que se hacen presentes desde materiales simples y delicados, como son el papel, lápiz y pigmentos. Creando dibujos con líneas ambiguas, desnudos confusos, que se funden entre sí. Entre colores vivos, las figuras se fusionan y desvanecen.

Así, podemos ver que las obras de estas dos artistas se adhieren y desmoronan en un proceso que pone en cuestionamiento la imagen que nos dan sobre el cuerpo, como un cuerpo que es parte de un estado de fluidos cambiantes, desde la potencia y posibilidad de su desorganización. En ese sentido, vemos que la pintura se posiciona como un medio que, como ya hemos dicho, hace al cuerpo presente de diferentes maneras; lo hace posible, vivible, la pintura como acto de hacer cuerpo. Como un medio que está ahí y puede acercarnos a sensibilidades y maneras de perci-

bir desde el propio cotidiano, debido a que tiene una condición material que la hace ser posible en un estado gestual, de movimiento temporal y visual, que lo hace ser casi un acto performativo. La pintura, como indica Berger, es cuerpo,

Todo es cuerpo. No porque la “naturaleza” esté viva, sino porque cada uno de tus parajes, cada lugar, ha sido afrontado, arrullado y escuchado, y después perseguido por ti, el pintor. Perseguido a través del espacio, como antes los nómadas perseguían a través del bosque a los animales de los que dependían sus vidas. Aquí no hay metáfora, es algo que expresan los gestos como los que pintas. (Berger, 1997, P.30)

Así, queremos llegar hacer posible la pintura como un grito que es necesario seguir sacando desde dentro, como un estado sensible que nos permite hacer posibles esos cuerpos silenciados y como un lugar de hacer que posibilita maneras de reconocernos y reconocer a otro en su persistencia actual de seguir desde el acto de hacer manual y gestual, que nos da pie a seguir construyendo otros cuerpos posibles.

Capítulo 5

Bitácora de proceso

En el siguiente capítulo analizaré mi práctica pictórica. Es decir, reflexionaré sobre mis propias estrategias visuales para la creación de las obras e intentaré indagar en qué representaciones hago del cuerpo y el modo de hacerlas. Es decir, cómo me he acercado desde la experimentación plástica y visual, en búsqueda de un cuerpo en constante mutación y transformación. Para lograr lo planteado, daré a conocer mi metodología de trabajo, su evolución y transformación visual, plástica y teórica.

Abordaré lo dicho, anterior desde dentro de la práctica del taller, como una instancia íntima, compleja y reflexiva. Expondré mi proceso pictórico, el que está formado por diferentes etapas que se han gestado durante estos años y se ven materializadas en una serie de obras, apuntes en la bitácora de proceso, fotografías, conceptos, vídeos, libros estudiados, etcétera. Todo esto lo acompañaré con unas notas personales de mis apuntes de bitácora, las que formarían parte de la introducción al proceso pictórico de manera subjetiva, exponiendo el vínculo de la práctica con la propia vida. Así, es importante destacar que hablaré y reflexionaré como creadora y espectadora del propio proceso, en un intento de ir y venir desde la distancia y la cercanía con la propia investigación



Fotografía impresa sobre papel de 300 gr pintado con óleo, pastel y carbon cillo, 50 x 40 cm, 2020, Valencia.

5.1. Práctica artística: Reflexión sobre y desde la propia pintura

Correr de la conciencia -07-02-2020- Antes de profundizar en mi trabajo, intenté reflexionar sobre los momentos decisivos que han hecho que piense o considere la pintura y el cuerpo como vías de pensar y hacer. Quizá esto se inicia con la propia historia de vida. Bosquejaré aquí algunas ideas al azar, quizá desde las más importantes hasta las más confusas y las más dolorosas, o al revés. Aparece una idea, pienso que lo más relevante fue conocer a Paula, que me dijera que quería pintar y acompañarla a la Plaza de Armas durante años a pintar frente a gente que nos miraba y esperaba que la pintura fuese igual a la foto que colgábamos a su lado. No, quizá fue aprender a ver. Habrá sido ir al matadero y oler la carne de miles de vacas colgando, o quizá oler la morfina de los cuerpos que se mantenían en la Escuela de Anatomía de la Universidad de Chile, mientras el profesor Miguel cogía una pierna mutilada para cortarla y mostrarme lo bello de sus formas internas. Quizá todo es porque recibí un tipo de educación en un colegio católico con compañeros de clase media baja, en una sociedad machista, patriarcal y capitalista. Quizá la verdad surgió de la vez en que vi a Xavier Le Roy, mientras leía a Deleuze y soñaba con ver una pintura de Bacon o de Goya. Quizá ir a tantas manifestaciones, asambleas y esperar que la policía ardiera. La verdad hoy creo que fue la muerte, mis muertos, los muertos y sus cuerpos. La muerte de mis abuelos. La de mi padrino. La de mi padre. Su cuerpo, que según él, no servía para nada más que para sostener su mente o alma, o lo que fuese, mientras su cabeza no paraba de pensar, así como va la mía en este momento. O la gallina muerta de mi abuela para la cazuela, los conejos y los pájaros cazados para el asado. El cuerpo del chivo de mi hermana, el que compró para quemar su carne y estudiar su esqueleto. O los cuerpos deformes en vasitos que trajo la hermana enfermera a casa. Los cuerpos. El cuerpo golpeado de mi abuela por

el de mi abuelo. El cáncer en mi madre. La mutilación de los pechos de mi madre. Su cuerpo adolorido. La deformación del cuerpo de mi abuelo y de mi padre. Mi propio cuerpo, las terapias para superar los duelos. Quizá es porque me crié con rojos, con un padre policía y con la historia de una familia de clase media baja, en la que me hablaron de dictadura y de colonialidad. Quizá son los cuerpos de los quemados, torturados, desaparecidos, los que sientes cada vez cuando recorres Chile y Sudamérica de extremo a extremo. Yo creo que son los cuerpos de mis amigas, hermanas, tías, abuelas, vecinas. El cuerpo de mi amigo gay, el de mi amiga lesbiana, el de las amigas trans. El cuerpo social, individual, grupal. El cuerpo que se expone, el que se esconde, el que se tapa y destapa. Los cuerpos de los indígenas o los cuerpos de las revistas de moda. Los cuerpos y la muerte. El cuerpo que vive en las estrellas según los selknam, los cuerpos celestes para los científicos. O quizá es el otro cuerpo. —Me pregunto si siempre seremos otras y si es que siempre seremos marginadas aquí en el reino de España y Europa por ser migrantes y en Chile por ser pobres, mestizos y rojos.

Me ha parecido pertinente y necesario comenzar a hablar de mi práctica artística con una nota de mi bitácora, en la que intento mostrar cómo las problemáticas tratadas en esta investigación mantienen un vínculo con mis propias vivencias y maneras de comprender-habitar el mundo. Por lo anterior, me parece necesario invitar al lector a leer el siguiente capítulo desde esa conexión, que intentaré hacer presente mediante breves notas y apuntes de la bitácora pictórica.

Para comenzar podría decir que mi práctica pictórica se inicia a veces desde el azar, otras veces desde un acto controlado y de reflexión constante, a partir de diversas decisiones y desde una posición política, ideológica, vivencial. En ese sentido, me parece acorde rescatar lo que indica Nicolas Bourriaud:

Toda práctica artística comienza con un conjunto de decisiones (la elección de las herramientas, de los soportes, de los temas) y por la elección de una actitud con la que el artista habitará estos

materiales... El artista se construye así una <<identidad formal>> a partir de la lengua que hereda y del estilo que denota su historia personal: dar forma es comprometerse; crear es crear valor. (2009, P.95)

Podemos decir, entonces, que la práctica artística es un hacer pensado y articulado de manera crítica y reflexiva, que produce significados mediante la visualidad y la propia identidad. En mi caso, desde el medio pictórico. Por lo que, las decisiones que escojo en el proceso creativo se vuelven relevantes al momento de representar una imagen, debido a que con ellas podré construir diferentes caminos para crear otros posibles significados de nuestro entorno.

En esa dirección, mi intención es que mediante la insistente representación pictórica del cuerpo pueda reflexionar sobre la construcción visual, social y política de este mismo. Con este fin, he intentado acercarme por medio del carácter analógico de la pintura y la dimensión digital de la fotografía, a la imagen de un cuerpo en constante fragmentación, mutación y transformación, que sobrepasa los límites de la realidad hacia lo diferente. De esta forma, se expone y se sitúa al cuerpo y a la pintura entre la figuración y la abstracción. En esta insistente búsqueda, por mi parte, de re-presentar el cuerpo, he logrado hacer que aparezca representado desde la mancha, el gesto, la línea, las formas. He trabajado desde el collage fotográfico-pictórico, entre fragmentos, deformaciones y abstracciones. Para visualizar mi proceso, es necesario tomar algunas cuestiones expuestas en la nota de inicio. Por ejemplo, mi práctica pictórica desde sus inicios ha estado relacionada con el estudio de la carne, lo que desarrollé centrándome en la figura humana y el retrato. Estos intereses poco a poco fueron centrándose en la figura del cuerpo, para construir diferentes visualidades del mismo. Este proceso me ha ayudado, por un lado, a conocer de forma cercana las distintas maneras de abordar los elementos de la pintura, es decir: el gesto, las manchas, las veladuras, los tiempos, sus representaciones, colores, formas, líneas, composiciones, materia, etc. Así también he podido aprender a ver y pensar el hacer y la corporalidad desde paradigmas cercanos a las sensaciones.

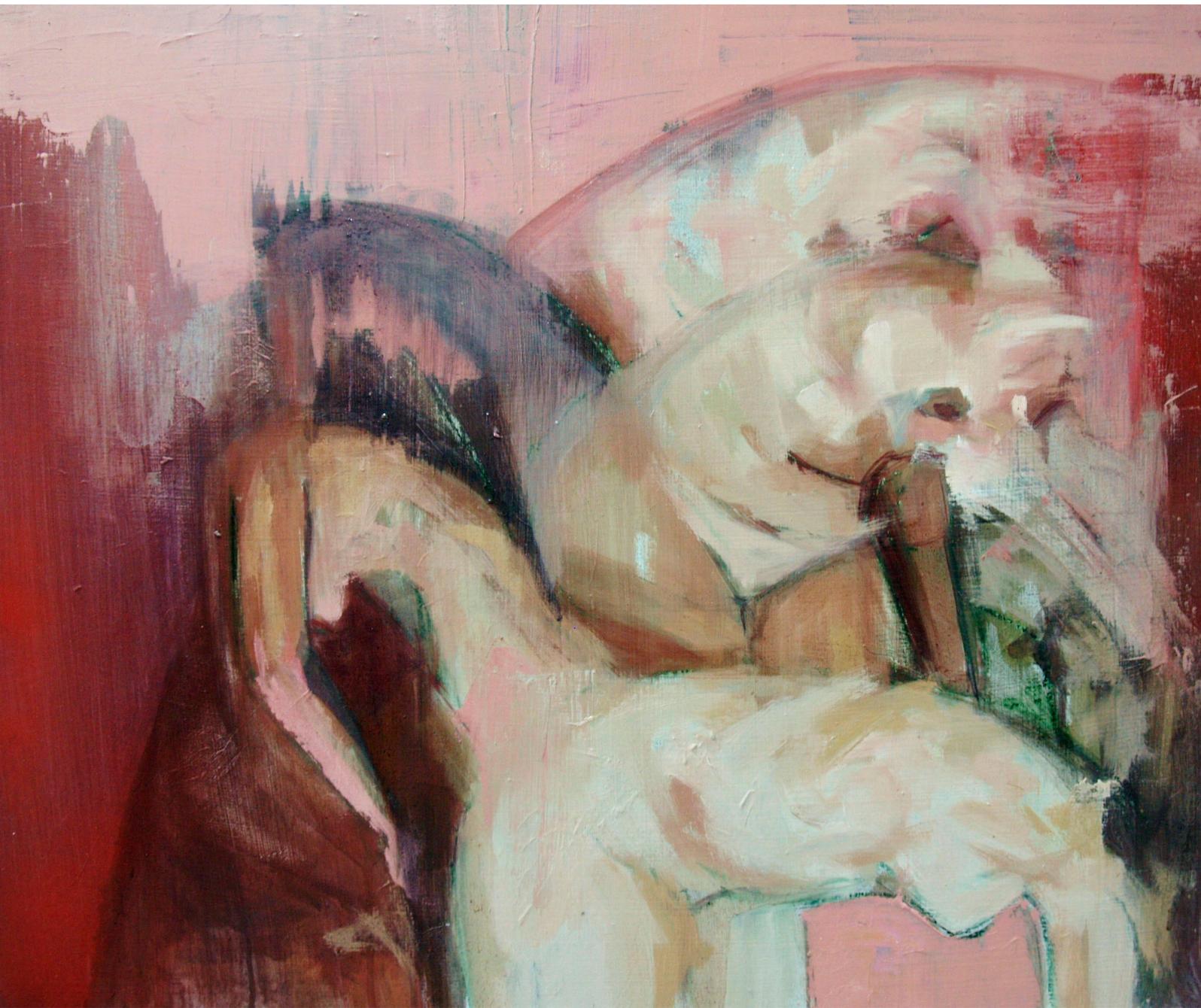
Para acercarme a lo expuesto, dentro del proceso creativo he ido intentado develar diferentes formas de abordar la corporalidad, a través de reflexiones vivenciales, procesuales y teóricas. Ellas me han invitado a repensar el cuerpo, como imagen, texto, abierto, expuesto, sin forma, con forma, sin norma, en mancha, gesto, línea, grotesco, sutil, grande, pequeño. Visible e invisible, figurativo y abstracto. Entre contradicciones, borrado, tapado, destapado. Podría decir que ha sido el propio proceso pictórico el que me ha ayudado a pensar el cuerpo representado en imagen visible e invisible desde el gesto de mi acción corporal sobre la tela. Y mientras reflexiono sobre el cuerpo, me parece necesario rescatar a un autor como Nancy, quien indica: “Los cuerpos no tienen lugar, ni en el discurso, ni en la materia. No habitan ni el espíritu ni el cuerpo. Tienen lugar al límite, en tanto que límite: límite-borde externo, fractura e intersección del” (2010.P.18) De esta manera, entre distintas reflexiones, intento acercarme a la pintura, a su especificidad manual y corporal, donde la carne y el cuerpo se han vuelto necesarios para poder pintar capa por capa veladuras, materialidades, matices y formas.



Collage sobre carton pintado con acrílico, 30 x 20 cm, 2017, Valencia.



Fotografía impresa sobre papel de 300 gr pintado con óleo, pastel, 50 x 60 cm, 2021, Valencia.



óleo, spray y pastel, sobre madera 50 x 40 cm, 2018, Valencia.

Continuando con esta idea, para Nancy el arte de la pintura está relacionado con los cuerpos:

La pintura es el arte de los cuerpos, porque ella solo conoce la piel, es piel de una parte a otra. Y otro nombre para el color local es la carnación. La carnación es el gran desafío arrojado por esos millones de cuerpos de la pintura: no la encarnación, donde el cuerpo esta henchido de espíritu, sino la simple carnación como el latido, color, frecuencia y matiz, de un lugar, de un acontecimiento de existencia. Así Diderot decía envidiar al pintor capaz de acercar con colores lo que él, el escritor, no podía acercar. (P.17)

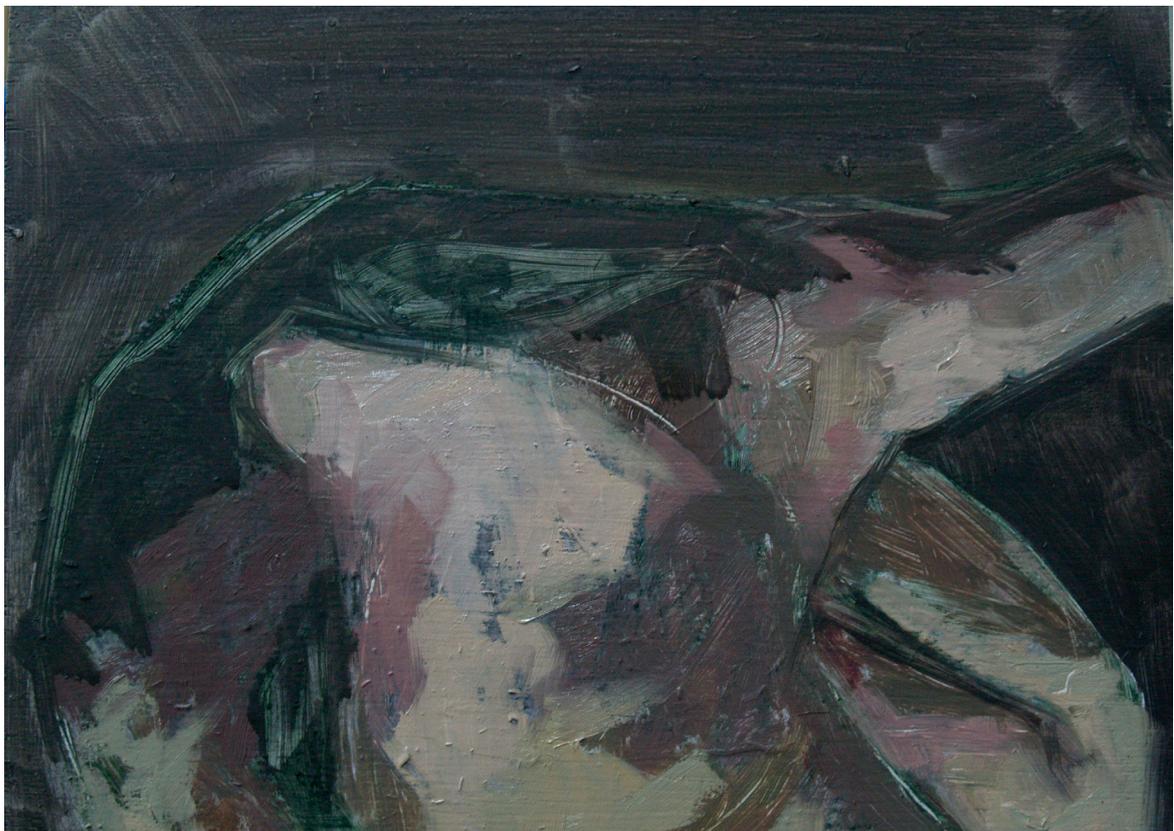
De esta manera, podemos apreciar que el cuerpo casi se vuelve un pretexto para pintar. Esto es, debido a sus cualidades plásticas, es decir, a sus colores, formas, materialidades, las que me y nos invita a introducirnos al modelo. Y así poder pensar, desde cerca, lo que vemos. Es decir, su imagen, la que con el acto de pintar, podemos traer hacia adelante y hacer que surja en el soporte, dejándola grabada ahí como cuerpo imagen o como cuerpo huella, presencia de quien pinta y forma representada. Hoy en día, en esa insistencia de hacer presente el cuerpo, me sigue surgiendo preguntas ¿podemos seguir los y las pintoras insistiendo en el referente cuerpo? ¿es este un gatillador necesario para una reflexión en torno al mismo?

En relación a lo anterior, creo que mientras pinto intento crear un fragmento de una parte del cuerpo, el que he mutilado de forma digital casi sin darme cuenta, sobre la imagen de alguna persona conocida a la que fotografié hace un tiempo. Y así, vuelvo a pensar en el cuerpo, mi cuerpo, el del otro. Creo que cuando pinto intento sacar o retener algo sobre el soporte, desde un azar pictórico no tan azaroso, entre manchas, gestos, veladuras y materia. Busco una idea, forma y manera de ver. Desde la foto a la pintura y de la pintura a la foto. Intento hacer ver, a mí por lo menos, que hay algo distinto que puede tensionar la imagen construida por la publicidad y el capital. En este proceso pictórico busco crear y acercarme a ese acontecimiento, tiempo-devenir, momento de la pin-

tura. De esta manera, van surgiendo reflexiones, pensamientos, y en el proceso se vuelve necesario detenerme, dar unos pasos atrás y observar lo que se ha creado. Pensar y ver me hace consciente de las decisiones que voy tomando en la medida en que la propia investigación va evolucionando.



Collage digital para pintar, 2019.



óleo, spray y pastel, sobre madera 20 x 15 cm, 2018, Valencia.

Para acercarme a lo planteado, rescataré, una vez más, las reflexiones del pintor Francis Bacon, quien se refiere directamente al acto de pintar de forma cercana y sensitiva. Bacon describe a la pintura, en la entrevista con David Silvester, como el simple pero complejo acto de ubicar una mancha al lado de otra sobre el cuadro. Él lo describe de la siguiente manera:

En realidad, todo es una constante lucha entre accidente y sentido crítico. Porque lo que yo llamo accidente puede proporcionarte una pincelada que parezca más real, más verídica respecto a la imagen, que otra, pero solo tu sentido crítico puede elegir y seleccionar así que tu capacidad crítica funciona al mismo tiempo, como una especie de manipulación semi inconsciente. O muy inconsciente, en general, si es que funciona. (Silvester, 2009,106:107)

Las reflexiones del pintor invitan a que el acto pictórico cobre sentido y sea posible gracias a esa combinación entre el azar y el pensar, donde actuamos desde las sensaciones para hacer surgir la presencia del cuerpo.

En ese sentido, podemos considerar que la pintura nos puede entregar diferentes experiencias a nivel técnico y material. Por un lado, a mí me ha permitido estudiar ciertos aspectos formales de las cosas que nos rodean, lo que ha hecho que luego de estudiarlas quiera, de alguna forma, atraparlas en el soporte. Como si fuese algo necesario que me cautiva por dentro.

Así, entre las posibilidades gestuales de la práctica, se puede hacer presente lo que pintamos y volver visible lo que tenemos delante, es decir, poder mostrarlo de forma cercana, palpitante y sensible. Considero que, para ello, sin duda es necesario el contacto directo con los materiales, las formas, los colores, olores y gestos. Desde el inicio de la presente investigación me he centrado en acercarme a las diferentes visualidades del cuerpo, desde una pintura manual, es decir, desde su gesto entre representaciones variadas, como si la obra en sí fuese un proceso, un estudio constante. En este estudio la repetición de formas, colores y gestos nos

invitan a comprender la evolución visual de una idea y el propio proceso pictórico en sí.

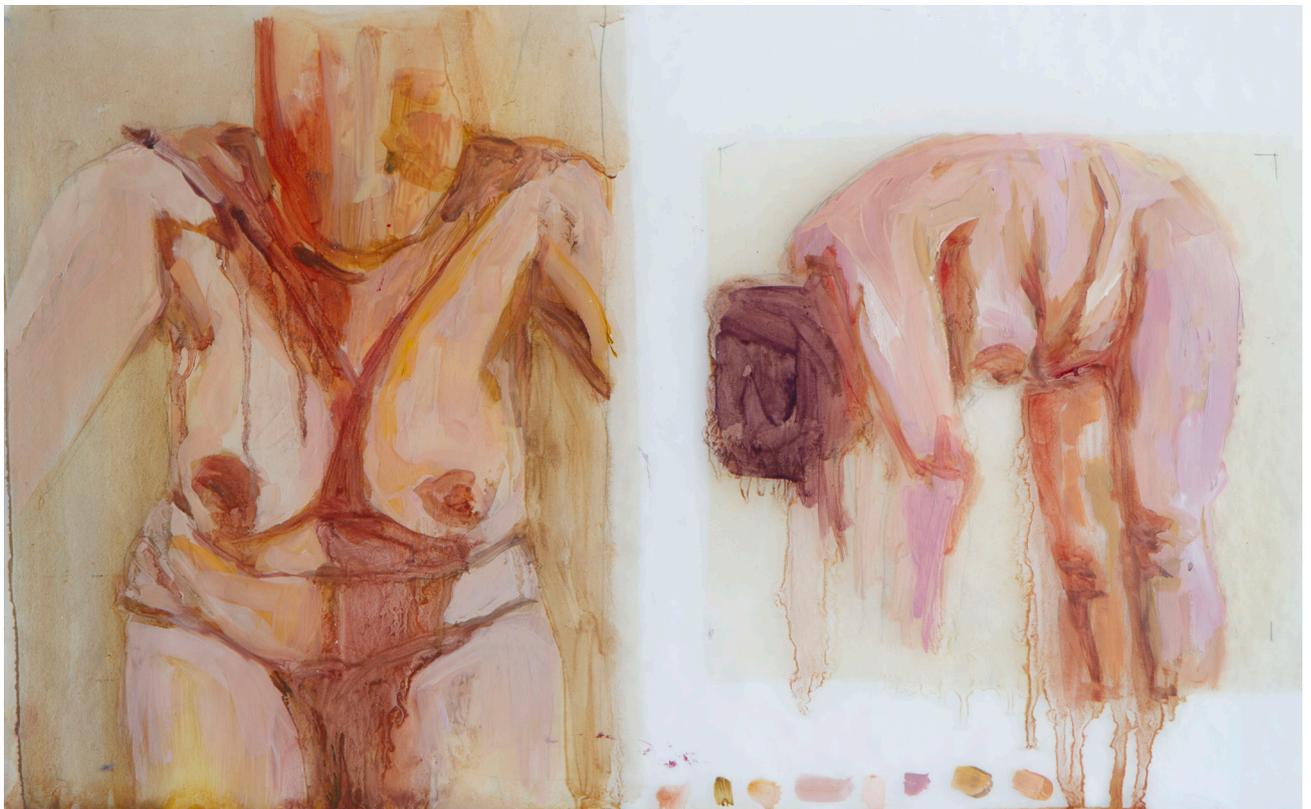
Bajo esta perspectiva, mi proceso ha ido evolucionado por series que cada año han pasado por diferentes fases, tanto matéricas como visuales, teóricas como vivenciales, llegando a crear aquel instante donde se puede comprender de forma casi sensitiva el acto pictórico, el cuerpo, el hacer manual. Como bien lo indica Bacon: “Lo que me emociona es cómo es que el cuadro abre toda clase de válvulas de sensación dentro de mí, que hacen volver más violentamente a la vida” (Sylvester, 2009). Vale decir, llegar a pintar el cuadro como si fuese un instante temporal que no se volverá a repetir, ni con la misma sensación ni estado, llegar a lograr que se evidencie todo esto sin necesidad de la palabra.

En relación a ello, Bourriaud dice: “Pintar el cuadro, no es fabricarlo como objeto, sino vivirlo, fusionarse con él, impregnarlo. El verdadero trabajo está en otra parte: es el que efectúa sobre sí mismo lo que constituye la materia prima y su verdadera base” (Bourriadu, 2009, P.61) Me parecen contingentes estas reflexiones hoy, cuando algunas maneras de vivir o de concebir nuestras formas de habitar son parte de un sistema que nos rige y construye como creadores de actos productivos. En ese sentido, el decidir pintar o dibujar nos sumerge en un ritmo diferente al habitual, distinto por ejemplo al de una máquina o a la inmediatez de un clic. Cuando pinto creo que intento volver tangible algunas sensibilidades, ya sea del tiempo o de la huella. Quizá esto se vuelve relevante si pensamos en los procesos industriales y tecnológicos del propio sistema, con su vorágine productiva hiper-tecnologizada, que no nos invita ni tampoco entrega una instancia para crear espacios o interacciones sensibles con nuestro entorno y nosotras mismas.

En relación con la anterior, quiero decir que la propia vida y la vorágine visual y productiva nos alejan de cualquier sensibilidad que podamos tener con nuestro entorno y maneras de habitar el cuerpo y así por consecuencia lo que nos rodea. Al respecto Nicolas Bourriaud realiza una reflexión que me gustaría destacar:

Las obras de arte, al contrario de los productos de la industria, resultan inseparables de lo vivido de su autor, vínculo que se afirma aún más vigorosamente cuando el sistema económico, en su lógica de estandarización y de maquinización, borra de los objetos que fabrica toda huella de invención humana. (P.13)

Todo ello en función y relación con el acto manual, es decir que, “la mano humana en el proceso pictórico, que inaugura la problemática de la pintura moderna, designa al artista como aquel que produce subjetividad, singularidad, incluso anormalidad” (P.76), indica Bourriaud. Por lo que, dichas singularidades las puedo materializar, por ejemplo, en los movimientos que hago al pintar, en el registro del pincel sobre la tela, cuando pasamos un trapo o espátula. De esa manera, junto al acto gestual puedo alejarme de cualquier intento de ilusión y del proceso industrial de un objeto producido por una máquina. Así intentaré, desde el sentido subjetivo que aporta mi propia huella, crear un encuentro cercano entre las distintas conexiones que crea mi cuerpo en acción directa con el soporte, el que hará surgir un gesto e imagen corporal que lucha entre la abstracción y la figuración.



óleo sobre papel vegetal 50 x 60 cm,
2018, Valencia



óleo sobre papel vegetal 50 x 60 cm, 2019, Valencia



detalle paleta

Tomando en cuenta lo dicho, retomaré las ideas de cuerpo invisible presente en la obra, que he tratado en capítulos anteriores. “El pintor pone su cuerpo”, escribía Paul Valery, y luego remarcaba: “Cada obra de arte refleja disposiciones fisiológicas y pequeñas decisiones existenciales, que expresan un compendio de elecciones, hábitos y gestos que se especializan en superficies o volúmenes” (P.96). Podemos decir, una vez más, que la pintura nos permite hacer presencia desde y del cuerpo. Que metaforiza el cuerpo a la vez que lo representa. En esas corporalidades, yo intento hacer surgir variantes del cuerpo. Es decir, con mi manera

de pintar busco reestructurar, superponer distintas formas y figuras, creando collages entre la foto y la pintura. Para que el cuerpo se pierda, desaparezca completo y vuelva a aparecer. Junto a ese proceso también me hago presente, queriendo o no estarlo. Así, mediante Salabert, podemos recordar las presencias del cuerpo en la obra:

El artista se incorpora a la obra mediante la huella de su trabajo, en ella incumbe al medio empleado para realizarla. De ahí que su afirmación concierne tanto a la representación del mundo como a la expresión física personal (el chorreo no es pincelada, es pincelar es como escribir; indica un temperamento que a su vez acredita el cuerpo activo) (2003, P. 65)

En relación a la idea del cuerpo presente, tomaré reflexiones de la artista Miriam Cahn, parte del catálogo de la exposición realizada en 2019 en el Museo Reina Sofía. En dicho texto la artista dice que su proceso pictórico es performático, lo dice con relación a cómo pinta sus obras y cómo las posiciona frente al espectador. Me parece certero su planteamiento al considerar la pintura como un acto de acción. Si lo pensamos, muchas veces se vuelve un proceso activo donde podemos crear un instante de performance individualizada, dependiendo de cómo cada una se comporte en el espacio taller, lugar en el que logramos expandir esa presencia corporal. Quizá esa presencia corporal se ve reflejada de forma activa cuando la vinculamos también a la idea de performance. La comisaria indica:

La performance –concebida, no como actividad que se realiza en un medio específico, sino como vía de reconocimiento y apropiación de la vulnerabilidad y del lenguaje, con la que captar los diferentes aspectos del sufrimiento, como si corporeizase, verbalizase y expusiese la violencia en toda su crudeza- puede ser considerada rotunda, analíticamente. (Sielewicz, 2019, P. 109)

En ese sentido, en la acción pueden surgir corporalidades, es decir, desde el acto de pintar, de posicionarnos frente a la obra, observar, escoger

el color y manchar. Debido a esto se convierte en un acto que implica un tiempo, una actuación determinada que detiene un instante que no se repetirá, aunque lo tengamos mecanizado. Se gesta, así como una acción que es vivenciada por quien pinta y luego quizá por quien observa. En el acto de pintar, surgen diferentes relaciones de las que luego nos damos cuenta, cuando tomamos distancia con lo que hemos realizado. Debido a ello, es necesario el encuentro del pintor con su obra para ver las relaciones que ella presenta.

Un punto sobre la superficie de una tela, puede leerse espacialmente: se encuentra en un lugar determinado. Pero se puede leer también temporalmente pues es igualmente la huella de un instante, de un acontecimiento que ha tenido lugar. Se puede mirar una obra de arte como un objeto, pero también como un acontecimiento. (Bourriadu, 2009, P.101)

De acuerdo con Bourriaud, se vuelve importante valorar el desarrollo artístico como un proceso que surge desde la pintura para construir nuevas maneras de ver, ya sea del cuerpo, de las formas, del color, de lo que nos rodea. En otras palabras, darle sentido y significado al proceso pictórico como una instancia necesaria para una primero, y seguro que para otros también. Pensando en vincularnos con nuestro entorno de manera cercana y sincera, tomo las palabras de Bourriaud: “Un mundo en que las interacciones resultan cada vez más complejas, y las producciones más estandarizadas. Contra la nivelación general impuesta por el <<capitalismo integrado>>, debemos construir territorios, componer motivos, hacernos texto”. (P.119)

Puede ser, de acuerdo a lo planteado, que como artistas debemos crear interacciones que se distancien de la nivelación general impuesta por el sistema en que vivimos. De esa forma podremos producir relaciones con el mundo donde el arte logre crear modelos de valor y proponer economías de existencia diferentes, ancladas en maneras de habitar con componentes subjetivos, para trazar líneas de fuga. “Tenemos que producir nuestra existencia con ayuda de esas <<máquinas de hacer fisuras la subjetividad>> que son las obras de arte” (P.119)

Bajo esta idea, quizá con la producción artística podemos acercarnos a otra forma de vida, donde el artista tenga como labor crear una manera de vivir que agencie los territorios de la existencia, desde perspectivas sensibles y construcciones inéditas, que nos inviten a pensar cómo habitamos y nos movemos siendo cuerpos. Hoy el artista, pintor(a), puede llegar a ser un o una analista de la realidad y crear formas hacia una realidad no unívoca. Así como bien indica Berger: “Pintar hoy es un acto de resistencia que satisface una necesidad generalizada y puede crear esperanzas” (Berger, 1997, P.49.) Estas reflexiones me parecen acertadas frente a lo dicho y reflexionado, donde quizá el acto de pintar, para algunos, puede ser camino hacia un proceso de emancipación del pensar y hacer.

Sin embargo, parece complejo hablar del acto de pintar, debido a que hay cosas que con el lenguaje muchas veces no puede describirse, no podemos medir sensaciones ni acciones. Quizá podría decir cómo se aplica un color o el tamaño de una mancha con relación a un gesto. Podría decir que cuando pinto intento crear pequeñas manchas en función de la parte del cuerpo que esté pintando. Por ejemplo, si pinto un brazo intentaré construir manchas con relación a su forma. Escogeré el tamaño de pincel o de la brocha en relación al soporte y la parte del cuerpo que pinte. El color y sus matices estarán sujetos a la fotografía que elija como referencia visual, que me entrega la cercanía con ese color y forma que busco atrapar. También importa la fuerza con la que aplicaré la mancha y ella dependerá de lo que la imagen me entregue a nivel sensitivo y visual. Asimismo podría decir, por ejemplo, en este cuadro hice una pequeña mancha de color carne diluida con trementina, la que dispuse sobre el soporte de manera sutil, para luego, al lado, ubicar una de mayor tamaño, de color verdoso y pastoso. La primera mancha la apliqué con una presión leve con un pincel nº12 y a su lado otra con pincel nº 18 sin diluir con más presión, pastosidad y fuerza.

Al mirar una pintura, todo esto se podría ir leyendo sin que lo describamos con palabras, como si las huellas y el registro se trataran de una escritura del cuerpo que pinta. Creo que escogemos el medio que necesitamos o creemos más adecuado para expresar lo que no sabemos expre-

sar de otra manera. Entonces de repente pinto, me doy cuenta del tiempo que implica, de la postura que adopta el cuerpo, la mano, el cerebro. Entonces decido y creo una pintura, una representación, desde donde espero que surja el cuerpo representado de otra manera, en mi caso, un cuerpo que se distancie de su foto inicial. De acuerdo a esto, pinto para volver a decir, para hacer presente lo que nos rodea, para hacer una aparición.

La pintura es, como bien indica Berger, una afirmación de lo visible, de lo que nos rodea y que está continuamente apareciendo y desapareciendo en el cuadro pintado. “Posiblemente, sin la desaparición no existiría el impulso de pintar, pues entonces lo visible poseería la seguridad (la permanencia) que la pintura lucha por encontrar. La pintura es, más directamente que cualquier otro arte, una afirmación de la existencia del mundo físico al que ha sido lanzada la humanidad” (P.39) Como indica el autor, en ese querer representar la ausencia de eso que vemos y volvemos a ver en el cuadro, se logra realizar una revelación.

En la insistencia casi de resistencia pictórica, quisiera tomar de ejemplo la novela *La vida instrucciones de uso*, de Georges Perec, especialmente para centrarme en uno de sus personajes: Bartlebooth, quien decide sumergirse en el arte de la acuarela. Bartlebooth, decide que cada día pintará una acuarela, hasta conocer en la perfección esta sutil técnica, para crear un puzle que luego destruirá. Todo para su propio fin, sin importar el tiempo que le tome ello: “En otros términos, Bartlebooth decidió un día que toda su existencia quedara organizada en torno a un proyecto cuya necesidad arbitraria tuviera en sí misma su propia finalidad” (Perec, 2010, P.147) Quizá en esa insistencia se vuelve importante tomar estos caminos, que en relación a lo que planteaba anteriormente, intentan reservar, conservar decisiones y acciones valorando la especificidad del propio acto, dando valor al hacer en sí y al proceso de investigación que conlleva.

En relación a lo anterior y al tiempo e involucramiento que el acto manual implica, Richard Sennett en su libro *El artesano* (Sennett, 2008) nos invita a reflexionar sobre la importancia del hacer, desde las relaciones

entre el artista y el artesano, como prácticas vinculadas. Sennett nos habla del proceso, de los tiempos, del vínculo con el oficio de manera cercana. En una parte del texto toma de ejemplo la industrialización, poniendo en valor el acto manual que implican los procesos artesanales de producción. Lo ejemplifica a través del diseño y el dibujo arquitectónico, el que hoy en día se realiza mediante software y programas digitales, que han dejado de lado la práctica de salir a observar y dibujar de forma natural. Así, Sennett logra mostrarnos lo importante del acto de salir a dibujar y observar, donde el ejercicio que hacemos para trasladar las relaciones visuales al papel de forma manual logra hacernos conscientes del espacio, de la solidez de los materiales, de los vacíos, de las perspectivas. Así, el cerebro logra adquirir un aprendizaje que mediante un ordenador no desarrollaríamos

Se puede dejar a las máquinas hacer ese aprendizaje mientras los humanos sirven como testigos pasivos y consumidores de la competencia creciente, pero sin participar en ella. Por esta razón Renzo Piano, diseñador de objetos complicados, vuelve, en su proceso circular, a dibujarlos a mano a grandes rasgos, los abusos del CAD ilustran como, cuando la cabeza y la mano se separan, la que sufre es la cabeza (P.62)

Respecto a lo que indica Sennett, salir a dibujar implica un acto de mirar, medir, trasladar al papel y grabar en nuestros pensamientos el espacio, las materialidades. Hace que podamos visualizar desde perspectivas quizá más cercanas lo que observamos y lo que nos rodea, con sus desperfectos o perfecciones reales, proceso que no es posible lograr al dibujar en el ordenador.

Así, con la pintura, intento rescatar mediante su textura, su presencia, lo que Berger define de la siguiente manera: “Lo que distingue la pintura al óleo de cualquier forma de pintura es su esencial pericia para presentar la tangibilidad, la textura, el lustre y la solidez de lo descrito. Define lo real como aquello que uno podría tener entre las manos” (Berger, 2016, P.99) Como bien indica Berger, la pintura es una afirmación de lo visible, de todo aquello que nos rodea que podemos hacer reaparecer en el

soporte. Y así pinto e intento atrapar partes de un cuerpo, mediante las imágenes que construyo, con collages fotográficos de forma casi irracional.

En relación a ello, me parece cercana y acertada la manera en que describe el acto de pintar la artista Miriam Cahn:

Esta técnica da cuenta del tiempo exacto que la artista puede pasar en estado de máxima concentración e inmersión en su trabajo para así alcanzar los niveles más profundos de la conciencia, de los que emergen con una explosiva descarga estética con la que crea imágenes internas y no censuradas sobre el lienzo o el papel. Su aguda percepción intelectual del mundo exterior llega a un equilibrio perfecto con su intuitivo discernimiento interior y toda su fuerza emocional y de expresión es impulsada a la superficie. Sin otorgarle ningún significado psicológico, utiliza este proceso para producir visiones drásticas, aparentemente arcaicas, y representaciones de sueños, de fascinante poética, que surgen de los momentos de intensa experiencia. (Bühler, 2019, P.17)

En sintonía con lo dicho, parece que, en el acto de hacer, grabamos el propio cuerpo, intentando hacer presentes formas, líneas, colores, tiempo. En ese ir y venir que el proceso implica, entre la improvisación y la toma de decisiones, busco que los cuerpos que surgen en la pintura se hagan presentes de tal manera que no podamos racionalizarlos ni describirlos en su totalidad. Compartiré una de las anotaciones de mi cuaderno de pintura en relación a una charla que suelo oír cuando me encuentro en el taller pintando.

NOTA:

Dic 2019 he vuelto a oír: Conferencia cuerpos que importan. De Judith Butler.

- Decir que un cuerpo está construido quiere decir que no es nada

más que un constructo, tenemos que entender hasta qué punto un cuerpo está dotado de significancia en virtud del marco histórico dentro del cual se lo comprende. (38:32)

- *Hay una multiplicidad de relaciones corpóreas*
- *Hay distintas maneras de pensar la reproducción–sexualidad: expandir paradigma, órgano sexuado, cuerpo sexuado.*
- *La dimensión temporal del cuerpo (45:35)*
- *El cuerpo material. Los cuerpos perduran. El cuerpo tal vez sea parte de una unidad lingüística*
- *Nos preocupan esos cuerpos, porque están mal reconocidos (47:40)*
- *Buscamos el reconocimiento en este mundo para poder existir como sujetos sociales que participan en el mundo. Al mismo tiempo sabemos que no hay reconocimiento en este mundo (48:40)*
- *Cómo deben ser reconocidos los cuerpos cuando no se ajustan a la norma social de lo que deben ser los cuerpos (49: 55). Como se juntan para significar su existencia*
- *¿Quién puede ser reconocido? (50:55)*
- *Si entendemos los cuerpos por su interdependencia quiere decir que no nos entendemos sin otro (59:06).*
- *Quiénes son reconocibles dentro de la dominancia de aspecto. ¿Qué y quien será legible y quién no? (1:05:00)*
- *El reconocimiento, una forma de representación por la que puede pasar el cuerpo.*
- *Estar al límite de lo reconocible, lo monstruoso. (1:07:00).*

Los apuntes de la conferencia de Butler, que es parte de mis referencias auditivas, me han guiado para comprender las maneras de descomponer las formas o repensarlas y así, junto a ellas, también nuestras corporalidades hoy en día. Todo esto me recuerda las interpretaciones que realiza Paul Preciado al hablar sobre las pinturas de Miriam Cahn.

Quién honrará la vida de los que fueron considerados menos-que-humanos, quién le cantará mientras mueren, quién se tumbará en la frontera, quién pondrá su cuerpo en el lugar en el que está la frontera para llevar después inscritos como testigos

la huellas de sus pies que cruzaron. Digo: quiero que pintes el único retrato que habrá de mí. Quiero que el retrato que hagas de mí se oponga a la descripción que hará el gobierno de lo que fue mi vida- verán que no tenía el sexo que creyeron. Verán que uno de mis brazos me fue regalado y vino a ocupar el lugar de un pene. Verán que mi pelo estaba hecho de algas luminiscentes. No lo creerán. Pero tú lo habrás inventado como verdadero. Pintarás esa imagen con trazos de un plutonio para que dure ochenta millones de años. (Preciado, 2019, P.103)

Hago referencia a estos autores, debido a que han sido parte importante dentro del proceso creativo. Proceso que como vemos se va componiendo con las diferentes vivencias personales, pictóricas y teóricas. Considero que la pintura cobra importancia, debido a que existen también otras(os) que la consideran importante, así como bien describe Preciado cuando habla de Miriam Cahn, buscando la necesidad de mantener sus imágenes porque con ellas se siente representada. Hoy en día entre las visualidades del cuerpo alejado de la norma, Cahn invita a que lo pensemos desde su crudeza, que la vuelve casi real.

Desde estas reflexiones intento mediante la pintura hacer surgir un cuerpo o varios cuerpos, de distintas maneras. Quiero que sea desde la pintura; es un complemento que, por ahora, no veo separado. Como si las manchas fueran las que me permiten construir un diálogo sobre el soporte, entre las representaciones que se construyen y el registro de las mismas. Como si quisiera realizar una invitación a ver. La pintura como un acto accidental que denota las fuerzas con su presencia. Que hacemos presente desde el acto manual de hacer y el pensar. Y de acuerdo con ello, en el acto manual, podemos vincular nuestra manera de habitar, movernos, concebir las relaciones, etc. Entonces la pintura, el taller, el hacer artístico es un campo de acción, intención y declaración de principios, en el que, como indica Cahn: “La libertad y el trabajo son, por lo tanto, las condiciones básicas y los objetivos del arte. Si el pensamiento es inseparable de la creación, entonces la práctica artística es inseparable del proceso de emancipación.” (Momro, 2019, P.149)



Foto sobre papel pintao con óleo, pastel, spray y carboncillo sobre papel 300 gr.
70 x 60 cm, 2020, Valencia

5.2. Proceso de trabajo pictórico: estrategia para el estudio de la representación del cuerpo

Nota:

-Febrero de 2019-

. Entro al taller, enciendo la luz, decido si oír o no la radio, quizá algún video de una charla que he descargado, quizá vuelva a escuchar la canción de Satie que tanto me gusta o el audio en el que habla Judith Butler sobre los cuerpos que importan, quizá simplemente oír el silencio. Pues luego decido y miro, miro qué hay en el taller, qué imágenes dejé a medias, qué pinturas di vuelta. Decido de forma rápida qué haré el día de hoy, si retomar un formato grande o pequeño, la verdad siempre comienzo por los pequeños, como que me dan impulso. Y pinto, a veces rápido, como si algo rápido quisiera salir de mi cuerpo, como si me apretara la panza o la garganta, pinto como si quisiera extender mi cuerpo sobre el papel o madera. En los últimos talleres que he tenido no hay buena ventilación, entonces siempre he sentido que permanezco con el olor a óleo en la nariz, en los ojos, en la ropa, en el cuerpo, como si la pintura me persiguiera. No me gusta pintar acompañada, me parece un momento tan íntimo, pero en el taller somos muchos y me hice una cuevita, sí, como siempre, así como cuando no sé expresar lo que siento en palabras y me quedo muda. Pues la pintura quizá ayuda en algo. Otras veces pinto lento, pienso mucho y lanzo manchas y luego comienza a surgir un cuerpo o una mancha cuerpo, o una línea cuerpo y la intento atrapar ahí. Y quizá me doy cuenta de cuando parar teniendo cuidado de que la pintura no se transforme en un caos, de donde no pueda salir, y tengo que dar vuelta la tela para no volver a saber más de ella. Creo que pintar es un ejercicio extraño, entre el control y el azar de cada color, cada

mancha, cada línea. Otras veces escribo y miro y pienso una vez más, el porqué del cuerpo, el porqué de la pintura, el cómo hago para que surja de la mancha un cuerpo como si estuviese torcido, como cualquier cosa, menos cuerpo de verdad. De esos de verdad, que la gente quiere tener. Yo al final me vuelvo a casa, caminando en silencio, pensando que no entiendo lo que significa que no te sirva el cuerpo, y que no sé si tiene sentido hoy seguir pintando, pero siempre llego a la conclusión de que quiero hacerlo para siempre.



Taller. Pinturas sobre el muro. óleo sobre papel vegetal. 2018, Valencia.

Inicio el capítulo con una nota de mi libro de proceso, la que expone lo que puede ser un día de pintura en el taller. Para continuar intentaré estructurar mi proceso pictórico, el que pasa por una serie de fases, diferentes, que son necesarias respetar y considerar. Cada fase o momento desarrolla un tiempo determinado. Antes de comenzar a profundizar,

quisiera exponer algunos recuerdos que me parecen relevantes y ayudan a comprender mi práctica. Por ejemplo, recuerdo la primera vez que me sentí agobiada por no comprender muy bien en qué consistía esto de pintar. En ese momento un profesor y amigo me recomendó un texto de José Albelda, *Desde dentro de la pintura* (2008), el libro me pareció tan cercano y sincero que me ayudó a aproximarme, en mis inicios, a la relación que estaba decidiendo tomar con el quehacer artístico. En aquel libro, Albelda logra acercarnos a lo cotidiano de la práctica pictórica, a los temores, experiencias, el hacer, la cercanía con la obra, etc. Como bien indica Albelda, lo que él buscaba lograr con la creación de su libro era más que nada: “Disponer de algún cuaderno que se ocupara de los temores iniciales, de la experiencia compartida del lienzo en blanco, de la soledad del estudio, de la mirada, del hacer, del después de la pintura. Que se ocupara del sentido del pintar y de todo lo que le rodea” (P.11).

Junto a estas reflexiones y la de otros artistas y teóricos, he ido comprendiendo la importancia del espacio taller, de los procesos y vivencias junto a la práctica pictórica, la constante reflexión, la imagen, el ver y el sentir. Hago referencia a este texto, debido a que me parece necesario estudiar también a aquellos autores que nos hablan de lo que sucede en el taller, como también lo hizo Albelda, a quien lo marcó *Tratado de la pintura*, de Cennino Cennini. Quien define a la pintura de la siguiente manera: “Y es esta un arte que se llama Pintura, que requiere fantasía y destreza de mano, hallar cosas no vistas, buscándolas bajo aspectos naturales y sujetarlas, de modo que aquello que no es, sea” (P.10)

Considero necesarias estas reflexiones, debido a que nos guían y aproximan a los propios acontecimientos pictóricos. Con estos textos me puedo acercar a la práctica de forma íntima, con complicidad, como si compartiera intereses y necesidades con otras personas, debido a que han escrito algo sobre sus propios intereses. Así, puedo ir construyendo y comprendiendo el propio proceso de taller, como un acto de vida, político, social, con el que me vinculo desde vivencias cotidianas, teóricas y visuales.

Por ello, luego de esta declaración de principios, para comprender las fases de las que hablaba en un principio, creo que también es importante reflexionar sobre el espacio taller, saber que desde donde lo entiendo me parece una declaración necesaria, debido a que no es, por ejemplo, una oficina blanca con un ordenador. Tampoco es un laboratorio pulcro, ni una industria, es un lugar donde hay un par de mesas, un par de bastidores, está todo sucio y hay olor a óleo, trementina y aguarrás, los que te da un golpe al entrar. Además de eso, muchos papeles desordenados por ahí, telas enrolladas, bastidores hacia la pared, maderas a medio pintar, otras con una veladura, papeles con spray rojo y otros papeles pegados en la pared creando una especie de collage. Es un espacio que casi siempre he compartido con otras personas, donde se logra crear una instancia de diálogo y creación. Ese espacio que bien se logra describir en *Desde el taller: Diálogo entre Yves y John Berger con Emmanuel Favre*. Yves Berger dice:

En una carta dirigida a Leon Kossoff compara el taller con un estómago. Esta imagen me gusta muchísimo. En algunos talleres- por ejemplo, en el de Kossoff, donde pintó durante toda su vida, todo, incluso las paredes y el suelo, tiene la textura de un estómago. El que habita el taller se parece a los distintos ácidos que hay en el estómago y nos permiten digerir. Colaborar con el proceso que hará que las cosas salgan” 2015 (Berger, 2015,p15)

En relación a lo dicho, pensar el taller desde el cuerpo me parece preciso, pues lo pensamos desde dentro, como si fuese algo totalmente visceral. Finalmente, es el lugar donde paso mucho tiempo pensando, haciendo, mirando, leyendo, cortando, pegando, pintando, dibujando, conversando. Es el lugar donde el tiempo parece que a ratos se detiene. Donde a veces se gesta el proceso que implica construir una imagen, retenerla y hacer que perdure un tiempo, lo que le permita los materiales utilizados. Y así, lograr que se detenga el gesto, la mancha, la acción. Es en el taller donde se crea un momento, un tiempo y una instancia de diálogo que podemos exteriorizar. Es una instancia de construcción de realidades a destiempo, casi como un sinsentido paralelo a lógicas capitalistas. Implica un hacer reflexivo que desarrolla significados que nos permiten

de alguna manera subvertir y recuperar espacios que la visualidad del espectáculo se ha apoderado.

Intento acercarme al trabajo artístico desde aspectos que estén cercanos más bien a los sentidos y las sensaciones, los que pueden llegar a ser una vía que nos posibilite comprender el mundo alejado de la razón. Así para acercarme al proceso pictórico, para profundizar, retomaré reflexiones que realiza Deleuze en su libro *Pintura: El concepto de diagrama*. Para aproximarme a dichas reflexiones, comenzaré describiendo de manera general mi proceso pictórico, el que, en sintonía con Deleuze, se iniciaría cuando pienso la imagen, la construyo en mi mente y luego pasa a la fotografía. Y al tener las fotografías, hago una selección en el ordenador para luego pasar a la edición, es ahí donde realizo un collage de cuerpos / fragmentos con los que intento entremezclar formas, poses, que hagan desaparecer el cuerpo para que surja el hecho. Es decir, la pintura se inicia con la foto, que es el medio que reserva el cuerpo para pasar por la pintura, que es la que me ayudará a hacer surgir el cuerpo desde el gesto manual.

Y como bien indica Deleuze, ¿qué quiere decir hablar de pintura? El autor lo define como el ejercicio de formar conceptos que están en relación directa con la pintura, que se vuelven complejos y difíciles de nombrar debido a su relación con los sentidos. Para ello Deleuze intenta apoyarse, desde la filosofía, en algunos grandes pintores del siglo XX y mediante sus reflexiones llega a algunas ideas y conceptos que traslada al medio pictórico. Así, comienza indicando que el acto de pintar pasa por una catástrofe necesaria para que salga algo. “¿Qué sale de allí? La gran palabra de Cézanne, que la catástrofe afecta al acto de pintar. ¿Para que salga qué de allí? El color, para que el color ascienda, dice Cézanne. Y en Paul Klee: necesidad de caos para que salga de allí lo que él llama el huevo o la cosmogénesis” (Deleuze, 2012, P.30)

Para que la pintura pase por esa catástrofe suceden distintas etapas, en ellas está el momento pre-pictórico, que es por donde surgirá ese algo. Ese momento pre-pictórico, surge, en mi caso, cuando pienso y hago la foto. Implica tiempo, acciones y decisiones que se verán reflejadas en

el cuadro al mismo tiempo, debido a que el proceso pictórico pasa por distintos momentos en función de los objetivos propuestos y de la imagen que la propia pintura desarrollará. Me parece necesario reflexionar sobre los aspectos formales que me permiten la construcción del cuerpo pintando, debido a que es un aporte para el proceso de investigación artística.

Continuando con el primer momento —el momento pre-pictórico, cuando surge la foto— la fotografía es el medio que me ha servido para registrar la imagen, apreciar sus cualidades formales y para potenciar algunos aspectos que me interesan del cuerpo. Cuando realizo la fotografía selecciono la iluminación, el encuadre, la pose, todo esto pensado desde la pintura. Al tener la fotografía hago las primeras manipulaciones en la imagen, de manera digital y a veces manual: la corto, suprimo, borro y superpongo. Este proceso me permite acercarme y desarrollar la idea del cuerpo exagerado, entremezclado, transformado que se aleja de su primera imagen inicial. El medio técnico es fundamental para hacer surgir el cuerpo con la pintura, desde un conjunto de acciones manuales.

En consecuencia, podemos decir que antes de pintar también suceden muchas otras cosas. Como bien describe Deleuze, el antes de pintar el cuadro está cargado de un montón de imágenes, pensamientos, emociones, es decir, no se comienza desde un fondo o la mente en blanco. Es el momento por el que hay que pasar sin caer en el cliché. En ese sentido, luego del paso por el estado pre-pictórico, surge el diagrama, que es el camino para llegar al hecho pictórico, desde donde surgirá la pintura, como presencia, acontecimiento.

“Vuelvo entonces a encontrar aquí mis tres momentos. El momento pre-pictórico: clichés y nada más que clichés. La necesidad de un diagrama que va a remover, que va a limpiar el cliché para que salga algo, siendo el diagrama sólo una posibilidad de hecho. El cliché, el dato, lo que ésta dado. Dado en la cabeza, dada en la calle, dado en la percepción, dado por todas partes. Ver entonces que el diagrama interviene como lo que va a remover el cliché para que la pintura salga” (P.60)



Collage digital para pintar,
2020, Valencia



Foto impresa pintada con óleo y pastel, 20 x 30 cm, 2020, Valencia

Puedo ver que se van clarificando los tiempos de la pintura, para que surja el hecho pictórico, que será la imagen en su presencia. Retomando la idea de presencia, podemos demostrar, una vez más, que la pintura no busca ilustrar una historia que contar.

“Sea un cuadro de Mondrian, sea una figura de la pintura muy clásica, existe una especie de presencia. ¿Para qué sirve la palabra <<presencia>> cuando los críticos la emplean? Sirve para decirnos lo que sabemos bien gracias a ellos, gracias a nosotros mismos: que no es representación. Ante todo, sabemos que presencia se distingue de representación. El pintor ha hecho surgir una presencia” (P.52), indica Deleuze.

Así, continuando con mi proceso pictórico, luego de tener la fotografía, traslado las relaciones formales de la imagen al soporte, es decir, trazo las líneas diagramáticas que irán sosteniendo al cuerpo. Cuando comienzo a dibujar estudio el cuerpo a nivel formal, desde su estructura, composición, zonas de color, espacios vacíos, etcétera. De esta manera, poco a poco comienzo mi diagrama, que es distinto en cada pintor. Y luego de tirar las primeras líneas bases, voy preparando el color que trasladaré como manchas sobre el papel, las que se ubican y crean, entre una acción controlada y azarosa. Son las manchas ubicadas en la tela las que nos develarán, poco a poco, la presencia de la imagen representada y harán surgir el hecho que, en mi caso, surge entre figuras abstractas y figurativas del cuerpo. En relación a todo esto se



Dibujos sobre papel vegetal 2020, Valencia

gesta el proceso de diagrama. “Diría entonces que el diagrama es la instancia a través de la cual deshago la semejanza para producir la imagen presencia. Para eso paso por el diagrama. Derrumbe de la semejanza y producción de la imagen son el aspecto antes y después” (P.101), dice Deleuze, quien además ocupa como referencia Klee para profundizar en la pintura, en su frase “No se trata de reproducir lo visible, se trata de volver visible” (P.69).

En ese sentido, podemos decir que lo visible se produciría a través de la catástrofe que vendría a ser el proceso por donde pasa y surge la pintura, para llegar al hecho pictórico, que es lo que surge desde y en el soporte, en mi caso, la forma del cuerpo fragmentada, en mancha, deformada. Lo que se pinta surge de la captura de esas fuerzas invisibles y el rol del diagrama es establecer esas fuerzas para que surja el cuerpo. “Es pintar fuerzas, no es pintar formas. El acto de la pintura, el hecho pictórico, ocurre cuando la forma es puesta en relación con una fuerza. Ahora bien las fuerzas no son visibles. Pintar fuerzas es, en efecto, el hecho” (P.69. Así, desde el hacer temporal, procesual de fuerzas invisibles, surge el cuerpo en gesto y en imagen.

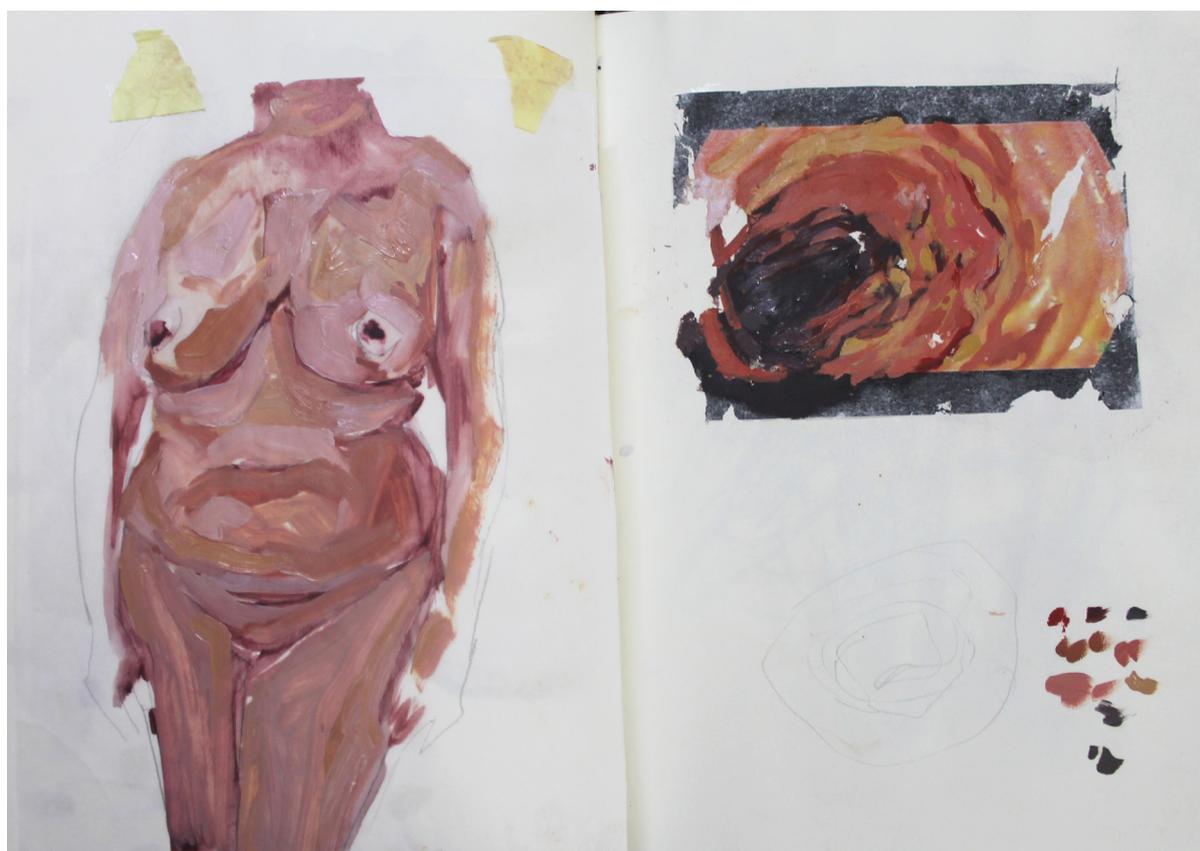
Como dice a menudo Cezanne: En provecho de una semejanza más profunda. O bien, para hacer surgir la imagen. ¿Qué quiere decir eso? Tomemos esto a pie de la letra y sirvámonos de todas las expresiones. En la búsqueda, habremos variado el vocabulario únicamente con la idea de que eso puede hacernos avanzar. Diría también entonces: deshacer la representación para hacer surgir la presencia. La representación es el antes, el antes de pintar; la presencia es solo que sale del diagrama. O diría también: deshacer la semejanza para hacer surgir la imagen, pero lo que surge lo que sale de aquí del diagrama es la imagen sin semejanza. (Cezanne, P.100)

Para acercarme a estas reflexiones de Deleuze, se vuelve necesario ir trazando el proceso diagramático por el que pasan mis pinturas. Para ello continuaré con aspectos como el color, importante sin duda, debido a que busco acercarme inicialmente a parte de un cromatismo que devenga de



spray sobre papel vegetal pintado con óleo, 15 x 10 cm, 2018, Valencia

la carne, la piel, que me permite trasladarme al cuerpo de forma directa. Los colores que utilizo son parte de mi paleta, entre gris y saturada, que se logra mediante rojo carmín, amarillo ocre, azul ultramar, verde vejiga, sombra tostada y blanco. Con estos colores voy tratando de generar los distintos matices del cuerpo. Entre rojos, verdes, azules y amarillos intento exponer una materialidad, construida a través de manchas que se ubican una al lado de otra cuya forma y tamaño son determinadas por la figura. Quizá esto nos permite acercarnos a la pintura de forma manual. En el proceso dejo entrever el lápiz inicial y, aunque a veces hay partes que se quedan a medias, el fondo mantiene la primera capa. También algunas pruebas de color las ubico al costado, como invitando a apreciar el proceso y la paleta.



Bitacora de pintura, A4. 2018.
Cuerpo, papel vegetal pintado con óleo. Izquierda, Transferencia sobre papel pintado con óleo.



óleo sobre papel vegetal, 2021, Valencia

La pintura y su forma de ser creada va variando en función de la imagen inicial, por ello a ratos va desde el empaste constante, entre capas superpuestas y borradas y otras veces entre veladuras y empastes sutiles. Con la pintura intento develar un proceso que se construye a partir de una síntesis de manchas y líneas de la figura del cuerpo. De esta forma surge el cuerpo transformado, junto a un conjunto de acciones que invitan a recorrer el soporte e ingresar en él a partir de la manera en que es pintado.

Asimismo hay que considerar el soporte pictórico. En este último tiempo he pintado en papel, el que, desde su fragilidad, intenta sujetar una imagen de un cuerpo excesivo, exagerada y transformada. El papel, que se dispone en el muro sin límites que lo contengan, se transforma en un material frágil, debido a la fácil absorción de los líquidos. El papel se presenta de manera precaria y se contrapone con la imagen del cuerpo pintado sobre él. Así, el papel como soporte se vuelve más frágil, debido a su corta duración en el tiempo y a lo corrosivo de los diluyentes que afectan a la celulosa. Esto provoca que los ejercicios en papel sean obras de poca durabilidad en el tiempo. En este contexto, busco por medio de la pintura —y bajo la experiencia que desarrolla— Hacer vivir y revivir la imagen del cuerpo diferente pero real, encarnado y transformado.

Además, pinto a veces en trozos de madera sin bastidor y con bastidor. Logro contener a la figura en un marco que limita su soporte: el cuadro y las distintas series que realizo van rondando entre estos aspectos. Asimismo es relevante la composición de la imagen pintada, una imagen muchas veces asimétrica, que, por medio del contraste entre luces y sombras, perspectivas diferentes, intenta mantener una tensión para poder presentar el cuerpo.

Así también destacare las relaciones que la imagen pintada mantiene con el fondo de la pintura. Habitualmente las figuras que represento se encuentran ubicadas dentro del soporte con un fondo de color liso, donde la imagen intenta resaltar y sobresale a ratos para llegar a los límites del soporte. Esto sucede en el intento de querer representarlas como cuerpos que surgen dentro de un espacio que las contiene y las delimita, como lo es el papel, madera o tela.

Deleuze establece una relación entre figura y fondo, al referirse a la obra de Francis Bacon, que mantiene algunas relaciones con las estrategias que utilizo para mostrar el cuerpo. Este se refiere a que la relación que el cuerpo mantiene con el fondo hace del soporte un espacio, una estructura material que sostiene al cuerpo, donde el cuerpo es figura y forma, mientras que el soporte pictórico es el lugar donde este se desintegra. De esta manera, la figura se establece aislada para impedir el carácter

figurativo e ilustrativo en el cual podría caer la pintura. Así podemos establecer que el cuerpo mantiene una relación con el fondo, no desde una condición narrativa, sino más bien desde su condición matérica, como cuerpo que se presenta deformado, estirado, en constante mutación que surge del acto manual.

Otra característica presente es que en algunas pinturas el cuerpo queda muchas veces ubicado en medio, dentro de un espacio liso, sin profundidad ni perspectiva. Así, de esta manera, me alejo de una condición figurativa y narrativa. El fondo mantiene una relación espacial con la figura, es decir, la contiene. Para Deleuze hay dos maneras de escapar de la figura, sustraer la rigidez de la figuración y atenerse a lo que él denomina el hecho, que puede ser desde lo abstracto o desde la sensación. El cuerpo siendo la figura es la materia, el lugar donde el cuerpo se desintegra, donde se produce la acción, la fuerza, los niveles sensitivos por los que pasa la pintura, lo que nos hace alejarnos de la condición narrativa e ilustrativa.

Si consideramos que la pintura, como bien indica Deleuze, intenta escapar de la figuración, lo narrativo e ilustrativo por medio del acto manual y el conjunto de manchas y trazos al azar que con esta se desarrolla, establecer el cuerpo con un fondo liso mantiene una relación espacial y estructural, donde se tensiona y coexisten dos espacios: figura y fondo como dos sectores envolventes. El color liso establece a la figura dentro de un espacio que lo contiene y lo hace surgir en sí mismo.

Si continuamos con los aspectos formales, de color, composición, forma, es necesario destacar que este último tiempo he trabajado por series y formatos diferentes, lo que hace surgir obras en conjunto con distintas materialidades y visualidades. Gran parte de las obras también las hago en el cuaderno de pintura, que me ayuda a estudiar la forma, el color y la composición antes de pasar a un formato mayor. Sintetizando mi proceso, luego de tener la foto preparada paso al formato papel. Primero en la bitácora, luego a un papel vegetal y/o a un papel para óleo de mayor tamaño y, si me interesan algunas formas de esa imagen inicial, las paso fragmentadas a maderas pequeñas. A veces realizo un collage fotográ-

fico que me da para cinco pinturas. Repito el ejercicio de distintas maneras, debido a que hay formas que se quedan en mi mente y se vuelve necesario volver a pintar, hasta que me aburra de ellas o ya las haya captado en sus diversas posibilidades. Todas estas decisiones las realizo en función de la imagen inicial, es decir la foto, que es la que me entrega la primera figura del cuerpo.

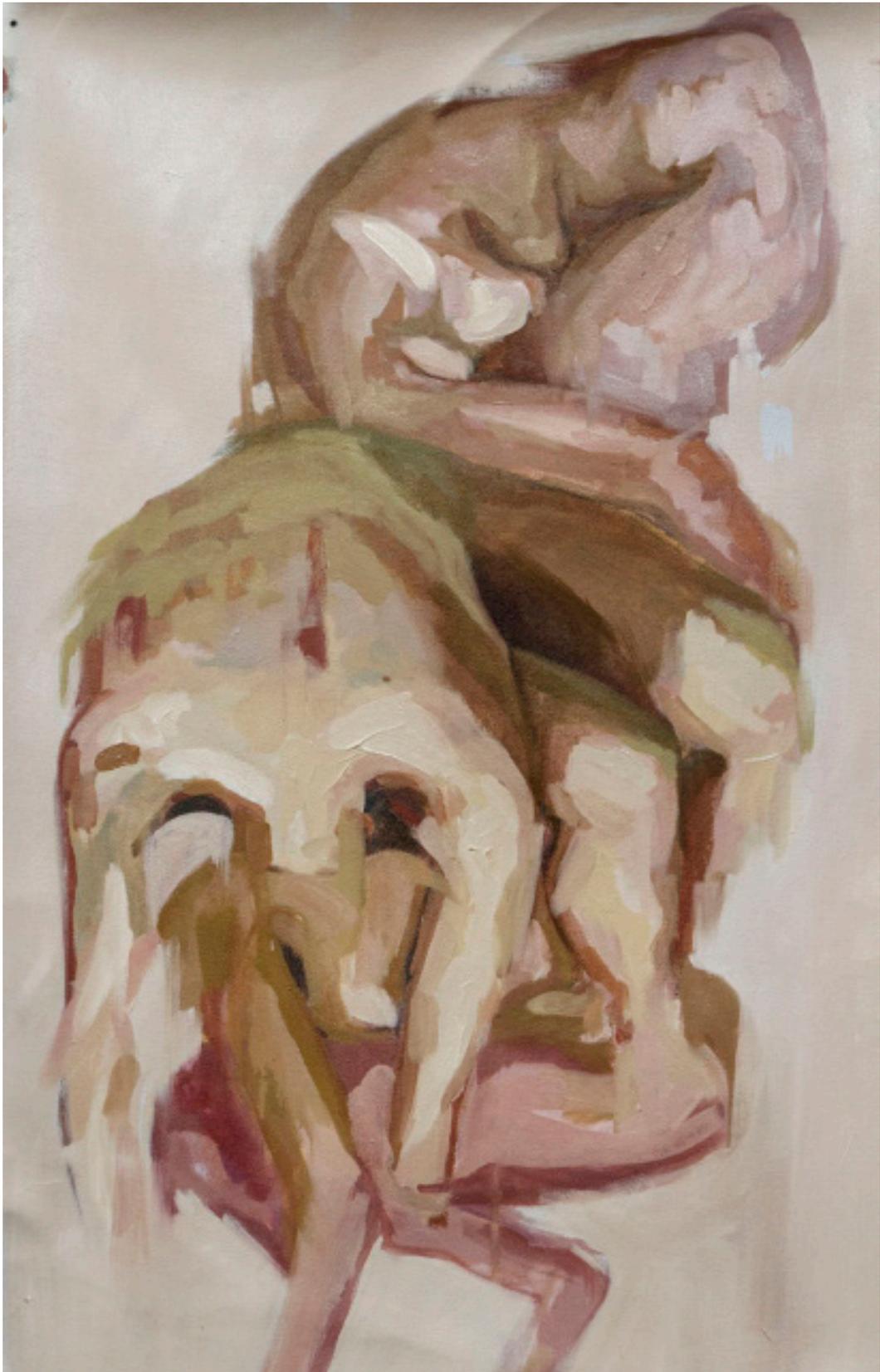
De esta manera voy creando una serie de obras en relación a una imagen. La repito, como si quisiera robar todo lo que la imagen me puede entregar del cuerpo. Para hacerlo aparece en el soporte pictórico, que este último tiempo suele ser papel y madera. A veces el fondo lo dejo y otras veces lo tapo con trazos grandes de espátula de un color. Las herramientas que utilizo suelen ser tijeras para collage, la mano, el pincel, la brocha, el trapo, la espátula. En este proceso, este último año he comenzado a dibujar y hacer contorno de las formas, voy creando libros para dibujo en distintos formatos. Estos estudios se vuelven importantes en mi obra, debido a que siento que voy buscando formas, colores, materiales que me inviten a repensar el cuerpo.



óleo, pastel y spray sobre papel vegetal 15.x 20 cm, 2019, Valencia



bitacora de pintura, dibujo sobre papel y óleo sobre papel. A5, 2018.



óleo sobre tela, 1,10 x 80 cm, 2018, Valencia.



óleo sobre papel vegetal, 13 x 25 cm, 2019, Valencia

Para continuar, retomaré algunas reflexiones que son coherentes con mí hacer pictórico. Berger, una vez más, me invita a comprender el acto pictórico como una instancia sensible, sensitiva y necesaria hoy en día. Tan cercana me parecen sus reflexiones sobre el dibujo en su texto *Sobre el dibujo*, valga la redundancia, en el que posiciona a este hacer manual en el lugar preciso para aprender a ver, lo que me obliga a vincularlo con la pintura. Berger indica:

Y ya sea primero porque en sí al igual que la pintura presupone otra visión del tiempo así, un dibujo o una pintura nos obligan a detenernos y a entrar en su tiempo. Una fotografía es estática porque ha detenido el tiempo. Un dibujo o una pintura son estáticos porque abarcan el tiempo. (Berger, 2011, P. 42)

De esta manera, Berger nos introduce al hacer manual y al ejercicio de ver un cuerpo, de dibujarlo, de captarlo y retenerlo. El ejercicio de dibujar, que es el que logra acercarnos desde otras vías a lo que observamos, y nos ayuda a comprender la estructura de un objeto a nivel visual, nos ayuda a dimensionar un tiempo y un espacio. Por ende, a través del ejercicio de ver y hacer, podemos tener nociones de cómo habitamos los espacios, entendiendo que el acto de ver y el hacer manual implican un proceso muchas veces complejo. “En el dibujo se despliega toda una compleja filosofía de las marcas, los signos y los rastros. El dibujo es el lugar donde la ceguera, el tacto y el parecido se hacen visibles, y es también el punto de la más delicada de las negociaciones entre la mano, el ojo y la mente” (P.69)

A partir de esto, recuerdo que al frente de *Las tres Gracias* de Pedro Pablo Rubens, que se encuentra en el Museo del Prado de Madrid, se encuentran los ejercicios que Rubens realizaba en madera. Cada vez que los veo, parece como si nos entregaran un tesoro de investigación del pintor. En dichos ejercicios se lograba ver cómo estudiaba los cuerpos en relación a la pintura, es decir, sus veladuras, trazos y manchas. Se pueden observar sus pinceladas sutiles que hicieron surgir posteriormente, en formato más grande, esos cuerpos carnosos de *Las tres Gracias*. Por ello, retomando la idea de los procesos, cada pintor establece sus metodologías, maneras de hacer y proceder para enfrentarse a lo que intentará representar en la tela.

Todo lo dicho toma aun mayor sentido cuando logramos comprender las acciones de crear de manera procesual, es decir, en etapas o fases, en tiempos. Klee en su libro, *teoría del arte moderno*, del que Deleuze toma su célebre frase, nos describe también la manera reflexiva en que se habita el acto de creación. “Las principales etapas del trayecto creador son de este modo: el movimiento previo en nosotros, el movimiento actuante, operante, vuelto hacia la obra, y por último el paso a los demás, a los espectadores, del movimiento consignado en la obra. Pre-creación, creación y re-creación” (2008, P.90) indica Klee. Por lo que, pareciera que en estos procesos temporales de acción ocurren actos entre la experimentación, la toma de decisiones, las reflexiones y la distancia con el

cuadro, y también ocurren distintos momentos que van más allá del solo hecho de pintar. Por ejemplo, frustraciones: cuadros vueltos a la pared que no se vuelven a mirar, cuadros en la basura, otros cortados con tijera para volver a construir, otros tapados nuevamente de blanco para volver a pintar sobre ellos, en una relación constante con la pintura.

En ese sentido, considero también importantes reflexiones como las de Matisse:

Todo debe construirse de manera que esté compuesto por partes que forman un todo, tanto un árbol como un cuerpo humano, y un cuerpo humano como una catedral. En el trabajo debe entrar: conocimiento, contemplación, alimentada con la visión del modelo y otro objeto, e imaginación que enriquezca lo que se observa. Cierren los ojos y conserven presente su visión (Matisse, 2000,P.65)

Mediante estas reflexiones, se puede apreciar que es en el propio hacer en el espacio, que ocupan los cuerpos, con sus materialidades, proporciones y sensaciones. Todo tiene participación y presencia en el cuadro, por eso para pintar es necesario observar con antelación y mucho tiempo el tema. Hoy, creo que se vuelve relevante pensar un momento en estos actos, simples y complejos. Como indica Klee,

El arte atraviesa las cosas, va más allá tanto de lo real como de lo imaginario. El arte juega, sin sospecharlo, con las realidades últimas, y no obstante las alcanza efectivamente. Así como un niños imitan en su juego, así también nosotros imitamos en el juego del arte a las fuerzas que han creado y siguen creando el mundo. (2008, P.38)



collage digital impreso en papel de 300 gr, pintado con óleo, pastel, spray, 70 x 50 cm,
2021, Valencia

5.3. Interpretaciones dentro de la propia práctica artística:

Antes de seguir profundizando en mi práctica artística, me gustaría presentar una nota de mi cuaderno de pinturas, con algunas preguntas que me han resonado desde el inicio del proceso de investigación:

Nota: 20 mayo-2019:

- *¿El cuerpo puede llegar a ser así? ¿De la forma en que lo he pintado?*

- *¿Para qué deformarlo?*

- *¿Desde fuera hay que extremarlo?*

- *No tiene ese color, entonces ¿por qué pintar así el cuerpo? ¿Dañado?*

- *Y si no es el cuerpo. Y solo se trata de formas y colores, de cuadros:*

¿De cuadros? ¿De realidad?

- *¿Qué pasa cuando pintamos? ¿Qué es ese instante de taller?*

- *¿Qué se hace ahí? ¿Qué se pretende?*

- *Figuras humanas*

Quizá ya el cuerpo no me importa, quizá experimento para pintar, dibujar colores, manchas

Me permite crear-pensar

- *¿Y si hago un mapa del cuerpo en el muro?*

- *¿Dónde queda el cuerpo y qué quiere decir que no te sirva?*

A continuación abordaré algunas interpretaciones y vinculaciones teóricas en relación a las representaciones que surgen en mi pintura, profundizando y tomando parte también de lo tratado en el capítulo 4, en

relación a las teorías vinculadas al cuerpo. Para comenzar, me gustaría recoger algunas reflexiones de Arthur C. Danto, en relación a la obra artística y su significado. En su libro *¿Qué es el arte?* Danto establece que “las obras de arte son significados encarnados” (2013, p.52). En ese sentido, me parece importante considerar desde ahí algunos aspectos que es lo que mi pintura busca desarrollar. En relación a lo que el autor plantea, una obra de arte se define siempre por criterio relacionado con su significado, materialización y el de la interpretación que cada espectador aporta a esa obra.

La obra de arte es un objeto materia, algunas de cuyas propiedades pertenecen al significado, y otras no. Lo que el espectador debe hacer es interpretar las propiedades que proveen el significado, de tal manera que llegue a comprender el significado esperado que encarnan.

(P.52)

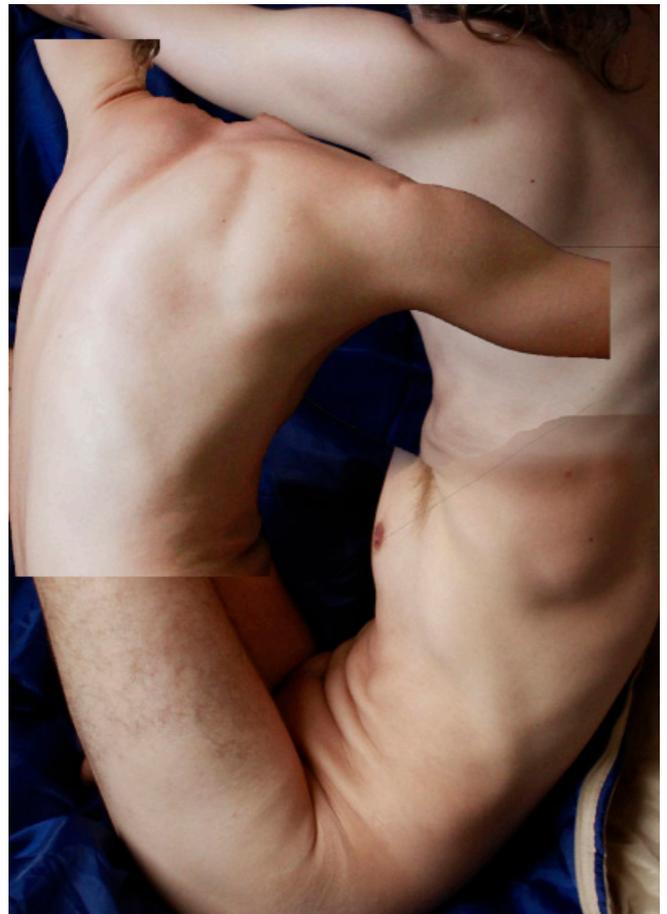
Asimismo el autor indica que estos significados se desarrollan a través de las propiedades invisibles de la obra de arte, vale decir, las que están concentradas en su especificidad. A partir de allí me interesa en este capítulo acercarme a las reflexiones e interpretaciones que hago de mi obra, como creadora y espectadora de la misma, a través de las relaciones formales de mi pintura y los significados que esta desarrolla. Es decir, lo que se puede presenciar en la obra, como parte de su especificidad pictórica, para así poder llegar a sus significados.

Las preguntas que he expuesto al inicio de este capítulo son necesarias para comprender parte del proceso y las reflexiones que iré abordando desde mi obra pictórica. Son reflexiones que han ido tomando forma en la medida que ha avanzado la investigación. Para aproximarme a estas reflexiones tomaré los aspectos formales descritos anteriormente y reflexionaré sobre los significados que se construyen o develan. Como ya he mencionado, la pintura que realizo se inicia con la fotografía, la que luego comienzo a fragmentar, es decir, quito partes del cuerpo: extremidades, manos, pies y cabeza. Cuando hago este ejercicio el rostro es lo primero que elimino, para que solo quede la carne, masa, piel, formas; le

quito la identidad facial para que quede su identidad corporal. Al realizar este acto, pareciera que se crearan acéfalos.

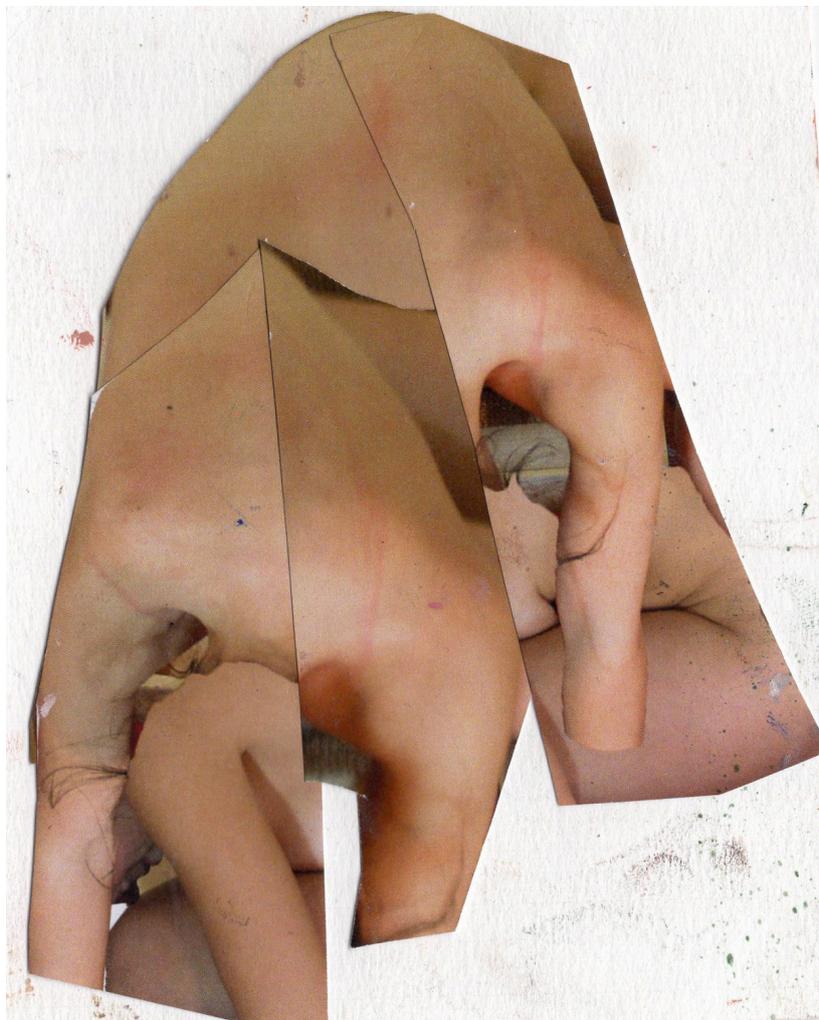
Luego de tener los cuerpos sin cabeza, pies y manos, decido crear un collage de formas, con distintas perspectivas, tiempos y movimientos, como si se tratase de un cuadro cubista. Así termino creando una forma en cuerpo digital que pasaré de manera manual y gestual a un soporte pictórico. Ese proceso está atravesado también por estrategias relacionadas con el color, la materia, la cantidad de óleo, el uso del pincel, la espátula, el paño, el diluyente, etc. Y así, luego, la pintura surge en distintas técnicas, formatos y series. En relación a ello, me interesan preguntas como: ¿Qué es lo que surge desde el papel, madera o tela? ¿Un cuerpo, mi cuerpo, varios cuerpos, otros cuerpos? ¿Una mancha cuerpo, una forma cuerpo? ¿Me invita a reflexionar sobre él? ¿Podré en esta insistencia de querer representarlo, llegar a reconocer, asimilar y luego desgastar hasta el agotamiento la identidad del cuerpo, como un espacio que debe una propia identidad y llegue a ser un proceso de conocimiento?

Sé que una parte de mí intenta crear diferentes formas o figuras del cuerpo para llevarlas a un extremo de límite y expresividad. Quiero también intentar deformar el cuerpo, transformarlo, para que se cree otro cuerpo, distinto al que se inició en la cámara cuando tomé la fotografía. Otras veces quiero de-construirlo, dejarlo con su color carne, forma, materialidad. Que se vuelva abstracto y que solo quede el registro manual y corporal de mi gesto-cuerpo y quizá de quien observa la obra. Las estrategias que utilizo son pensadas y articuladas en función de las distintas corporalidades que en ella busco y se pueden crear.



collage digital para pintar, 2019, Valencia

Así, entre lo digital y manual, intento embalsamar en distintas series una imagen, hasta que no pueda sacar más de ella. Para ello, me he dado cuenta de que, a veces, repito la imagen de seis a diez veces, y mantengo una relación visual con ella durante muchos ejercicios, estudiándola e investigándola, como si quisiera que se distanciase de su forma inicial para poder crear una diferente. De esta manera voy acercándome hacia algunas reflexiones en torno a cómo el cuerpo es cambiante, se construye, se vuelve un reflejo de identidad social y un retrato del cuerpo construido con patologías, es decir, abierto, sin forma, sin norma. Un cuerpo alejado de la realidad hipertecnologizada que nos distancia cada vez más de los aspectos sensibles del mundo.



collage sobre papel para pintar, 2019, Valencia

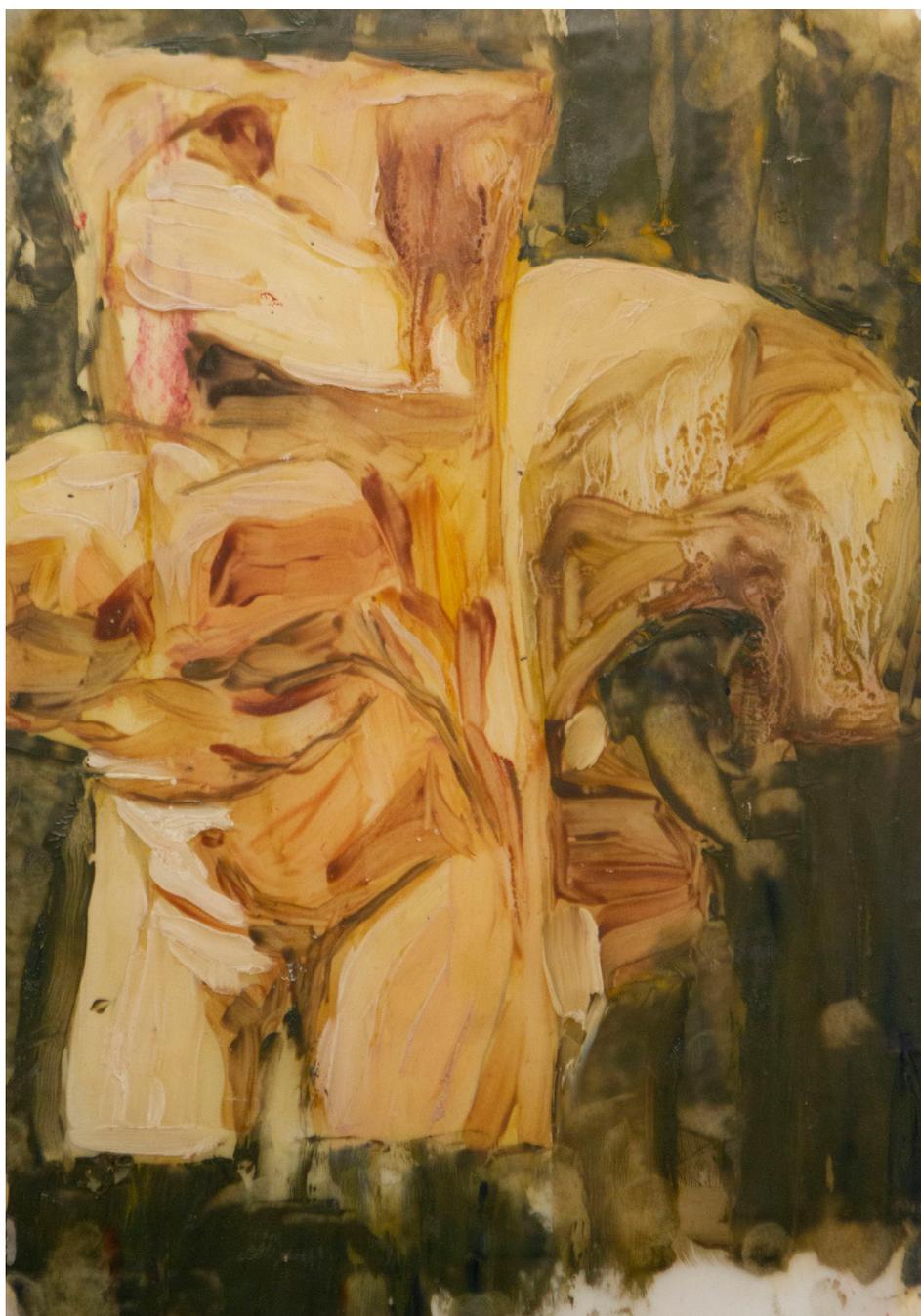
En esa misma línea, mediante las visualidades que intento construir y el proceso que eso conlleva me acerco hacia algunas reflexiones teóricas estudiadas e intento incorporar aspectos pensados siempre desde mi proceso pictórico. En este sentido, pienso que debo partir con la idea del acéfalo, que me remite a Bataille, quien en la revista *Acéphale* propuso un cuerpo acéfalo en oposición a lo establecido, como bien indican las reflexiones de la investigadora Diéguez, en el artículo de la revista *do Lume*:

El cuerpo acéfalo que era el CsO Artaudiano no declara la guerra a los órganos sino al organismo, a la eficacia de su puesta en el sistema. El modelo corporal contra el que se levantó su voz, Artaud sugiere un teatro de los órganos, una disposición jerarquizada de los órganos en el cuerpo. La solicitud de un CsO fue un frontal ataque a la corporalidad sometida, dividida, jerarquizada por el discurso de poder de la ciencia tecnológica. “Ir contra ese orden de la clínica corporal implicaba una rotura del corpus racional, del corpus del juicio. (Diéguez, 2012)

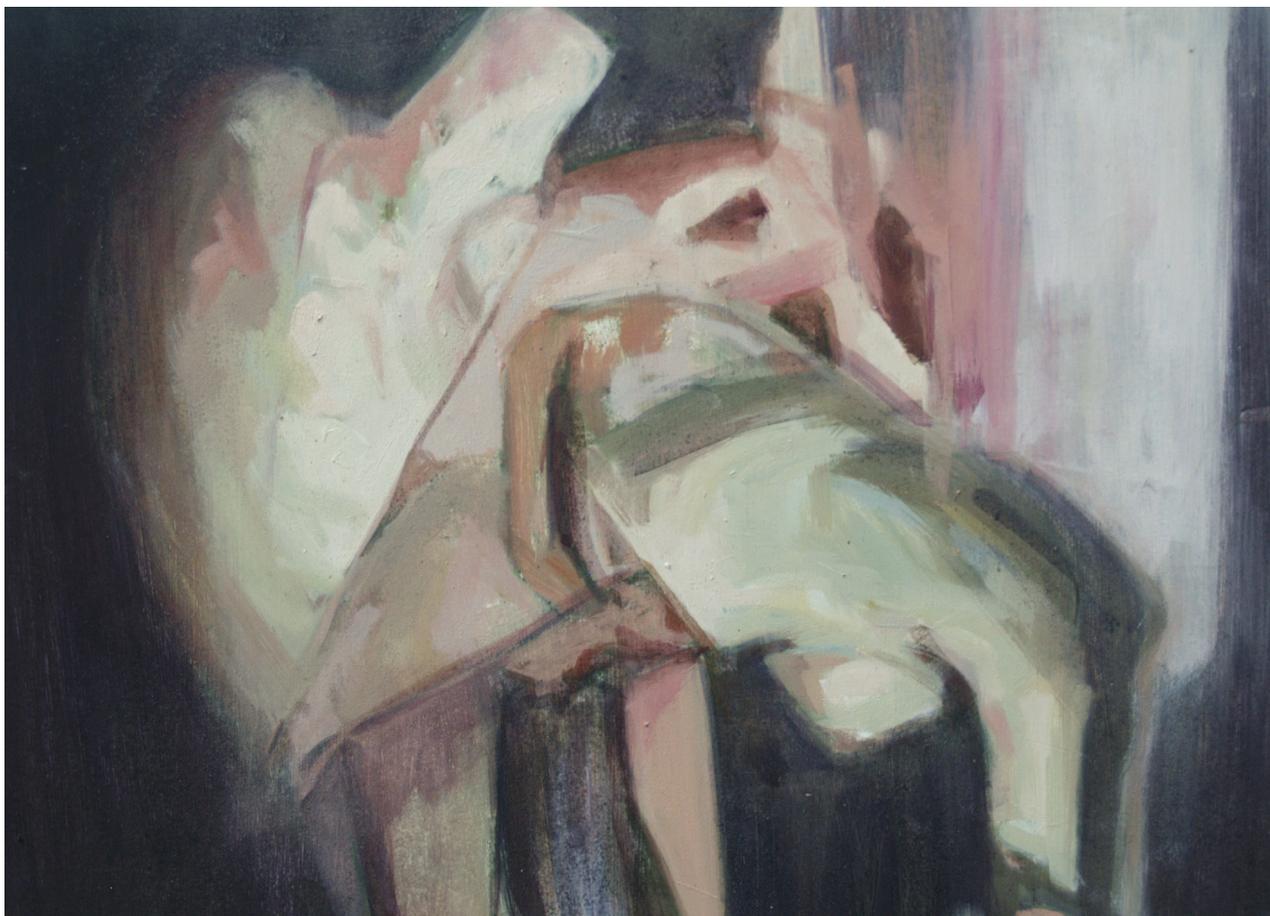
Y así, continuando y retomando las reflexiones sobre Bataille, me parece acorde agregar que ese cuerpo acéfalo contiene distintas representaciones,

El acéfalo es una imagen múltiple que representa: (...) 3) la destrucción de toda autoridad y ley en la sociedad y en el hombre, tras la abolición del poder de la razón. 4) La instauración de un des/orden íntimo basado en la autonomía de las pulsiones, lo que configura un sujeto distinto caracterizado como locura, irrupción de las fuerzas extremas, del aspecto paródico y sacro hasta ahora negado. (Navarro, 2002, P.106)

A partir de estas reflexiones, mientras pinto voy buscando crear estos cuerpos, acercarme a la idea de un cuerpo alejado de la norma, como aquel que quiere surgir desde el desorden, alejado de la razón y toda organización, para acercarme a distintas miradas, que me impulsan a formas de ver y comprender otros cuerpos.



óleo sobre papel vegetal, 20 x 15 cm. 2019 Valencia



Arriba
óleo sobre madera,
40 x 60 cm,
2019, Valencia.



Bitacora 2018-2019.
collage sobre papel,
óleo, carboncillo.

También puedo acercarme al cuerpo desde su materialidad, piel y forma, y a la manera en cómo se construye a nivel social, desde las relaciones de poder, las maneras de habitar el placer, el temor, la vida, la muerte, el horror o el espectáculo. Finalmente, a todas aquellas reflexiones que hemos abordado con anterioridad en el capítulo 4, que proponen otras corporalidades y que me permiten pensar el cuerpo de manera real, sin tapujos, para luego poder diseccionar en profundidad su imagen. Quizá así, al pintar, se pueda atrapar la imagen como un espacio de identidad, de conocimiento.

A continuación presentaré una nota de mi cuaderno de pinturas, coherente con estas reflexiones.

Nota:

Recuerdo cuando falleció mi padre el 26-06-2018 en Chile. Al volver a Valencia comencé a buscar una serie de libros que no fueran de autoayuda para poder sobrellevar el duelo. Lo primero que encontré fue un libro de Susan Sontag que hablaba sobre la enfermedad, ahí retrataba el sida y el cáncer en los cuerpos, como algo fuera de lo establecido. También volví a leer a Nancy, quien me permitió comprender el cuerpo entre su estado materia y masa. Y termine releendo a Deleuze. Con ellos quería comprender, a la vez, lo que era tener un cuerpo y que no te sirviese, del que se quiere escapar, que no funciona, que pierde sus órganos. Y así, no paro de pensar que tener cáncer, que tu cuerpo mute, no ser útil para el sistema, quizá es lo más parecido al estado-sensación de un cuerpo desorganizado, como bien lo ha denominado Artaud-Deleuze-Guattari: sin órganos.

Desde la breve nota hasta Bataille, pasando por Artaud y llegando a Deleuze, ¿podemos pensar el cuerpo desde fuera de un sistema? ¿Qué es el cuerpo no normalizado, en qué se transforma si es que cambia, en qué cuerpo diferente? Ginés Navarro parece encontrar una respuesta: “Hay, pues en el cuerpo lugares del otro que aparecen siempre calificados moral y estéticamente como malo e informe, lo opuesto a la belleza, a todo

lo valorado positivamente, al ser humano. <<En efecto, las cosas suceden como si las formas del cuerpo, tanto como las formas sociales o las formas del pensamiento, tendieran hacia una suerte de perfección ideal de la cual derivaría todo valor>>” (P.95) dice Ginés Navarro. Quizá hay un lugar en que la pintura puede crear, donde el cuerpo se apodera y deja su huella, es decir su registro. Se puede transformar y arruinar el ideal, caer en el horror, la fealdad, lo que debe ser ocultado y disimulado. Como lo indica Ginés: “El horror, la alteridad, ocupan lugares del cuerpo, lo articulan como espacio del otro, alteran el orden y las relaciones que rigen la estructura íntima del todo” (P.96)

Con estas reflexiones y pensamientos presentes tomo las fotografías a los cuerpos que luego pinto. En este proceso de investigación me he visto con la necesidad de construir de manera crítica y analítica una mirada del cuerpo. Todo esto sin duda marcado por mi historia de vida. Desde el cuerpo degollado de los animales para el asado, hasta la muerte, las historias de violencia que reciben los cuerpos. En este contexto, me pregunto si cargo con una historia que construye el imaginario que intento retratar. No creo que la pintura vaya a cambiar una manera de abordar la corporalidad hoy. Sí considero que puede invitarnos, como bien he indicado anteriormente, a comprender el ver, el sentir en el acto de hacer, como todo acto de hacer. Pues el acto de pintar, es decir de manchar, es donde podemos representar y ser cuerpo.

En el mundo actual claramente se vuelve difícil acercarnos a esas instancias sensitivas y sensibles, debido a que habitamos un espectáculo medial, en el que existen imágenes y medios hegemónicos que no dejan espacio para la sensibilidad de lo que nos rodea, ni para el horror ni para lo diferente. Sobre lo dicho, dentro del bombardeo visual también existen estrategias que han hecho que el cuerpo diferente sea parte del sistema, ya que el poder sistémico en su articulación logra dominar todo. Por ejemplo, hoy en día vemos que en la publicidad intentan no solo poner modelos delgadas con cuerpos “hermosos”, sino que también utilizan a la diferencia para integrarla. En sus estrategias nos hacen pensar que tenemos opciones para elegir, podemos ser de una u otra manera.

En Los desastres de la guerra, Susan Sontag establece que nos encontramos adormecidos y que hemos normalizado el horror. Profundizando en esto, podemos pensar en el horror como una de las estrategias de control de los individuos. En ese sentido, parecen necesarias y acertadas las reflexiones de José Luis Barrios, quien, como analizamos en capítulos anteriores, nos invita a pensar el estatuto de las representaciones, donde la violencia no solo muestra el exceso de la prevención del poder, sino que abre las posibilidades para pensar la violencia y el horror como parte de las estrategias propias del sistema y sus significados simbólicos.

Todo el aparato del poder en una empresa que tiene por finalidad instaurar el horror como la lógica misma de dicho poder. La industrialización produce un fenómeno inédito en términos de representación que impacta de manera directa el régimen de la imagen en la sociedad del siglo XX [...] No se trata solamente del estatuto del horror como mostración de la perversión del poder, sino la puesta en circulación masiva de este, lo que también quiere decir la cotidianización de lo obscuro en el imaginario de nuestra cultura. (Barrios, 2010,P.102)

Así, en sintonía con Barrios, podemos preguntarnos ¿dónde quedan las corporalidades hoy en día? ¿Cómo podemos llegar a ellas, qué medios nos quedan? Por ello, creo que se vuelve importante aprender a ver y pensar las visualidades. De alguna manera, es el proceso que intento hacer mientras pinto. En la necesidad de pintar el cuerpo, intento retenerlo y confirmar su existencia. Pero una existencia que lo intente alejar de lo dicho anteriormente. Hacerlo presente desde una vía distinta a la que le dio origen. Volver a pintarlo presente, como si fuese un grito que necesita salir hacia algún lado. De la misma manera en que lo logró hacer Goya y que bien lo describe Barrios:

Goya se aproxima radicalmente al sentido de lo monstruoso y lo terrorífico en todo caso, la serie negra de goya abre una dimensión abyecta de lo monstruoso y lo informe. (...) En cambio es revolucionario pues, en Goya, el desorden del mundo implica el desorden de la mirada y, junto a él, la ruptura de la perspectiva,

la anarquía de las coordenadas y, en general, la destrucción del espacio representativo tradicional. (P.93)

Pensando también en los referentes estudiados y las vinculaciones teóricas realizadas, podemos agregar que el arte ha fragmentado el cuerpo durante parte de su historia, lo ha representado alejado de la norma, abyecto, abierto, de diferentes maneras. Creo que en ese proceso intento retratar el cuerpo como si fuese entre un Frankenstein, un collage cubista de partes fragmentadas, para luego construirlo en el soporte pictórico y quizá llegar a extraerlo y posicionarlo al límite, como los cuerpos de Willem De Kooning. En relación a la fragmentación del cuerpo, tomo las palabras de Juan Antonio Ramírez:

El arte ha logrado esa fragmentación en distintas aristas y ámbitos de acción, se despliega ante nosotros, Podemos pensar en Frankenstein en la elaboración de su cuerpo con partes reconocibles, en su organismo collage, cuerpos construidos modificados, imaginarios,.. Proceso de hibridación orgánica un verdadero collage sobre la carne efectiva. (Ramírez, 2003, P.209)

El autor aborda su análisis especialmente desde la fotografía y el arte de la performance. Yo hago referencia a él y me uno a sus palabras para traerlas a mi campo de interés. El cuerpo al estar en un ámbito de conflicto converge entre complejas pulsiones morales, biológicas y políticas, que el arte ha llegado a abordar. En ese sentido, retomando mis propias visualidades, quiero llegar al límite con la pintura, creando formas cambiantes que construyen el cuerpo conflictivo, aquel que el sistema hace parte de él, pero quiere esconder.

Como bien hemos estudiado, la imagen del cuerpo se construye socialmente dentro de parámetros y limitaciones que lo hacen ser de una u otra manera, se nos ha permitido desenvolvernos y movernos de acuerdo a un sistema que aplica poder y disciplina corporal; desde el control, el consumo, los excesos y los límites. De acuerdo a lo planteado, intento posicionar el cuerpo desde aspectos sensibles, que impongan su materialidad, gestualidad y temporalidad como una posible vía del develamien-

to del sujeto. Esto se puede lograr en el acto de hacer y ver, entendiendo que somos cuerpos en constante acción y transformación. Considero que el cuerpo que pinto busca su propia deformación, por medio de la mancha, los colores, el azar, con el que intento despojar lo que se le impone como norma. En mi caso, el cuerpo intenta salir a través de la pintura y posicionarse para distanciarse frente al otro impuesto. En este escenario, me pregunto si pretendo reconstruir y poner en evidencia las tensiones y contradicciones de la corporalidad frente a un cuerpo publicitario que se desborda y conforma como modelo o canon a seguir.

Continuando, con la pintura intento traer el cuerpo hacia adelante, para que se haga real, pues la pintura logra atrapar la imagen en el lienzo, como indica Francis Bacon:

Vive por sí misma y en consecuencia transmite la esencia de la imagen con más penetración. Así que el artista quizá es capaz de abrir, o más bien diría yo, destrabar las válvulas del sentimiento, y en consecuencia volver al observador a la vida más violentamente.(Sylvester, 2009).

La pintura entonces afecta directamente al sistema nervioso, para despejar la sensación a través de la imagen pintada, donde los trazos no representativos llevan a componer una imagen, registran un hecho. Pintar, hacer aparecer, evocar a través del carácter analógico de la práctica, genera una serie de relaciones que transforma a la pintura en una plataforma de imágenes sensibles.

El cuerpo desnudo y el cuerpo desnudado, acción y pasión del arte y la mirada. El desnudo en el arte ha sido uno de los temas de representación constante en la historia ¿por qué y para qué se desnuda un cuerpo? Cuerpo bello, cuerpo sublime, cuerpo horroroso, cuerpo colosal: la mirada juega e inventa sus significados. En esta escritura que se hace de él y sobre él, se anidan las formas, los símbolos y las tecnologías del mirar que inscribe en ese territorio indefinido, que en su origen es todo cuerpo, geografía y geología de representaciones. Las inscripciones

geográficas marcan límites, fronteras: en ellas el cuerpo aparece como figura y objeto: objeto del deseo, cuerpo del poder, cuerpo político. El cuerpo como escritura geográfica dibuja los planos de significación, desde los cánones del arte hasta los de su significación política. Por su parte la escritura geológica del cuerpo habla de sus capas, de la profundidad biológica y temporal, de la interior de la carne. (Barrios, 2010, P.308)

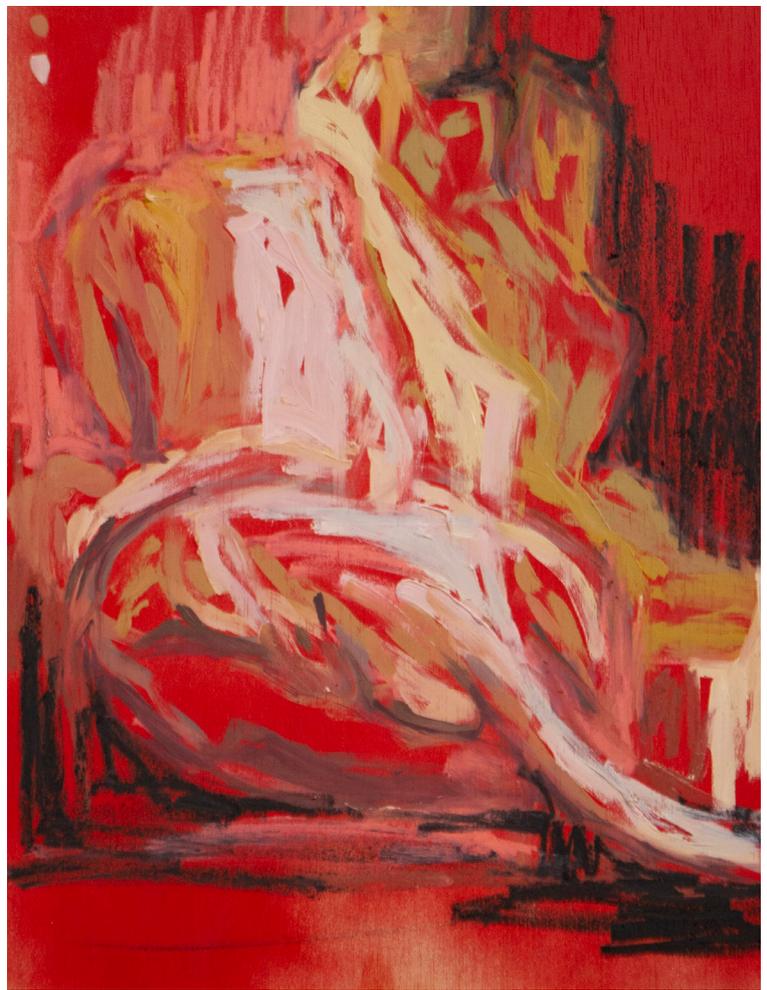
Esto se puede vincular a lo que indica Barrios, seguir representando el cuerpo desde una posición ideológica, llegar a lo que queda de la representación, que podríamos decir que es el gesto, su huella. En ese sentido, cobran importancia más aún las corporalidades presentes en la pintura, se sitúa el cuerpo en un espacio de tensión, entre su imagen representada y el gesto que puede dejar quien ejecuta la acción de pintar.

Así, cuando pinto busco distintas posibilidades de la imagen a nivel de sentidos y representación. Quiero mantenerla presente, en distintos soportes, formatos, colores; responder al acto de hacer, de pintar, de la materialidad con el propio hacer. Pensando en ello me parecen pertinentes las siguientes reflexiones.: “El gesto, como la voz, refleja diferentes emociones... el gesto del artista es su línea, que cae y se eleva y vibra de distinto modo al hablar de distintas materias. La escritura debe ser auténtica, no fingida (...no) esmerada, sino sincera y libre (Aja de los Ríos, 2012, P.94). La cita es de Cy Twombly y se aborda el cuerpo de la pintura desde el acto manual. Independiente de lo que represente, se centra en la búsqueda corporal de las pinceladas, del cuerpo que pinta, que se ve reflejado en cada pincelada que es habitada por el propio cuerpo ejecutor. Retomando las reflexiones de la investigación de José Aja de los Ríos, me parece importante su manera de abordar el acto de manchar, de trazar.

Para algunos pintores es más significativo el gesto que deja el proceso, el hacer... el cuerpo es el lugar donde se diversifican los a priori de lo visible, es el lugar ontológico puro... es la mano la que conduce el trazo hacia esta escritura pictórica, donde la imagen es su grafo, su primera impronta. ... hacer sentir latente el cuerpo, no se trata de reproducir lo reconocible, se trata de sacar a luz

a través de una marca visible, el trazo, estirar, flexionar el cuerpo de la pintura, el ritmo del propio cuerpo, entender también la pintura como una gimnasia del cuerpo. (P.197)

Madera co spray rojo, pintada con óleo, carboncillo, pastel, 40 x 30 cm, 2021, Valencia

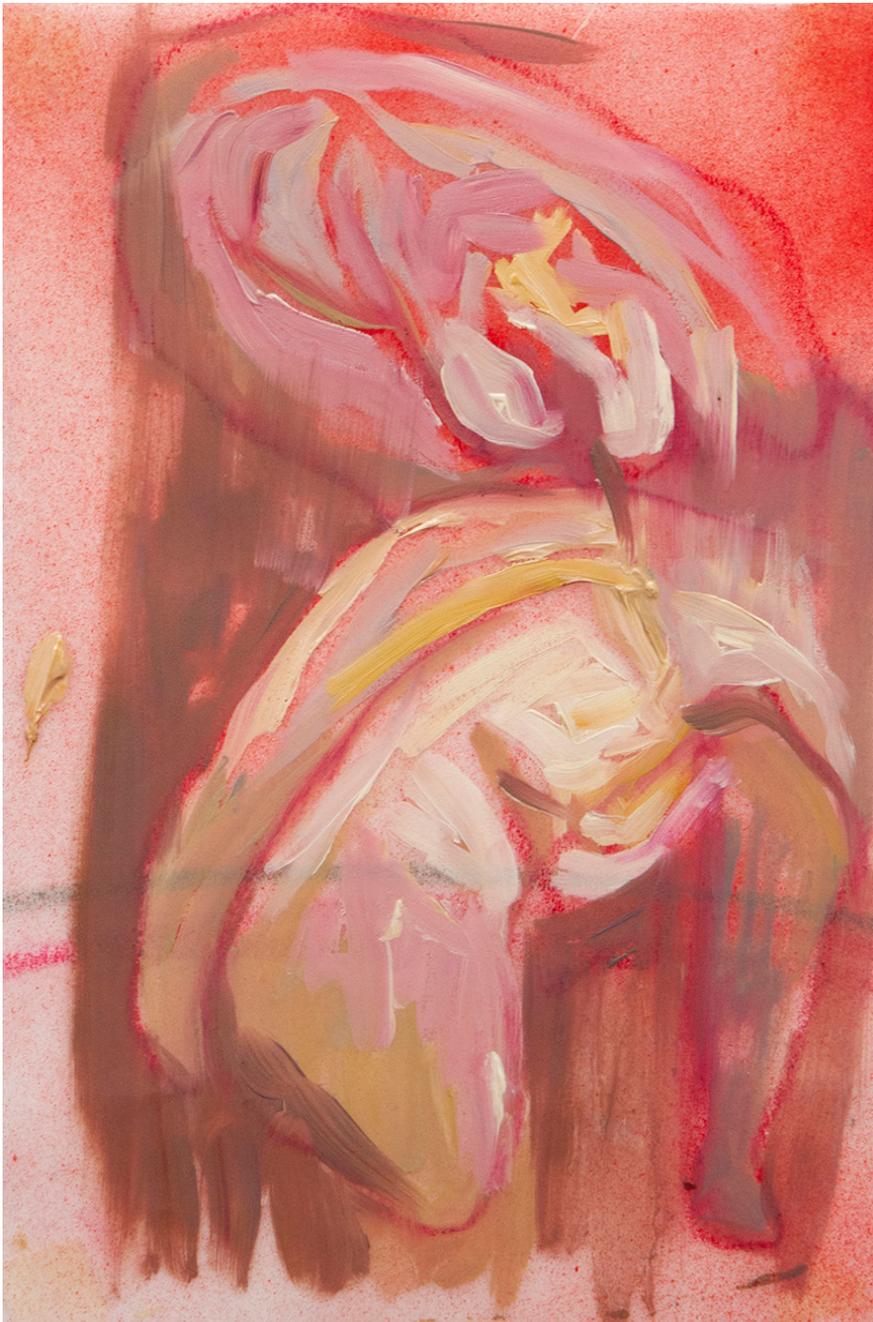


Estas reflexiones invitan a que seamos conscientes de la presencia que tenemos en el acto de pintar, donde en el registro surgirá el cuerpo tanto de quien pinta como de quien observa. Vuelvo a aclarar que en el ejercicio también nos pintamos y en la obra que se expone se deja ver y se muestra lo pintado, quizá para que el otro se reconozca de alguna u otra manera, ya sea en imagen o en sensación. En la disputa entre las imágenes que nos rodean y las que no, busco reivindicar su materialidad y la de la pintura, alejarme de la literalidad para acercarnos y encarnar las sensaciones, del hacer y del hecho pictórico. Quizá en ese hacer, surgirán los cuerpos visibles e invisibles, pues se trata de sacar a la luz una presencia silenciosa, traer al trazo, que reclame nuestra presencia, como indica Nancy:

Abre mis ojos en los ojos del cuadro, en el abrirse de par en par y en el encandilamiento que la pintura no representa, sino que ella es lo que ella pinta, por cuanto pintar o retratar no tienen,

en lo que se llama el arte, un sentido menor que el sentido de ser; por lo tanto, de ser en /al mundo. La mirada pintada se sumerge en este en/al. (2000,p.84)

Así, el cuerpo se construirá desde la sensación, a partir de la huella que surge en la pintura. Y si el cuerpo contiene un valor en sí mismo, da lugar a la significación y significa, mientras en el acto de pintar se mezcla lo subjetivo con la acción, pues hay un cuerpo a cuerpo con la pintura y la imagen, en constante reflexión y formas de hacer. En consecuencia, creo que la pintura es un acto de expresión, reflexión y manifestación. Un punto de encuentro donde podemos sentir, ver, pensar y hacer.



papel vegetal con
spray rojo, pintando
con óleo y pastel,
15 x 20 cm, 2021,
Valencia.

5.4. Visualidades: Proceso pictórico 2017-2022

5.4.1. Selección de obra



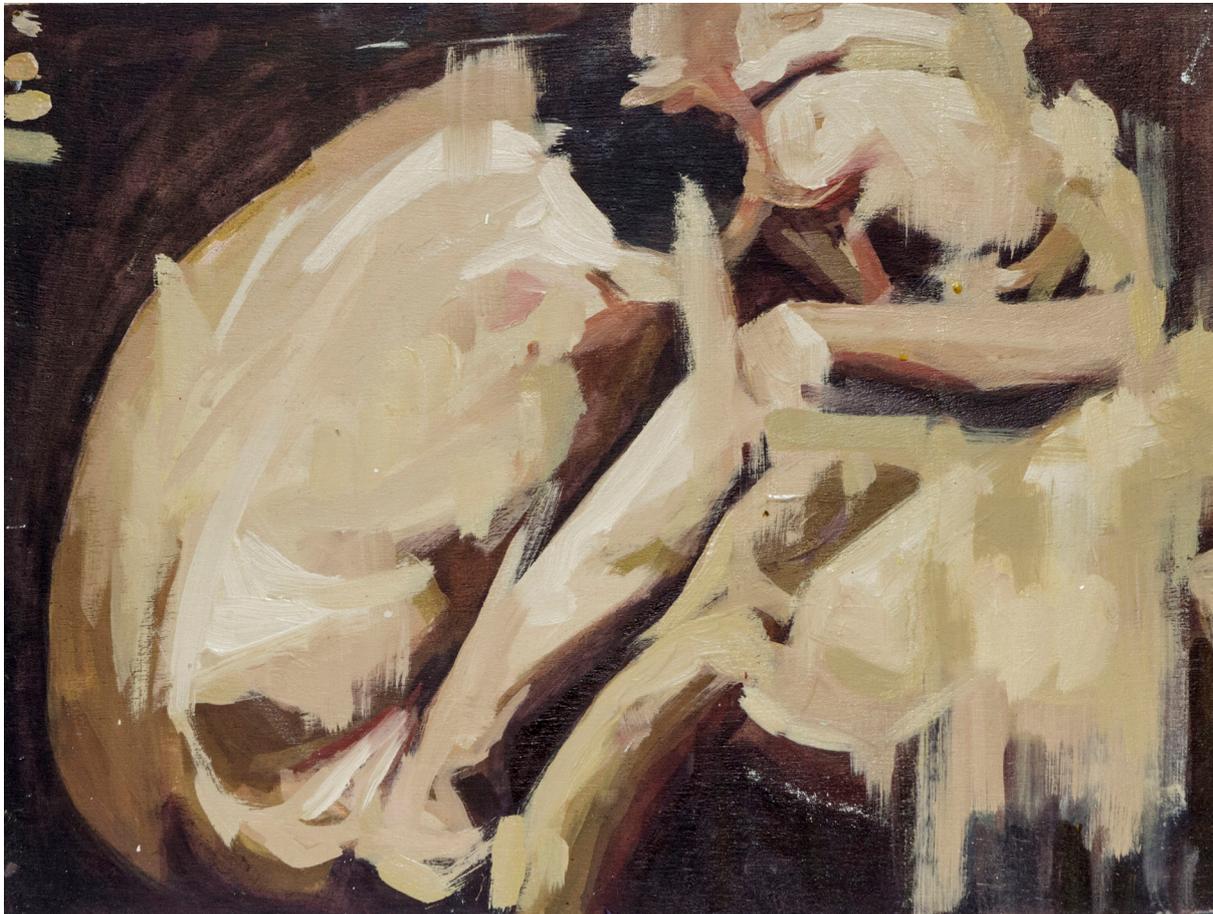
Taller 2017-2019, Valencia España



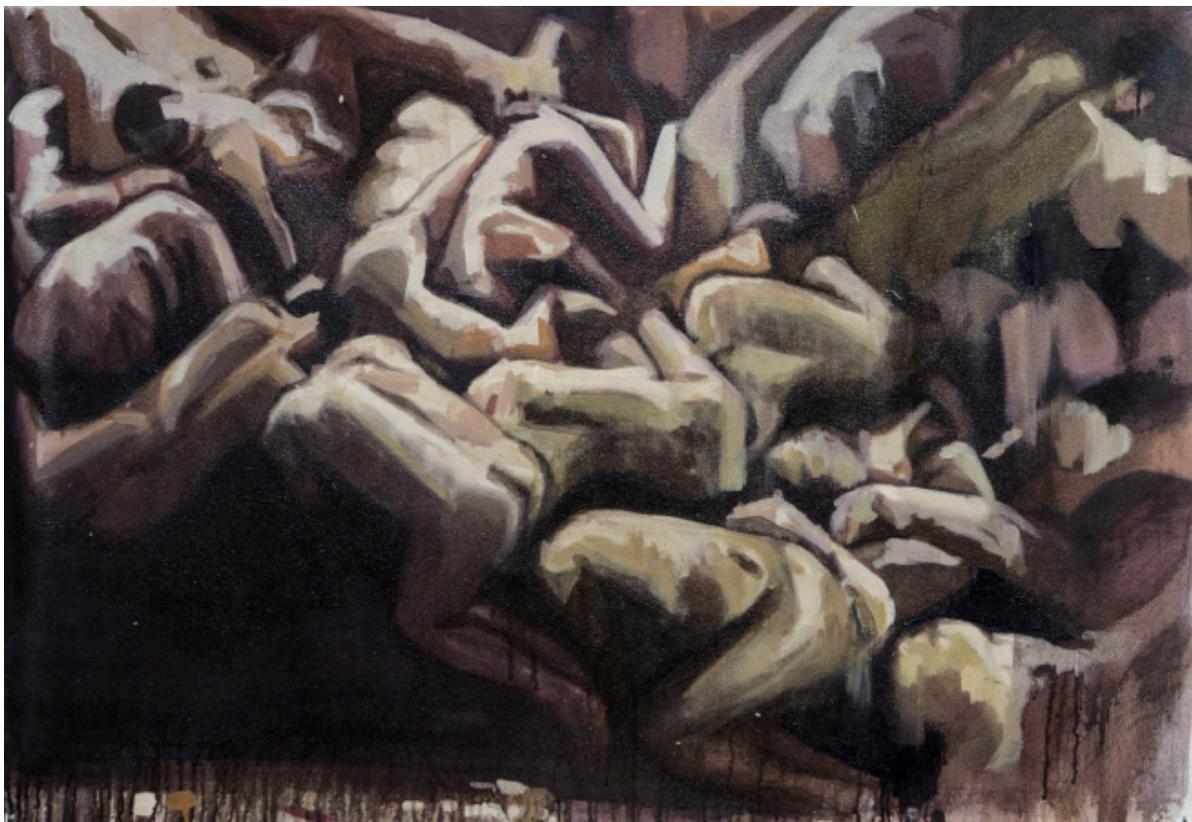
collage de fragmentos fotográficos sobre cartón pintado con acrílico, 2017, Valencia.



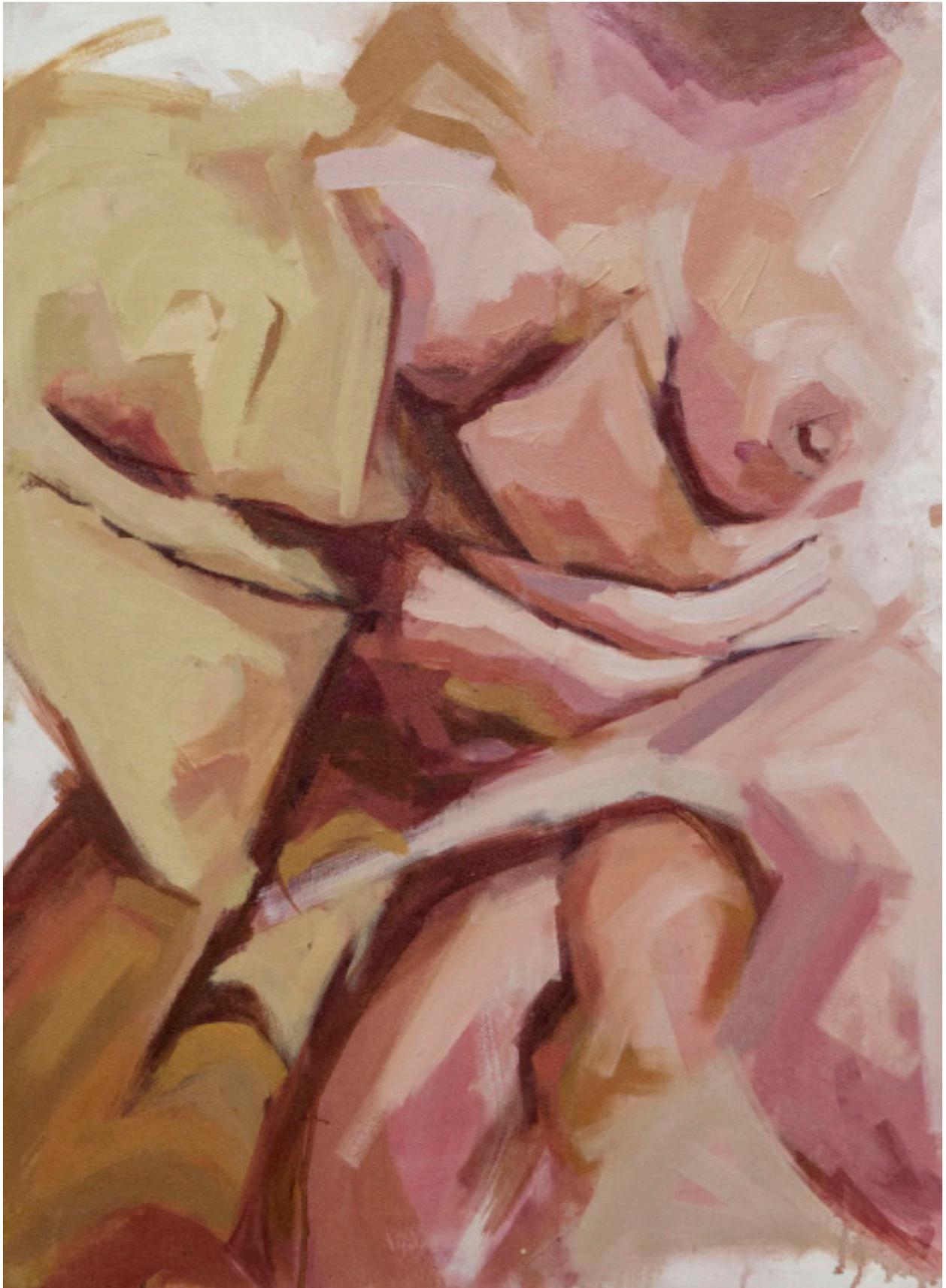
collage de fragmentos fotográficos sobre cartón pintado con acrílico, 2017, Valencia.



óleo sobre madera, 50 x 40 cm, 2017, Valencia.



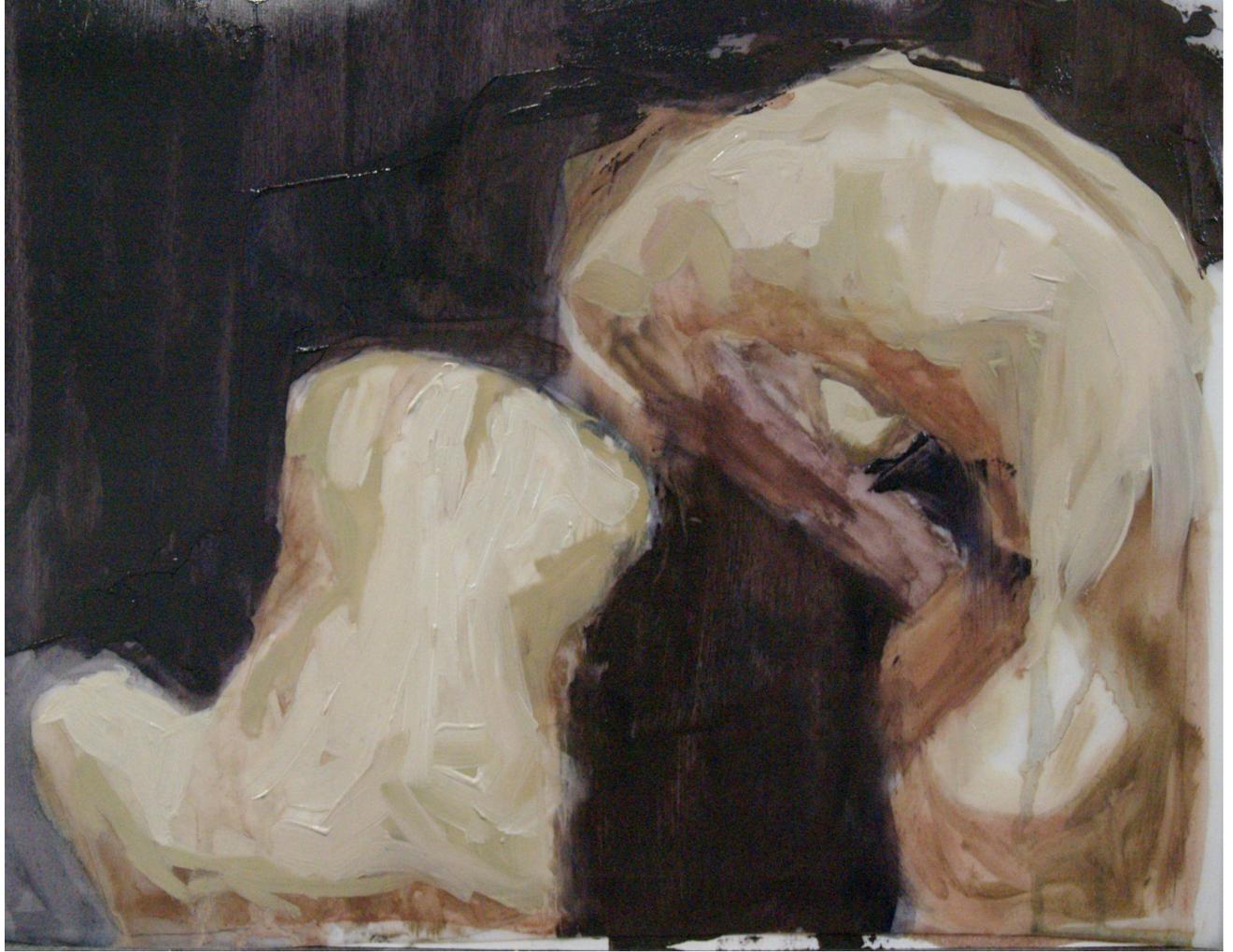
óleo sobre tela 1,20 x 90 cm, 2017, Valencia



óleo sobre tela 1,20 x 90 cm, 2018 Valencia

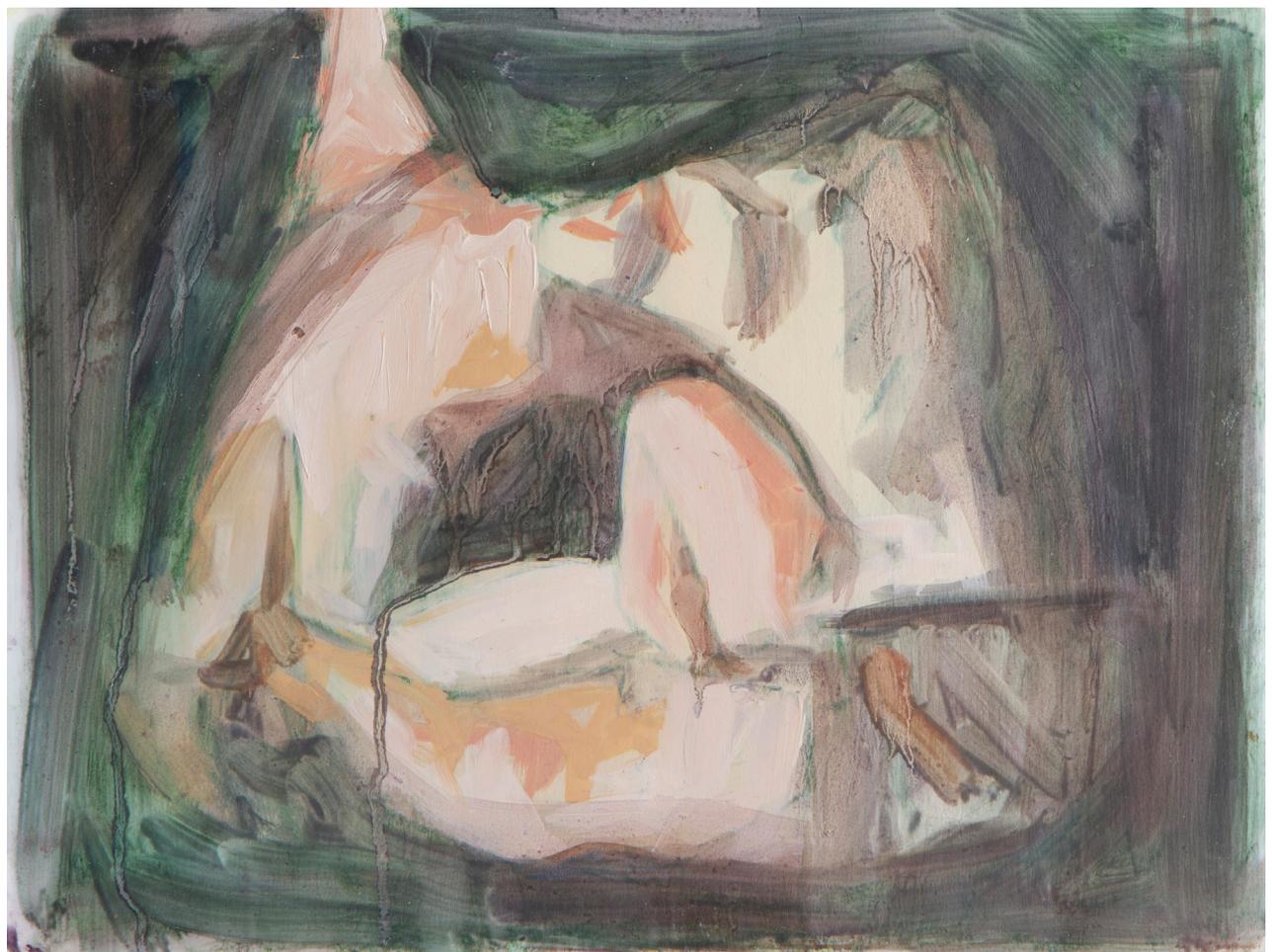


óleo sobre papel vegetal, 21, x 30 cm, 2019, Valencia



óleo sobre papel vegetal, 21, x 30 cm, 2019, Valencia

óleo sobre papel vegetal, 21, x 30 cm, 2019, Valencia





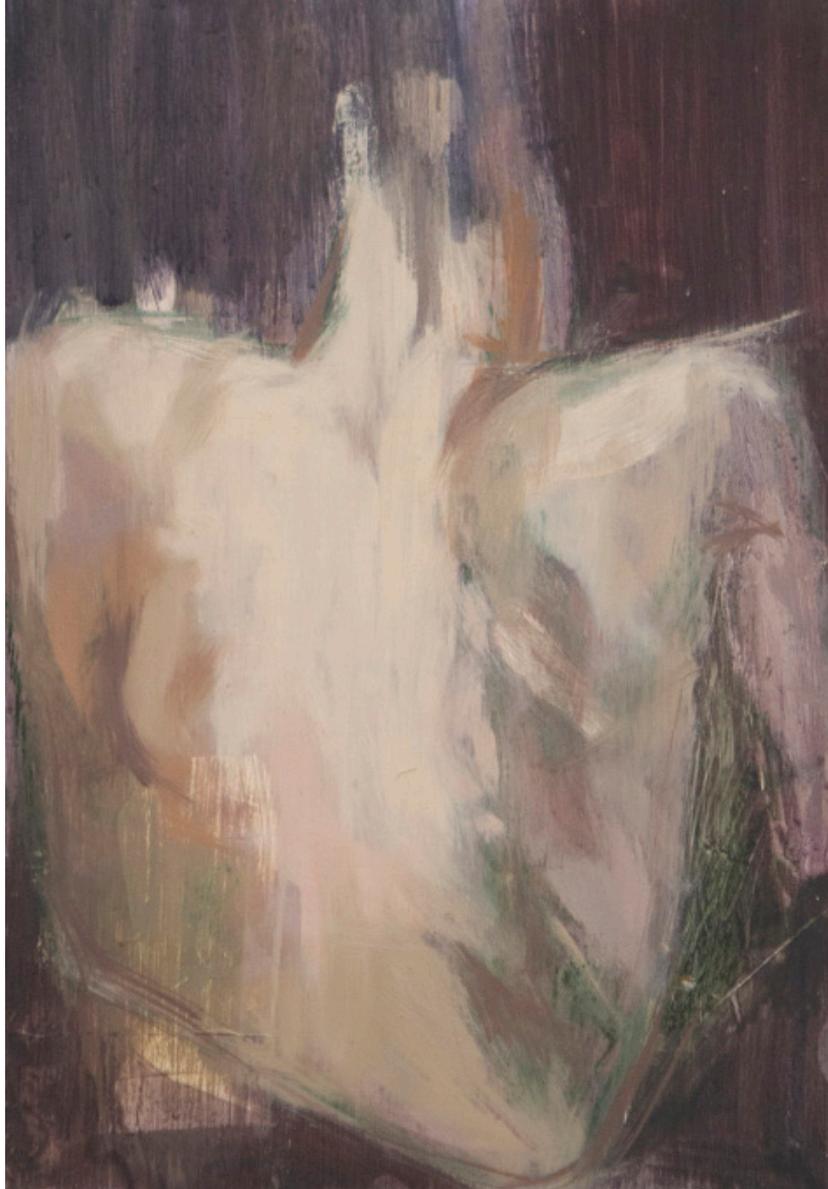
óleo sobre papel de 300 gr, 70 x 55 cm, 2019, Valencia



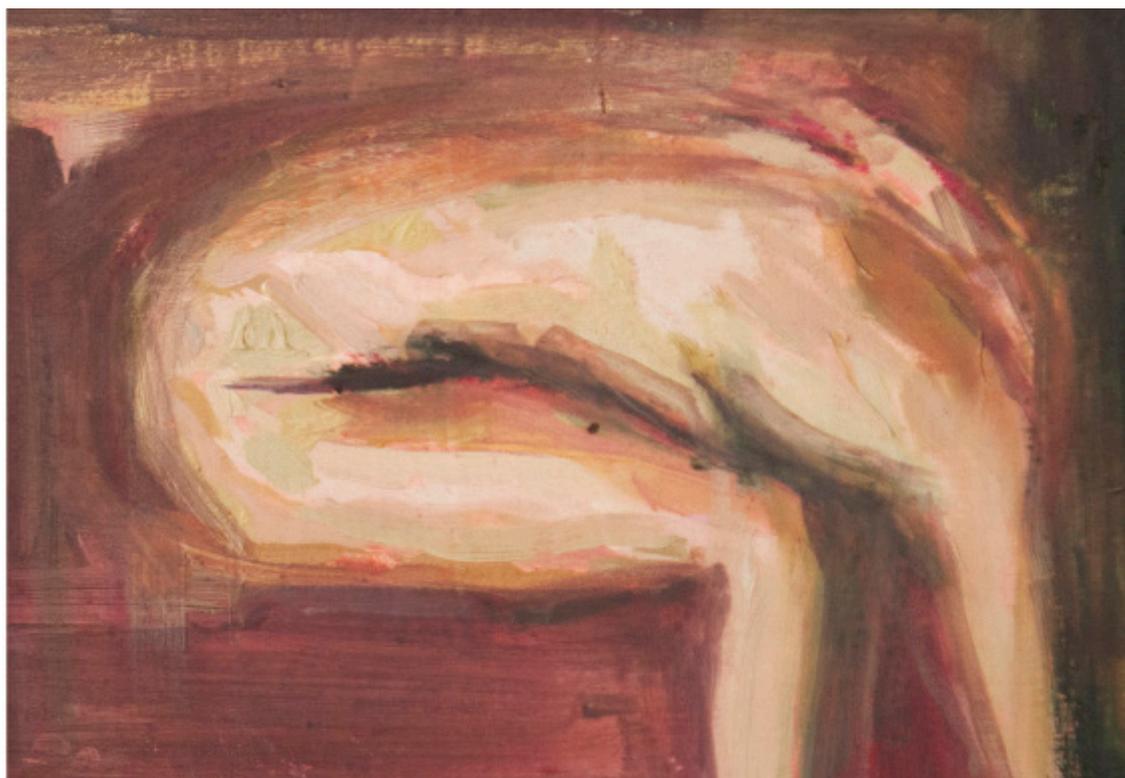
óleo sobre papel de 300 gr, 70 x 55 cm, 2019, Valencia



óleo sobre madera 50 x 40 cm, 2019, Valencia



óleo sobre madeira
20 x 30 cm, 2019,
Valencia



óleo sobre madeira
20 x 15 cm, 2019,
Valencia



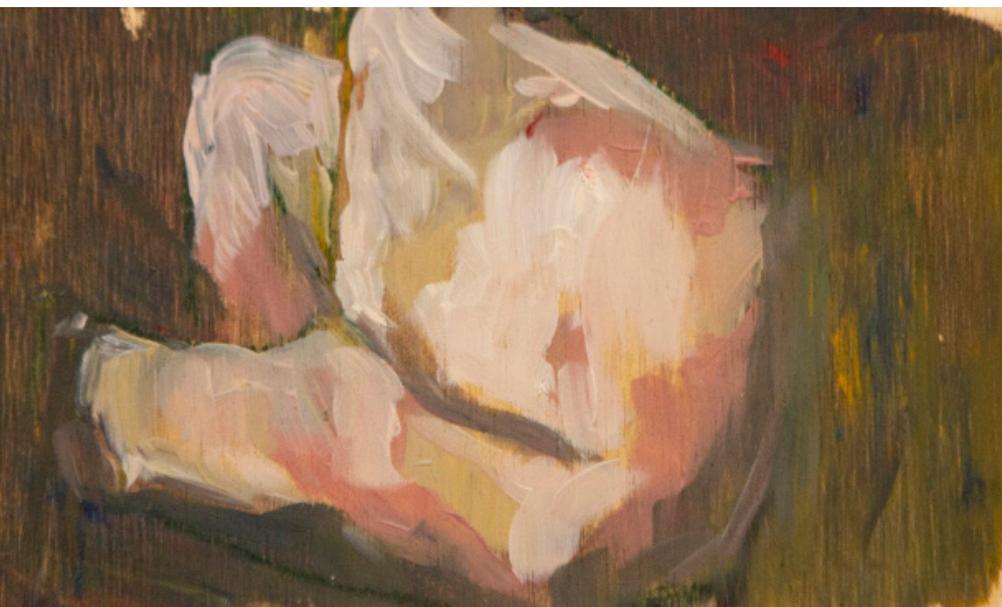
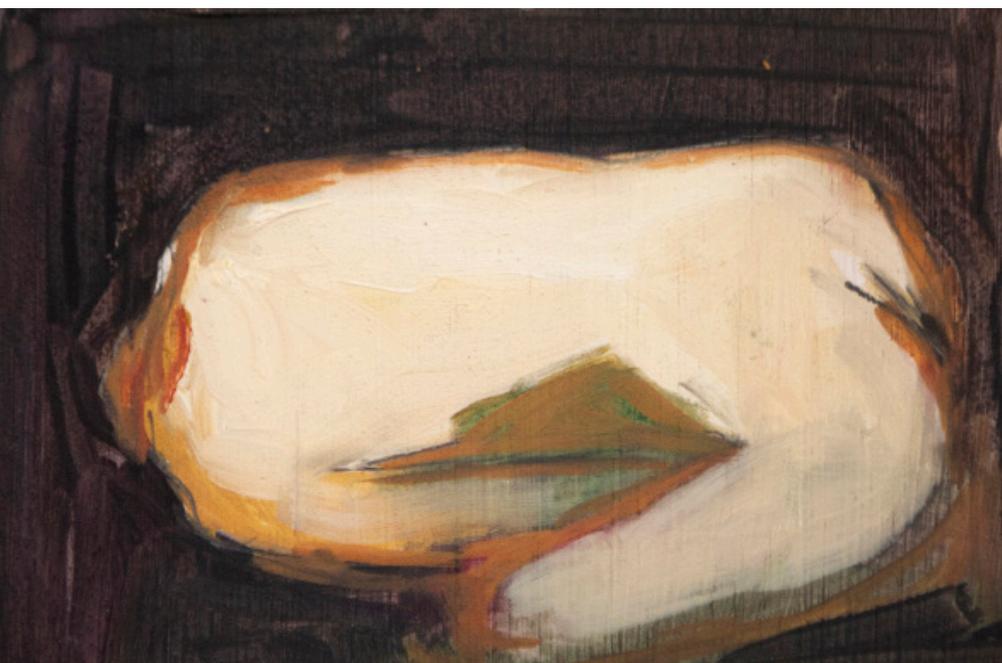
srpay, pastel, óleo sobre papel de 300 gr, 70 x 55 cm, 2020, Valencia



óleo sobre papel vegetal, 20 x 30 cm,
2020, Valencia



óleo y spray sobre madera 60 x 50 cm, 2020 Valencia.



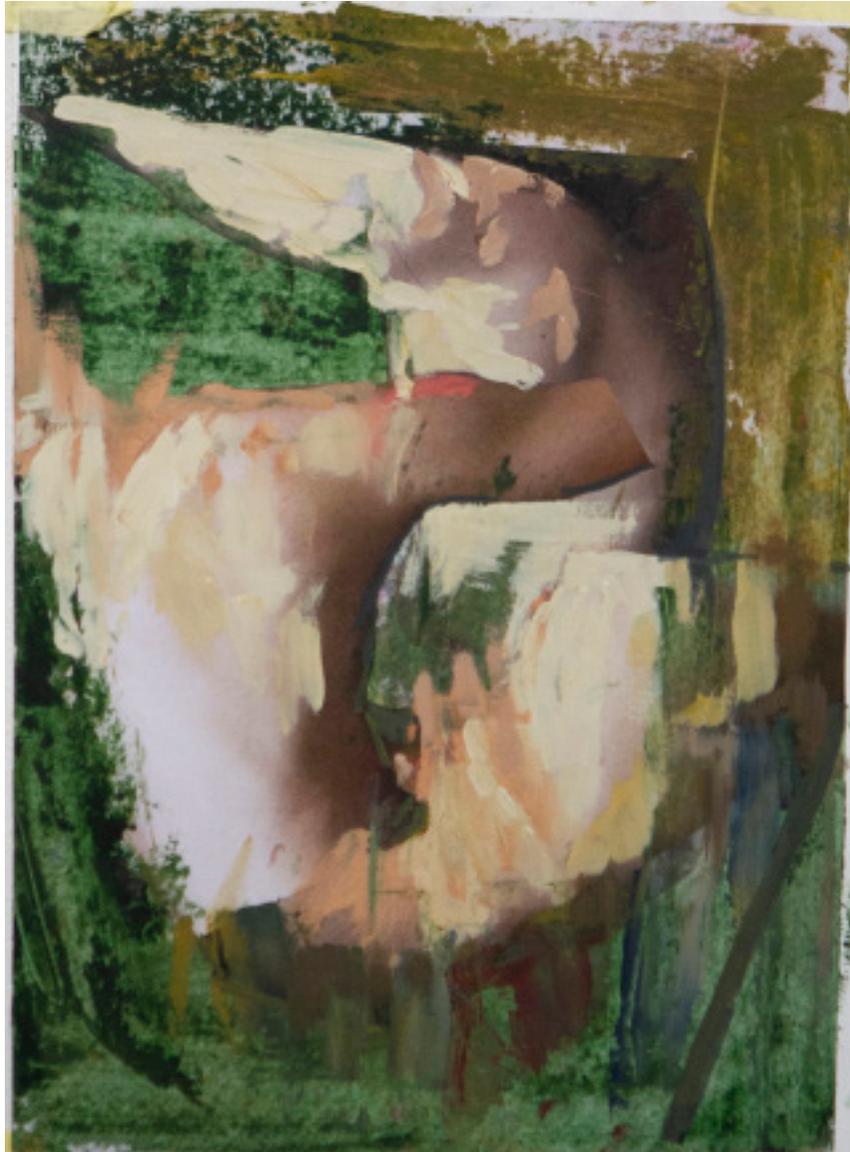
óleo sobre madera 20 x
10 cm, 2020 Valencia.



óleos sobre papel vegetal, 20 x 30 cm, c/u, 2020 Valencia.



óleos sobre papel vegetal, 30 x 40 cm, 2020 Valencia.



Collage digital impreso pintado con óleo y pastel, 20 x 30 cm, 2021, Valencia



Collage digital impreso pintado con óleo y pastel, 20 x 30 cm, 2020, Valencia



Collage digital impreso pintado con óleo y pastel, 20 x 30 cm, 2021, Valencia



Collage digital impreso pintado con óleo y pastel, 40 x 30 cm, 2021, Valencia



collage sobre papel pintado con óleo, spray y pastel, 40 x 30 cm, 2021, Valencia



Fotografía pintada con pastel al óleo, 60 x 40 cm, 2021, Valecia



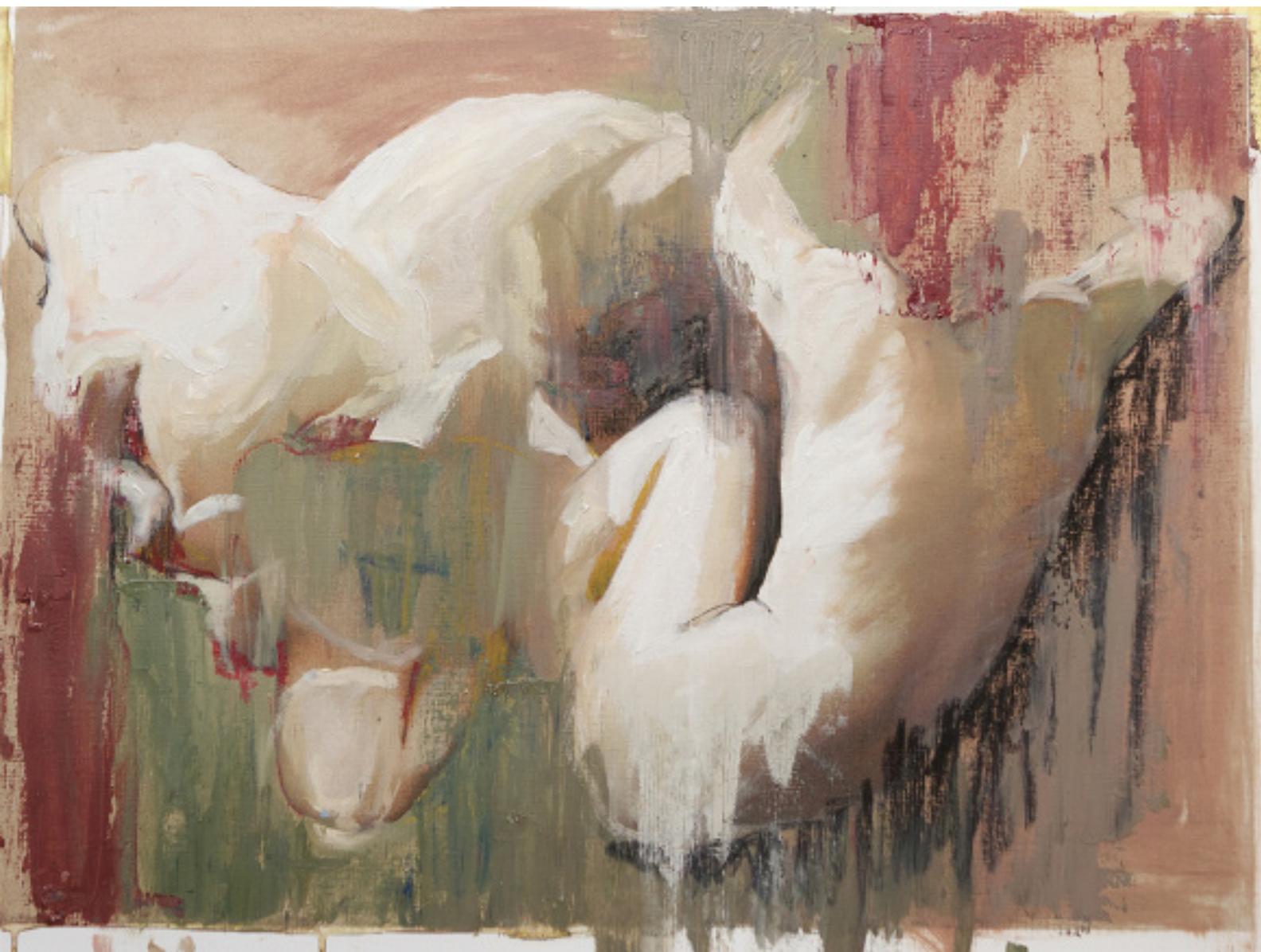
Fotografía pintada con òleo, 30 x 40 cm, 2021, Valecia



Óleo sobre papel vegetal
30 x 40 cm, 2021, Valencia



Fotografía impresa pintada con óleo, pastel, spray, carboncillo sobre papel 300 gr,
70 x 60 cm, 2021, Valencia



Fotografía impresa pintada con óleo, pastel, spray, carboncillo sobre papel 300 gr,
70 x 60 cm, 2021, Valencia





Fotografía impresa
pintada con óleo, pas-
tel, spray, carboncillo
sobre papel 300 gr,
70 x 110 cm, 2021, Va-
lencia

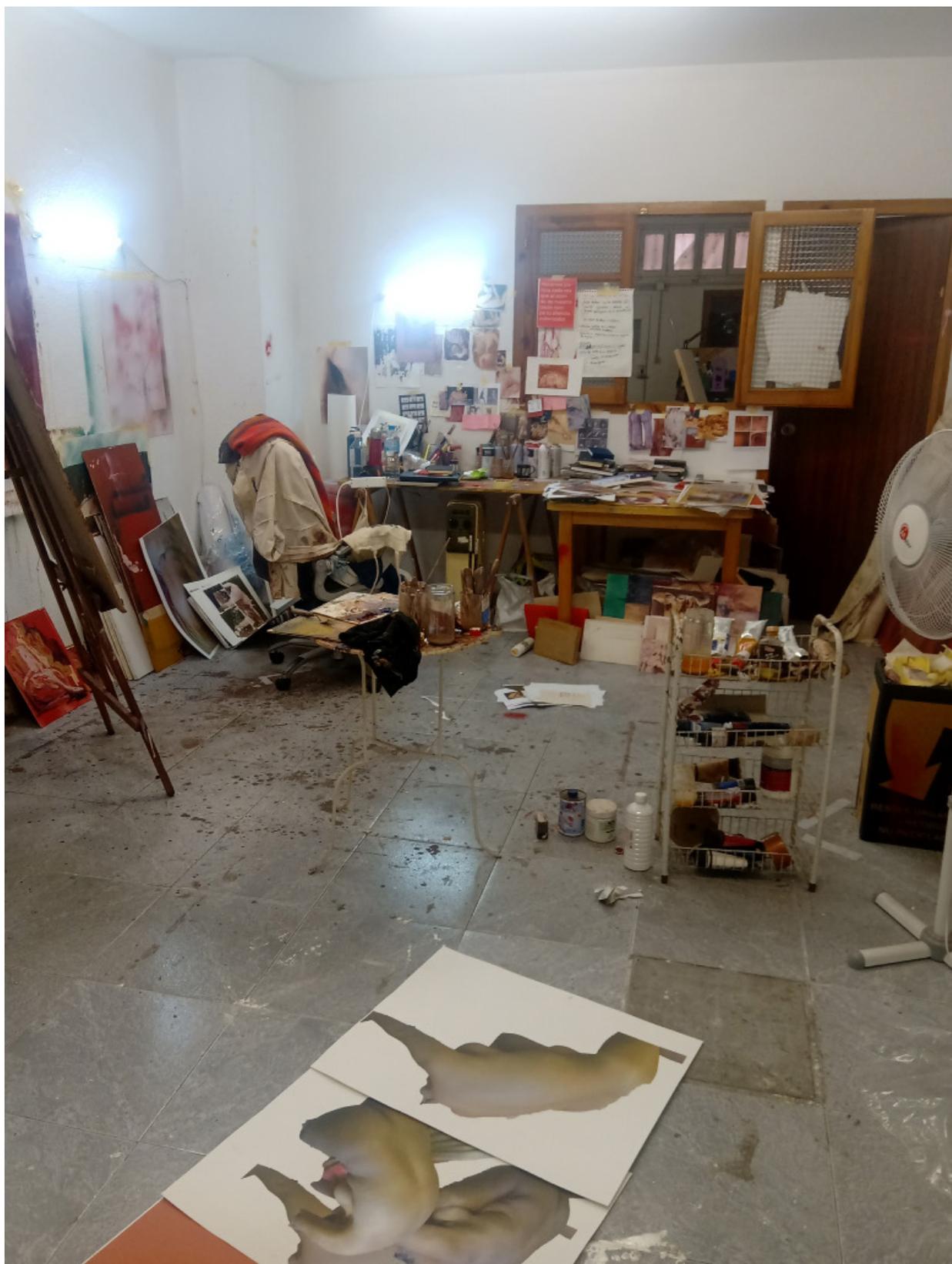


Fotografía impresa pintada con óleo, pastel, spray, carboncillo sobre papel 300 gr,
70 x 120 cm, 2021, Valencia



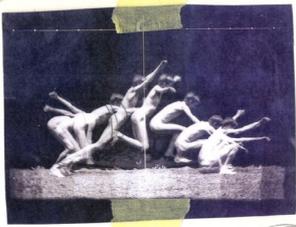
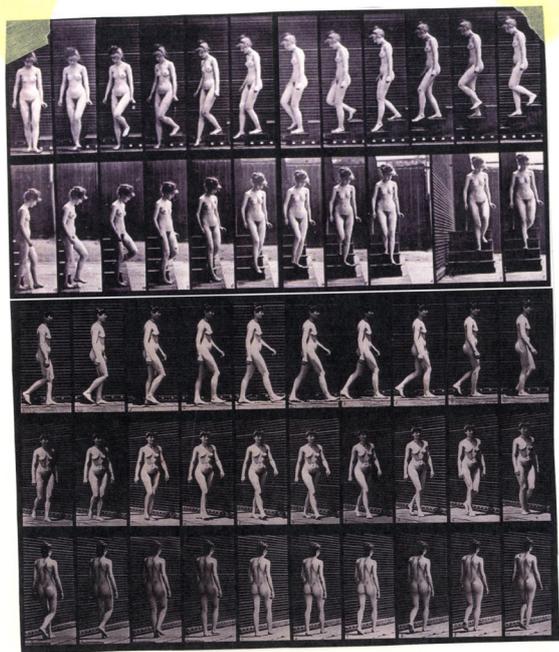


Fotografía impresa pintada con óleo, pastel, spray, carboncillo sobre papel 300 gr, 70 x 120 cm, 2021, Valencia



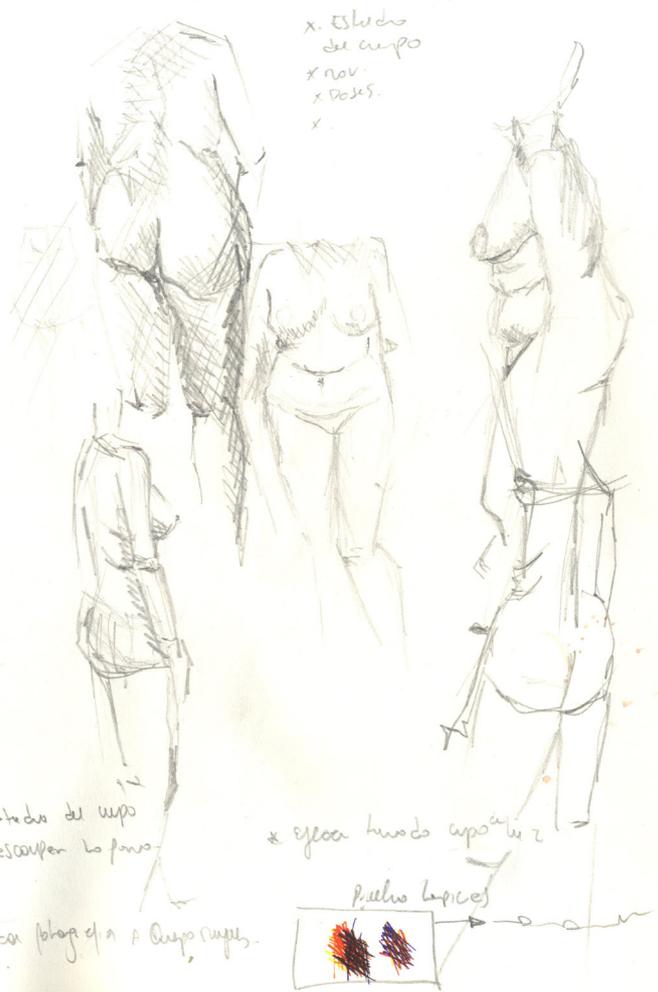
Taller 2019-2021, Valencia, España.

5.42. Selección bitacora de proceso

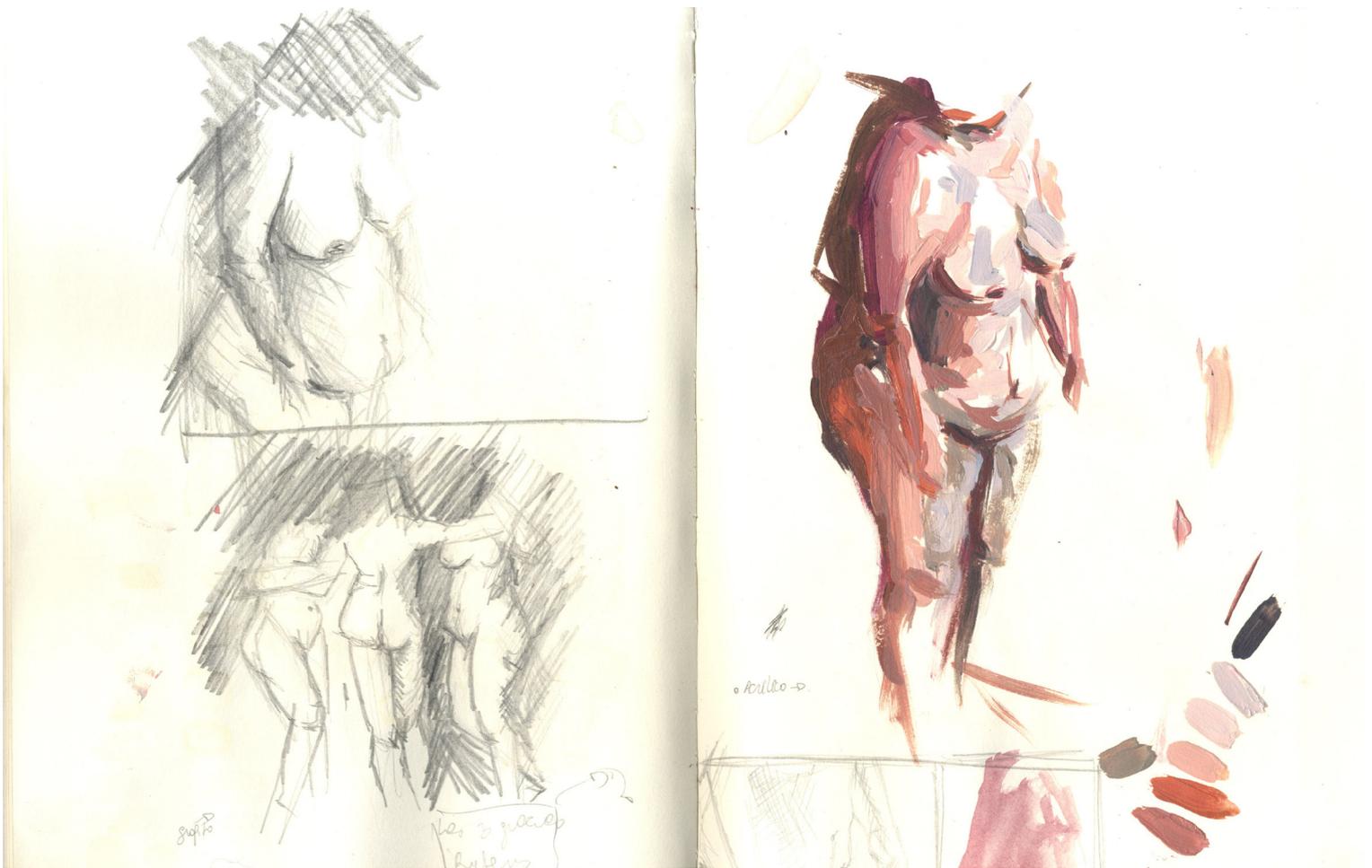


x foto
x fotos
x video

Nov



Bitácora de procesos pictóricos. 2017-2018. Técnica mixta. Papel 180 gr, A4.



Bitácora de procesos pictóricos. 2017-2018. Técnica mixta. Papel 180 gr, A4.



Bitácora de procesos pictóricos. 2017-2018. Técnica mixta. Papel 180 gr. A4.



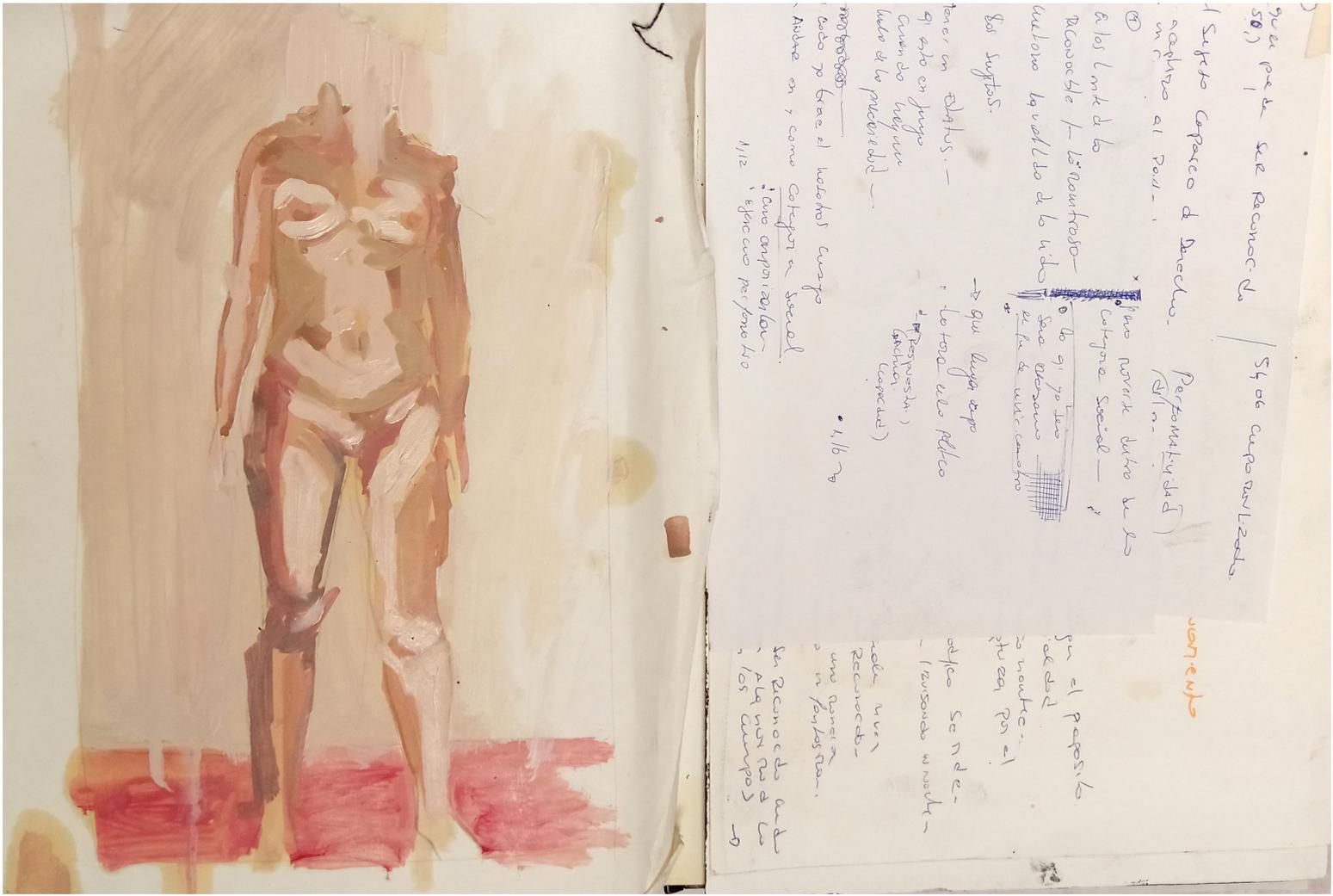
Bitácora de procesos pictóricos. 2017-2018. Técnica mixta. Papel 180 gr, A4.



Bitácora de procesos pictóricos. 2017-2018. Técnica mixta. Papel 180 gr, A4.



Bitácora de procesos pictóricos. 2017-2018. Técnica mixta. Papel 180 gr, A4.



que puede ser reconocido
 50) | Si es capitalizado.

1. Sujetos Capaces de Decidir.
 *capaces al por...
 (Performatividad)

Alas limit de
 Reconocible / - la naturaleza
 cuando la voluntad de lo visto
 los sujetos.

tener en el status. -
 que solo en juego
 cuando hay una
 lucha de la posibilidad -

esto se trata al momento cuando
 Avanza en ; como Categoría social.
 ! como empoderador -
 1/12 ! especifico por grupo 1/10

un ejemplo

que el propósito
 de ser
 no nacer
 nunca por el

adice se nace
 - (personas muere)

solo una
 Reconocido
 una ganancia
 o en palabras.

de Reconocido ante
 - Alq un no de lo
 - los tiempos ->



Bitácora de procesos pictóricos. 2018-2019. Técnica mixta. Papel 180 gr, A4.



Bitácora de procesos pictóricos. 2018-2019. Técnica mixta. Papel 180 gr, A4.



Bitácora de procesos pictóricos. 2019-2020. Técnica mixta. Papel 180 gr, A4.



Bitácora de procesos pictóricos. 2019-2020. Técnica mixta. Papel 180 gr, A4.



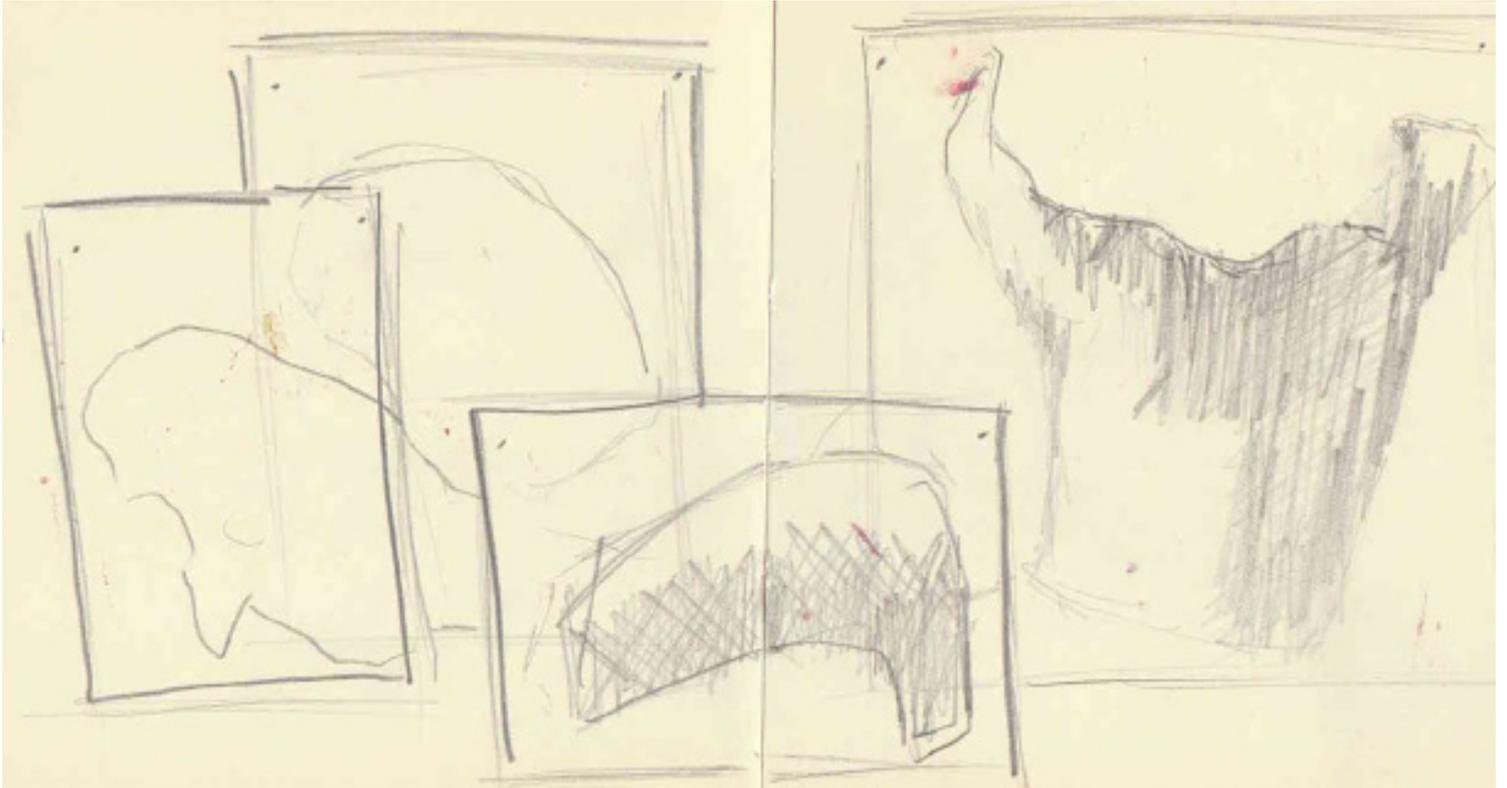
Bitácora de procesos pictóricos. 2020-2021. Técnica mixta. Papel 180 gr, A4.



Bitácora de procesos pictóricos. 2019 -2020. Técnica mixta. Papel 180 gr, A5



Bitácora de procesos pictóricos. 2019 -2020. Técnica mixta. Papel 180 gr, A5



Bitácora de procesos pictóricos. 2019 -2020. Técnica mixta. Papel 180 gr, A5

Cada vez voy comprendiendo
en ese proceso.

su evolución va suca
lo para de de la forma
9 veces. Respon.

¿Aquí Responde?

Respon a tu cuerpo
del cuerpo de que sirve?

me
Sirve m' en otros lo
hueltonos - pero si no?
no sirve?
si, de siempre?

Si se Dora?
¿Diga cuerpo (cambiarlos)?

son lo tesis en lo paper

de aprendizaje
Escrite: PARELYAN
ALACON MOREU

Y ANA MARIA
DINO LIZONA
PARELYAN
ALACON MOREU
Pere Juan y Ana Maria

Bitácora de procesos pictóricos. 2019 -2020. Técnica mixta. Papel 180 gr. A5



Bitácora de procesos pictóricos. 2019 -2020. Técnica mixta. Papel 180 gr. A5

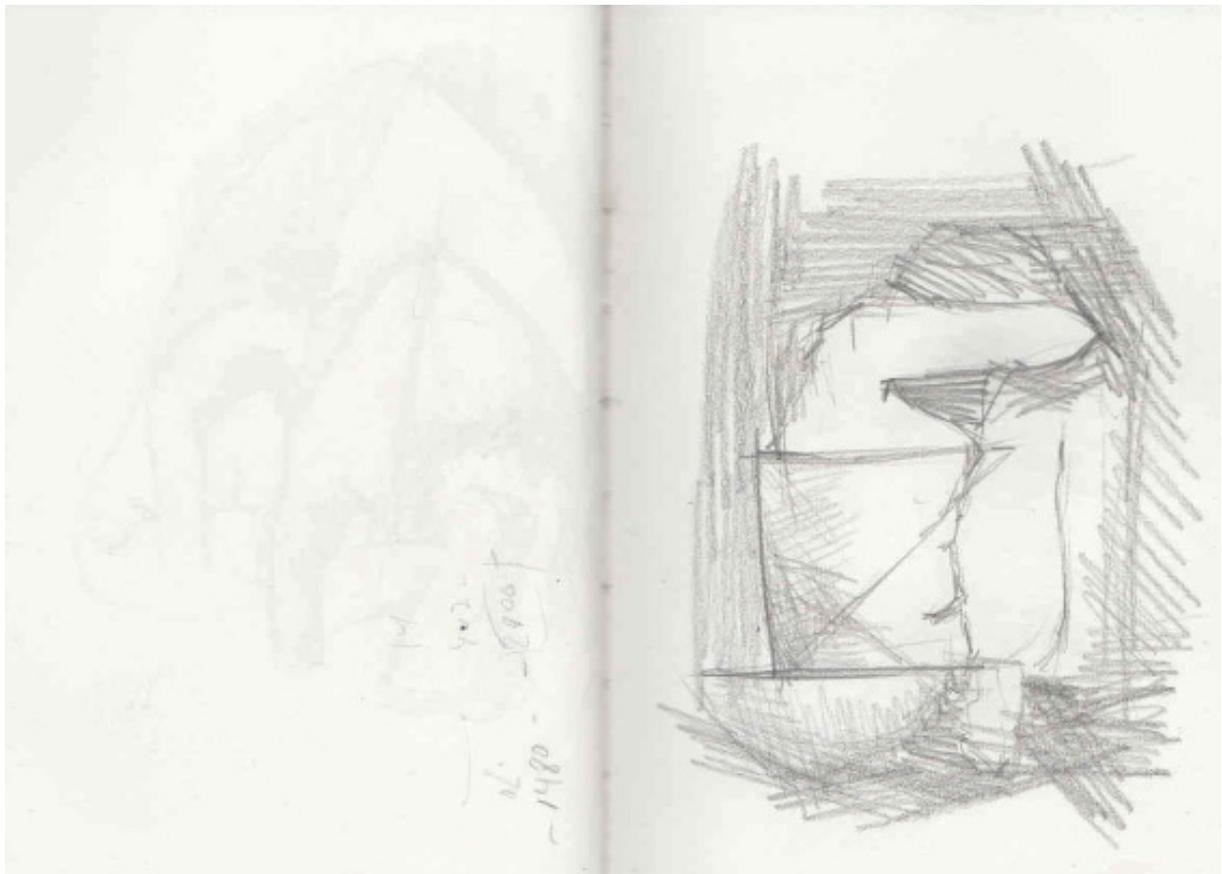


Bitácora de procesos pictóricos. 2019 -2020. Técnica mixta. Papel 180 gr. A5



Bitácora de procesos pictóricos. 2018-2019.. Técnica mixta. Papel 180 gr, A5

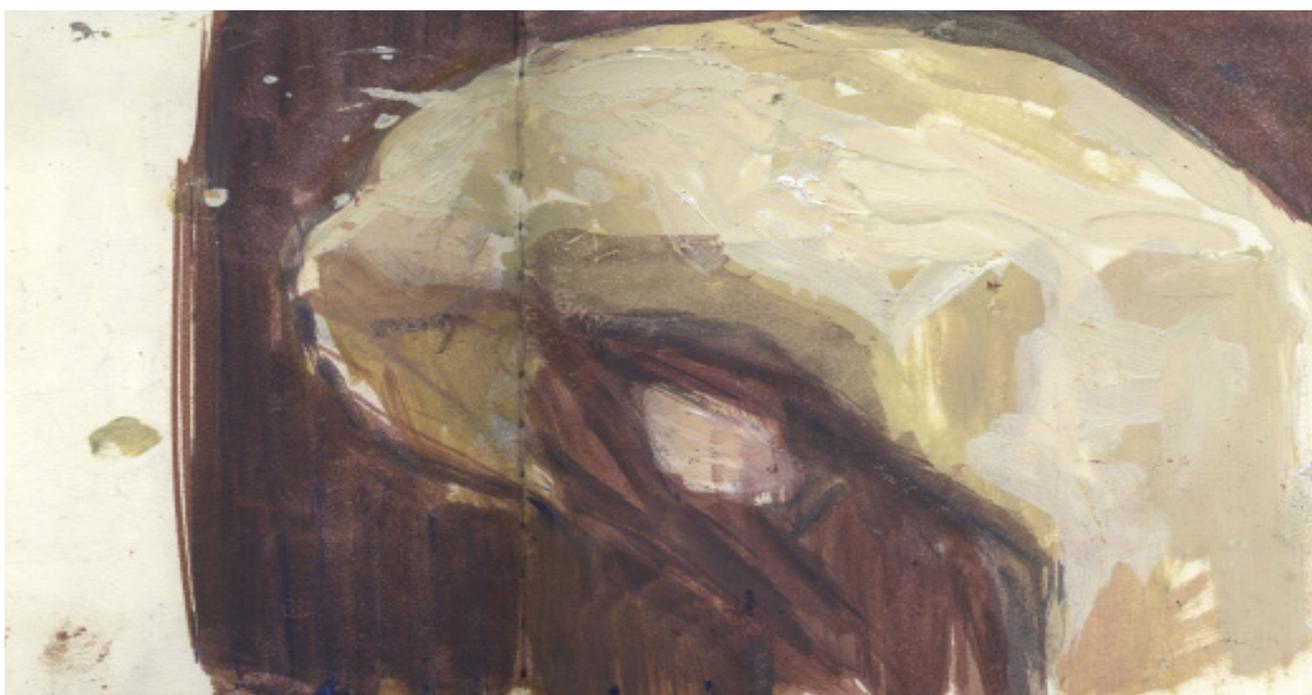




Bitácora de procesos pictóricos. 2018-2019.. Técnica mixta. Papel 180 gr, A5







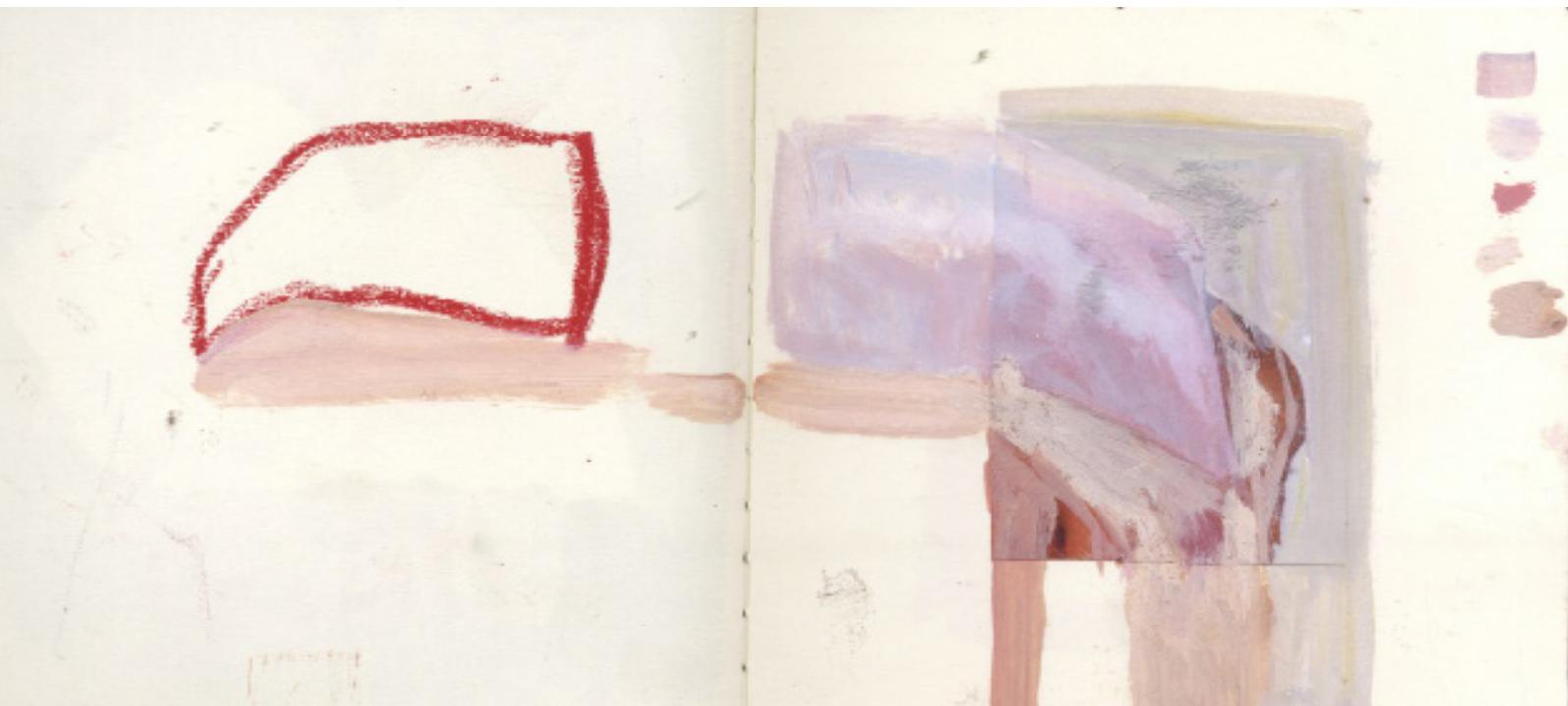
Bitácora de procesos pictóricos. 2018-2019.. Técnica mixta. Papel 180 gr, A5



Bitácora de procesos pictóricos. 2019-2020. Técnica mixta. Papel 180 gr, A5

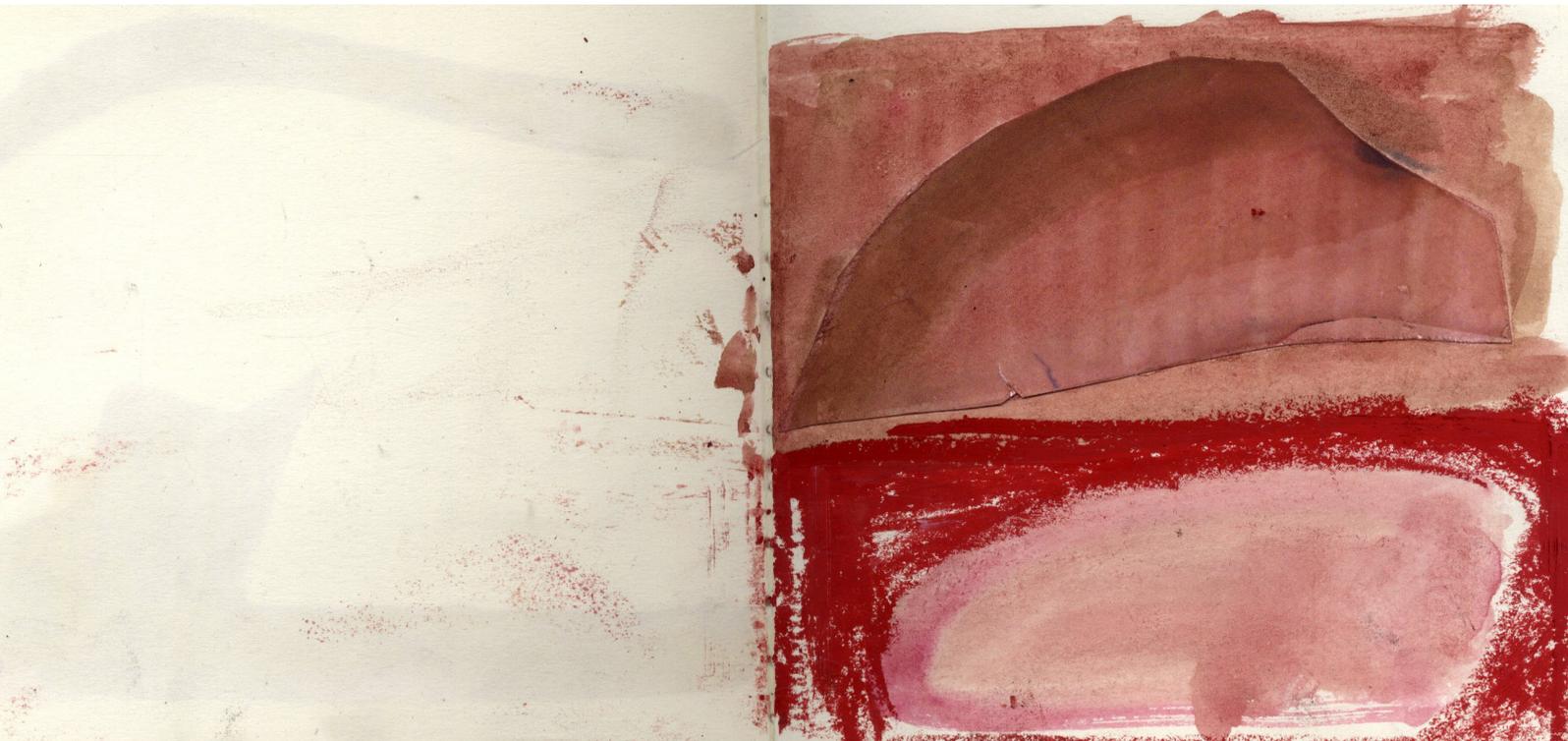


Bitácora de procesos pictóricos. 2019-2020. Técnica mixta. Papel 180 gr, A5





Bitácora de procesos pictóricos. 2019-2020. Técnica mixta. Papel 180 gr, A5



Bitácora de procesos pictóricos. 2019-2020. Técnica mixta. Papel 180 gr, A5

~~Este~~ tiempo que n.
pasa cuando que su cuerpo
no le servía -

↳
- q' significaba lo
TU lo pinto aves
Pinto - q' intento
Pintaba en - a la tela
Pintaba - borrando

Cubito - q' se nota el paso
Confuso -

Desfiguración

DES-FIGURACIÓN

- ATLAS - Names

Time machine - Explicar
que se veían mucho
se refiere a la memoria
de los viajeros

Dispositivo de (materia
vinculada a la cartografía
o la tela p. la
tubo pedico de un carro
doble

Gabinete visual



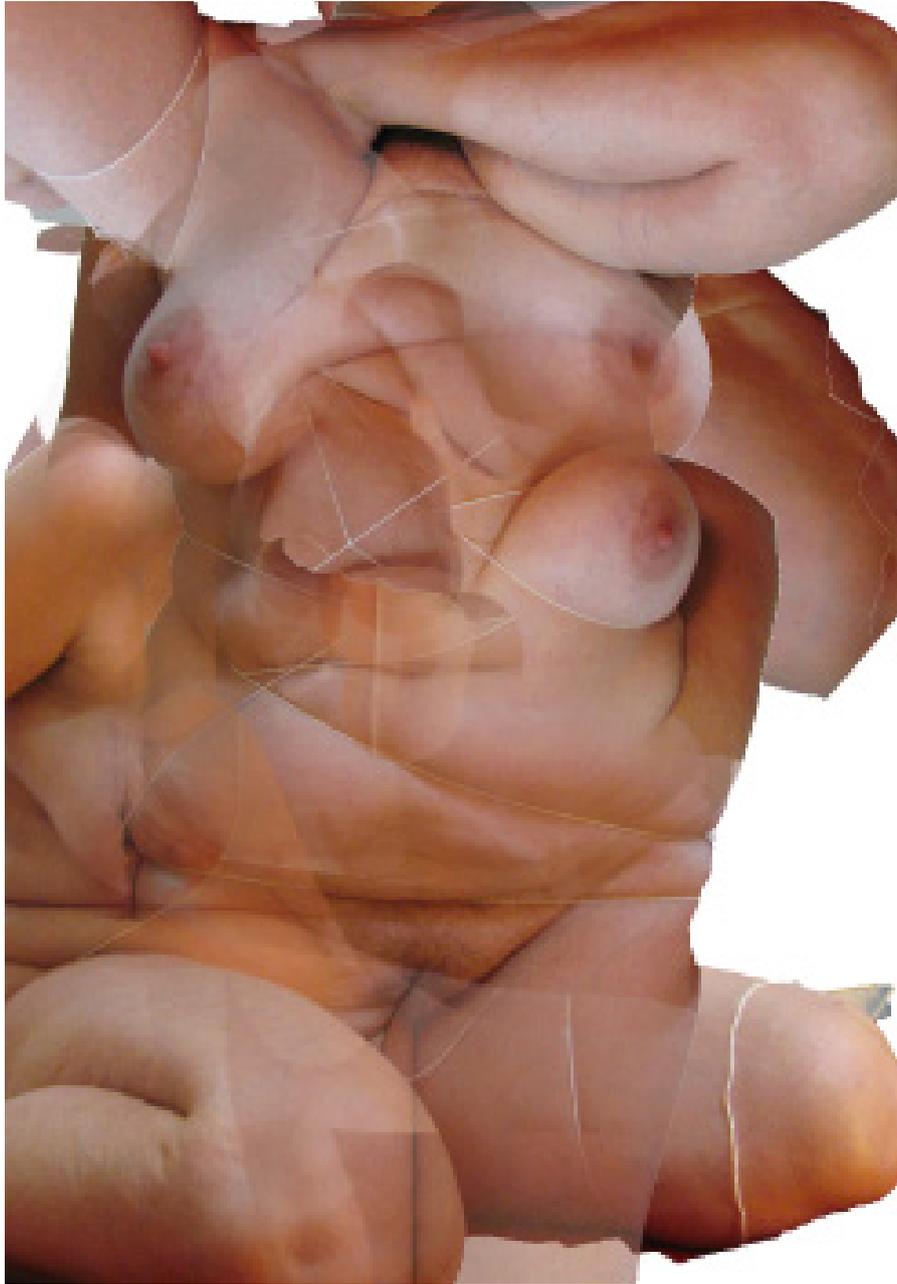
Matadero Chile, 2014.



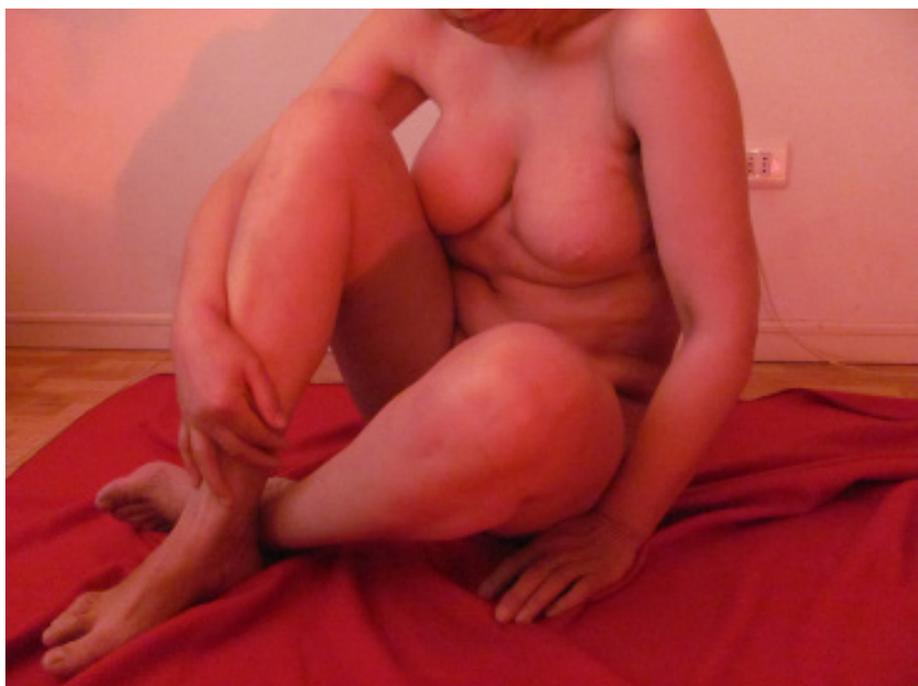
Carnicería - matadero Chile, 2014.



Escuela de anatomía Universidad de Chile, 2014.



Proceso de obra: Fotografías para pintar, serie 2016



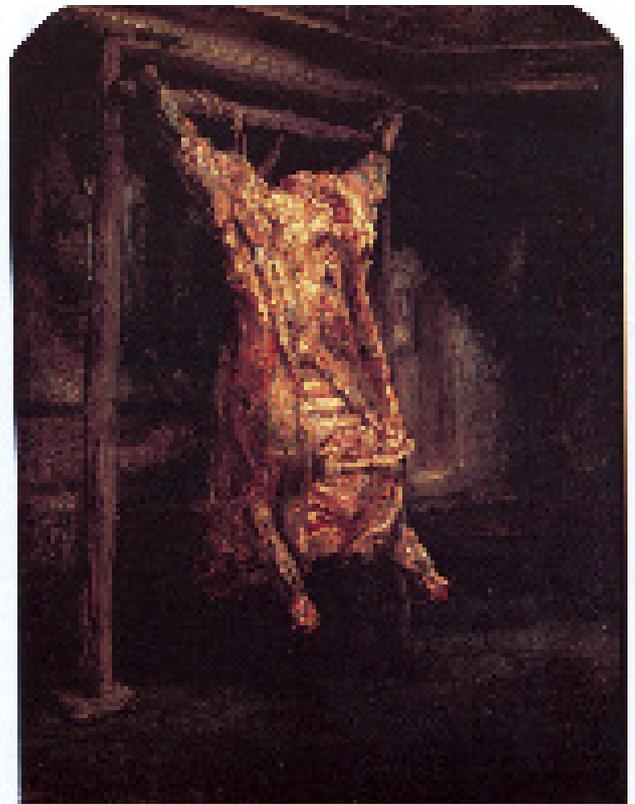
Proceso de obra: Fotografías para pintar, serie 2016



Francisco de Goya, Two Old Men Eating. 1819-1823



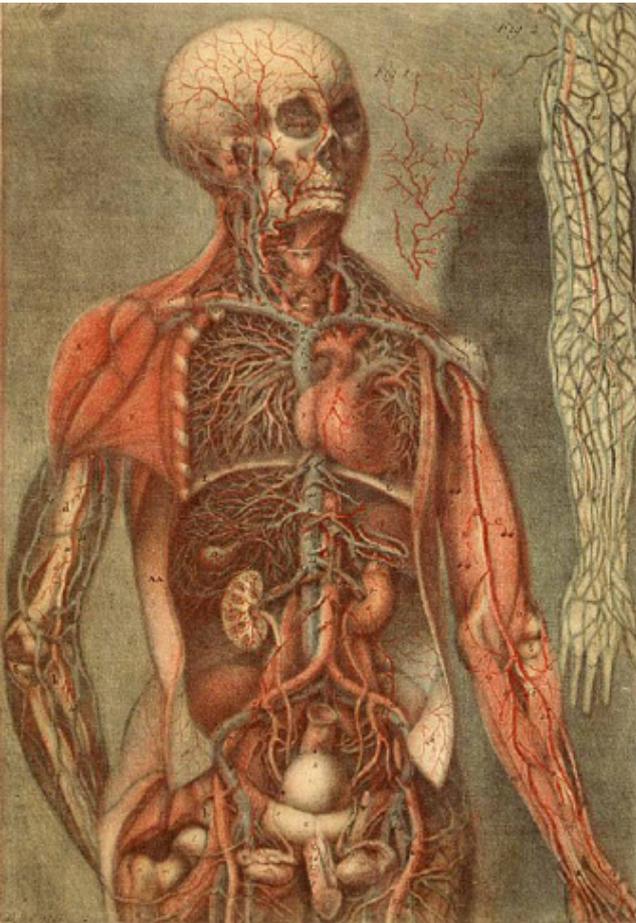
Chaim Soutine, Buey desollado 1926



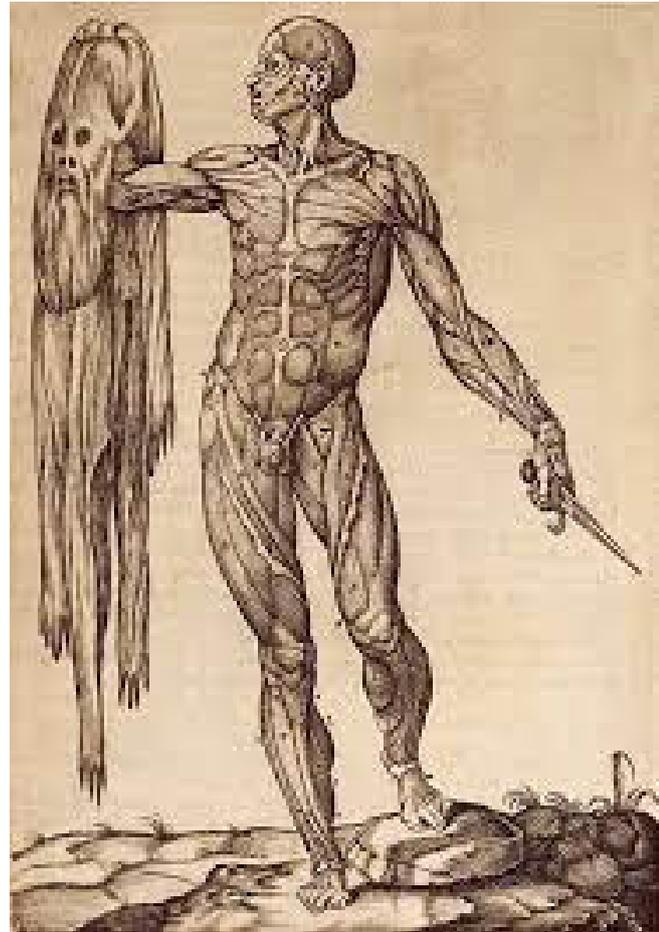
Rembrandt, El buey desollado, 1655



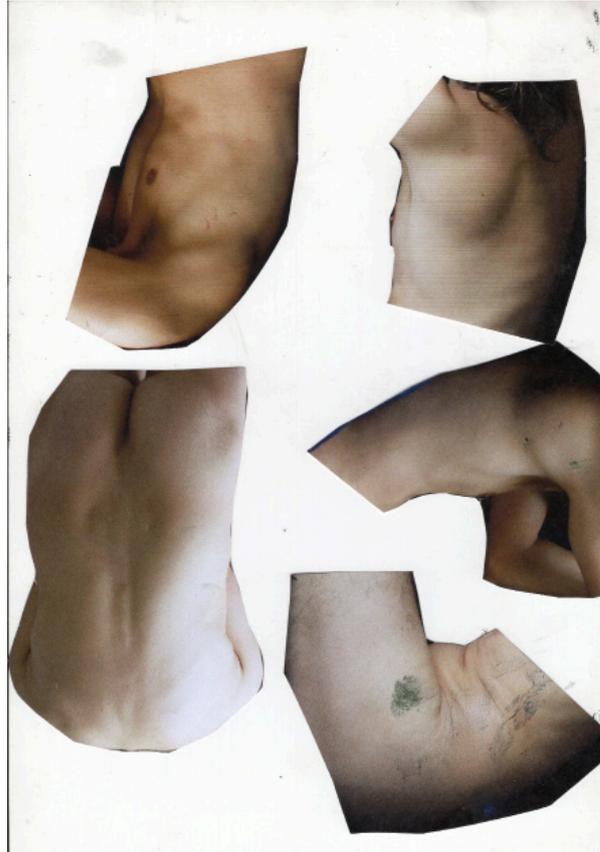
Tiziano, El desollamiento de Marsias, 1570



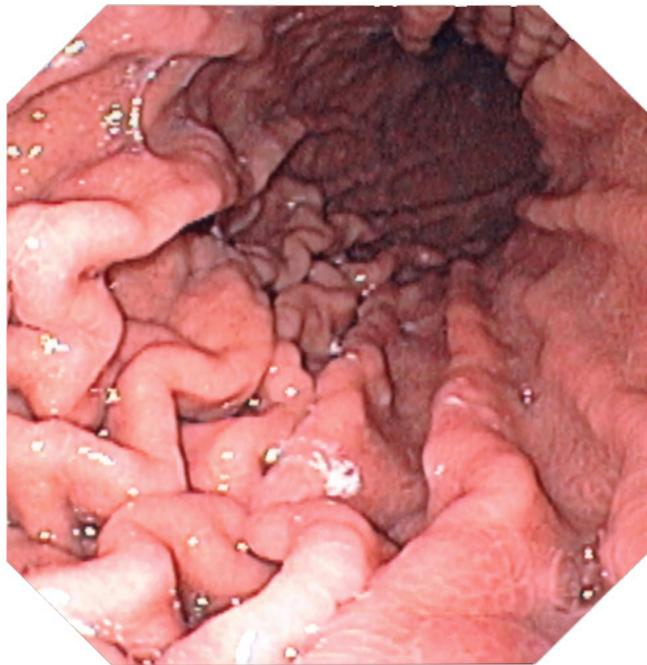
Gautier, Anatomía de las viceras 39, 1745



Juan Valverde, Lámina historia de la composición del cuerpo humano, 1560



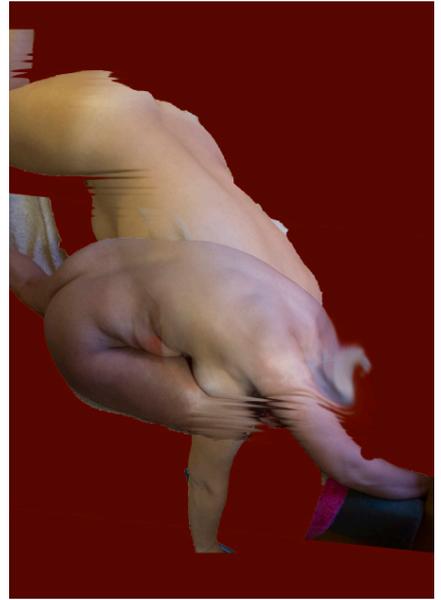
Proceso de obra: Fotografías para pintar, 2017



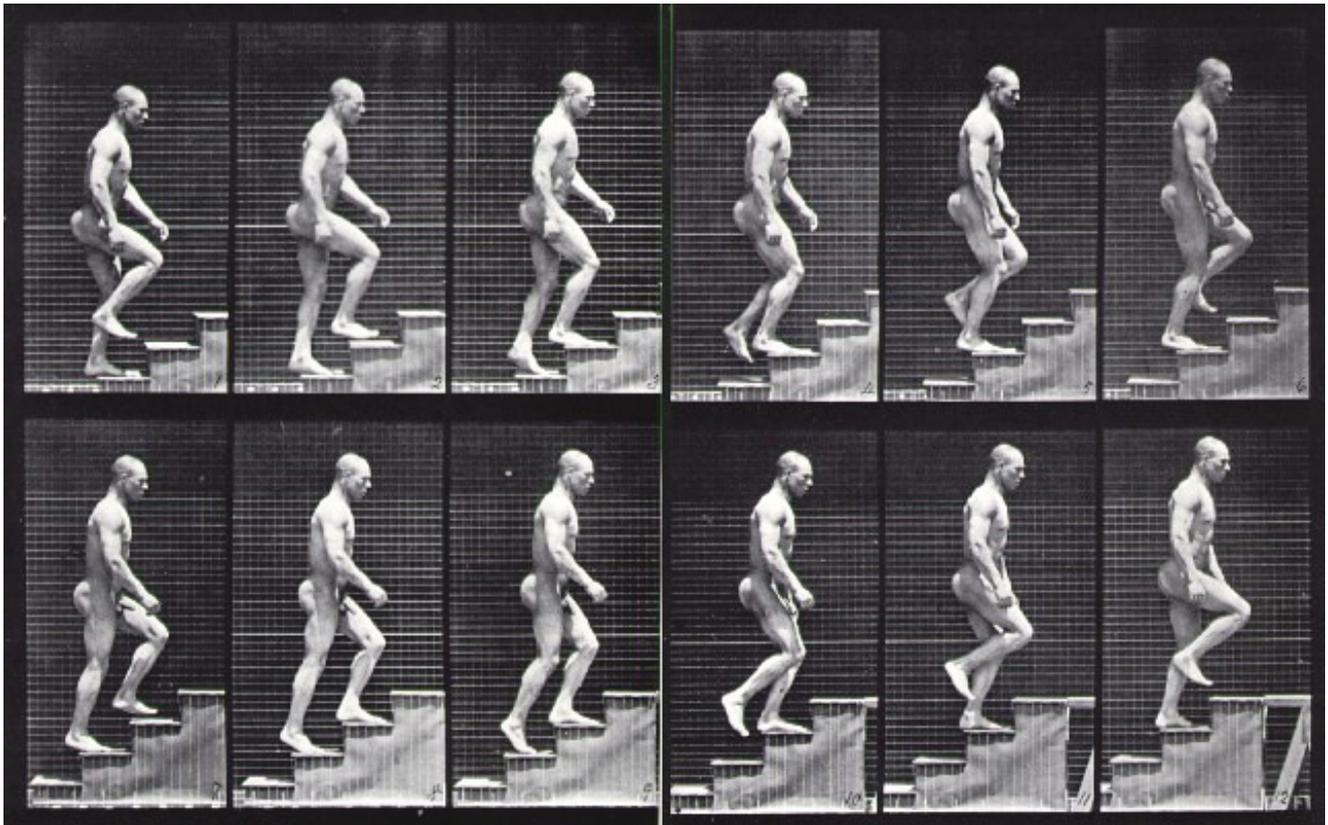
Endoscopia



Proceso de obra: Fotografías para pintar, 2019



Proceso de obra: Fotografías para pintar, 2020



Eadweard Muybridge, Man ascending stairs, 1884-85



Ingres, El baño turco, 1862



Las tres gracias, Rubens 1670



Diferentes versiones de 'Afrodita agachada' exhibidas
en la Fondazione Prada de Milán, 2015



Venus de Willendorf



Xavier Le Roy's performance 'Low pieces'



Xavier Le Roy's , performance: self unfinished (1998)



Ana Mendieta. Impresiones del cuerpo en vidrio, 1972.



Louise Bourgeois . Sexy Mothers



Fotografía realizada por Natalia, en la Galería Nacional de Roma



Fotografía realizada por Natalia.
Fontana di Trevi Roma. Vista a Roma. Fotografía de Natlaia



Fotografía realizada por Natalia
Antigua Galería Nacional de Berlín Gerhard Richter 2021.

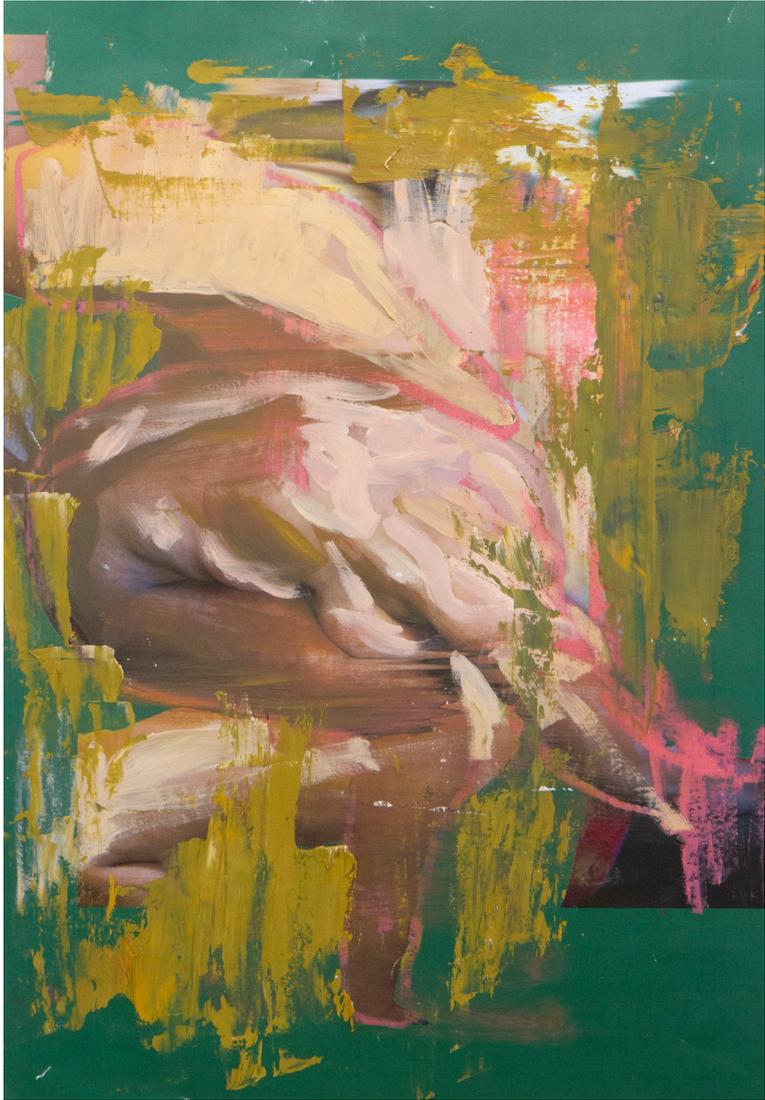


Adrian.Ghenie. " I have turned my only face "oil on canvas



Quim Girón Fang 2017

Conclusión



Fotografía pintada con òleo, 30 x 40 cm, 2021, Valecia

La presente conclusión es una conclusión abierta, que actúa como una vía que nos permite seguir indagando nuevos caminos. Por ello iremos entrelazando diferentes reflexiones que surgen a partir de todo el proceso de investigación. Este proceso entiende la práctica artística como generadora de conocimiento, donde los saberes se hacen visibles en imágenes, textos y cuerpos, lo que nos ha llevado, más que a un resultado concreto, a construir una red de conexiones para seguir creando, como una posibilidad para el diálogo y la reflexión. Es decir, no es una conclusión a modo de clausura, sino más bien un análisis sobre el proceso de estos últimos años, que siguen mutando. Como indica Helena Grande: El trabajo del artista investigador será la de artista como gestor de conocimientos, y su tarea no será la de “renovar el pensamiento, sino aventurarse en otras lógicas e introducirlas en el seno del pensamiento artístico y cultural” (2013, P.103). Por ello, para adentrarnos en estas reflexiones, pensaremos en los objetivos y preguntas que dieron inicio a la investigación, los que se intentaron resolver durante la tesis y a su vez se han ido complejizando en el propio andar, y que han hecho de este trabajo una vía que nos invita a la reflexión teórica, visual, individual y por ende colectiva. Así, se evidencia y se pone en valor la posibilidad del quehacer como vía generadora de pensamiento vinculada a la propia vida. Esta investigación se ha pensado como un cuerpo-orgánico, que nos activa y posibilita intensidades, distintos modos para sentir, pensar y vivir hoy en constante movimiento, con límites y realidades virtuales y presenciales.

Una de las reflexiones claves de la investigación ha sido el pensar la pintura como un medio que logra hacer visibles subjetividades diferentes, por ello corporalidades diferentes a las que nos encontramos habituados a visualizar en los medios masivos. Esta problemática, que la planteamos casi como una declaración de intenciones, nos ha dado la posibilidad de posicionarnos frente a la imagen, la pintura y el cuerpo. Es decir, no se pretende situar la pintura en algún estatus hoy, sino más bien preguntarnos y pensar sobre su existencia y posibilidades, como un medio que persiste y crea formas de accionar, además de activar la mirada desde distintas materialidades, figuras y sentires que nos rodean. Creemos que, como dice Saborit, “Más allá de lo que la pintura puede llegar a decirnos, lo que nos hace es multiplicar la potencia de nuestros ojos mediante las poderosas conexiones cinestésicas que activa” (2018,P.251)

Podemos decir que la presente tesis, por un lado, quiere llegar a pintores y pintoras que compartan estas reflexiones, que comprendan estos caminos. También a aquellas personas aficionadas o estudiantes que les interesa conocer, saber, reflexionar sobre cómo habitar, pensar y comprender cómo la pintura puede ser un medio para, desde el acto manual y gestual, develar significados críticos. También como un camino para resolver preguntas sobre lo que la pintura nos puede entregar, activar y/o potenciar. Son reflexiones que hemos ido haciendo durante la presente investigación y que nos han ayudado a comprender mejor el propio quehacer, que ha intentado complejizarse y posicionarse como una actividad que se crea y activa fuera de las políticas económicas propias de una vorágine productivista.

Pensar desde la pintura y pensarla como cuerpo ha hecho que podamos también construir la mirada de ella en función de su posibilidad de ser un acto de acción performático. Es decir, que construye un hecho, un acontecimiento. Esto hace que se construya un vínculo con la práctica que se genera en el propio transitar del hacer, desde que posicionamos el cuadro sobre el bastidor, dejamos los papeles sobre la madera o preparamos los colores. Todo este ritual pictórico es lo que hace posible cuerpos activos y presentes. Cuerpos y procesos que no van con prisas capitalistas, y que intentamos posicionar a destiempo, para que surjan lentamente o rápidamente, pero desde el azar y/o el control, que salgan y se posicionen en el soporte cuerpo-pictórico. De esta forma, pueden

surgir esas subjetividades orgánicas y particulares, individualidades que se retroalimentan frente a quien ejecuta y observa, como indica Saborit:

Buscamos desde el medio pictórico, posicionar el quehacer, construyendo campos de acción desde el arte. El cuerpo de la pintura porta en su misma raíz el impulso del deseo. Desea encarnarse, salir al encuentro, florecer, darse. La pintura crece hacia fuera, piel sobre piel, en busca de contacto. Desde el esqueleto, que se asienta en la trama y la urdimbre de la tela o la tabla, hasta la epidermis, que se expone al roce de los ojos del espectador (P.20)

Por ello, el ejercicio de acercarnos a la práctica como un proceso temporal, corporal, crítico y reflexivo, nos ha invitado a crear y generar el conocimiento que nos aporta pensarnos desde la pintura y el cuerpo, no como actores y productores de obras que son parte simplemente de la economía basada en la producción, sino más bien para intentar desde el propio quehacer encontrar otras vías para activar el pensar y sentir. Reconocemos en las reflexiones, que la pintura es cuerpo en cada capa que se va construyendo sobre la tela, en las veladuras, en lo que quitamos y volvemos a poner sobre el soporte, en sus formas, colores y texturas, piel sobre piel.

Pero, ¿por qué entendemos la pintura como carnación histórica que comprende aconteceres sobre la superficie del soporte pictórico? Esta ha sido parte de una de las reflexiones centrales en la tesis, hasta comprender que hay gestos tanto corporales como digitales, cuerpos de carne y cuerpos tecnológicos. Más allá de ello, buscamos reivindicar el gesto como acto de acción y registro de una huella que hace posibles vías sensibles para mirar, pensar y activarnos como sujetos políticos. Así, logramos poner en duda lo que nos rodea, la imagen que nos construye, para pensarnos en un instante fuera del espectáculo. Vale decir, pensar en el cuerpo fuera de la centralidad de la mirada, pensarnos siendo cuerpo.

En el pensarnos, quizá podemos seguir preguntándonos qué cuerpo construye el espectáculo, al estar la realidad codificada en imágenes de los mass medias, que evitan que se generen nuevas experiencias. Se habita un simulacro, indica Baudrillard, en la realidad estética que proyec-

tamos, imitamos y limitamos. Por ello, creemos que el registro manual y pictórico que puede entregar la pintura, que se gesta en el movimiento corporal, crea una experiencia que es la más antigua; nos referimos a las pinturas en las cuevas. No queremos caer en una sensación de nostalgia, sino más bien de reactivación de la memoria táctil, es decir corpórea, que ha hecho que se gesten muchas acciones en la actualidad, que es lo que puede permitir habitar la realidad material.

En esta idea sobre la imagen, creemos que el camino es pensarnos y vernos articulados en otras formas. Pensar que otro cuerpo es posible, es decir uno que esté fuera de lo que conocemos como cuerpo. Asimismo, reflexionar sobre si realmente conocemos esos gestos corporales que nos hacen ser posibles a nosotras y a las otras. Saber si nos pensamos desde todos nuestros gestos para poder habitar. Así como indica Butler, afirmando que el cuerpo es la configuración de una repetición de gestos y movimientos que son lo que lo va constituyendo. Y quizá en esa constitución podemos pensar en el hacer del cuerpo desarticulado y desorganizado, un cuerpo que nos invite a pensar.

En estas constantes reflexiones es que nos hemos acercamos al visionado pictórico expuesto en la tesis, en la búsqueda de otros cuerpos y formas de representación. Buscamos respuestas y nuevas preguntas, al pensar en qué otras formas y gestos pueden presentarnos el cuerpo y el sujeto, en contextos ajenos, en deformidades, abierto, etc. También nos preguntamos cómo podemos hacer visible ese otro cuerpo que no es aceptado, que de alguna manera nos atraviesa y pertenece. Así, intentamos pensarnos desde el otro cuerpo, aquel que podemos llegar a ser, debido a que somos interrelación constante.

El visionado de artistas contemporáneos y la propia, van creando diálogos constante, la obra nos invitan a la reflexión sobre esas otras estrategias, formas de hacer o problemáticas que nacen desde y en la pintura, como una cartografía de representaciones que persisten como un grito, una posibilidad de acción, una demanda y un decir. Desde el medio manual, que nos parece adecuado como pintores(as), seguir posicionando el gesto, el cuerpo y la imagen para el diálogo. Como indica Saborit sobre la presencia de la pintura: "Su presencia tangible es el punto de partida de cualquier diálogo"(P.20). Creemos que el visionado de artistas nos

posibilita dialogar, aprender a ver y pensar en lo que la pintura nos puede entregar y cómo puede trascender los umbrales de lo visible, los que, frente a la pantalla mediática, como indica Saborit, formatean nuestra mirada, pues la pintura se puede llegar a convertir en una fuerza aliada que la libere.

A la pintura le toca ahora habitar un ecosistema visual sobrepoblado de imágenes, coexistir con ellas, divulgarse en ellas, transformarse en ellas, consumirse, ser vista bajo los equívocos, las inercias, las alteraciones perceptivas que ellas imponen. Son imágenes provisionales, fragmentadas, sustituidas de inmediato una por otra y, lo más importante: son incorpóreas, intangibles” (P.86)

Así podemos decir que el cuerpo puede cobrar importancia desde la pintura, como imagen que presenta y que sitúa a otro delante y lo resitúa como si lo nombrase varias veces, por el hecho de ser gesto, objeto y representación. Mediante la propia práctica también hemos volcado todo el interés en la búsqueda de bibliografía, de artistas, música, formas y materialidades que nos han permitido comprender la práctica como un lenguaje que articula saberes. A través de imágenes construidas a mano, que aportan al campo del ver y pensar, creamos un diálogo circular dentro de la tesis, que hace del acto de hacer un lugar y tiempo que alberga el cuerpo. Asimismo, se trata de un cuerpo que se genera y reside en la pintura en las diferentes estrategias para su representación, para hacer que el cuerpo sea posible.

También ha sido importante hablar desde el rol de pintora, como un estar dentro constante, que a ratos nos invita a tomar distancia. El proceso nos facilita comprender estrategias que revelan otros tiempos, gestos e imágenes; el cuerpo se vuelve así un medio también, un acto, una posibilidad de hecho, desde la que percibimos. Quien pinta es el que genera, actúa, decide, piensa, transmite e interpreta. Así también es necesario el papel de quien observa, que en su propia perspectiva está mediado por un sinfín de imágenes y formas de pensar, y se le invita a interpretar sobre la presencia del cuerpo. Consideramos que es necesario tener en cuenta el rol del observador. Si es pintor lo leerá de una manera diferente a quien no lo sea. Depende, en ese sentido, de la capacidad sensible y perceptiva de quien observe. Por ahora se vuelve un camino tal vez

pedagógico que no podemos asumir en esta tesis, pero sí podemos dar un pie de partida, para pensar el arte y la manera de crear significados.

Las lecturas realizadas y el proceso de obra creado durante la investigación nos acercan a comprender aún más la idea de la pintura como un medio que busca hoy en día generar presencias, hacer visibles y posibles esos cuerpos que se juntan en el cuadro, como el lugar de la metamorfosis corpórea, entre la tensión de formas, soportes, figuras, y contenido. En ese sentido cobra importancia todo el proceso de investigación realizado, desde las publicaciones en revistas escritas y visuales, que han sido el medio de difusión de obra, junto a muestras colectivas y que ha articulado caminos para seguir avanzado e investigando de manera individual como junto a otras artistas.

En ese sentido la investigación, continúa en proceso abierto, en vías de mutación, transformación y complejidad. Tomando en cuenta que ha logrado ser netamente un trabajo de taller, en constante acción creativa e investigadora, a nivel práctico y teórico que nos permite seguir construyendo preguntas. Donde se sigue haciendo presencia la ausencia del cuerpo como significante, el que se hace real en la materialidad de las pinturas desde sus elementos intrínsecos, entendiendo la pintura como un organismo activo, donde el acto de crear es el momento en que se hace posible lo dicho. Tomando palabras de Klee, mediante Salabert:

hay un acto creador, un cierto fuego que brota y se trasmite a la mano, se descarga en el soporte, se extiende por la superficie... como una chispa, cierra el círculo volviendo a su lugar de origen: el ojo y aún más lejos a un centro de movimientos, de voluntad, de la idea. (Salabert, 205, P.107)

Podemos apreciar con Klee, que refiere a este acto creador, donde hay fuerzas que lo desencadenan, es decir, una energía que se activa y produce.

En esas fuerzas e intensidades podemos pensar la pintura mediante la potencia de los cuerpos que indica Spinoza, quien habla de captar la esencia de algo, lo que sería pensar y captar su potencia, la que afecta y se inscribe en los-nuestros cuerpos, dejando huellas y trazas que nos

configuran. Desde los sentidos que la pintura crea, aunque no podemos racionalizarlos ni medirlos, se hacen visibles fuerzas invisibles.

Lo que no se puede ver, lo que no se puede sentir es justamente lo sentido; y no se trata de algo que, al ser invisible, no pudiera ser pintado, sino que consiste justamente en aquello que hay que pintar, en aquello que, cuando consigue pintarse, convierte al cuadro en cuadro, la obra de arte; lo que el pintor persigue con su pintura lo persigue el filósofo con el pensamiento (Pardo, 1991, P.119)

Esta manera de comprender nuestro habitar siendo cuerpo es lo que nos hace posible también a su vez comprender el acto pictórico en la interrelación que existe entre él y su posibilidad reflexiva. Así, se pueden hacer posibles esos cuerpos que nos interesa que se logren posicionar delante de la mirada, para poder, como dice Deleuze y Guattari, deshacer el cuerpo del organismo, abrirlo a pasos y distribuir intensidades. “En última instancia, deshacer el organismo no es más difícil que deshacer los otros estratos, significancia o subjetivación” (1997, P.164). Esto para hacerlo significancia, como una posibilidad de hecho, que nos invita a funcionar fuera de lo dicho, lo establecido. Quizá por ello es necesario revelar y potenciar esas intensidades desde otras formas de hacer y ver. Para quienes pintamos, podemos hacer posible ese cuerpo que se libera y posiciona fuera de lo establecido, como dice Guattari:

como espacio productor de intensidades subversivas y como lugar donde se ejercen al final de cuentas todas las crueldades de la opresión, conectando la práctica política a la realidad de este cuerpo y sus funcionamientos, buscando colectivamente todas las vías de su liberación, producimos ya una nueva realidad social. (Ibid).

Así como lo han logrado evidenciar y potenciar algunos artistas que nos han guiado y sirven como referentes, entre ellos Bataille, Artaud, Bacon y Goya, podemos ver que han subvertido las jerarquías convencionales, han abierto el cuerpo, superando los límites, entre lo interior y lo exterior, lo racional y lo irracional. Allí el cuerpo ha logrado escapar de sí mismo y se posiciona en el campo de lo diferente. Son pintores cuyo

trabajo se vuelve necesario, pues nos interpelan. No podemos pasar por alto sus cuerpos, apreciamos el grito y la fuerza de una posición social y política de una época pasada que nos resuena actual. No es que nos quieran mostrar, por ejemplo, el grito, sino más bien nos acercan al horror, desde el cual podemos tensionar las lógicas establecidas por el poder del capital e intentar hacer del acto manual un acto necesario hoy.

De todas formas, como bien indica Walter Benjamin, en la época de la reproductibilidad técnica la pintura no tiene una función social, se ha puesto ante las masas, debido a que no puede superar la condición de la imagen hoy en día. La imagen que ella construye hoy es la que quizá puede abrir como una vía para pensar la pintura diferente. Es decir, nos interesa pensar, sentir esas formas de accionar desde el arte, pues nosotras hemos elegido la pintura como nuestro medio, el que puede ir variando y transformándose, en función de lo que se quiera mostrar.

Por ello tomamos posición frente a la labor como artista, en el que cumplimos un rol, como dice Yves Klein, citado por Bourriaud:

la vida se desahoga en la obra, que vuelve a la vida: el artista moderno es un técnico universal cuyo “modo de ser (cuidado, no digo de expresión) es hacer pintura”, según los términos de Yves Klein. Es un filósofo en actos, un creador de actos ejemplares, mas que un fabricante de objetos o de imágenes (2009,P.92.)

Se trata, en ese sentido, de mostrar cómo la obra y la existencia están interrelacionadas en el proceso de producción y en las posibilidades de vidas. Esto nos invita a reflexionar sobre las posibilidades de existencia, que nos permite comprender la obra de arte, su hacer y su potencia. De esta manera, posicionando la práctica artística como aquella que puede resistir a las prácticas alienantes del capitalismo, como indica Andrea Soto, la obra de arte debe analizar sus relaciones con la condición de producción. Así la tarea del artista es:

intervenir activamente en la superficie sensible de la ideología, levantar nuevas fantasmagorías que articulen cuerpos colectivos, que tracen otros flujos de deseo, disgregando las masas de donde la vida no se encuentra (2020,P.63)

En ese sentido, el arte es la posibilidad, y la pintura uno de los medios que hemos elegido, la que nos puede posibilitar ese camino sensible para comprender esos cuerpos habitados hoy en los medios masivos, en la hipertecnologización. De este modo, podemos posicionar a los otros cuerpos en el centro, como indica Butler, y resolver la pregunta de qué cuerpos importan. Así seguirá vivo el cuerpo a través de la materialidad de la carne, la piel, el gesto y la presencia de otras formas del mismo, y crearemos maneras de hacer visible lo invisible. Como una manera sensible y sensitiva de posicionar el saber, por ende el ver, pensar y sentir.

Bibliografía

Aumont, Jacques. (1992). *La imagen*. Paidós.

Albelda, José.(2008). *Desde dentro de la pintura*. UPV.

Bacon, Francis. (2017). *Paroles D'artiste. Francis Bacon*. FAGE éditions.

Barragán, Carlos M. (2004). *El índice: la huella de la manualidad y la mecánica en fotografía y pintura*. Institució Alfons el Magnànim.

Carrere, Alberto. Saborit, José. (2000). *Retórica de la pintura*. Cátedra.

Baudrillard, Jean. (1986). *La posmodernidad*. Kairós.

(2007). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras. Siglo XXI*.

Benjamin, Walter. (2004). *Sobre la fotografía*. Pre-textos.

Berger, John. (1974). *Modos de ver*. Gustavo Gili.

(1995). *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*.

Ardora ediciones.

(2011). *Sobre el dibujo*. Gilberto Gil

(2004). *El tamaño de una bolsa*. Santillana.

(2015). *Desde el taller: diálogo entre Yves y John Berger con*

Emmanuel Favre. Gustavo Gili.

Bourriaud, Nicolás. (2008). *Formas de vida: el arte moderno y la invención de sí*. Cendeac.

Blasco, Castiñeyra. (2013). *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*. Ediciones Asimétricas.

Butler, Judith. (2015). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.

(2004). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós.

(2016). *Los sentidos del sujeto*. Herder.

Braun, Emily- Shiff, Richard-Scala, Mark. (2009). *Paint made flesh*. Frist Center for the Visual Arts.

Brea, José Luis. (2005). *La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. AKAL.

Carrere, Alberto. Saborit, José. (2000). *Retórica de la pintura*. Cátedra.

Cortés, José Miguel G. (1997). *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Anagrama.

Crippa, Elena. Lampert, Catherine. (2017). *La escuela de Londres (exposición)*. Museo Picasso Málaga.

Danto, Arthur C. (2003). *El cuerpo, el problema del cuerpo: selección de ensayos*. Síntesis.

(2013). *Qué es el arte*. Paidós.

DEBORD, Guy. (1999). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Anagrama,

Deleuze, Gilles. (2002). *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Arena libros.

(2012). *Pintura: concepto de diagrama*. Cactus.

Deleuze, Gilles - Parnet, Claire. (1980). *Diálogos*. Pre-textos.

Deleuze, Gilles - Guattari. (1997). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.

(1997). *Rizoma: introducción*. Pre-textos.

E. Marín, Sigilfredo. (2006). *Pensar desde el cuerpo. Tres filósofos artistas: Spinoza, Nietzsche y Pessoa*. Conaculta.

Echeverría, Javier-Hernández Sánchez, Domingo. (2003). *Arte, cuerpo, tecnología*. Universidad de Salamanca.

Focault, Michael. (1999). *Esto no es una pipa: ensayos sobre Magritte*. Anagrama.

(2018). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.

Foncuberta, Joan. (2018). *La furia de las imágenes: nota sobre la postfotografía*. Galaxia Gutemberg.

Foster, Hal. (1995). *El retorno a lo real: la vanguardia a finales del siglo*. Akal.

Giorgi, Gabriel - Rodríguez, Fermín. (2009). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Paidós.

Gombrich, Ernst Hans. (2002). *Arte e ilusión: estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Debate.

González, Laura. (2005). *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*. Gustavo Gili.

Guasch, Anna María. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza.

Jay, Martin. (2008). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. AKAL.

Klee, Paul. (1979). *Teoría del arte moderno*. Caldén.

Martín Prada, Juan. (2012). *Otro tiempo para el arte: cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Sendemà.

Matisse, Henri. (2000). *Reflexiones sobre el arte*. Emecé

Maubert, Franck. (2012). *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos: conversaciones con Francis Bacon*. Acantilado.

Manovich, Lev. (2005) *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Paidós.

Merleau-Ponty, Maurice. (1945). *Fenomenología de la percepción*. Planeta-Agostini.

Mullins, Charlotte. (2015). *Picturing people: the new state of the art*. Thames&Hudson.

Muybridge, Eadweard. (1984). *The male and female figure in motion: 60 classic photographic sequences*. Dover.

McCann, Margaret. (2014). *The figure: painting, drawing and sculpture: contemporary perspectives*. Skira Rizzoli

Nancy, Jean-Luc. (2010). *Corpus*. Arena libros.

(2006). *La mirada del retrato*. Amorrortu.

- Navarro, Gines.** (2002). *El cuerpo y la Mirada: develando a Bataille*. Anthropos.
- Norman, Bryson.** (1991). *Vision y pintura: la lógica de la mirada*. Alianza.
- Perec, Georges.** (2010). *La vida instrucciones de uso*. Anagrama.
- Pere, Salabert.** (1985). *(D) efecto de la pintura*. Anthropos.
- (2015). *Teoría de la creación en el arte*. Universitat de Barcelona.
- (2003). *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Laertes.
- (2004). *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición*. Cendeac.
- Pérez, David.** (2004). *La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Gustavo Gili.
- Prado, Jose Luis.** (1991). *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Serbal.
- Ramírez, Juan Antonio.** (2003). *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Siruela.
- Richter, Gerhard.** (2009). *Sils*. Ivorypress.
- Saborit, José.** (2018). *Lo que la pintura da*. Pre-textos.
- Sennett, Richard.** (2018). *El artesano*. Anagrama.
- Soto Calderón, Andrea.**(2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales pesados.
- Sontag, Susan.**(2003). *Ante el dolor de los demás*. Santillana.
- (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.
- Sylvester, David.** (2009). *La brutalidad de los hechos. Entrevista a Francis Bacon*. Polígrafa.
- Dexter, Emma.** (2005). *Vitamina D: new perspectives in drawing*. Phaidon.
- VV.AA.** (2020). *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemia*. APSO.
- VV.AA.** 2004). *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Cendeac.
- VV.AA.** (2019). *Todo es igualmente importante. Miriam Cahn*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Zygmunt, Bauman. (2017). *“La individualidad”*. En: *Modernidad líquida*. Fondo de cultura económica.

Artículos

Alarcón, Natalia. (2023). Crenado otro cuerpo posible: una vía de hacer desde el arte. En INDEX. URL: <http://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/524>

(2022). Práctica pictórica: Formas visibles e invisibles de representar el cuerpo hoy. En ANIAV. URL: <http://ocs.editorial.upv.es/index.php/ANIAV/ANIAV2022/paper/view/15513>

Barthes, Roland.(2006). Todavía el cuerpo. Educación física y deporte. N° 25. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2469546>

Borgdorff, Henk. (2015). El debate sobre la investigación artística. Amsterdam School of the arts. URL: http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2015/01/El-debate-sobre-la-investigacion-en-las-artes-2.pdf

Díquez Caballero, Ileana. (2012). El cuerpo roto: alegorías de lo informe. Revista Lume n°2. URL: <http://ilitia.cua.uam.mx:8080/jspui/handle/123456789/100>

D'Angelo, Ana. (2010). La experiencia de la corporeidad en imágenes. Percepción del mundo, producción de sentidos y subjetividad. Taula Rasa Bogotá, n° 13. URL: <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n13/n13a10.pdf>

Gadamer, Hans-Georg. (1996). Estética y hermenéutica. Digitum: Revista de filosofía, n°12. URL: <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/8795/1/Estetica%20y%20hermeneutica.pdf>

Giraldo Días, Reinaldo. (2006). Poder y resistencia en Michel Foucault. En Taula Rasa Bogotá. N°4. UR.: <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n4/n4a06.pdf>

Gilles Deleuze. (2006). «Post-scriptum sobre las sociedades de control». En polis. URL: <http://journals.openedition.org/polis/5509>

Guattari, Felix. (1973). Para acabar con la masacre del cuerpo. Consultado el 10 de septiembre 2019. URL: https://www.desarquivo.org/sites/default/files/guattari_masacre_al_cuerpo.pdf

Oliveras, Vidal, Jaume. (2010). Aby Warburg: Atlas Mnemosyne. Plancha 42, 1929. URL: <https://elcultural.com/Atlas-Mnemosyne>

Walder, Paul. (2012). El cuerpo fragmentad. Polis. URL: <http://journals.openedition.org/polis/6278>

Sáenz, López. María Carmen. (1998). El arte como conocimiento en la estética hermenéutica. Endoxa: series filosóficas nº10. URL: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Endoxa-19984D6F9A79-550F-A644-F18A-EF260AB4C344/arte_como.pdf

Sylvester, David. (1994). Areas Of Flesh. Publised in the indepent. URL: <https://www.oneonta.edu/faculty/farberas/arth/arth200/Body/saville.html>

Tartás Ruiz, C. y Guridi Garcia, R. (2013) «Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne», EGA Expresión Gráfica Arquitectónica, 18(21), pp. 226–235. doi: 10.4995/ega.2013.1536.

Tesis

Alarcón, Natalia. (2016). Una imagen hiperbolizada del cuerpo y la carne. Trabajo final de màster, Universidad Politècnica de València. <https://riunet.upv.es/handle/10251/74372>

Aja de los ríos, José. (2012). La corporalidad de la pintura (huellas y procesos del artista). (tesis doctoral, Universidad Complutense Madrid. Repositorio institucional, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/16736/>

Garro Ferrara, David. (2008). El cuerpo humano entre el arte y los medios de masas en el transito del siglo XX-XXI. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=18205>

García-García, Fernando. (2014). Crisis y pervivencia de la figura humana en la pintura contemporánea. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/30038>

Farina, Cynthia. (2005). Arte, cuerpo y subjetividad. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=3619>

Videos

David Hockey: El conocimiento secreto. 11 mayo 2017. (Video) https://www.youtube.com/watch?v=Gqs_-LJRXaE

Conferencia completa de Judith Butler: "Cuerpos que todavía importan". Canaluntref. 21 de septiembre 2015. (Video) <https://www.youtube.com/watch?v=-UP5xHhz17s>

Michaël Borremans: A Knife in the Eye [english subs]. 4 abril 2011. (Video) <https://www.youtube.com/watch?v=dhhUmwmlMtc>

Jenny Saville in conversation with Claudia. SFAI. 17 de octubre 2019. (video) Schmuckli <https://www.youtube.com/watch?v=5A675L4dmug>

Lucian Freud, La vida pintada, a Painted Life Subtitulado al español

Arte y cultural Alex Cuchilla. 21 de diciembre 2018. (video) <https://www.youtube.com/watch?v=c4E2musevoQ>

Puerto de ideas en vivo: Judith Butler, activista e intelectual estadounidense. 30 julio 2020. (Video) <https://www.youtube.com/watch?v=uOX-MEm9SzLw>

Páginas WEB

Adabia, Maria. Arte en un click. (2015, 4 de septiembre). Horror y erotismo en la obra de Monica Cook. consultado 9 de diciembre 2020. <https://arteunclick.es/2015/09/04/monica-cook-pintura-escultura-animacion-realismo/>

Adabia, Mila. (2015, 5 octubre). Phile, Tension en el pincel. Consultado: 19 de noviembre 2010. <https://arteunclick.es/2015/10/05/phil-hale-pintura-ilustracion-comic/>

Arlyss. (2019, 22 Julio). Joshua Hagler Explores Fading Dichotomies in New Unit London Bienal IKASV.2018. Consultado 20 noviembre 2019. <https://bienal.iksv.org/en/bienal-artists/ambera-wellmann>

Arforum. (2019). Daniel Richter Punser die zukunft. Consultado 20 de noviembre 2019. https://www.artforum.com/uploads/guide.005/id14935/press_release.pdf

Bimer, Adolfo. (s.f.). Consultado 10 de diciembre 2019. <http://adolfobimer.com/>

Black, Paul. Artlyst. (2015, 4 de junio). Justin Mortimer: Kult – Parafin Gallery - Beauty in Something Terrible. Consultado: 28 noviembre 2020. <https://www.artlyst.com/reviews/justin-mortimer-kult-parafin-gallery-the-beauty-in-something-terrible/>

Black, Paul. (2013, 22 agosto). Beyond Bacon and Freud Artist Justin Mortimer interviewed. Consulta 10 de diciembre 2019. <https://www.artlyst.com/news/beyond-bacon-and-freud-artist-justin-mortimer-interviewed-by-paul-black/>

Cac Málaga. (2015, 9 octubre). El CAC Málaga presenta la primera exposicion en España de

Contemporary art curator Magazine. (s.f.). Consultado 20 de noviembre 2019. <https://www.contemporaryartcuratormagazine.com/home-2/alexander-tinei>

Dolbychadwickgallery. (s.f.). Alex Kanevsky Scrambling for Grace. Consultado 19 de diciembre 2020. <https://dolbychadwickgallery.com/artist/alex-kanevsky#exhibitions>

Espairo artistas (s.f.). Consulta 20 de noviembre 2019. <http://espaipro.com/artist/edwige-fouvry/>

Fundació antoni tapies. (s.f.). Exposicion Maria Lassing. 27 de febrero 2015. Consultado 22 de noviembre 2019. <https://fundaciotapies.org/es/exposicio/maria-lassnig/>

Guliverlooks. (2013, 16 de noviembre). The work of Vladimir Semensky. Consultado 7de noviembre 2019. <https://guliverlooks.wordpress.com/2013/11/16/the-work-of-vladimir-semensky/>

Galería Fúcares Almagro. (s.f.) Artistas: Joseba Eskubi. Consultado 20 de noviembre 2019. <http://www.fucares.com/artista/joseba-eskubi/>

González, Jorge. (2017, 9 de enero). Cecily Brown y su pintura abstracta. Consultado 6 de noviembre 2019. <https://www.ttamayo.com/2017/01/pintura-abstracta-cecily-brown/>

Kunitz, Daniel. (2012, octubre). Dramatic flair. A painter flourishes in contradiction. Consultado 8 de noviembre 2019. <http://www.natalie-frank.com/press/modernpainters.html>

Lulubymuseum. (s.f.). Ambera Wellmann In media res. Consultado 21 noviembre 2019. <http://www.luludf.com/ambera-wellmann>

Michael Borremans. Consultado 10 diciembre 2019. <https://cacmalaga.eu/michael-borremans-3/>

Murría, Alicia. (s.f.). Colección Caixa forum Arte contemporáneo. consultado 22 noviembre 2019. <https://coleccion.caixaforum.com/artista/-/artista/3046/MarleneDumas>

Okela. (s.f.). Joseba Eskubi. Consultado 20 de noviembre 2019. <http://www.okela.org/es/artistas/joseba-eskubi>

Pagel, David. (2019, 16 de julio). Review: Forget Sexi. Erick Fischl paints the dark dramas amid all that skin. Latimes. Consultado el 18 de enero 2020. <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2019-07-16/eric-fischl-review-sprueth-magers>

P. Anderson, Douglas. (1988). Three figurative artists: Shiele, Dekooning, Fischl. Tesis Master de arte. Colorado State University. URL: https://mountainscholar.org/bitstream/handle/10217/179412/STUF_1001_Anderson_Douglas_Three.pdf?sequence=1

Power, Kevin. (2020, 24 de octubre). Lucian Freud... y el cuerpo se hizo pintura. Consultado: 26 de noviembre del 2020. <https://elcultural.com/Lucian-Freud-y-el-cuerpo-se-hizo-pintura>

Pérez, Luis. (s.f.). Entre los pliegues de la noche se reescribe la vida. Pensamiento y comentarios en torno a la obra de Josep Torneró. Consultado 11 de diciembre 2019. <http://www.joseptornero.com/texts/entre-los-pliegues-de-la-noche-se-reescribe-la-vida/>

Untitledspace. (s.f.). Loren Erdrich - Solo Exhibition 2020. Consultado 25 de noviembre 2020. <http://untitled-space.com/loren-erdrich-solo-exhibition/>

Serpentine south Gallery. (2021, Mayo). Jennifer Packer: The eyes is not satisfied with seeing. Consultado: 7 de diciembre 2020. <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/jennifer-packer/>

Smith, Ady. Hifuctose. (2016, 24 de septiembre). Emma Hopkins Paints people from the inside out. Consultado 6 de diciembre 2020. <https://hifuctose.com/2016/09/24/emma-hopkins-paints-people-from-the-inside-out/>

Smith, Andy. Hifuctose. (2016, 24 de septiembre). Emma Hopkins Paints People From the inside out. consultado: 6 de diciembre 2020. <https://hifuctose.com/2016/09/24/emma-hopkins-paints-people-from-the-inside-out/>

Tornero, Josep. (s.f.). consultado 11 de diciembre 2019. <http://www.joseptornero.com/statment-josep-tornero/>

*La presente investigación inició
en Valencia, España, 2016/2017
y se finalizó en Valparaíso, Chile, 2022.*