

González #33

CIRCULA EN EL DEPARTAMENTO DE ARTE,
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES, UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

lunes 9 de octubre, 2007

ENVIADO A hojagonzalez@gmail.com POR Andrés Cuesta

La pintura y la imagen

El día lunes 4 de septiembre se publicó un artículo en González #29, una publicación que circula en el departamento de arte. El artículo, escrito por Lucas Ospina, y titulado *La pintura y la imagen*, señalaba algunas problemáticas respecto al aprendizaje de la pintura; problemáticas que se señalan a partir de una muestra de pintura que se realizó en días pasados.

Para Lucas Ospina la muestra fue decepcionante porque en contradicción con lo que prometía, no había pintura, solo imágenes. La razón para afirmar esto es que “no hay conciencia de la acción de usar pintura para hacer imágenes a través de la pintura”.¹ Se aclara, no obstante, que esto se hace visible no tanto por la falta de técnica, sino por la ausencia de elementos pictóricos tales como: pinceladas, capas de color, la superficie, etc.

Se aboga pues, por la recuperación de ciertos aspectos propios de la pintura, que para Lucas Ospina, se hacen presentes en una conciencia del medio. En su texto “La pintura modernista”, Clement Greenberg habla de la historia de la pintura desde Manet hasta el cubismo sintético y Matisse, y como esta historia es “el deslizamiento progresivo de una pintura dedicada a la representación de la realidad, a una que se preocupa sin cesar y sobre todo de los problemas que le son propios”.² ¿Cuales son estos problemas?

Para Clement Greenberg la pintura modernista tomó conciencia del soporte, de la superficie en la cual se estaba pintando, que los colores que se usaban eran producto de pigmentos, y sobre todo, la insistencia en lo inevitable de lo plano del soporte. Lo cual no solo es un tomar conciencia, sino entender críticamente los límites propios de la pintura y en ese mismo sentido, lo que le es propio. “Lo plano, la bi-dimensionalidad, es la única condición que la pintura no comparte con ningún otro arte.”³

El artículo escrito por Lucas Ospina se denuncia la falta de esta conciencia pictórica en el trabajo de los estudiantes de pintura de la universidad. Esto lo señala al decir que no se puede separar el *que* y el *como* en la pintura, es decir, es importante que las ideas requieran de ese *como* específico de la pintura para poder ser pintadas. Esto es lo que, según Ospina, permite que el medio siga existiendo, que existan ideas que solo pueden ser expresadas en la

pintura. La carencia de señalamientos precisos, a causa de la necesidad de que la pintura este presente, no permite ver claramente donde sitúa Ospina esas ideas que hablan a través de la pintura.

Aparte de la falta de conciencia en las ideas que se plasman, Lucas Ospina denuncia una “torpeza manual” que ingenuamente acomodada pretende dar cuenta de lo manual, o que escondida bajo un discurso, “un arrumaco teórico o sentimental” subraya la ausencia de un pensar pictórico. Esta torpeza manual, dice Ospina, se da dentro de un contexto, un mundo en el que todo es diseño; lo que hace más evidentes, las ya mencionadas torpezas. Nuevamente, uno se pregunta a que tipo de torpezas se refiere, pues como se señalo antes, no se está hablando de técnica.

¿De qué se esta hablando entonces? El artículo concluye hablando de la importancia de la pintura y de la necesidad de que ésta sea pensada señalando o pintando. Esta conclusión me hace pensar que quizás el artículo se aleje de la pintura como un ejercicio de diseño que trabaja y reflexiona sobre imágenes, para crear una composición, mas o menos acomodada y más bien se acerca a una pintura en la que lo propio se da en ese trato con la superficie, en una exploración, en una cierta intuición, pero no una intuición afectiva, sino más bien algo que se da en cierto desconocimiento de lo que le es ajeno a la pintura. Creo que Lucas Ospina se acerca más a este ejercicio del pigmento, de la pincelada en la superficie.

Para ilustrar un poco estas dos visiones se podría señalar el trabajo de artistas como *Dana Schutz* y *Glen Brown*. La pintura de Dana Schutz trabaja a partir de un imaginario, una serie de imágenes tomadas de los medios masivos, tales como comics, dibujos animados, etc. Una serie de narrativas que recrea para señalar como los medios invaden la realidad y la adornan creando realidades alternativas. Realidades que tienen una cualidad “irreal y concreta al mismo tiempo”.⁴ Las pinturas de Dana Schutz, según un artículo de la revista Parkett #75, “son lo que Clement Greenberg habría llamado “plana” en lugar de ilusionista, como dijo él, la pintura no puede ser nunca otra cosa que pintura sobre un lienzo”.⁵

La pintura de Glen Brown, reseñada de un modo muy general en otro artículo de la misma revista, titulado, *He paints paint* (Él pinta pintura) nos sitúa en otra vía. Glen Brown toma imágenes de la historia del arte, más exactamente reproducciones y añade a estas un elemento que las “revitaliza” pintura, pintura en forma de pigmento, de pincelada. Glen Brown reinventa estas imágenes, las apropia, pero lo hace a través de la pintura. Estos gestos, las pinceladas, no obstante no son un gesto creativo (en el sentido del genio romántico, creador de mundos a través de pinceladas), sino mas bien recreativo, (de hecho para él el “arte es una forma de entretenimiento”).⁶ Pues como dice el artículo de la revista Parkett “en sus pinturas lo que parece ser el residuo gestual de un pintor afanado, de cerca se revela como marcas aplicadas tan lenta y pensadamente, que cualquier impresión de afán se evidencia como una trampa al ojo.” El artículo concluye señalando que en este acto recreativo no se puede encontrar un significado, ni una lógica perceptiva, sino mas bien niveles de atención, una relación entre “lo que se quiere ver en la imagen, o lo que el artista quiere ver (por

¹ OSPINA, Lucas. “La pintura y la imagen.” Artículo Publicado en González #29.
² FRIED, Michael. “Tres pintores norteamericanos” en *La practica de Pintura*. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1974. Pág. 148.
³ GREENBERG, Clement. *Pintura Modernista*. 1965. La versión original en inglés se encuentra en *Art in Theory 1900-1990: an Anthology of Changing Ideas*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 1996. Págs. 371-378. La versión en español es una traducción inédita de Fernando Uhía y se encuentra en el libro oficial de Pintura Interfaz del semestre 2006-1 del departamento de Arte de la Universidad de los Andes de Bogotá. Pág. 2.

⁴ WITNEVEN, Katrin *Welcome to Neverland*, Artículo publicado en la Revista Parkett #75, 2005, Pág. 36
⁵ El artículo original en inglés dice lo siguiente: “her paintings are what Clemente Greenberg would have called “flat” rather than illusionist because, as he once said, the painted picture can never be anything other than paint on canvas”
⁶ Cita tomada del artículo de Jennifer Higgle *He paints paint*, publicado en la revista Parkett # 75 (2005) la cita original es la siguiente “Questionnaire: Glenn Borwn,” *Friese* issue 85 (September 2004), p. 132.

lo general dos cosas diferentes), acerca de lo que has visto antes y lo que esta en frente tuyo.”

Ante estas dos perspectivas, pienso que el acto recreativo de Glenn Brown es más cercano a la insistencia de Lucas Ospina en su artículo, pues subraya la necesidad de abordar la pintura como un ejercicio de mirar y señalar, señalar con el ojo, o con el pigmento. Esto permite tomar distancia frente a la imagen, plana pero cargada de ejes significativos (la política, lo social, lo afectivo, etc.), de lo propiamente pictórico. Estando de acuerdo con lo señalado por Lucas Ospina creo importante, en todo caso, señalar que esto de subrayar la mirada y el pigmento, en ningún momento pretende dejar de lado los ejes sobre los cuales operan las imágenes, sino señalar ese modo en el que la pintura puede y tiene la capacidad de intervenir sobre los mismos.

—Andrés Cuesta

CHARLA

LUNES 9 DE OCTUBRE

6 p.m. en la *R-110* >

Charla a cargo de
NURIA ENGUITA MAYO,
Directora de proyectos y Curadora de
la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona.

CHARLA

MIÉRCOLES 11 DE OCTUBRE
5 p.m. en la *SALA DE MÚSICA* >

Charla a cargo de
DIEGO GARCIA

COLOMBIA HORIZONTAL
*LA CAMA, LA HAMACA, LA ESTERA, LA
ACERA, EL ATAÚD*

ENVIADO A hojagonzalez@gmail.com POR Nicolás Gómez

TRECE TESIS CONTRA LOS SNOBS

(Snob en el despacho privado de la crítica de arte. A la izquierda, un dibujo infantil, a la derecha, un fetiche. Snob: «Ante esto, todo Picasso es una auténtica birria».)

- | | | |
|-------|--|---|
| I. | El artista hace una obra. | El primitivo se expresa en documentos. |
| II. | La obra de arte sólo incidentalmente es un documento. | Ningún documento es, en cuanto tal, obra de arte. |
| III. | La obra de arte es una pieza de examen. | El documento sirve de pieza didáctica. |
| IV. | En la obra de arte aprenden su oficio los artistas. | Ante los documentos se educa a un público. |
| V. | Las obras de arte se mantienen alejadas unas de otras por su perfección. | En el material se comunican los documentos. |
| VI. | Contenido (<i>Inhalt</i>) y forma (<i>Form</i>) son una sola cosa en la obra de arte: tenor (<i>Gehalt</i>). | En los documentos domina por completo el material. |
| VII. | Tenor es lo que ha sido sometido a prueba. | Material es lo soñado. |
| VIII. | En la obra de arte, el material es un lastre que la contemplación desecha. | Cuanto más profundamente se pierde uno en un documento, más denso se vuelve: el material. |
| IX. | En la obra de arte, la ley de forma es central. | En el documento, las formas sólo están desperdigadas. |
| X. | La obra de arte es sintética: central eléctrica. | La productividad de un documentos exige análisis. |
| XI. | La contemplación repetida potencia una obra de arte. | Un documento sólo subyuga por sorpresa. |
| XII. | La virilidad de las obras está en el ataque. | Al documento su inocencia le sirve de cobertura. |
| XIII. | Tenor es lo que el artista intenta conquistar. | El hombre primitivo se atrinchera detrás de los materiales. |

Dirección Única
—Walter Benjamín

INAUGURACIÓN

MIÉRCOLES 11 DE OCTUBRE

12:30 p.m. en la *SALA DE PROYECTOS* >

[sin título]

Diego León

TRES CONFERENCIAS
SOBRE

arte y ética

JUEVES 12 DE OCTUBRE

6 p.m. en el salón *R-112* >

NURIA ENGUITA MAYO
LUCAS OSPINA
CARLOS SALAZAR [por confirmar]

Una conversación sobre Arte y Ética puede comenzar con la siguiente pregunta: “¿Qué entiende usted por política?”. La pregunta es necesaria pues las transacciones recientes entre arte y teoría, o entre hacer y nombrar, muestran una tendencia a equiparar los actos hechos por artistas, curadores y críticos como parte integral de una agenda política. Si el arte quiere retomar una posición social junto a otras formas de intercambio y conquistar, o reconquistar, todos esos terrenos públicos que son eficientes en cuanto a la difusión de contenidos, ¿cuál sería una dimensión veraz del arte y la teoría respecto a las situaciones sociales y políticas? ¿Qué pasa cuando el arte abandona su terreno para entrar en otro?

Si desea estar con González, envíe su colaboración al correo electrónico: hojagonzalez@gmail.com. González publica lo que se quiera hacer público. La única regla es usar un nombre, un apellido y aceptar las limitaciones de una hoja de papel. Esta hoja circula al comienzo de cada semana del período académico de clases.