

HORIZONTES – DIÁLOGOS COTIDIANOS CON LA PINTURA

RAMSÉS USCÁTEGUI CABRERA

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
MAESTRÍA EN ARTES PLÁSTICAS
SAN JUAN DE PASTO
2012**

HORIZONTES – DIÁLOGOS COTIDIANOS CON LA PINTURA

RAMSÉS USCÁTEGUI CABRERA

Trabajo de tesis para optar el título de:

Maestro en Artes Plásticas

Director de la tesis:

Maestro Edgar Coral Oviedo

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
MAESTRÍA EN ARTES PLÁSTICAS
SAN JUAN DE PASTO**

2012

Las ideas y conclusiones aportadas en este Trabajo de Grado son responsabilidad exclusiva del autor. Artículo 1 del Acuerdo No. 324 de octubre 11 de 1966 emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

Nota de aceptación:

Presidente del Jurado

Jurado

Jurado

San Juan de Pasto, agosto 24 de 2012.

AGRADECIMIENTOS

El autor expresa sus agradecimientos a:

A mis Padres,

A mi familia,

Al Maestro Edgar Coral Oviedo

RESUMEN

El documento ofrece una aproximación conceptual a la obra plástica propuesta como Trabajo de Grado. Tal aproximación está basada en tres conceptos clave que definen los límites conceptuales de la obra y que explicitan los temas de la misma: 'el paisaje', 'la ciudad', 'el fenómeno estético'. Un cuarto concepto, 'metáfora', cuyo sentido será tomado directamente de la *Poética* de Aristóteles, será también abordado con el fin de entender las técnicas de apropiación e imitación aplicadas en la elaboración de la obra plástica. El tratamiento de estos conceptos es sumario, toda vez que se trata apenas de una *aproximación* encaminada a dar sustento teórico a la producción artística. Las referencias filosóficas o literarias, así como las relativas a la Historia del Arte, deberán ser comprendidas en el marco del proyecto y no más allá. Finalmente, el texto incluye una serie de composiciones literarias que hacen parte del conjunto de series artísticas de que consta el proyecto.

Palabras clave: paisaje, ciudad, fenómeno estético, metáfora.

ABSTRACT

The paper provides a conceptual approach to the plastic oeuvre proposed as Scholar Thesis. This approach is based on three key concepts which define the conceptual boundaries of the work and specify the same issues: 'the landscape', 'the city', 'the aesthetic phenomenon'. A fourth concept, 'metaphor', whose meaning will be taken directly from Aristotle's *Poetics*, will also be addressed in order to understand the appropriation and imitation techniques applied in the development of the plastic. The treatment of these concepts is brief, since this is just an *approximation* aimed to give theoretical support to artistic production. Philosophical or literary references, as well as those relating to the history of art, must be understood in the framework of the project and not beyond. Finally, the text includes a number of literary works that are part of the artistic series comprising the project.

Key words: landscape, city, aesthetic phenomenon, metaphor.

TABLA DE CONTENIDO

	pág.
1. INTRODUCCIÓN	9
2. MARCO TEÓRICO	14
2.1. Paisaje	14
2.1.1. El paisaje en el arte colombiano y regional	18
2.2. Ciudad	20
2.3. Fenómeno estético	22
3. PROCESOS CON LOS DESARROLLOS ARTÍSTICOS	25
3.1. Estudios de color en el proceso creativo	25
3.2. Espejos (Desarrollo creativo años 2004 -2005)	28
3.3. Relación de la obra y la cotidianidad de mi entorno	30
3.4. Acercamientos al grabado	32
3.5. Acercamientos a la espacialidad	33
3.6. Descripción de la propuesta HORIZONTES	34
4. HORIZONTES	37
5. CONCLUSIONES	51
6. RECOMENDACIONES	51
7. BIBLIOGRAFÍA	52

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Ilustración 1: <i>Galeras</i> , Intervención digital, 2011.	26
Ilustración 2: <i>Guerra santa</i> , intervención digital de una pintura, 2011.	27
Ilustración 3: <i>Sin título</i> , óleo sobre lienzo, 2003.	27
Ilustración 4: <i>Homenaje a Jackson Pollock</i> , 2003.	29
Ilustración 5: <i>Sin título</i> , fragmento de la serie “Espejos”, 2004.	31
Ilustración 6: <i>Camino</i> , grabado en metal, 2006.	33
Ilustración 7: <i>Amanecer Nipón</i> , 2011.	37
Ilustración 8: <i>Éxodo</i> , 2011.	37
Ilustración 9: <i>Laberinto</i> , 2011.	38
Ilustración 10: <i>Vagabundo</i> , 2011.	39
Ilustración 11: <i>Fragmento de obra sin título</i> , 2011.	40
Ilustración 12: <i>Encuentros</i> , 2011.	40
Ilustración 13: <i>Volcán #1</i> , 2011.	41
Ilustración 14: <i>Volcán #2</i> , 2011.	42
Ilustración 15: <i>Cielo-Warhol</i> , 2011.	43
Ilustración 16: <i>La gran manzana</i> , 2011.	44
Ilustración 17: <i>Despedida</i> , 2011.	45
Ilustración 18: <i>Aves mecánicas</i> , 2011.	46
Ilustración 19: <i>Carro Fantasma</i> , 2011.	47
Ilustración 20: <i>Abismo</i> , 2011.	48
Ilustración 21: <i>Casa volcán</i> , 2011.	49
Ilustración 22: <i>Paseo</i> , 2011.	50

1. INTRODUCCIÓN

Horizontes – Diálogos cotidianos con la pintura es un proyecto que pretende realizar un acercamiento al paisaje de la ciudad (entendida en un sentido amplio, no restringido a “lo urbano”¹) mediante la realización de una obra mixta que conjuga pintura, video y texto. La propuesta, a nivel conceptual, está basada en tres conceptos fundamentales: el paisaje, la ciudad, la expresión artística como fenómeno estético o, como dice Aldrich, “el fenómeno de la percepción estética”².

La obra consta de una serie de cuadros elaborados en la técnica de óleo sobre lienzo en formato de medio pliego aproximadamente, con dominancia horizontal. A esta se suma otra serie de videos y una tercera serie de textos poéticos, todas las cuales convergen en una propuesta única y que, por lo tanto, ofrecen diversos modos de aproximación, o lo que es lo mismo, diversos modos de expresión del mismo tema: la ciudad representada en su paisaje cotidiano.

La obra, en su componente plástico, propone una expresión de lo que podríamos llamar, un poco caprichosamente, paisajismo subjetivo, pues aunque el tema y los modelos están inspirados en episodios muy conocidos de la Historia del Arte occidental (especialmente el paisaje holandés del s. XVII) la traducción de esas fórmulas y modelos se ha hecho por medio de una “apropiación” de los elementos de otras obras como medio de expresión de una subjetividad en la búsqueda de un lenguaje “universal”.

¹ En un sentido que trasciende lo que comúnmente se entiende por “ciudad”. Cf., *Diccionario de la Lengua Española: “lo urbano, en oposición a lo rural”*.

² Aldrich, Virgil C. *Filosofía del Arte*. Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana UTEHA, México, D.F., 1966, p. 4.

Esa “apropiación”, la cual responde a una exigencia legítima del arte, puede (y debe) entenderse como “imitación” (“mímesis”) en el sentido que la entiende Aristóteles en la *Poética*: “Porque así como varios imitan muchas cosas copiándolas con colores y figuras, unos por arte, otros por uso y otros por genio; así ni más ni menos en las dichas artes, todas hacen su imitación...”³. Esta misma idea es expresada por el filósofo André Comte–Sponville: “La imitación suele ser un medio o una exigencia del arte. Pero solamente un medio, no un fin en sí mismo”⁴.

De este modo, creemos que no se malinterpretará el procedimiento empleado ya que por un lado es una “exigencia” del Arte y por otro es un “medio” idóneo de aprendizaje pues, como dice nuevamente Comte–Sponville: “es admirando e imitando a los maestros como se tiene la oportunidad, quizá, de convertirse en uno de ellos”⁵.

La obra plástica se complementa, como ya se ha dicho, con una obra digital (video) y otra textual (composiciones poéticas). Con respecto a la primera podemos decir que se trata de una extensión de la obra pictórica, mediante una exploración de la técnica digital y del lenguaje abstracto, pero el tema y los elementos compositivos son los mismos que en la pintura.

En cuanto a los textos poéticos, se trata de representar el tema por uso de la metáfora, “tomando –como dice Aristóteles– lo ajeno y añadiendo algo de lo propio”⁶. El mismo filósofo recomienda ese uso (sobre todo tratándose del arte poético) como medio de enriquecer el discurso y también como medio de comprensión de los hechos, pues siguiendo al filósofo griego “la variedad del

³ Aristóteles. *El Arte Poética*. Editorial Austral, Buenos Aires, 1948. p. 9.

⁴ Comte–Sponville, André. *Invitación a la Filosofía*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 2002, p. 118.

⁵ *Ibíd.*, p. 119.

⁶ Aristóteles, *op. cit.*, p. 41.

dialecto, la metáfora y el adorno y las demás figuras referidas harán que el estilo no sea plebeyo ni bajo, y lo castizo de las palabras servirá para la claridad”⁷. Que esas metáforas son medio de comprensión de los hechos, viene a confirmarlo otra sentencia del mismo filósofo: “aplicar bien las metáforas es indagar qué cosas son entre sí semejantes”⁸. Igualmente Heidegger, citado por Comte–Sponville, dirá por su parte que “la esencia del arte es el poema”⁹.

Decía Roland Barthes que “pese a la invasión de las imágenes, la nuestra es más que nunca una civilización de la escritura”¹⁰ y es por ello que hemos creído que lo textual no sólo complementa lo pictórico sino que además permite otras lecturas que enriquecen la experiencia del espectador.

Podríamos decir entonces que en la obra lo importante no es lo evidente, lo inmediato, pues el pintor no está restringido por una visión “objetiva” sino que promueve la reflexión apelando al otro, al diálogo suscitado por los signos¹¹, los colores, las texturas, todos ellos elementos comunes pero de significado diverso.

“Cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos” dice Kandinsky¹². Ateniéndonos a ese principio la serie se plantea como una alternativa estética y discursiva a la típica imaginería de los *mass media* y del arte de tendencia mercantil. La “cotidianidad” es siempre un concepto equívoco utilizado la mayor parte de las veces por mera conveniencia. Lo cotidiano es siempre equívoco, diverso, sujeto a diversas interpretaciones y formulaciones. La violencia, por ejemplo, siendo un fenómeno tan complejo y variado, tiende a volverse estereotipo cuando se la reduce a una

⁷ Ibid., p. 42.

⁸ Ibid., p. 43.

⁹ Comte–Sponville, op. cit., p. 124.

¹⁰ Barthes, Roland. *Elementos de Semiología*. Alberto Corazón Editor, Madrid, sf., p. 14.

¹¹ Cf., *ibíd.*, p. 10: “Las palabras son signos, pero también lo son los objetos y las imágenes”.

¹² Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Premia Editora de libros, S.A., México, D.F., 1989, p. 7.

fórmula de uso corriente, como sucede con el período histórico conocido con ese nombre¹³. También es común, que fenómenos como el mencionado sean frecuentemente presentados (en la televisión y la prensa) bajo las formas de la sensiblería, es decir, apelando a la sensibilidad del espectador¹⁴. En la serie que proyectamos, el objetivo es desligar la cotidianidad citadina, con sus violencias, sus seres, sus dinámicas, del estereotipo, con el fin de promover una reflexión que esté más allá del simple maniqueísmo impuesto por los medios masivos y por la costumbre.

A este respecto, decía Kandinsky:

El espectador (...) desea hallar en la obra de arte una simple imitación de la naturaleza que le sirva para algún fin práctico (el retrato en su significado corriente, etc.), o una imitación de la naturaleza que traiga consigo cierta interpretación (pintura impresionista), o finalmente, *estados de ánimo disfrazados de formas naturales* (lo que se llama emoción)¹⁵.

De ese modo, me parece también importante rescatar el oficio pictórico frente a las estéticas contemporáneas para generar lenguajes y reflexiones más amplios. Es un proyecto dialéctico que se encamina hacia la construcción de un diálogo, de un intercambio y de una apropiación de diversos lenguajes y técnicas pictóricas. La pintura ofrece elementos (color, forma, textura, etc.) que pueden interpretarse en un complejo juego de insinuaciones que pueden mover a diversas reacciones, convirtiendo al arte en una forma de expresión dinámica e incluyente, dialéctica en su modo de relacionarse con el Otro.

El arte es una forma de representación que aporta miradas, argumentos, críticas y hasta denuncias que se hacen evidentes gracias a la imagen, las formas. De esa forma, el proyecto se justifica en su afán de generar modos de comprender esa

¹³ Aunque no hay claridad acerca de su momento final, está unánimemente aceptado que su origen puede establecerse el 9 de Abril de 1948, día del asesinato del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán.

¹⁴ Se trata en estos casos de lo que en la lógica aristotélica se conoce como “falacia”.

¹⁵ Kandinsky, op. cit., p. 10, cursivas añadidas.

realidad, una interpretación que se encamine hacia la construcción de una mirada crítica y exenta de facilismos y clichés. La violencia, la ciudad, lo cotidiano, ofrecen elementos para comprender nuestro entorno y para entendernos a nosotros mismos y de ese modo generar modos de construcción de comunicación con el entorno (la “Naturaleza” en sentido amplio) y con el Otro.

En resumen, el proyecto es un intento de comprender la realidad de la ciudad, aportando miradas que confluyan en un discurso abierto a diversas y enriquecedoras interpretaciones. “Comprender –dice Kandinsky– es formar y aproximar al espectador al punto de vista del artista. Ya dijimos que el arte es hijo de su tiempo. Un arte así sólo puede repetir artísticamente lo que está reflejando nítidamente la atmósfera del momento”¹⁶.

La técnica está subordinada al discurso o a la búsqueda de un discurso; su fin no es “el arte por el arte”, sino el intento de aportar elementos para la mejor comprensión de unas realidades. Como ya se dijo, esas realidades nunca serán unívocas ni “objetivas” y por lo tanto no se podrá decir sobre ellas una verdad última, pues no es esa la función del artista, aunque dice Comte–Sponville: “la técnica no lo es todo. Antes que producción ó habilidad, *el arte es fundamentalmente revelación*, instauración o establecimiento de una verdad”¹⁷.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 12, cursivas añadidas.

¹⁷ Comte–Sponville, *op. cit.*, p. 124, cursivas añadidas.

2. MARCO TEÓRICO

Como se mencionó en el capítulo anterior, el proyecto está regido por tres conceptos claves: *paisaje*, *ciudad* y expresión artística asumida como *fenómeno estético*. En este capítulo, intentaremos definir, de un modo siquiera general (ya que es imposible llegar a un concepto aceptado universalmente), esos tres conceptos.

2.1. Paisaje

El *paisaje* es el nombre que se da a una técnica que representa, por regla general, las formas y fenómenos de la Naturaleza. Sin embargo, el concepto “paisaje” es difícil de definir. Eso se debe, principalmente, a que el vocablo es de uso corriente en diversas áreas del conocimiento como la geografía, la arquitectura y el Arte.

Cuando buscamos, por ejemplo, una definición en un diccionario, éste nos brinda una definición como ésta: “Porción de terreno considerada en su aspecto artístico”¹⁸. Un poco más amplia es la definición de la *Enciclopedia Collier's*: “A distinct type of painting which is primarily concerned with the depiction of natural scenery...”; un tipo particular de pintura que está centrado en la descripción del escenario natural¹⁹. Por su parte, Luis Álvarez Muñárriz proporciona en esta misma dirección una observación que podría resumir estas dos definiciones: “El paisaje ha sido definido por diferentes pensadores como territorio visto, como la parte visible del medio ambiente, la percepción del medio por el individuo a través

¹⁸ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*. Espasa–Calpe, S.A., Madrid, Tomo XL, p. 1540.

¹⁹ *Collier's Encyclopedia*. The Crowell–Collier Publishing Company, 1963, vol. 14, p. 292–93.

de los sentidos”²⁰. De todos modos, las definiciones citadas poco o nada nos dicen acerca del significado del “paisaje” en el campo artístico. Para ello, es necesario abordar el paisaje a partir de su historia y sus orígenes, haciendo especial énfasis en el surgimiento de la técnica del paisaje en Holanda durante el siglo XVII.

Aunque algunos textos mencionan varios ejemplos de paisaje anteriores o incluso muy anteriores a esa época, se ha aceptado que el paisaje, tal como hoy lo conocemos, es una creación que tiene su origen en la Holanda del s. XVII. Venturi, por ejemplo, fecha el nacimiento del paisaje en la obra *Tempestad* de Giorgione²¹. Posteriormente el paisaje fue adquiriendo más importancia desde su aparición como fondo de escenas de otros géneros (como el retrato) “mas donde se llegó a reproducir fielmente los paisajes naturales fue en los Países Bajos...”²². Así lo confirma, por ejemplo, Silvina Vigliani:

Paisaje es un concepto que se va gestando hacia el siglo XVII junto con la idea de contemplar y que proviene del arte del paisaje o paisajismo. Estas pinturas representaban al medio físico en la forma de un territorio campestre, considerado como sinónimo de salvaje o rústico y asociado a la comunidad campesina, y al mismo tiempo marcaban una clara contraposición con la sociedad citadina que por entonces se estaba desarrollando²³.

Hay que tener en cuenta que el surgimiento del paisaje coincide con una percepción acerca de la Naturaleza que privilegia ésta sobre conceptos como Dios o el Hombre, que identificaron los períodos históricos anteriores: la Edad Media y el Renacimiento. Esa orientación hacia la Naturaleza se debe, en buena medida, a la apertura iniciada en el s. XVII con el pensamiento filosófico, el cual tiene en Spinoza a uno de sus más grandes y mayores impulsores. La mención de este filósofo, surgido y en parte deudor de una primigenia escuela de pensamiento racionalista, no es gratuita. Spinoza es el filósofo de la Naturaleza, su concepto de

²⁰ Álvarez Muñárriz, Luis. *La categoría del paisaje natural*, en **Revista de Antropología Iberoamericana**, Volumen 6, Número 1, Enero-Abril 2011, p. 59.

²¹ Venturi, Lionello. *Cómo se mira un cuadro*. Editorial Losada, S.A., Bs. As., 1960, p. 77.

²² *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, p. 1541.

²³ Vigliani, Silvia. *¡El paisaje está vivo! Habitar el paisaje entre los cazadores recolectores* en **Boletín de Antropología Americana**, Enero-Diciembre 2007, p. 116.

una Naturaleza (*Natura*) que abarca todos los modos (y todas las formas)²⁴ permitió el surgimiento de la pintura de Rembrandt, al decir de Gebhardt²⁵. No olvidaremos tampoco el aporte de Erasmo en la consolidación de un pensamiento que anticipa la Modernidad mediante la superación de la dicotomía presentada por la Reforma y la Contrarreforma. De este modo, podemos decir, sin mucha dificultad, que Holanda fue campo propicio para el surgimiento de un arte que estuviera más allá de las limitaciones religiosas, humanistas e incluso técnicas (como en el Renacimiento).

Así pues, los holandeses amaban la naturaleza y la pintura con sensualidad de artistas; su arte es realista y desprovisto de intelectualismo: *l'art pour l'art*, "el arte por el arte". Así lo manifiesta Raymond Cogniat en su *Historia del Arte*.

El arte de Holanda se mantiene más íntimo, ligado a la vida sensible, incluso en la observación de la Naturaleza (...) Una vez más, la importancia otorgada al individuo corresponde a las posiciones ideológicas y filosóficas. Estas últimas no bastan para justificar el magnífico auge del arte holandés de este siglo [s. XVII], y no pretendemos asegurar que sean las condiciones psicológicas y sociales las que hayan determinado la vocación de los artistas o la aparición de algunos genios excepcionales. Sólo notamos un paralelismo y una analogía entre la manera de pensar que determina una concepción particular de la obra de arte e influye en su técnica, considerada ésta como una escritura que revela el carácter del autor²⁶.

De este modo, es innegable el aporte de la tradición holandesa en el surgimiento y consolidación del arte del paisaje. El propio Cogniat ha reconocido a Rubens y a la Escuela de Harlem y posteriormente a Rembrandt como los antecedentes más inmediatos de este género pictórico. "Con estos pintores –concluye Cogniat– el paisaje conquista su independencia definitiva. No necesita otro pretexto fuera de sí mismo, y esto lo consigue de manera tan absoluta que desde entonces habrá siempre pintores especializados en este género²⁷.

²⁴ Cf., Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Editorial Ariel, S.A., Barcelona, 2001. Tomo IV, p. 3358-61 (artículo "Spinoza").

²⁵ Cf., Gebhardt, Carl. *Spinoza*. Editorial Losada, Buenos Aires, 2008.

²⁶ Cogniat, Raymond. *Historia de la Pintura*, Tomo Primero. Editorial Vergara, Barcelona, 1961, p. 153.

²⁷ *Ibíd.*, p. 160.

El paisaje es, pues, un paso hacia la libertad de la creación artística: el pintor, el artista ya no está obligado a facturar un arte funcional y subsidiario (como el retrato, bastante solicitado por reyes y dignatarios de todo el mundo) sino que puede también ofrecer una visión subjetiva, personal de un acontecimiento. En el expresionismo de la época moderna, por ejemplo, los artistas reflejaron sus angustias y sufrimientos en sensaciones cromáticas a través de los paisajes (asumidos como metáforas²⁸). Las distintas formas de abstracción acabaron por suprimir el protagonismo del paisaje naturalista limitando el alcance del realismo y la representación. No obstante, se emplea a menudo la expresión «paisajismo abstracto» con respecto a varios pintores no figurativos.

Posterior a esta etapa originaria, el paisaje habrá de ser frecuentado por pintores de todas las épocas y tendencias. Hacer el recuento de todos ellos sería una tarea que desborda los objetivos de este trabajo, por lo que mencionaremos apenas unos pocos casos que han tenido gran influencia en la elaboración de la obra.

La escuela del río Hudson, que se destacó como movimiento en la segunda mitad del siglo XIX, es probablemente la más conocida y famosa manifestación autóctona del tema. Este movimiento se consolidaría en el territorio de Norteamérica y los mejores ejemplos del arte de paisajes canadiense pueden encontrarse en la obra del Grupo de los siete, que destacó en los años 1920.

Así mismo, pueden distinguirse en la época contemporánea obras en las que se ve plasmado un paisaje, siempre con el estilo propio del autor. Cézanne, el “padre de la pintura moderna” y George Braque, dedicaron periodos enteros al estudio de un paisaje lo mismo que otro singular paisajista es el expresionista Egon Schiele famoso por reflejar el amor y odio en su más cruda expresión. Cabe destacar

²⁸ Conviene recordar lo que acerca de la metáfora dice Aristóteles en la *Poética*: “Metáfora es traslación de nombre ajeno, ya del género a la especie, ya de la especie al género, o de una a otra especie, o bien por analogía”. Aristóteles, op. cit., p. 40.

también la obra de Lucian Freud quien muestra una representación del paisaje individual e íntimo.

Por último, es importantísimo tener en cuenta las manifestaciones urbanas (de tema urbano o de escenario urbano), las que han abierto caminos para que este tipo de expresiones se plasmen en paisajes rurales mediante el eclecticismo de las imágenes y estilos; hablo de expresiones como el grafiti, quizá una forma afín del *action paint*, que genera estética al paisaje urbano que habitamos día a día.

Para finalizar con este capítulo sobre el paisaje, dedicaremos un subcapítulo a algunas observaciones sobre el arte del paisaje en Colombia y en la región nariñense.

2.1.1. El paisaje en el arte colombiano y regional

Para pintar buenos paisajes no basta saber pintar sino tener también el sentido de lo paisajístico; vale decir, saber escuchar lo que la presencia de la naturaleza puede ofrecer de expresivo y percibir las sensaciones que de ella emanan para transformarlas en contenidos artísticos.

El pintor Gonzalo Ariza revolucionó la pintura y trajo elementos japoneses a la estética del paisaje. Si hay algo auténticamente propio en el paisaje Colombiano, que traduzca la Naturaleza, es la pintura de este artista. Revolucionó las dimensiones de los cuadros, el punto de vista para contemplar el paisaje, la perspectiva. Pero su fidelidad en la interpretación del páramo, de la tierra caliente, etc. son excepcionales y lo convierten en un referente de este género pictórico en nuestro país.

También merece mención el artista Jaime Pinto, uno de los mejores paisajistas de la actualidad en Colombia; posee el sentido de lo paisajístico sin necesidad de ponerse a mirar paisajes, pues guarda las sensaciones en el archivo de su memoria y en el pozo de su sensibilidad y crea a partir de ahí unos cuadros que no son precisamente interpretaciones de la naturaleza, sino una creación mental que alude a temas, ideas y sensaciones cotidianas.

Jorge Gómez, artista antioqueño, decidió aceptar el reto y como si tratase de una explosión, su pincelada gruesa y amarga está contemplada en toda su producción artística. “Gómez pinta sus paisajes como si hubiera sido llamado a declarar ante las altas autoridades de la luz, como si un tribunal de la inquisición le impusiera aberrantes castigos para que confesara todo lo que sabe acerca de las insurrecciones del color”²⁹.

Entre los artistas nariñenses que abordaron la temática del paisaje cabe destacar a Rafael Aux, cuya trayectoria en el movimiento paisajista nariñense ha sido singular por el tratamiento tan exquisito de los elementos, sustituyendo los esquemas rígidos de la tradición regional. La obra de Manuel Estrada, otro artista que merece mencionarse, está poblada de hechos insólitos y absurdos elementos que integran sus cuadros y dejan testimonio de los personajes que habitan como espectros. Estrada fue fundamentalmente un gran dibujante, tiene referencias con la neofiguración y el lirismo, pero fueron sus observaciones acerca de la topografía nariñense la que llevaron a éste a formar parte del Departamento de Biología de la Universidad Nacional.

Por su parte, la obra de Guerrero Mora remite a una conciencia de la subjetividad; su expresionismo está cargado de espectros, su paisaje es tan físico como espiritual. Su obra está estructurada en series como la serie *Sur* inspirada en el paisaje andino o su serie *Trópico* donde se puede apreciar la naturaleza

²⁹ Cote Baraibar, Ramón. *Los paisajes de la existencia*, en **Magazín Dominical**, No. 385, p. 3.

enigmática de la selva, trabajos que acercaron su propuesta a la pintura indigenista de la región de Putumayo.

Por último mencionaremos a Alicia Viteri y María Morán quienes son quizá las artistas más sobresalientes del panorama regional, figurando su obra en las colecciones más importantes del mundo; si bien la obra de estas artistas tuvo un carácter contemporáneo, fueron fundamentalmente artistas de la figura humana y sus paisajes se emplearon para transmitir sensaciones de miedo frente a lo inmenso e imponente. Y si bien estas composiciones fueron de carácter realista más adelante su obra abriría las puertas a la subjetividad.

2.2. Ciudad

“También yo, no sé cuándo, entre en una ciudad y desde entonces sigo metido en sus calles”.
(Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*).

La ciudad moderna nace como consecuencia de la industrialización y la instauración del modelo capitalista. Este modelo económico ha definido no sólo su organización sino sus dinámicas. “Aunque la ciudad, como fenómeno, se encuentre presente en la mayor parte de las civilizaciones y tenga unos orígenes antiquísimos, adquiere sus características y su forma actual únicamente gracias a las transformaciones radicales que se producen en el siglo XIX”³⁰. La ciudad es sobre todo el lugar del comercio, de los trabajadores industriales (en oposición a las actividades del campo) y esa condición determina los roles, las rutinas, los horarios, las relaciones entre los ciudadanos. “El calendario de las ciudades –dice

³⁰ De Seta, Cesare. *La ciudad europea del siglo XV al XX*. Ediciones Istmo, S.A., Madrid, 2002, p. 334.

Italo Calvino– está regulado de modo que los trabajos y oficios y ceremonias se disponen en un mapa que corresponde al firmamento en esa fecha”³¹.

La ciudad ha sido tradicionalmente vista como un producto del paso de la sociedad nómada hacia una sociedad sedentaria y aunque es difícil fechar el origen de la organización social en un territorio, es comúnmente aceptado que fue en Grecia donde se originó la ciudad que fue modelo de organización y de civilización para toda la sociedad occidental posterior. La *polis* griega permitió el surgimiento de la política, de la democracia y de los derechos de los ciudadanos, derechos que nunca han sido, ni en la teoría ni en la práctica, completamente universales y de ahí derivan las diferencias y desigualdades.

Pero la también es también un espacio físico definido por sus calles, sus edificios, su orden o desorden arquitectónico y esta es quizá su característica más notable. Como dice De Seta:

En la definición de ciudad concurre también la presencia de una serie de elementos caracterizadores que son, por lo que respecta al espacio físico: la contigüidad de las viviendas, una cierta densidad constructiva, un tejido urbano compacto, su articulación en recorridos, lugares, referencias y emergencias³².

Ha sido Italo Calvino quien mejor ha sabido describir las múltiples caras de la ciudad, pues si bien el título de su libro (*Las ciudades invisibles*) parece hacer referencia a ciudades inexistentes, en realidad el escritor ha sabido proponer diversas ciudades *posibles*. En esta descripción, por ejemplo, es difícil no reconocer realidades cercanas, que podríamos constatar en nuestra propia ciudad:

Desde la primera vez me he detenido a contemplar el paisaje que se ve corriendo la cortina de la ventana: un foso, un puente, una pequeña pared, un árbol de serbo, un campo de maíz, una zarzamora, un gallinero, un lomo de colina amarillo, una nube

³¹ Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. Ediciones Siruela, Madrid, 2001, p. 158.

³² De Seta, op. cit., p. 333.

blanca, un pedazo de cielo azul en forma de trapecio. Estoy seguro de que la primera vez no se veía a nadie; fue sólo al año siguiente cuando, por un movimiento entre las hojas, pude distinguir una cara redonda y chata que mordisqueaba una mazorca. Después de un año eran tres sobre la pequeña pared, y al volver vi seis, sentados en fila, con las manos sobre las rodillas y algunas serbas en un plato. Cada año, apenas entraba en la habitación, levantaba la cortina y contaba algunas caras mis: dieciséis, incluidos los de allí abajo en el foso; veintinueve, ocho de ellos acurrucados en el serbo; cuarenta y siete sin contar los del gallinero. Se asemejan, parecen amables, tienen pecas en las mejillas, sonrían, alguno con la boca sucia de moras.³³

La ciudad será siempre un espacio de contrastes, de sombras. Al lado de las catedrales se encuentran los prostíbulos, al lado de los edificios del Gobierno, las calles del crimen y de la infamia. Es el caso de la ciudad de Pasto, cuyas zonas de tolerancia se encuentran en vecindad con el comercio, la administración, etc. Todo ello dando origen a una sociedad diversa, llena de contrastes y a veces dolorosas iniquidades. Sin embargo, es una ciudad viva, alegre, festiva, carnalera, pues como dice Calvino "...en cada segundo la ciudad infeliz contiene una ciudad feliz que ni siquiera sabe que existe".³⁴

2.3. Fenómeno estético

La investigación del presente proyecto se ha planteado como una investigación de tipo fenomenológico, es decir, que se centra en los fenómenos y sus significados (o posibles significados). La tradición fenomenológica es bastante larga y amplia como para intentar abordarla en unas pocas líneas. Tampoco es ese el objetivo de este trabajo, por lo cual trataremos apenas de abordar lo que se ha llamado "fenómeno estético".

Una primera aproximación a ese concepto, la ofrece Aldrich: "Un fenómeno, hablando en términos populares, es algo que mueve a la gente a pensar acerca

³³ Calvino, op. cit, p. 154.

³⁴ *Ibíd.*, p. 157.

del mismo. En este sentido hay fenómenos del arte”³⁵. El fenómeno es siempre algo que aparece bajo ciertas condiciones y que significa algo. El método fenomenológico tiende, pues, a descubrir el significado de esa aparición³⁶.

A propósito del concepto de fenómeno, el filósofo español José Ferrater Mora nos dice en su famoso *Diccionario de Filosofía* que “su significado es «lo que aparece»; ‘fenómeno’ equivale pues a «apariciencia»”³⁷. Y más adelante: “El mundo de los fenómenos o apariencias es el mundo de las «meras representaciones»”³⁸. De este modo, creemos que no es un desatino considerar una obra de arte como fenómeno, pues la obra siempre intenta hacer una representación o incluso a mostrar una apariencia de las cosas.

En el caso del fenómeno estético como tal disponemos de la ventaja de que nos son conocidos sus elementos constitutivos, pues en la mayoría de casos, son elementos comunes a toda obra de arte: el color, la técnica, los elementos materiales que son usados en su creación, etc. Pero el fenómeno también es una aparición en un momento y un lugar definidos, así que también hemos de tener en cuenta esas dos condiciones de la aparición en el caso de la obra artística.

Como no hay nada que se dé fuera del espacio y el tiempo, será estas condiciones a tener en cuenta a la hora de analizar ese fenómeno estético. Ya hemos mencionado la afirmación de Kandinsky de que la obra es “hija” de su tiempo y esto coincide con lo formulaba el filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein: “Espacio, tiempo y color (cromaticidad) son formas de los objetos”³⁹.

³⁵ Aldrich, op. cit., p. 1.

³⁶ Cf., Ferrater Mora, op. cit.

³⁷ Ibíd, p. 1235.

³⁸ Ibídem.

³⁹ Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Definición 2.0251.

La obra de arte, además, hace evidente estos fenómenos ya que apela a la vista, que es o ha sido durante mucho tiempo el sentido idóneo para reconocerlos, si bien es cierto que toda comprensión requiere que se trascienda la impresión de los sentidos mediante la reflexión. Una obra de arte bien puede promover estas reflexiones, pues parte de una percepción sensible a través de la vista, pero sugiere o exhorta a un análisis más profundo, que sólo se logra a través del análisis de sus elementos.

Aristóteles, en su Tratado *Del sentido y lo sensible*, le daba a la facultad de la vista gran importancia en la tarea de comprender los fenómenos: “La facultad de la vista, en efecto, nos hace conocedores de muchas diferencias de toda especie, ya que todos los cuerpos participan del color, de manera que es por este medio principalmente como percibimos los sensibles comunes”⁴⁰. De este modo, podemos asegurar sin duda que la obra de arte es una de las formas idóneas de representación de las cosas (reales o no) y que su análisis tenderá siempre a dilucidar los sentidos de esas cosas. El arte es una herramienta epistemológica.

⁴⁰ Aristóteles. *Del sentido y lo sensible*, p. 15.

3. PROCESOS CON LOS DESARROLLOS ARTÍSTICOS

3.1 Estudios de color en el proceso creativo

El color es una parte del espectro lumínico del ser humano, por lo tanto ésta energía modifica las formas de comportamiento del ser humano; dependiendo de su longitud de onda (del color en concreto). Es bastante célebre la teoría acerca de los colores de Kandinsky⁴¹. Decía el famoso artista que el color es capaz de provocar dos tipos de “efectos”: uno “puramente físico” y otro “psicológico”, el cual provoca una “vibración anímica”; es decir, que es capaz de llegar al alma.⁴²

Una idea similar es enunciada por Aristóteles en su Tratado *Del sentido y lo sensible*: “El color yace en la frontera o límite del cuerpo, pero este límite no es una cosa real; hemos de suponer que la misma naturaleza que nos muestra por fuera el color, existe también dentro”⁴³.

El color puede reflejar sentimientos, posee un lenguaje propio y los artistas que se sintieron cautivados por la naturaleza, fundamentalmente en el arte italiano e impresionista, llevaron en sus obras a exposiciones de color realmente sublimes donde el contraste entre un color y otro era ejecutado de forma atrevida sólo comparable al movimiento psicodélico en los Estados Unidos o las formas de representación de la pintura indigenista suramericana. Recordemos también cómo los impresionistas generaban en sus obras sensaciones de volumen con una

⁴¹ Cf., Kandinsky, op. cit., p. 40-45.

⁴² Es de resaltar que la palabra *ánimo* procede del latín *anima*, alma. De este modo, el color provoca una conmoción “del alma”.

⁴³ Aristóteles, *Del sentido y lo sensible*, p. 18.

amalgama de colores manejados en sus paletas, y no en la frialdad del blanco y negro. Eugenio Delacroix, artista de la época romántica, había observado, antes que ellos, el color de la sombra que proyecta un objeto, generando en sus obras un impacto visual y expresivo, poco ejecutado durante la etapa romántica.

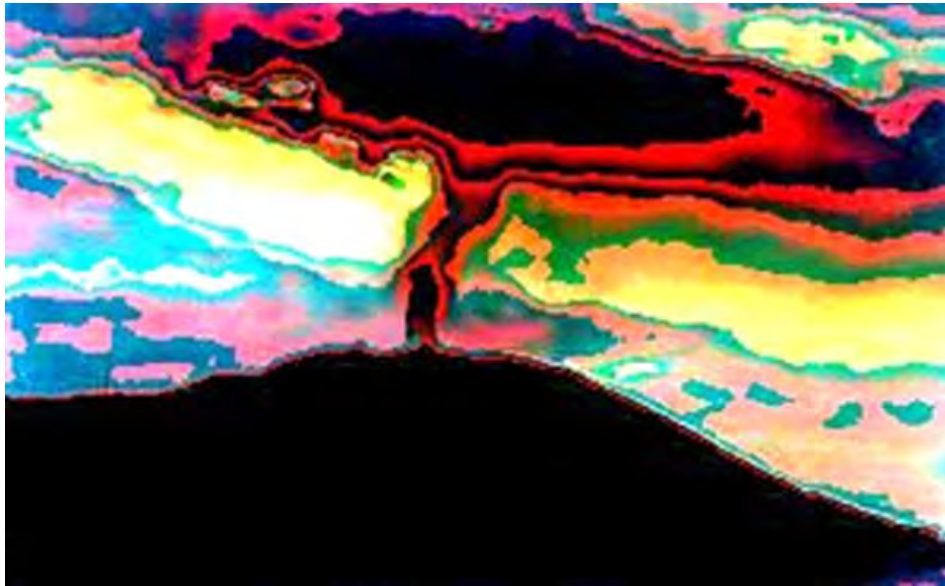


Ilustración 1: *Galeras*, Intervención digital, 2011.

Dentro de mi proceso artístico, el color ha sido un elemento clave para abordar diversas temáticas. Al principio, éste aparecía como monocromía⁴⁴ a la que se añadían colores complementarios. Bajo esa estructura, el trabajo se iba desarrollando en una forma lúdica, abriendo caminos a la experimentación de materiales, influenciado por los coloristas del movimiento abstracto norteamericano.

⁴⁴ Haciendo un pequeño paréntesis, el maestro Picasso afirmaba que en realidad se trabaja con pocos colores. Lo que da la ilusión de su número, es que han sido colocados en su justo lugar.

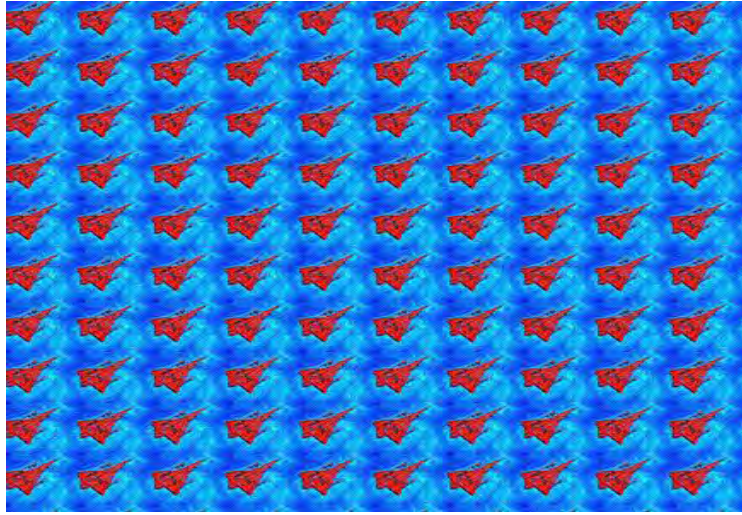


Ilustración 2: *Guerra santa*, intervención digital de una pintura, 2011.

Con estas influencias como precedentes, los procedimientos aplicados fueron aleatorios, dejándome llevar al principio por el color; poco a poco el interés por trabajar con una paleta más amplia fue mayor en la medida que trabajaba con formatos más grandes y cuando abordaba la imagen en la totalidad del espacio.



Ilustración 3: *Sin título*, óleo sobre lienzo, 2003.

3.2. Espejos (Desarrollo creativo años 2004 -2005)

En el año 2004, desarrollé la propuesta “Espejos”, una serie de dibujos donde planteaba una necesidad de comunicar ideas y pensamientos frente al estrangulamiento de la ciudad. La humanidad se encuentra en la frontera de cambios profundos, algunos de ellos todavía impredecibles; la pregunta de cómo esos cambios iban a desestabilizar al ser humano eran una constante en el desarrollo conceptual del trabajo, concientizándome de la poca importancia que se presta a las problemáticas del ser humano por parte de quienes manejan el poder del mundo.

La vida cotidiana, a diferencia de las actividades especializadas, se encuentra en el centro de todo. El proyecto tomaba la significación de ella y la proyecta sobre la obra. La vida cotidiana es la medida de todas las cosas: de las relaciones humanas, de la búsqueda del artista por encontrar su técnica, en la búsqueda del desarrollo del lenguaje plástico y autónomo.

En el aspecto plástico, había un interés por mantener un equilibrio entre la abstracción y la figuración; mi interés se dirigía hacia el expresionismo abstracto contemporáneo, el cómic como elemento narrativo y el *collage* como elemento de composición. Así mismo me llamaban la atención los colores planos de los artistas del pop art. Todos estos referentes artísticos serían determinantes en el desarrollo de esta propuesta. Dentro de las características del plano (forma, tamaño y proporción) había una marcada dominación vertical; la exploración del formato en el proceso plástico empezaría con esta referencia, aunque el tamaño y la dirección del formato fue resultado de un accidente: este dominante vertical sería estándar durante toda la producción académica.



Ilustración 4: *Homenaje a Jackson Pollock*, tintas sobre papel acuarela, 2003.

La intención era llevar el juego al éxtasis mediante el oficio artístico. La vida cotidiana es algo infinito, no es un espacio cerrado, sino dinámico y en continuo cambio. Las composiciones graficas en estos trabajos habitaban espectros pictóricos, que deambulaban por los espacios abordados. Los desarrollos con la apropiación son desafíos con la fantasmagórica⁴⁵ composición de la obra abordada; el ejercicio permitía que las imágenes adquirieran nuevos significados, en este caso, las lecturas de los grandes clásicos se relacionaban y se sumergían en la cotidianidad del usurpador.

⁴⁵ Ferrater Mora (op. cit.) menciona que uno de los sentidos de la palabra fenómeno es “fantasma”.

3.3. Relación de la obra y la cotidianidad de mi entorno

La ciudad es un área urbana con alta densidad de población en la que predominan fundamentalmente industrias y fábricas. La población de una gran ciudad puede variar entre unas pocas centenas de habitantes hasta unos cuantos millones de habitantes, de ahí que las ciudades más pobladas del mundo son las más contaminadoras de la atmósfera. Bajo el principio de concientizarme frente al ecosistema, las ideas y reflexiones se proyectaron en los trabajos plásticos; así empezaba a entender cómo la obra se convertía en la radiografía de nuestros sentimientos y pensamientos, de nuestras rabias y alegrías, de nuestras venganzas y perdones, debatiéndonos entre los buenos y malos actos.

La atmósfera de la obra en las transiciones del tiempo reflejaba el caos de una sociedad pastusa en crecimiento y de la historia del conflicto en Colombia. En este país es muy frecuente la exposición de la violencia, esa que nos acosa y no nos damos cuenta, la violencia que se presenta como dogma y nos impone una forma de actuar y pensar para habitar una comunidad en nuestro territorio. En la ciudad todos somos víctimas, el gobierno excluye a mucha población que, ante el olvido del Estado y sumergidos en una selva de cemento, se tornan seres vulnerables; en nuestro país no solo se asesina la vida física, sino que hay formas mediatizadas que atentan contra ese derecho; la sociedad colombiana se encuentra profundamente convulsionada, los paros cívicos, las marchas de los indígenas por defender sus derechos, las huelgas de los trabajadores, sindicatos, la proliferación del sector armado... Toda esa problemática surge precisamente del conflicto armado en el que ha estado sumergido el país desde hace ya varias décadas⁴⁶, realidad de la que parece inviable una pronta solución. Esta realidad generaba en mí reflexiones sobre el desplazamiento de la población rural a la ciudad, la violencia citadina y los estragos que ha generado el conflicto armado en

⁴⁶ Es bastante frecuente decir que el conflicto en Colombia es uno de los más viejos del mundo.

el horizonte de nuestras vidas. Pero a parte de esa violencia dramática cotidiana, están las otras violencias sordas que nos acosan sin que nos demos cuenta.

Estos conceptos eran abordados con ejercicios de perspectivas urbanas que eran interrumpidas abruptamente por gestos densos de color generalmente monocromáticos y que a su vez simbolizaban toda esa violencia contenida en nuestra sociedad; se desarrollaba una dinámica con estos dos componentes; empezaba a generar un esquema de composición que regiría los trabajos de este periodo: el espectador por su parte encontraba una propuesta en donde el barroquismo de imágenes invitaba a entrar en su pequeño espacio y abordar los conceptos. La intención siempre fue abrir una puerta al espectador a las lecturas íntimas del trabajo pictórico.



Ilustración 5: *Sin título*, fragmento de la serie "Espejos", 2004.

Como se puede apreciar en la imagen, ésta hacía alusión a la tragedia, relacionaba las imágenes de la guerra que son parte de los medios informáticos (periódicos, televisión, radio, etc.); desde niño estas imágenes de guerra y dolor generaron en mí un temor; de ahí que este tipo de trabajos fueran una forma de ir exorcizando demonios. Al observar la composición de las obras plasmadas es importante subrayar la relación que existe entre la forma plasmada y el acomodo de los elementos representados en su interior; las composiciones en este caso son asimétricas, por la variedad de imágenes dispuestas al azar.

3.4. Acercamientos al grabado

Posteriormente a la etapa de la serie “Espejos”, despertaría el interés en técnicas a las que me había ido acercando en este desarrollo, como el grabado, técnica que me aproximaba repujando el yeso del soporte. En el periodo académico conocería la técnica del grabado en sus diferentes procedimientos: por ejemplo el linóleo aportaría en mi obra una percepción del color mucho más amplia aplicable a los procesos plásticos que venía desarrollando.

Las nuevas experiencias con los procedimientos y técnicas abordadas en el proceso académico aportarían en mi obra nuevas aproximaciones a la policromía, la textura y la espacialidad, así como una atención más minuciosa de la línea. La técnica implica en su desarrollo rigurosidad, disciplina y atención en el posterior resultado de la obra. Amplié la experimentación de formatos; seguía siendo persistente el interés por los constantes elementos de composición de mi obra: la tensión y las imágenes que se repiten.

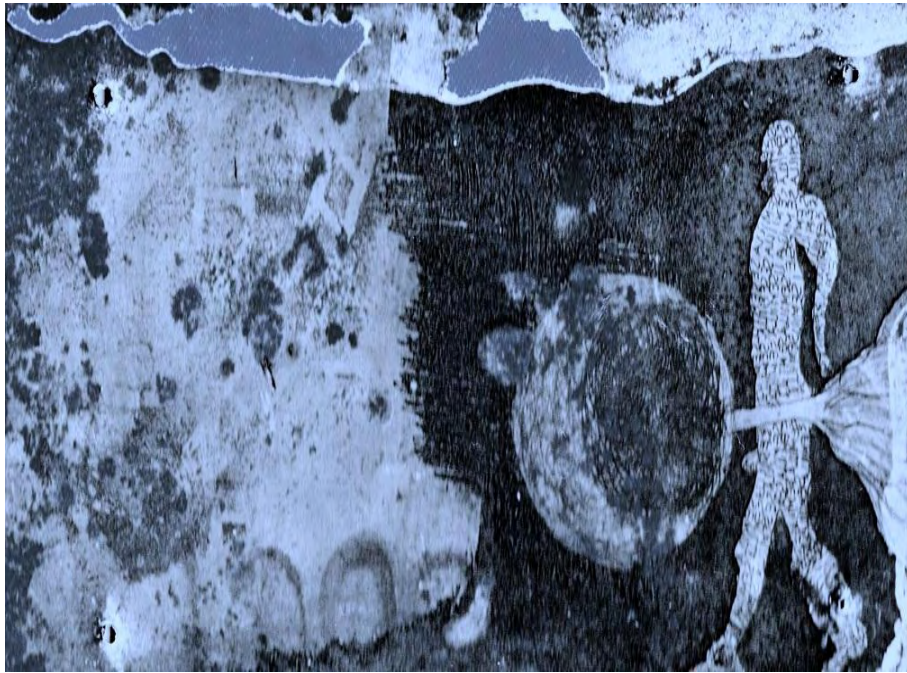


Ilustración 6: *Camino*, grabado en metal, 2006.

3.5. Acercamientos a la espacialidad

Aparecerían después trabajos donde el collage penetraría la tridimensionalidad, en la incorporación de objetos; por lo general estos objetos tenían su propia historia: muchos de ellos eran pertenencias personales, aportaban a la imagen abordada una carga anímica quizá superior al acto pictórico aparte de otorgarle fuerza al cuerpo de la propuesta. Esta experimentación con el relieve me permitió acceder a la escultura, técnica que abordé como ejercicio académico. El intercambio de conocimientos con el grupo de trabajo abrió el espectro formal de cómo planteaba mi trabajo; la experimentación espacial emprendía desarrollos donde jugaba con materiales industriales y orgánicos.

El espacio físico de trabajo influye en el desarrollo del mismo, por eso esta experiencia me permitió acceder al trabajo en equipo. Fruto de esta experiencia fue el intercambio de conocimientos tanto conceptuales como plásticos con los compañeros de taller. Estos acercamientos con la espacialidad serían fundamentales para comprender la inmensidad de la vida y la responsabilidad del artista con la misma.

Esta descripción de los elementos tanto formales como conceptuales de mi proceso artístico tiene el propósito de entender cómo la idea de cotidianidad es abordada como “paisaje cotidiano” para efectos de la propuesta **Horizontes - Diálogos cotidianos con la pintura**.

3.6. Descripción de la propuesta HORIZONTES

“Un paisaje es un estado del alma”, decía Leonardo Da Vinci; estos “estados del alma” se pueden apreciar a través de los fenómenos climáticos que acompañan el guardián de la ciudad, el volcán Galeras.

Las composiciones parten desde un punto, a partir del límite que divide la inmensidad del cielo que cotidianamente nos regala sus gamas infinitas de colores; se convierte en el espacio donde habitan personajes que constantemente nos quieren ilustrar una historia; rápidamente el cuidado por lo pintoresco que era constante en la ejecución del paisaje artístico abre espacio a la historia personal. La ciudad cambia y con ella el paisaje entero o, como dice Calvino, “toda innovación en la ciudad influye en el diseño del cielo”⁴⁷.

⁴⁷ Calvino, op. cit., p.159.

Frente a la inmensidad que ofrece el paisaje natural la atmosfera del cielo nos absorbe por completo, nuestra retina penetra hasta el final del tiempo nebuloso para perdernos en su espacio infinito. El tratamiento del cielo en la obra simboliza la inmensidad del universo y lo insignificantes que somos frente a él. “Junto a las flores, la hierba y las mariposas, es necesario saberse bajar a la altura de un niño, que apenas se distingue de ellas”⁴⁸.

Los elementos dispuestos en el paisaje tienen no sólo la intención de ocupar un espacio, sino también de contar sentimientos que se desnudan, los colores conducen a la ensoñación, a la melancolía; el paisaje obedece a la función de los escapes de mis sentimientos. Se ha mencionado ya la influencia del maestro William Joseph Turner quien expresa las emociones del hombre ante los poderes que lo sobrepasan.

Veo en el paisaje una experiencia privada; la contemplación de la obra invita al diálogo ente obra y espectador. Se ha hecho uso del collage, acto de apariencia simple pero determinante en los procesos experimentales de la pintura contemporánea. La apropiación de iconos del arte universal se debe a un afán de abrir espacios al lenguaje dentro del proceso pictórico, preocupación que ha sido una constante en el desarrollo de mi obra.

La realización de la obra se acompaña de textos narrativos y poéticos de cada experiencia pictórica; a la vez, estos son acompañados de pequeñas composiciones audiovisuales y sonoridades con las que he tenido familiaridad y que en cierto sentido son resultado de los procesos en el periodo académico y el posterior desarrollo de la obra fuera de él. La música ha sido también un elemento de estas composiciones, sobre todo por su carácter evocador. “Cuando volvemos a oír música, después de haber estado por largo tiempo privados de ella, se nos pasa demasiado pronto a la sangre, como el espeso vino de mediodía”.

⁴⁸ Nietzsche, Friedrich. *El viajero y su sombra*. Editorial Bedout, S.A., Medellín, 1972, p 39.

La ejecución artística (textual, audiovisual y pictórica) se vuelve un diario personal, un oído de mis sentimientos y espacio de reflexiones en torno al contexto social de la ciudad de San Juan de Pasto.

4. HORIZONTES (DIÁLOGOS COTIDIANOS CON LA PINTURA)

“Estamos ante la ausencia de sentimientos en el mundo, próximos a la llegada de un nuevo sol naciente; la imaginación evocada da pie para soñar libremente”.



Ilustración 7: *Amanecer Nipón*, 2011.



Ilustración 8: *Éxodo*, 2011.

Desplazado

El desplazado no es
El contendiente de una guerra absurda
Quien besa infame la lona de sus deseos
El estratega sabe
Que un golpe de fortuna puede no volverse a repetir jamás
Pues también sabe que su victoria es frágil
Aún más que esa población indefensa que manchó de sangre
Lo que el corazón desea ya no puede ser
Como quien dibuja un nombre en la ilusión del vaho
Y pretende que no quede escrito



Ilustración 9: *Laberinto*, 2011.

Casa-laberinto: lugar donde habitan nuestros más íntimos pensamientos, azul, tranquilidad que habita el hogar, el espacio donde fluyen nuestros sueños...



Ilustración 10: *Vagabundo*, 2011.

Hombre – Calle

Acepto el pasaporte de lo incierto

El documento que me presenta como habitante de la calle

La noche presenta su atmósfera tenebrosa

Se desliza bajo la puerta

Oigo el conjuro de la noche y el tiempo se desliza sin alcanzar sus orillas

Que se distancian como su vida.



Ilustración 11: *Fragmento de obra sin título*, 2011.

Si fuera el cielo, habría en mí pájaros y nubes
Habría música y cantos
Si fuera el cielo... pero soy apenas
Un habitante en un desierto desolado



Ilustración 12: *Encuentros*, 2011.

Blanco

Navegando en el blanco
De lo blanco más blanco
Así mi corazón abre las velas de navegación al recuerdo
De ese personaje que habita en la melancolía que se sumergió su vida
Y la alegría en la vida de su espectador
Cuando la noche esta por desvanecerse
Y rara vez alguien pasa



Ilustración 13: *Volcán #1*, 2011.

Volcán # 1

El volcán se condensa un oscuro
Color de llanto
Azul. Melancolía que se zambulle en las calles de mi ciudad
En el canto de un puente
Oigo el sonido sin pausa de un león que ruge



Ilustración 14: *Volcán #2*, 2011.

Volcán # 2

Volcán. Pasión

Así como vigilas, sos guía de nuestros destinos

Compañero cotidiano, testigo del curso de la vida

Dentro de tu cuerpo esta comprimido el calor de tu benevolencia.



Ilustración 15: *Cielo-Warhol*, 2011.

Sueños con Andy Warhol

Durante este sueño emprendía un viaje.

Deambulaba por la ruta que me mostraba el horizonte.

En medio de un paisaje de colinas contemplaba el horizonte.

Me acerqué a una rejilla y encontré su puerta abierta; al pasar contemplo el sueño y la aventura de imágenes.

En aquel horizonte la cabra se le había escapado a Goya y en su atmósfera una lluvia de Warhol interrumpió nuestros sueños.



Ilustración 16: *La gran manzana*, 2011.

Gran manzana

La gran metrópolis siempre será un monstruo y mi cuerpo una república independiente, pequeña zona liberada de sus entrañas.

Si mi ciudad, esa vasta y ruidosa criatura urbana, impide que la vida pase, me pregunto ¿cómo será Nueva York? Quizá hermosa como la canta Sinatra o intensa y sombría como mi ciudad.

No hace falta abrigo; la brasa íntima de mi abatimiento me guarda del frío.



Ilustración 17: *Despedida*, 2011.

Despedida

Los besos que no resisten la prueba de la intensidad de la vida son falsos.

Son como las declamaciones de batallas y luchas de quienes no han visto la sangre y el sufrimiento.

Las despedidas no son fáciles; simplemente se apaga el instante.

Sin embargo el horizonte sigue su camino galopante.

Por eso los rincones, esos espacios donde me refugio de los suburbios de las trágicas ciudades.



Ilustración 18: *Aves mecánicas*, 2011.

País oscuro

La sangre se revuelve entre la tierra.

Bastones dorados, sangre en remolino, tendones de la furia sin valor.

Altas horas de gloria desolladas; no hay más rosarios que rezar

Cierra la puerta

Que ha de pasar la muerte

Con ella no hay engaño, ahí se puede ver cómo deambulan los espíritus por la plaza del pueblo; solo se oyen gritos, gritos que nadie puede ver

Ese país, el oscuro

Nos está matando la alegría

Nos está matando a los que sueñan

Más amigos en los cementerios me hago hermano del hermano de los muertos

Enamorado de los que aman el amor de las supervivientes



Ilustración 19: *Carro Fantasma*, 2011.

Solo

Nos encontramos solos
En la noche de tempestad
Ensoñados por los truenos de la guerra
Mirando entre ráfagas de fuego
El paisaje
El paisaje feroz sobre el fuego
Cielo, piel del infinito
Destrozado en la noche
Teñiste de fuego nuestros campos



Ilustración 20: *Abismo*, 2011.

Cotidiano

Todos los días nos deparara una nueva aventura, incierta y nunca exenta de nada,
la incertidumbre siempre nos va invadir...

Al final de cada día la luz celeste se entrega a la oscuridad

El viento me recuerda que el tiempo se rinde al fin

El mágico celeste del día

Se va de mí, se va de mi ventana

De mis cosas se va

La noche viene con sus seres

Me abandono a mí mismo

Es la hora de soñar

Me guardo en el bosque de mi nostalgia

Quiero olvido y busco el recuerdo

Las horas silenciosas del sueño pasan como barcos por las olas

La luz celeste aparece indicándome un nuevo tiempo para percibir su paisaje.



Ilustración 21: *Casa volcán*, 2011.

Volcán Hogar

Subimos por tus praderas

Hasta llegar a tu boca

Que discierne nuestros actos

Para bendecir nuestra tierra

¿Quién dejó caer el corazón del universo en tus entrañas?

Tu campo electromagnético

¿Quién lo palpa?

Veníamos a construir nuestra vida, sin saber que en sus brazos nos protegías.



Ilustración 22: *Paseo*, 2011.

Paseo

Cuando compito conmigo mismo, resulto segundo

Recorro las calles de un solitario domingo

Y mi sombra pasa por encima de mis actos y pensamientos

La guerra estuvo más fría que la cerveza (27/11/2011)

Iba yo a entrar en una muchacha pero entro otro que tenía derecho de vía

5. CONCLUSIONES

Creo que además de necesario, el acto artístico debe ser resultado de un proceso con la forma y el concepto; es emprender la búsqueda constante de la estética para llegar a constituir el lenguaje, como herramienta imprescindible en la comunicación de nuestros pensamientos y sentimientos en un entorno social. Los acercamientos con la tridimensional serían precisos para comprender la función del artista en una comunidad, la retroalimentación y el intercambio de conocimientos. Así mismo, uno percibe la inmensidad y compromiso frente al presente por lo cual el proceso no es sólo necesario y determinante en la ejecución de una obra artística si no que es parte de la vida misma.

Así como es necesario hacer una revisión de los antecedentes históricos de los temas abordados, también es determinante la experimentación de los materiales empleados en una ejecución de cualquier manifestación artística. De este modo la obra se va enriqueciendo la búsqueda de nuestras manifestaciones artísticas y estas a la vez van a reflejar nuestros actos que se tiñen de color.

6. RECOMENDACIONES

Las obras gráficas de otros autores son apropiadas con fines de estudios y académicos y no con ánimo de distribución o plagio de los mismos.

7. BIBLIOGRAFÍA

Diccionario de la Lengua Española (www.rae.es).

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana. Tomo XL. Espasa–Calpe, S.A., Madrid, s.f.

Collier's Encyclopedia. vol. 14. The Crowell–Collier Publishing Company, 1963.

ALDRICH, Virgil C. *Filosofía del Arte*. Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana UTEHA, México, D.F., 1966.

ÁLVAREZ MUÑÁRRIZ, Luis. *La categoría del paisaje natural*, en **Revista de Antropología Iberoamericana**, Volumen 6, Número 1, Enero-Abril 2011.

ARISTÓTELES. *El Arte Poética*. Editorial Austral, Buenos Aires, 1948.

ARISTÓTELES, Del sentido y lo sensible de la Memoria y el recuerdo. Disponible en: <http://www.medellin.edu.co/sites/Educativo/repositorio%20de%20recursos/Aristoteles-%20Del%20sentido%20y%20lo%20sensible.pdf>.

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiología*. Alberto Corazón Editor, Madrid, s.f.

CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Ediciones Siruela, Madrid, 2007.

COGNIAT, Raymond. *Historia de la Pintura*, Tomo Primero. Editorial Vergara, Barcelona, 1961.

COMTE–SPONVILLE, André. *Invitación a la Filosofía*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 2002.

DE SETA, Cesare. *La ciudad europea del siglo XV al XX*. Ediciones Istmo, S.A., Madrid, 2002.

FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía*. Editorial Ariel, S.A., Barcelona, 2001.

GEBHARDT, Carl. *Spinoza*. Editorial Losada, Buenos Aires, 2008.

KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Premia Editora de libros, S.A., México, D.F., 1989.

NIEZSCHE, Friedrich. *El viajero y su sombra*. Editorial Bedout, S.A., Medellín, 1972.

VENTURI, Lionello. *Cómo se mira un cuadro*. Editorial Losada, S.A., Bs As, 1960.

VIGLIANI, Silvia. *¡El paisaje está vivo! Habitar el paisaje entre los cazadores recolectores* en **Boletín de Antropología Americana**, Enero-Diciembre 2007.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Versión electrónica disponible en: <http://www.seminariodefilosofiadelderecho.com/Biblioteca/W/bilingue.pdf>.