

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Humanidades y Artes
Escuela de Bellas Artes
Licenciatura en Bellas Artes
Tesina final

Paisajes en soledad

Representaciones pictóricas del instante o “interacciones entre ficción y realidad”

Alumna: Daniela Correa

Legajo: 3297/5

Directora: Silvia Ibarzábal

Rosario, septiembre de 2019

Palabras clave

Figura - sujeto - instante - tiempo - realidad - soledad - interior - exterior - espacio abierto - espacio cerrado - bicho bolita - (nosotros en nosotros) - paisaje - quietud - movimiento - silencio - fragmento - detalle - calma - intimidad - acción - cotidiano - fotografía - escena - gesto - naturaleza

La presente tesina de grado despliega un proceso de trabajo que incluye tanto una zona de resolución plástica como una instancia de fundamentación teórica. Coexisten dos propuestas. Por un lado, una serie de producciones realizadas con pintura al óleo sobre lienzo, usando como soporte formatos rectangulares de 80 x 120 cm. Allí parto de la fotografía como herramienta para el armado de la escena, donde la imagen se conforma a través del ensamble de varios elementos. Asimismo, llevo a cabo una serie de objetos de pequeño formato. Estos son intervenidos mediante el dibujo. Miden 14 x 12 x 4 cm, y fueron pensados en el marco de una instalación.

En conjunto, estas obras me llevan a reflexionar acerca de la relación que existe entre la ficción y la realidad y las proyecciones posibles de este vínculo tanto hacia el pasado como hacia el futuro.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I

1.1 Las manifestaciones figurativas en la historia del arte.

1.2 Abordaje de conceptos clave: ficción y realidad.

1.3 Del realismo social al realismo moderno.

1.4 Tensiones entre figuración y abstracción en los márgenes del realismo.

1.5 El realismo alrededor de la Segunda Guerra Mundial.

- Estados Unidos.

- El trampantojo o *trompe-l'œil* como recurso central del hiperrealismo.

- Artistas referentes del campo del arte internacional:

 - Caspar Friedrich.

 - Edward Hopper.

1.6 El realismo contemporáneo en la escena del arte local.

- La sutileza exquisita en el realismo de Paula Grazzini.

- La técnica y el estilo de Enzo Ivkovich.

- El realismo pictórico en la obra de Javier Carricajo.

CAPÍTULO II

2.1 Descripción y desarrollo de la propuesta pictórica.

- Pinturas.

- Entre la pintura y el objeto.

2.2 La interacción entre lo real y lo fantástico en mi producción artística.

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFÍA

LISTADO DE IMÁGENES

ANEXO

La escritura como punto de partida de la propia producción.

-Textos.

INTRODUCCIÓN

Junio de 2016

Invierno frío y gris, y yo en busca del sol...

Acá también es gris, llueve de a ratitos y a montones, los paraguas bailan esquivando gotitas y de tanto en tanto asoma el sol.

Hoy desperté y me vestí de azul con zapatos de otoño para salir a caminar las calles con olor a mañanitas frescas... sin darme cuenta de que el reloj existe.

Mientras allá afuera el mundo corre, yo aquí amando a contra reloj.

La multitud desborda y tengo que hacer mil piruetas para encontrar el huequito exacto que me acerque a él. Sigo caminando, el silencio me envuelve y sólo suenan las suelas de mis zapatos amarillos.

Creo que ya van cinco veces que vuelvo a él. Lo contemplo y me pregunto qué fue lo que lo llevó a reunir formas y matices para caer en un equilibrio justo y devolverme un conjunto armonioso.

Aquí estoy, aventurándome en este viaje de descubrimientos que consiste en mirar con los ojos limpios...

¿Qué es eso que se apropia de mí y me detiene en este instante donde la carne se pone fría y la sangre hierve acelerando mi corazón y agitando el cuerpo?

¿Cuál es el momento en el que se construye el lazo de tributo casi perpetuo, y qué detalle me detiene despojada de todo? ...allá irá mi cabeza y también mis ojos.

¿De qué habla ese puñado de secretos mudos que me llevan al umbral donde la fantasía y la realidad se mezclan? Y es ahí donde la magia sucede...

A veces me pregunto si el detenimiento frente a la obra, esa actitud estética que me modifica, es lo más parecido al amor.

¿Y qué es el amor sino algo que no se puede decidir epidérmicamente?

¿Qué es sino, más que esa circunstancia que modifica desde la incomodidad o el placer?

Esa es mi manera de concebir la obra; la pintura no es solamente un producto visual. Para mí, pintar significa rasgar la piel y meterme adentro para recorrer y expandirme afuera. Es jugar en lo hondo abandonando la razón de a ratos para intentar

transmitir lo que se gesta dentro. La incertidumbre me invade cuando estoy cara a cara con el lienzo en blanco, sé lo que deseo plasmar pero la idea va mutando y nunca sé con certeza cuál es el producto final.

Me interesa que la obra lleve a reflexionar acerca de la relación que existe entre la ficción, sus propias sombras y la realidad.

La introducción de lo “fantástico” en una “posible realidad” constituye mi modo de trabajar. Alterar, mutar y hallar para ir componiendo son las premisas de mi proceso de producción. Estalla la idea y la ajusto a la materialidad para no reproducir una vista sino para ir más allá del escenario que habito.

Intento pintar del modo que me gusta recibir la pintura; cuando me paro frente a una obra preciso que la pintura me devuelva algo, que en algún punto me modifique a mí no sólo como pintora sino también como espectadora.

CAPÍTULO I

1.1 Las manifestaciones figurativas en la historia del arte

Los artistas se valen de diferentes recursos plásticos y modos de representación, como lo son la figuración y la abstracción, que en muchos casos se encuentran en tensión.

Se entiende por figurativo al arte que, a diferencia del arte abstracto, se define por la representación de figuras, entendiéndose a éstas como objetos identificables mediante imágenes reconocibles. Dichos objetos pueden tener un grado de verosimilitud extremo con relación a su entidad de referencia, como se da en muchas de las manifestaciones realistas del arte, o bien ser distorsionados, como en el caso de las caricaturas o las imágenes que produjeron movimientos de vanguardia, como el expresionista.

Es decir, la figuración, desde mi punto de vista, puede oscilar entre el realismo, la realidad como construcción y la ficción. Y no siempre tiene un carácter mimético, porque no es meramente entendida a partir del procedimiento de la copia de una cosa, sino del de la realización de una cosa (la obra). “A diferencia de Platón, para quien la *techné* (arte) es mimética en el sentido más estricto de asemejarse a algo, para Aristóteles todo el arte es mimético porque la imitación de la naturaleza es el fin esencial del arte, y a su vez señala que por imitación se aprende y que el aprendizaje produce placer”.¹

“Aristóteles no duplica el mundo. Las ideas (para él, las formas, *morphé*), habitan las cosas sensibles (*ousías*), sean éstas obras de arte o seres vivos (...).

Habla él, por lo pronto de *mímesis*. Pero no dice aquí *mímesis* copia de lo real, sino producción de lo real -MÍMESIS: NO COPIA, SÍ REPRESENTACIÓN- estilización, realización. Ni en tres grados ni en dos grados se aleja la obra de lo verdaderamente real: *la obra es lo verdaderamente real*”.²

¹ Aristóteles, *Poética*, Buenos Aires, Leviatán, 2002, pp. 27-28.

² Candelero, Neldo, *Aristóteles. De algunas cuestiones y temas abordados en la Poética*, apunte de la cátedra *Estética I*, 2002, p. 3.

En la pintura contemporánea, tanto el concepto de realidad como el de mimesis muestran una nueva variable cuando surge el hiperrealismo. Una tendencia que se encarga de exacerbar la mimesis para llevarla a un grado máximo y alterar así la noción de realidad.

Como corriente radical de la pintura realista, el hiperrealismo halla su origen en Estados Unidos a finales de la década del 60. Momento de grandes cambios en el orden internacional, de estallidos revolucionarios que transformaron el pensamiento, las normas sociales y las formas de expresión, dando lugar a la extravagancia, la liberación y las estrategias de acercamiento entre la cultura alta y la cultura de masas.³

Su objetivo era representar la realidad de manera objetiva transgrediendo la fidelidad de la fotografía. Se manifestó no sólo en el campo de la pintura sino también en el de la escultura y el de la historieta.

En el arte contemporáneo, las producciones afectadas por el legado del realismo permiten incorporar nuevas perspectivas en esta investigación, para abordar mi trabajo a la luz de enfoques teóricos que me ayuden a pensar mi obra en relación con la historia del arte.

Con el fin de rastrear algunos de los referentes del arte histórico y del arte moderno y contemporáneo, tomaré a algunos artistas tanto a nivel internacional como local, citándolos o desplegando brevemente mi visión sobre su trabajo.

Entre ellos se encuentran: Caspar David Friedrich, André Lhote, Edward Hopper, Alberto Pedrotti, y los rosarinos Paula Grazzini, Javier Carricajo y Enzo Ivkovich, que actualmente hallan en la pintura figurativa su mayor afinidad.

1.2 Abordaje de conceptos clave: ficción y realidad

“La pasión, la precipitación, la imprudencia, la lisa y llana estupidez, son la carne y la sangre del realismo, si queremos llamar realismo a ese juego artístico que se completa al completarse con lo más razonable y cartesiano de nosotros, sus consumidores”.⁴

³ Huyssen, Andreas, *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 41.

⁴ Aira, César, “El realismo”, Facultad de Comunicación y Letras UDP, Cátedra Abierta Roberto Bolaño, Buenos Aires, 21 de Abril de 2010. Publicado en internet y chequeado en abril de 2019: <http://www.mondoescrito.com/blog/el-realismo-cesar-aira-conferencia-completa/>

La noción de mimesis me ha llevado a visualizar que existe un umbral entre los conceptos de ficción y realidad que siempre están en continua tensión; lo que me conduce a un intento de análisis de los mismos, porque a su vez serán fundamentales en este proceso de escritura y producción visual.

A través de la conocida fábula de Aladino, César Aira⁵ relata cómo un niño frota la lámpara una y otra vez pidiendo deseos efímeros hasta quedarse sin deseos. Él señala que esto no es realista, poniendo en juego un mecanismo de construcción del relato mediante el que nos lleva a nosotros lectores a mantenernos atentos y gozar de esa magia, mostrando una realidad vicaria que nos otorga la facultad de imaginar el relato desde una perspectiva subjetiva.

De esta forma se entrelazan varias realidades. La realidad del escritor, que logra mantenernos atentos al cuento, y la realidad subjetiva, la de cada uno de nosotros.

Aira ejemplifica esto diciendo que es como si quisiéramos tener a Aladino en frente y explicarle que puede pedir un millón de monedas. Así dejaría de existir el cuento.

Entonces, “el realismo así entendido desarticula todo cuento por las líneas de una casualidad psicológica muy particular: la nuestra”.⁶

Esta hipótesis de Aira se puede reflejar también en el campo de la pintura, donde el recurso del artista para representar “su propia concepción de realidad” puede estar enmarcado dentro de lo que conocemos como tendencias figurativas o no figurativas, abstractas concretas. También y, por otro lado, el espectador percibe las imágenes según sus criterios, su entorno, sus experiencias, etc.

Esta línea de análisis me lleva a incorporar al concepto de ficción, en un juego permanente donde la realidad puede implicar ficción y la ficción realidad.

En mi obra, los conceptos de ficción y realidad coexisten y se ven reflejados tanto en la construcción de la escena como en la imagen que será el resultado final de todo un proceso.

El punto de partida para realizar cada una de mis pinturas es una escena ficticia, porque los personajes no existen en el contexto donde los dispongo, sino que compongo el espacio en el que quiero que habite cada figura. Es decir, a través del montaje de diferentes elementos es que logro articular la imagen de alguien, que existe pero

⁵ Aira, César, *op. cit.*

⁶ Aira, César, *op. cit.*

imaginariamente en ese lugar donde yo quiero que exista, creando así una escena de fantasía. Por ésta razón, las referencias que ofrece el texto de Aira me sirven para dar una mirada en mi producción, y ver que la obra en sí es ficción pero que existe entrelazada de la realidad que me habita a mi pintora y en la realidad-ficción que habita a los espectadores.

Como artista, soy consciente de los medios que utilizo para llevar a cabo la obra, vinculando el espacio interior y exterior para gestar algo nuevo, valiéndome de la imaginación y abordando el espacio exterior para extraer objetos, cuerpos y formas, a los que manipulo de acuerdo con lo que el proyecto proponga.

1.3 Del realismo social al realismo moderno

Con el fin de rastrear el legado histórico del realismo, parto del realismo social. Perspectiva desde la cual los artistas no hacen una copia verosímil de la realidad, sino una representación despojada de toda ilusión; las obras nos envuelven en un clima sórdido y de desasosiego, que es el clima que dejó como residuo la Revolución Industrial.

El realismo como movimiento o estilo pictórico surge en la segunda mitad del siglo XIX en Francia, y posteriormente se desarrolló en Inglaterra. Según Giulio Carlo Argan, el artista Gustave Courbet (Ornanz, 1819 - La Tour-de-Peilz, 1877), fue su principal referente: “quiere vivir la realidad tal como es ni bonita ni fea: para lograrlo, no encuentra otro camino que rechazar todos los esquemas, los prejuicios, las convenciones, las inclinaciones del gusto. Para tocar con la mano la verdad, elimina la mentira, la ilusión, la fantasía. Ése es su realismo un principio moral antes que estético...”⁷

Su nombre surgió de una exposición alternativa al salón de París, que se hizo en 1955 en un pabellón al que se le dio el nombre de “Realismo”, al igual que la exposición. Allí Courbet expuso su obra “El taller del pintor” (1854-1855), la cual se caracterizaba por un anti-academicismo. Los nombres de Honoré Daumier, Jean-François Millet, Jules Breton, también sonaron dentro de este movimiento.

⁷ Argan, Giulio Carlo, *Arte Moderno*, Madrid, Akal, 1988, p. 84.

Gustave Courbet, durante su período realista, pintó paisajes del campo con trabajadores en su labor cotidiana, autorretratos y desnudos de mujeres. Su pintura suscitó enormes polémicas por su elección de temas vulgares en donde todo “tiene la misma importancia, o no tiene ninguna: no hay ningún motivo para atribuir a las figuras humanas un significado distinto del de los árboles, la hierba, las flores, la barca anclada”.⁸

De acuerdo con lo dicho en el párrafo anterior, Courbet siente la necesidad de abordar la realidad sin prejuicios; en sus cuadros plasma un fragmento o un trozo de la realidad.

Honoré Daumier se abocó a caricaturizar a determinados personajes de la sociedad, en tanto que los temas de las pinturas de Jean-François Millet giraban en torno al campo con tendencia a representar al hombre en sus quehaceres cotidianos, siendo la fatiga el tema principal.

A diferencia de la tradición clásica renacentista, cuyos tópicos fueron la religión, la mitología, la historia, etc., el centro de interés del realismo fue la representación de la sociedad, del pueblo en su accionar cotidiano, sin pretender perfeccionar y embellecer lo que veían. Lo que tuvo en común con la tradición clásica fue la técnica pictórica, pese a que cada artista dentro del movimiento tuvo su propio estilo.

En el Arte Argentino aparecen en el siglo XIX una serie de pintores que trabajaron a la luz de este realismo social. Entre las obras más emblemáticas se hallan *Sin pan y sin trabajo*, 1894 (fig. 1), de Ernesto de la Cárcova (Buenos Aires, 1866 - 1927) y *La sopa de los pobres*, 1884 (fig. 2), de Reynaldo Giudici (Lenno, 1853 - Buenos Aires, 1921).

⁸ Argan, Giulio Carlo, *op. cit.*, p. 84.



Ernesto de la Cárcova, *Sin pan y sin trabajo*, 1894
Óleo sobre tela- 125,5 x 216 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires [fig. 1]



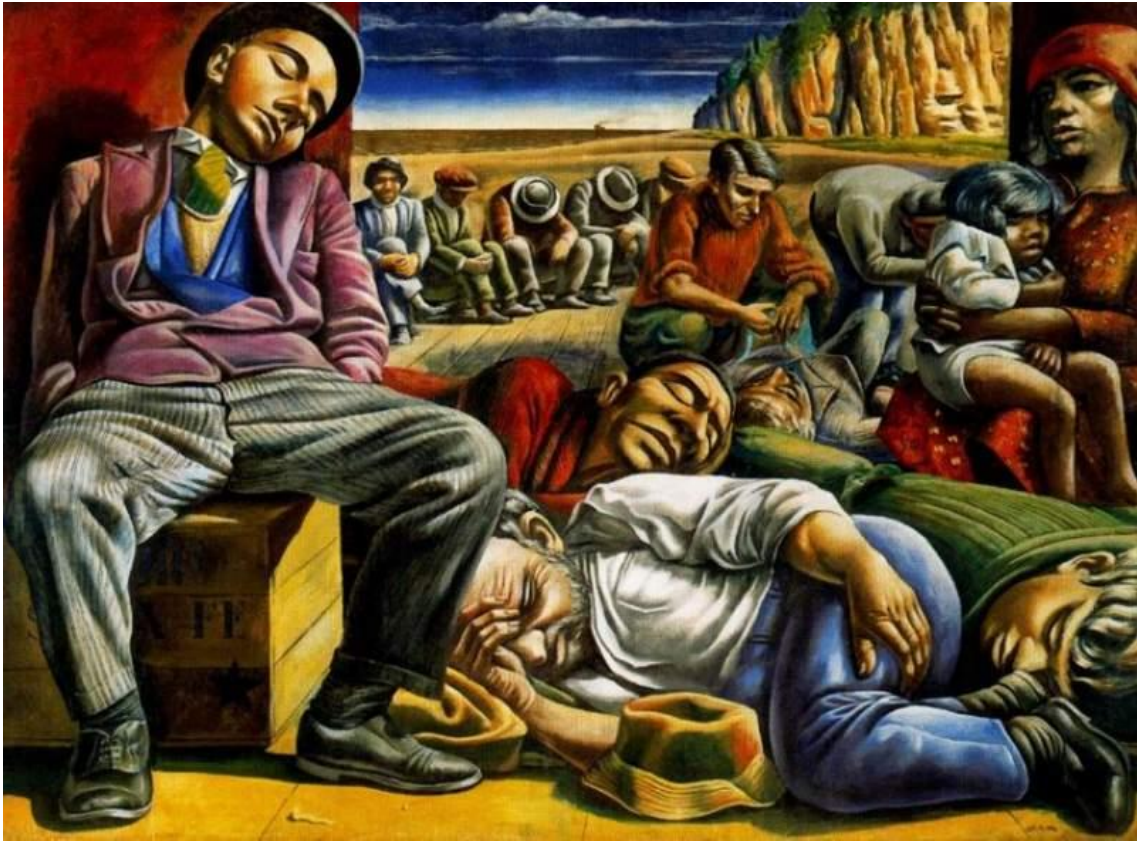
Reynaldo Giudici, *La sopa de los pobres (Venecia)*, 1884
Óleo sobre tela- 147 x 228 cm
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires [fig. 2]

En el siglo XX, en el contexto de los desarrollos de la modernidad también existieron artistas que trabajaron con una perspectiva realista, pero asumiendo a la figuración en clave monumental, surrealista, expresionista y hasta cubista.

En Argentina, Antonio Berni (Rosario, 1905 - Buenos Aires, 1981) fue un referente, ya que su producción se caracterizó por tomar aspectos de la vanguardia mexicana para desarrollar una obra que hoy es leída dentro de los parámetros del surrealismo. Fundó así un “nuevo realismo” que reunía además aspectos de la metafísica italiana y de los realismos alemanes. Esta tendencia berniana tomó el principio del montaje de imágenes implementado por el surrealismo y los grandes formatos propios del muralismo (fig. 3). Este tipo de producción emergió en los años 30 como la primera tendencia artístico política en Argentina de base realista. Particularmente se desarrolló en Rosario a través de la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos.

En palabras de Guillermo Fantoni: “Berni planteará que en el nuevo realismo que se perfila en nuestro medio, el tejido de acción es lo más importante, porque no es sólo imitación de sus actividades, su vida, sus ideas y desgracias. El nuevo realismo no es una simple retórica o una declaración sin fondo ni objetividad, por el contrario, es el espejo subjetivo de la gran realidad espiritual, social, política y económica de nuestro siglo”.⁹

⁹ Fantoni, Guillermo, “Vanguardia artística y política radicalizada en los años ‘30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad”, en *Causas y Azares*, Buenos Aires, año 4, núm. 5, Otoño de 1997, p. 133.



Antonio Berni, *Desocupados*, 1934
Óleo sobre arpillera- 218 x 310 cm
Colección privada, Buenos Aires [fig. 3]

1.4 Tensiones entre figuración y abstracción en los márgenes del realismo

Del nuevo realismo que propone Berni, es posible dirigir la mirada hacia la zona de la figuración donde las formas comienzan a romperse renunciando a la copia verosímil y elaborando así un nuevo lenguaje que genera una apertura hacia la abstracción.

En esta línea de trabajo aparece André Lothe (Burdeos, 1885 - París, 1962), gran referente de algunos artistas argentinos del siglo XX, cuyas primeras influencias fueron Paul Gauguin y Paul Cézanne. (fig. 4)

Sus inicios se enmarcan dentro del Fauvismo, para posteriormente evolucionar hacia el cubismo. En su *Tratado del paisaje* (1943), Lhote expresa: “No se aprende a pintar si no es dibujando, porque dibujar es reservar de antemano su lugar al color”.¹⁰

A través del quebrantamiento de la forma, Lhote desarrolla una estética que puede ser leída como una herramienta más para generar ficción, plasmando momentos de la vida cotidiana y dando lugar a una abstracción que deja filtrar por momentos al realismo.

Otro de los pintores que, desde Rosario e influenciado por los postulados de Lhote, sigue esta línea de trabajo es Alberto Pedrotti (Rosario, 1899 - 1980). En sus obras y como parte de aquellas búsquedas que se desarrollaron en Argentina con posterioridad al nuevo realismo, se destacó como uno de los referentes del Grupo Litoral. Su propuesta se basó en la elaboración de un nuevo lenguaje que abrió caminos hacia un mundo extraño, despojando poco a poco a la obra de la sensualidad de lo natural para sumarle a cada pintura una lógica interna.

Edgardo Donoso analiza la pintura de Pedrotti en el contexto de su pertenencia al Grupo Litoral, señalando que en los años 50 se anuncia, en un marco de trabajo comprometido con la pintura, el renunciamiento colectivo a la copia de la naturaleza, para pasar a una profundización, “una búsqueda en el interior del propio hombre”.¹¹

El artista intenta plasmar en su obra escenas del mundo personal, dejando atravesar su producción por una lógica interna que pueda dar paso a la mirada interior al mismo tiempo que deviene en imagen abstracta (fig. 5).¹²

¹⁰ Lothe, André, *Tratado del paisaje*, Buenos Aires, Poseidon, 1970, p. 53.

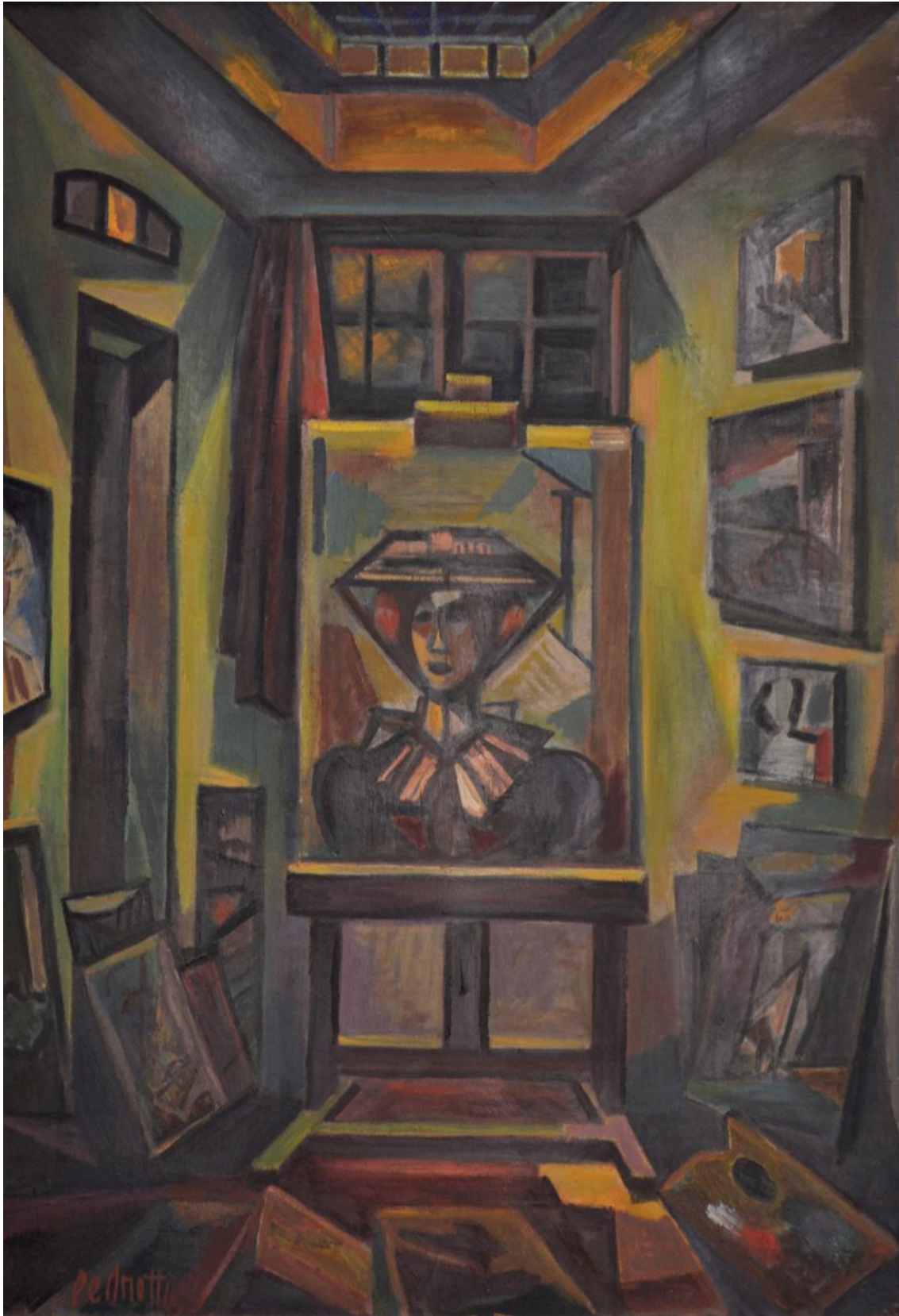
¹¹ Donoso, Edgardo, “Alberto Pedrotti. Centenario de un artista vigente”, Rosario, *La Capital*, Suplemento de Cultura, 13 de junio de 1999.

¹² Donoso, Edgardo, *op. cit.*, p. 4.



André Lhote, *Le 14 juillet en Avignon*, 1930
Óleo sobre tela- 152 x 183 cm

Colección Museo Nacional de Arte Moderno / Centro de Creación Industrial, París [fig. 4]



Alberto Pedrotti, *El retrato inconcluso*, ca. 1979
Óleo sobre hardboard- 142,5 x 102,5 cm
Colección Castagnino+macro, Rosario [fig. 5]

1.5 El realismo alrededor de la segunda guerra mundial

Estados Unidos

Con posterioridad a la segunda guerra mundial este país hace una “mirada introspectiva hacia lo autóctono y con la producción artística esencialmente asentada, dentro de su variedad estilística e ideológica, en el realismo y su capacidad de introspección y definición de lo propio de la sociedad del país”.¹³

A mediados de los años veinte, comenzó a manifestarse en el país un movimiento que luego fue fuertemente desarrollado durante los años treinta y a principios de los cuarenta, que pretendía crear un arte nacional norteamericano mediante la descripción naturalista de escenas de la vida cotidiana. Se trataba de los pintores realistas de la *American Escene*, un estilo de prácticas artísticas que incluía al movimiento regionalista y a los realistas urbanos.

Este nuevo estilo de realismo nacionalista tuvo dos vertientes diferenciadas. Por un lado los pintores regionalistas, orientados hacia todo lo que tenía que ver con el mundo agrario. Fueron los que rechazaron el mundo de la industrialización urbana en pos de ofrecer un testimonio nostálgico de la tradición agraria y rural que el país iba perdiendo, para lo cual utilizaban material autóctono centrándose en la representación realista de escenas rurales. Aquí se puede tener en cuenta la obra de Andrew Wyeth (Municipio de Chadds Ford, 1917 - 2009), cuyas escenas evocaban los valores tradicionales de la tierra. (fig. 6)

Por otro lado están los realistas urbanos, quienes en sus pinturas evocaban escenas relacionadas con la ciudad. Como ejemplo de esta tendencia podemos mencionar a Edward Hopper (Nyack, 1882 - New York, 1967) captando los aspectos psicológicos de la soledad, el hombre habitual en espera, la banal cotidianidad, el silencio y la melancolía de vivir; escenas de gran desolación con espacios solitarios urbanos con figuras anónimas y silenciosas eran temas recurrentes en sus obras.

Más tarde, el derrumbamiento económico del país afectó de manera inmediata a toda la población y los regionalistas sociales vieron al arte como un medio de protesta social o como una forma de propaganda a favor de la gente trabajadora. Aparece entonces la

¹³ Cabañas Bravo, Miguel, *Apunte de historia. Arte posicionado*, 2011, p. 203.

pintura mural, que arrastra la influencia mundial del muralismo mejicano, ocupando paredes de edificios y lugares públicos.

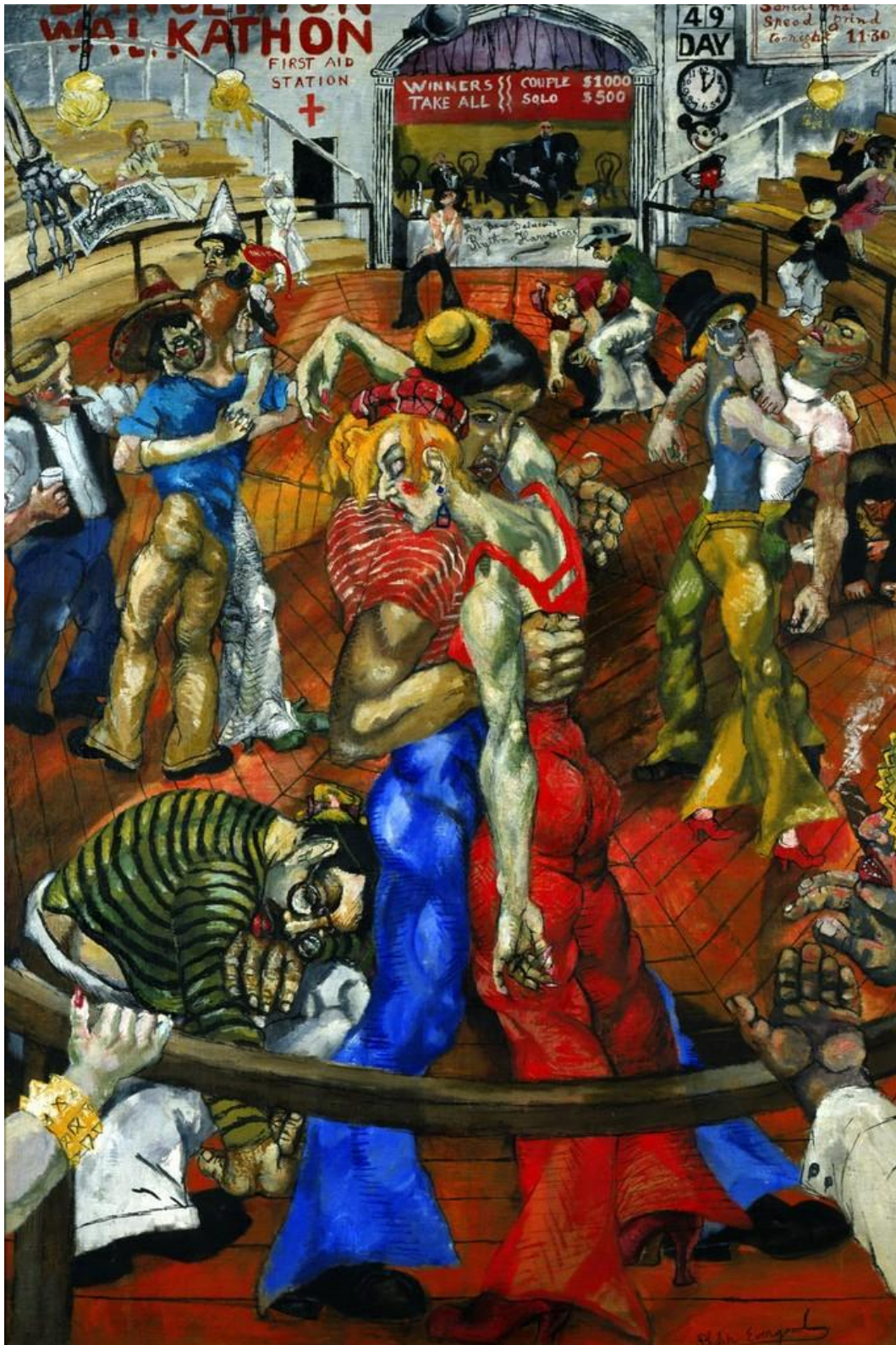
“...los realistas sociales quienes vieron el arte como instrumento a favor de la protesta y la reforma social. De este modo, sus carteles e ilustraciones de publicaciones, aludieron de forma clara y fuertemente satírica a los males e injusticias sociales causados por la pobreza, el desempleo, la industrialización deshumanizada, etc., algo que también reflejaron en sus cuadros y en sus murales”.¹⁴

Philip Evergood (New York, 1901 - Bridgewater, 1973) es uno de los artistas que se centró en el realismo social realizando obras de hondo compromiso sociopolítico. (fig. 7)

¹⁴ Cabañas Bravo, Miguel, *op. cit.*, p. 213.



Andrew Wyeth, Battle ensign, 1987
Témpera sobre panel- 22,75 x 30,62 cm
Colección privada [fig. 6]



Philip Evergood, *Dance marathon*, 1934
Óleo sobre tela- 152,6 x 101,7 cm
Colección Blanton Museum, Austin, TX [fig. 7]

El trampantojo o *trompe-l'œil* como recurso central del hiperrealismo

El hiperrealismo, como dijimos, se remonta a la tradición pictórica estadounidense, la cual se acercaba al trampantojo; lo podemos observar en las pinturas de fines del siglo XIX de William Harnett (Clonakilty, 1848 - New York, 1892) o de John Haberle (New Haven, 1856 - 1933).

El arte pop sigue siendo el precursor inmediato del hiperrealismo de la década del setenta, pues toma a la iconografía de lo cotidiano, se mantiene fiel a la distancia de su enfoque y produce las mismas imágenes neutrales y estáticas.

Los artistas hiperrealistas se esmeran en encontrar, desde una perspectiva verista, una transcripción de la realidad usando los medios técnicos y fotográficos de la manipulación de las imágenes. Logran así, con la pintura al óleo o la escultura, el mismo detalle y encuadre que ofrece la fotografía.

El Trampantojo (de «trampa ante ojo», también usado en francés *-trompe-l'œil*, «engaña el ojo») se trata de una técnica pictórica que pretende engañar la vista jugando con el entorno arquitectónico (real o simulado), la perspectiva, el sombreado y otros efectos ópticos y de fingimiento, obteniendo una "realidad intensificada" o "substitución de la realidad". Se suele utilizar el término "ilusionismo".

Los trampantojos en ocasiones son pinturas murales de un marcado realismo, diseñadas con una perspectiva que inducen al espectador a contemplarlas desde un determinado punto de vista, haciéndole creer que el fondo se proyecta más allá del muro o del techo o que las figuras sobresalen de él.

Pueden tratarse de interiores (que representan muebles, ventanas, puertas u otras escenas más complejas) o exteriores (aprovechando la gran superficie de una pared medianera, o los espacios de muro entre vanos reales).

Las naturalezas muertas o bodegones (en holandés *betriegerje* -pequeño engaño-), surgieron como género en los siglos XVII y XVIII. En ellas los pintores recurrieron a la utilización del trampantojo. "Cesto con Frutas", obra de Michelangelo Merisi da Caravaggio (Milán, 1571 - Porto Ercole, 1610), introductor del *Tenebrismo* como así también responsable de la popularización del género del bodegón en el barroco, muestra un cesto de mimbre al borde de un alféizar o cornisa, aunque también puede ser una mesa. La cesta contiene una selección de frutas de verano. (fig. 8)



Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Cesto con frutas*, 1596
Óleo sobre lienzo- 46 × 64 cm
Pinacoteca Ambrosiana, Milán [fig. 8]

“... un melocotón rojizo, de buen tamaño unido a un tallo con agujeros de gusano en la hoja asemejándose al daño que hace la polilla oriental de la fruta (*Orthosia hibisci*). Por debajo de él hay una sola manzana bicolor, mostrada en perspectiva con dos agujeros de entrada de insectos, probablemente la carpocapsa, una de las cuales muestra putrefacción secundaria en el borde; una pera amarilla enrojecida con depredaciones de insecto parecidas al daño de un *Archips argyospita*; cuatro higos, dos blancos y dos de color púrpura— los púrpuras completamente pasados, rajados por los lados, más una gran hoja de higuera con una prominente lesión por hongos que se parece antracnosis (*Glomerella cingulata*); y un solo membrillo sin mácula, con un frondoso brote que muestra puntos de hongo. Hay cuatro racimos de uvas, negro, rojo, amarillo y blanco; el racimo rojo a la derecha muestra varias frutas resacas, mientras los dos racimos de la izquierda muestran una baya demasiado madura. Hay dos hojas de parra, una severamente reseca y arrugada mientras que la otra tiene manchas y evidencia de una masa de huevo. En la parte derecha de la cesta hay dos higos verdes y uno maduro de color negro se encuentra en la parte de atrás, a la izquierda. A los lados del cesto hay dos retoños sin cuerpo: a la derecha hay un brote de uva con dos hojas, ambas mostrando severas depredaciones por insectos que recuerdan a las mordidas de saltamontes; a la izquierda hay un brote que cuelga, de membrillo o de pera”.¹⁵

A través de su pintura el pintor logra un efecto tal que el cesto parece tambalearse y avanzar sobre el espectador.

Dentro de la pintura moderna, los surrealistas como Salvador Dalí (Figueras, 1904 - 1989) y René Magritte (Lessines, 1898 - Schaarbeek, 1967) y los hiperrealistas utilizan el trampantojo con frecuencia.

Artistas referentes del campo del arte internacional:

Caspar Friedrich (Greifswald, 1774 - Dresde, 1840)

¹⁵ Prater, Andreas, “El Barroco”, en: *Los maestros de la pintura occidental*, Madrid, Taschen, 2005, p. 228.

Tomo a este pintor como referente porque para él no se trataba de la simple imitación de la naturaleza, sino que la realización de la obra implica tanto la interacción de impresión visual como la reflexión tanto mental como emocional.

“A Friedrich nunca le interesaron las impresiones naturistas, sino más bien «paisajes de estado de ánimo». Una pintura debía producir una impresión «anímica» para cumplir las exigencias de una verdadera obra de arte. Una composición, por muy exactamente que siguiera el modelo natural o que se estructurara según las reglas académicas, puede ser “ejemplar” pero eso no afecta realmente al observador”.¹⁶

En sus obras se lee el aislamiento en lo inconmensurable y en las figuras contemplativas inmersas en paisajes desolados.

“Necesito la soledad para conversar con la naturaleza”.¹⁷ En esta expresión queda claro que su interés iba más allá de la imitación de las puras formas y de las cosas, para no perfilar de manera mimética lo que se le presentaba a la vista.

La figura de espaldas, tan típica en su obra (fig. 9), actúa en el cuadro no sólo como portadora de significado, sino que también sirve de intermediaria entre el observador y la profundidad del cuadro, en un sentido tanto formal como material.

En mi obra personal las figuras de espaldas son anónimas, porque el sujeto representado puede ser el espectador quien, al contemplar la imagen, puede sentirse inmerso en ese universo ficcional construido en la pintura.

A su vez, tampoco me interesa caer en la copia fiel del objeto (siempre es lo que me propongo en el armado de la escena). Si esto sucediera, mi producción se vería limitada a una cuestión técnica atravesada radicalmente por la copia fiel de la fotografía. Por el contrario, toda la estructura de la imagen implica una búsqueda constante de la fuerza inventiva.

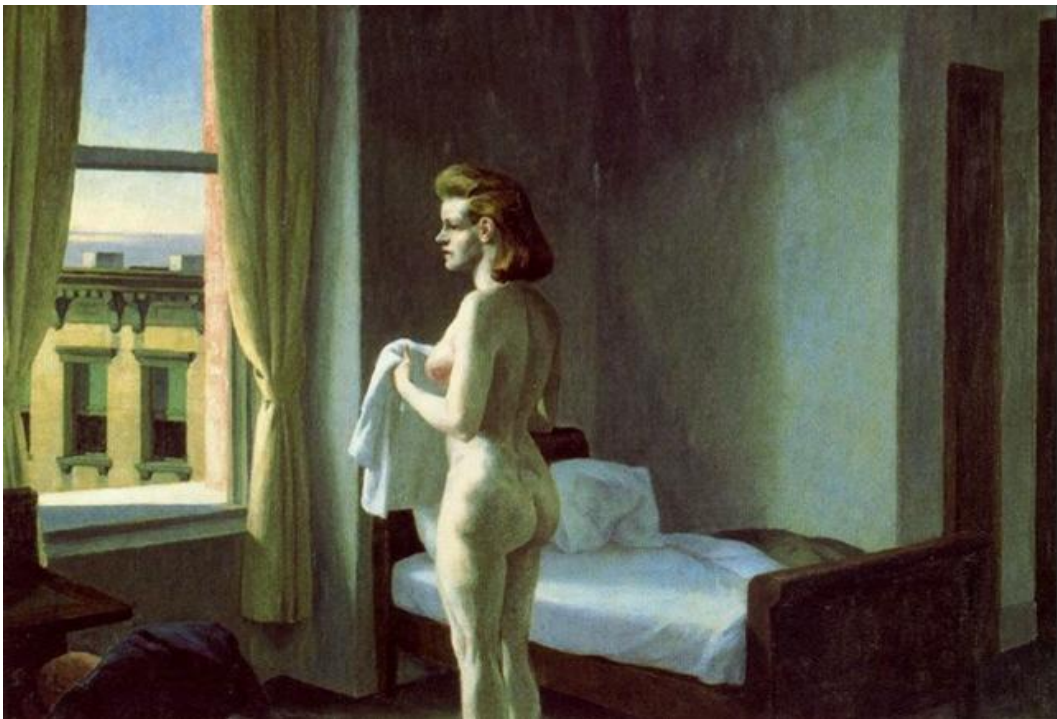
En efecto, vuelco la mirada en este artista porque además, a la representación naturista le agrego también una cuota de fantasía, donde la humanidad y el espacio cotidiano, las personas y la naturaleza coexisten.

¹⁶ Wolf, Norbert, *Caspar David Friedrich*, Colonia, Taschen, 2012, p. 9.

¹⁷ Wolf, Norbert, *op. cit.*, p. 47.



Caspar Friedrich, *Paisaje al atardecer con dos hombres*, 1830-1835
Óleo sobre lienzo, 25 x 31 cm
Museo del Hermitage, San Petersburgo [fig. 9]



Edward Hopper, *Mañana en una ciudad*, 1944
Óleo sobre lienzo- 112 x 153 cm
Williams College Museum of Art, Williamstown [fig. 10]

Edward Hopper (Nyack, 1882 - Nueva York, 1967)

Otro de los referentes que tomo en este proceso de trabajo es Edward Hopper, porque en su obra está presente el extrañamiento, que también plasma a través del realismo, donde las figuras están sumergidas en una atmósfera de desolación y quietud en la que el tiempo parece detenido.

En las escenas de sus obras está presente la naturaleza, pero casi siempre interrumpida por alguna construcción que manifiesta la intervención del hombre, haciendo convivir en constante tensión naturaleza y civilización.

“...los rasgos realistas en los cuadros de Hopper están a veces tan acentuados que dan entrada a imágenes no claramente plasmadas o confieren a lo real un efecto fantástico. La visión pictórica de paisajes indica también imágenes arquetípicas: la experiencia de la “frontera”, el encuentro del hombre y la naturaleza en el límite de la civilización, tratado desde el siglo XIX (...). No raras veces el artista pone en el lugar de la visión de la naturaleza, la visión a través de una ventana en un espacio interior, o visiones desde la ventana limitadas por casas u otros signos de la civilización (...)”.¹⁸

Estos modos de contemplar, de llevar la mirada hacia el interior desde una vista exterior como si fuera una ventana por la que se mira de modo voyerista, estos criterios estético-filosóficos donde la humanidad está presente en diferentes espacios, naturales o artificiales, los cuales son habitados escénicamente, constituyen los principios con los cuales defino algunos de mis propios criterios de producción.

“(...) Las vistas desde una ventana y los paisajes naturales pintados por Hopper, por ello pueden compararse, salvadas las distancias que separan la modernidad europea de la americana, con aquellas vistas desde una ventana que ya en el romanticismo europeo dan a entender una detención en el

¹⁸ Günter Renner, Rolf, *Edward Hopper 1882-1967. Transformaciones de lo real*, Köln, Taschen, 2013, pp. 7-9.

proceso de la civilización y una alineación del hombre respecto a la naturaleza”.¹⁹

La obra de Hopper (fig. 10) señala una continua tensión entre naturaleza y civilización. En mi obra subrayo la tensión entre espacio abierto (la naturaleza) y espacio cerrado, donde a veces las figuras están inmersas, y donde el fragmento de la imagen está resuelto en un detalle u objeto de uso cotidiano. El vacío, el silencio, la quietud y la calma son el punto de partida para el estallido de una acción a suceder. A la vez, esa acción aparece como detenida, por lo cual ese doble juego siempre está acompañando la escena.

“Lo que estos cuadros presentan paradigmáticamente, lo recoge Hopper bajo el ángulo de visión de la modernidad avanzada, a propósito de esto, cabe recordar que ya los cuadros de ventanas del romanticismo europeo no sólo nos hacen presente lo perdido, sino que representan una inversión visual hacia lo interior que, a la postre, conduce al espectador a mirarse a sí mismo. Igualmente, esta transformación de la mirada hacia el exterior en una mirada hacia el interior con base psicológica crea una nueva iconografía: la visión cortada hacia fuera es reemplazada por un arte realista del interior, y el lugar de un paisaje percibido a través de la ventana es ocupado por el “paisaje interior”.²⁰

1.6 El realismo contemporáneo en la escena del arte local

Actualmente, las tendencias del arte en Rosario están muy alejadas de lo que me interesa tomar como referencia. El realismo contemporáneo está situado en los márgenes de la pintura actual, considerando que en ella lo que está en auge es la experimentación en el espacio que lleva a la pintura a expandirse a otros campos de trabajo, entre ellos, la performance, la instalación, la pintura y el dibujo experimental. Son pocos los artistas con los que, pictóricamente hablando, siento empatía.

¹⁹ *Ídem.*

²⁰ *Ídem.*

La sutileza exquisita en el realismo de Paula Grazzini

En sus pinturas figurativas realizadas con óleo, la artista rosarina Paula Grazzini (Rosario, 1978) añade elementos junto a la figura, los cuales hacen difícil saber qué es real y qué es ficción. Sin embargo, lo que predomina en sus trabajos más recientes es la auto-representación, llevando a pensar que muchas de sus imágenes son autorretratos (fig. 11 y 12)

Su obra se caracteriza por un exquisito tratamiento de la pintura, donde el óleo está puesto por superposición de delgadísimas capas de pintura a modo de veladuras.

“El virtuosismo perfeccionista de esta pintora, paradójicamente, la ha condenado a tener que explicar una y otra vez que no se trata de copiar una foto, sino de un realismo que de fotográfico no tiene nada”.²¹

La pintora usa a la fotografía como una herramienta más para poder realizar su obra. Sus figuras no dirigen sus miradas a las o los espectadores. Sin embargo, estos pueden ser parte de esos espacios dentro de la pintura como si ésta los envolviera.

“El tiempo es fundamental en estas obras, y lo es además tanto en la creación de imágenes como en la pintura.

A diferencia de las alegorías de Zurbarán y las parábolas de Vermeer, las escenas que pinta Paula Grazzini no cierran el sentido, sino que cargan con un resto enigmático y abren un campo de tensiones”.²²

²¹ Vignoli, Beatriz, “Escenas de un teatro corporal”, Rosario, *Rosario 12*, 1º de marzo de 2016.

²² *Ídem*.



Camaradería con la duración y el sentido de las cosas, 2013
Óleo sobre tela- 120 x 210 cm
Colección privada [fig. 11]



Duelo, 2014
Óleo sobre tela- 100 x 180 cm
Colección privada [fig. 12]

La técnica y el estilo de Enzo Ivkovich

Otro de los artistas locales de técnica y estilo exquisitos es Enzo Ivkovich (Casilda, 1976). Sus óleos constituyen una yuxtaposición de capas de pintura muy delgadas, donde el trabajo arduo y delicado hace que la imagen final de su obra logre cierto equilibrio exacto entre los elementos compositivos, la sutileza de su técnica y la riqueza de su paleta.

Su obra nos invita a pararnos frente ella y contemplarla con detenimiento (fig. 13). Enzo conjuga la figuración con una atmósfera irreal que nos envuelve y nos mantiene atentos recorriendo la escena sin perder detalle alguno.

Enzo Ivkovich “se aleja de los estándares enseñados hacia un modo propio...”.²³ Alejandra Larrea sostiene que el artista no sólo adquiere carácter propio desde el momento en el que arma la escena a partir de su boceto, sino también en la manera de plasmar la imagen en la elección de los colores y en su exquisita técnica. Se puede decir que más allá de su formación académica se apodera de todas las técnicas y las hace propias.

Para realizar su obra toma fotografías de sus modelos y las amolda a la escena que previamente ha bocetado. Si bien, como se dijo antes, su trabajo es de carácter figurativo (el propio artista se refiere a su obra como hiper-figurativa), introduce a sus personajes en una realidad que es imposible que exista; es una realidad exagerada, barroca, en la que conviven fondos oscuros de los cuales emergen también telas, rocas, nubes y flores, que nos dejan pensando y preguntándonos qué es lo que sucede detrás de esa oscuridad absoluta, en la que la luz ubicada perfectamente dará vida a la pose humana. (fig. 13)

Su obra está claramente influenciada por el barroco, ya que posee algunas características que la hacen, al día de hoy, anacrónica: los fondos oscuros, la luz directa sobre determinados personajes y objetos, y la inexistencia de bordes netos en las figuras, que son esfumadas con el fondo.

²³ Larrea, Alejandra, en: “ENZO IVKOVICH. Pintor”, entrada en el blog de Arnoldo Gualino, del 16 de abril de 2013: http://arnoldogualino.blogspot.com/2013/04/enzo-ivkovich-pintor_16.html (consultado en 2019).



Enzo Ivkovich, *Soledades dió roca*, 2006
Óleo sobre lienzo, 120 x 120 cm
Colección privada [fig. 13]

El realismo pictórico en la obra de Javier Carricajo

La obra de Javier Carricajo (Rosario, 1981) está influenciada por una serie de movimientos. De todos ha podido hacer alguna lectura aplicada a modo de ensayo en su obra. Es que es dentro de la pintura figurativa donde halló mayor afinidad, teniendo referentes permanentes como Velázquez, Rubens o Rembrandt, y más tarde Vermeer, Van Eyck, Andrea del Sarto, Medardo Rosso, Ingres, Balthus, Jeff Koons, Warhol, Hopper, Miguel Ángel y otros tantos artistas que le causaron, por momentos, cierta fascinación, siempre en distintos sentidos.

Independientemente de este recorrido por referentes específicos, reconoce al día de hoy una predilección por el barroco, el romanticismo, el arte académico decimonónico neo-romántico y en estos últimos años por el simbolismo. En la mayoría de estos casos la representación verista responde a una subjetividad ideal. Y es quizás por esta excesiva verosimilitud, que su obra dialoga con la fotografía hasta confundirse con ella.

En sus imágenes incorpora elementos que no se pueden mostrar de otra manera: cosas que ve y considera en sus pensamientos, las cuales no tienen que ver con un código interno de reflexión. Le interesa trabajar sobre los gestos de las personas que toma como modelo.

En este último tiempo, su obra se vuelca hacia un realismo específico. El pintor propone una ficción donde el personaje que está en primer plano existe de un modo y es parte de un mundo, como el mundo que nosotros habitamos, pero está representado casi como liberado al plano de la bidimensión. El lugar que habita esta situación en la pintura es algo más que forzado, extraño e improbable. (fig. 14)



Javier Carricajo, *Esas perlas que fueron sus ojos*, 2012
Óleo sobre lienzo- 70 x 90 cm
Colección privada [fig. 14]

CAPÍTULO II

2.1 Descripción y desarrollo de la propuesta pictórica

Pinturas

En *Espacio interior* (2017), la escena representada es una acción que todos repetimos a diario, el acto simple de abrir o cerrar una canilla. El agua que sale de la canilla representa a lo que fluye, lo que no tiene forma de nada, lo no contenido porque simplemente fluye y se libera de las formas. El agua no se detiene y se deja llevar. (fig. 15)

Metafóricamente representa el movimiento, es decir lo contrario de lo estancado.

La escena se construye por la combinación de varias imágenes que se van ensamblando para dar origen a la idea final.

Primero hago la elección de los elementos que quiero incluir en el armado de la escena y luego tomo fotografías, generando como resultado una “escena ficticia”.

Los azulejos que elegí son los de la cocina de la casa de Monet en París, un módulo que se repite para que la escena remita a la cotidianidad, a un espacio que cada uno recorre a diario. Los elegí porque los descubrí en un viaje que hice a París en junio del 2016. Estar en la casa de Monet, recorrer cada uno de sus espacios y además impregnarme de ese azul maravilloso del que aún guardo registro, son situaciones que me llevaron a tomar la decisión de que esos azulejos sean parte de mi obra.

La escena real que se gestó para tomar las fotos se desarrolló en el baño de una casa particular, donde yo hice varias veces el gesto de llevar mi mano hacia la canilla y abrirla. La canilla no es la original de la casa de Monet ni es la del baño donde se tomó la fotografía. Es una canilla prestada a la que se le hizo otra toma con enfoque determinado para que encaje en la perspectiva adecuada.

El personaje de la obra soy yo; el vestido blanco se asocia con la pureza.

Luego de tomar las fotos, viene la preparación de la paleta, donde la posibilidad del color se abre como un abanico, y es ahí cuando yo pintora me posiciono como colorista eligiendo los colores que pretendo para mi obra.

En la pintura predominan los blancos y los azules, a los que trato de confrontar con los rojos de la piel.

La escena está armada para que cuando se lea, las o los espectadores hagan un recorrido de la obra en su totalidad, desde el punto de tensión ubicado en el gesto de la mano tocando la canilla hasta la figura en sí.

Como señalé anteriormente, predominan los azules fríos, los cuales contrastan con los colores cálidos de la piel. Es decir, el color no está puesto al azar el color, sino que traté de establecer “tensiones cromáticas” mediante contrastes.

Los azules utilizados en los azulejos son azul ftalo, ultramar y cobalto, azules verdosos para la luz y azules violáceos para las zonas de sombra.

En la imagen general, a cada color frío se lo compensa con un cálido en su valor correspondiente, siendo esto fundamental para establecer una sensación de armonía visual. Tomo aquí el concepto de armonía de Goethe, que es muy claro:

“«Estos fenómenos» (las manifestaciones simultáneas) «son de la mayor importancia, pues nos señalan las leyes de la visión y son una preparación necesaria para la futura contemplación de los colores. El ojo exige la totalidad propiamente dicha y encierra en sí mismo el círculo cromático. En los violetas reclamados por el amarillo están el rojo y el azul; en el naranja el amarillo y el rojo que corresponden al azul; el verde reúne en sí azul y amarillo y reclama el rojo, y así en todos los niveles de las más variadas mezclas (...).

Cuando en la totalidad aún son visibles los elementos de la que surgen, la llamamos simplemente armonía...»²⁴.

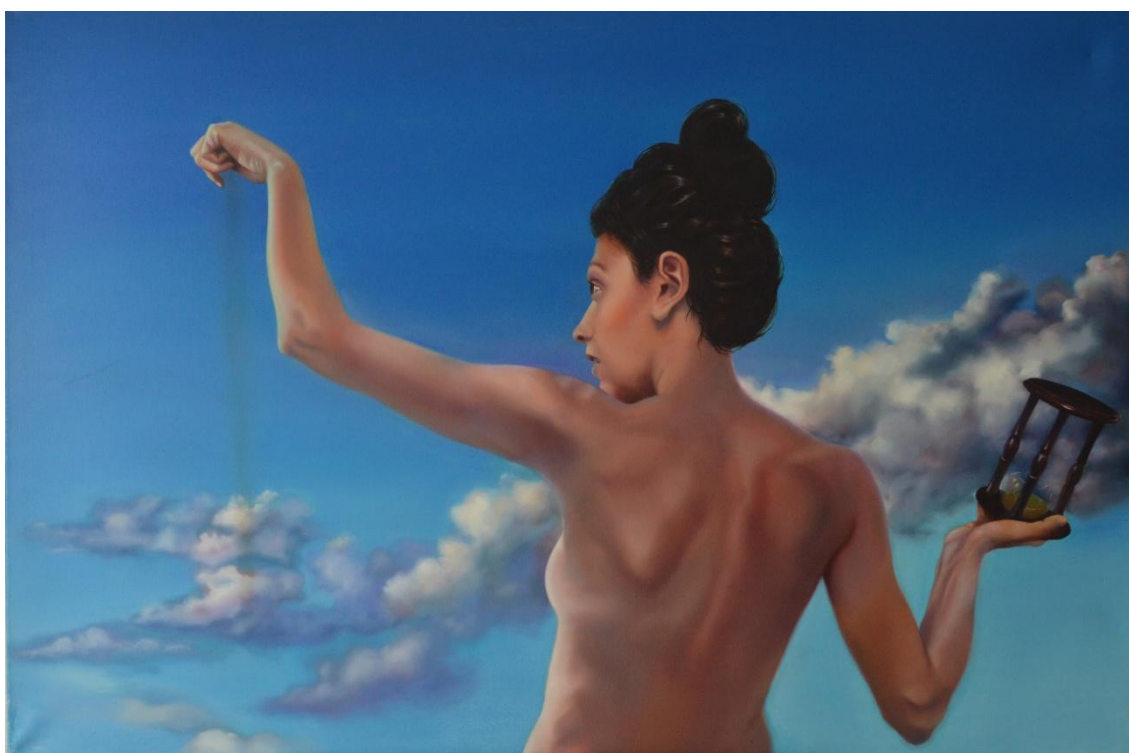
En cuanto al uso del color azul como un color frío, lo que predomina como interés es la idea de una superficie azul que parece retroceder ante nosotros. “Vemos el azul con gusto, no porque se abalance hacia nosotros, sino porque nos atrae hacia él”.²⁵

²⁴ Pawlik, Johannes, *Teoría del color*, Barcelona, editorial Paidós, 1996. p.73.

²⁵ *Ídem*.



Daniela Correa, *Espacio interior*, 2017
Óleo sobre lienzo- 120 cm x 80 cm
[fig. 15]



Daniela Correa, *Tajos en el tiempo*, 2016
Óleo sobre lienzo- 80 x 120 cm
[fig. 16]

Como su título lo indica, esta obra se constituye como una alegoría del tiempo. La figura principal es una mujer de espaldas (mi hermana), que se encuentra con sus brazos extendidos mirando hacia su mano izquierda, en la que tiene arena que parece ir soltando suavemente. Con la otra mano, la figura sostiene un reloj de arena cuya parte cónica de vidrio está rota. (fig. 16)

La figura tiene el torso desnudo y en el fondo se deja ver el cielo azul.

La obra alude al tiempo que se va y no vuelve, a través de un personaje que juega con él escurriendo la arena entre sus manos como si pudiera o deseara manipularlo a su antojo. Así es que vamos de aquí para allá como si nunca pudiéramos detenernos y fuera el tiempo el que nos arrastra.

En *Todo es íntimo* (2017) se alude a una sensación de quietud, a pesar de que el personaje está realizando una acción. El paisaje parece calmo y un tanto metafísico y surrealista. (fig. 17)

La fotografía de referencia fue tomada en el río Paraná de la ciudad de Rosario. De fondo se visualizaba el puente Rosario-Victoria, una estructura de cemento que nada aportaría a la escena que deseaba armar. Por eso tomé la decisión de inventar un horizonte, donde los colores cálidos predominaran en contraste con el azul del agua y del cielo.

La composición del cuadro presta peso en el lado izquierdo por la presencia de la figura. Pero a través de la luz y el color del horizonte intento llevar la mirada hacia otro punto, casi desviándola del personaje.

La escena es silenciosa. La figura de espaldas puesta en primer plano mira hacia el infinito. Está a contraluz, por lo que carece de detalles. Parece detenida observando el horizonte, pero a la vez esa sensación de reposo está en tensión por la acción de remar.

Los colores cálidos ganan territorio, desde los amarillos, anaranjados, rosados e incluso violetas que actúan como mediadores entre éstos y los azules fríos, produciendo un fuerte contraste cromático.

La imagen aborda el encuentro del hombre con la naturaleza y consigo mismo, haciendo alusión a la existencia de una interacción con el interior y el exterior.

El deseo me condujo a armar un escenario amplio y sin límites precisos, dado por el fuera de campo que genera el propio paisaje. Propongo una mirada melancólica sobre la

vida misma, contraponiendo la civilización con la naturaleza y aludiendo a la idea del exterior como otro interior, o de que el interior se nos vuelve exterior casi sin darnos cuenta.²⁶

En la pintura *Grito en el medio de un silencio inagotable* (2017) un hombre está en estado de reposo. Aparece en el cuadro con una postura horizontal dando la sensación de un cuerpo sin vida. Otra vez la presencia de la figura en primer plano y, asimismo, la contemplación centrada en la serenidad del paisaje casi azul del fondo. (fig. 18)

Esta quietud, esta inercia, y la luz homogénea que no acentúa ninguna perspectiva sino que ilumina todo sin resaltar nada provocan, quizás, cierta excitación por no saber qué pasa. La imagen congelada en el instante invita a incomodar por el supuesto incierto de ese cuerpo sin vida o, quizás, durmiente.

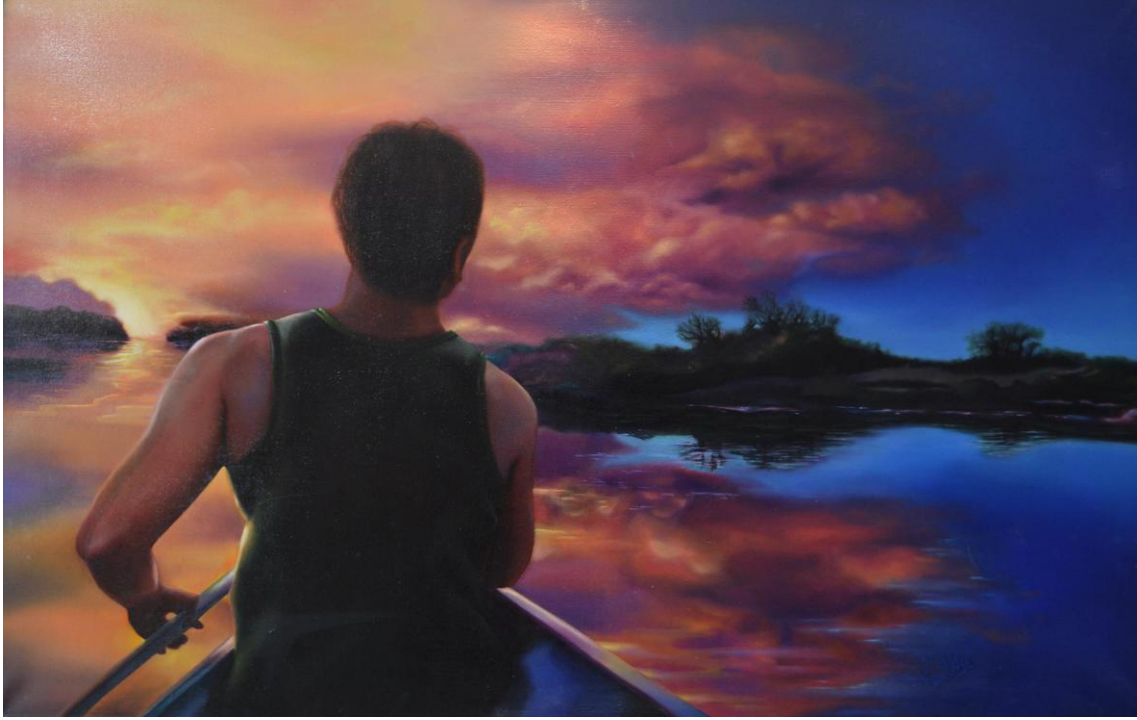
Mientras que en un primer momento uno podría pensar en un cuerpo apagado, el tratamiento pictórico en las carnaciones nos lleva a descifrar que la obra narra tal vez una sensación de disfrute y contemplación, aunque en tensión con la expresión rígida que el cuerpo conserva. Otra vez hay un juego entre la naturaleza y la figura humana, despojada de todo signo de civilización, como si ésta fuera el refugio que el hombre elige para acceder a una percepción íntima sobre la vida, en un espacio atemporal, reclamando esos momentos de intimidad.

El paisaje azul enturbiado, a veces para oscurecer y crear profundidad y otras aclarado con blanco para dar luminosidad, no deja de atraernos. Mediante diferentes azules, como el ultramar, el cerúleo así como también azules verdosos se genera una atmósfera de lejanía, grandiosidad y si se quiere de eternidad en el paisaje.

El título de la obra está inspirado en el poema, publicado en el libro *Lo gris en el canto de las hojas*, de Beatriz Vignoli.²⁷

²⁶ Cf. Juarroz, Roberto, *Poesía vertical*, Madrid, Cátedra, 2012.

²⁷ Vignoli, Beatriz, *Lo gris en el canto de las hojas*, Rosario, Baltasara Editora, 2014.



Daniela Correa, *Todo es íntimo*, 2017
Óleo sobre lienzo- 80 x 120 cm
[fig. 17]



Daniela Correa, *Grito en el medio de un silencio inagotable*, 2017
Óleo sobre lienzo- 120 x 120 cm
[fig. 18]

Entre la pintura y el objeto

“Aislantes térmicos y acústicos, las ventanas de doble vidrio ejercen sobre mí una intensa fascinación. Pocas cosas me emocionan tanto como la súbita desaparición del ruido exterior cuando se cierran. La ficción necesita doble vidrio”.²⁸

Las cajas doble vidrio (cajas objeto) nacieron como una necesidad de “GARABATEAR”. Son dibujos que hago en consonancia con una frase o alguna palabra que surge. A veces son escenas, otras objetos o directamente líneas a las que suelo colorear. (fig. 19)

En algunas ocasiones, las figuras suelen dejar de ser miméticas para encontrarse con otros principios estéticos, a partir de una experimentación del espacio que lleva a la construcción del objeto. Este es el resultado de ese proceso, que deriva en estas producciones alternativas a mis pinturas.

Tomo el texto de Fabio Morábito porque creo que los artistas necesitamos abstraernos del mundo para crear cuando se conoce el afuera. Buscamos adentro, y en ese silencio de la metáfora del doble vidrio emerge lo que creamos. Un espacio que se abre para dar lugar a la representación en el “mundo real”. Pero finalmente el mundo que nos rodea ¿es real?

²⁸ Morábito, Fabio, *El idioma materno*, Buenos Aires, Gog y Magog Ediciones, 2014, p. 131.



Daniela Correa, Sin título, 2016-actualidad
Cajas de madera, acrílico, fibra para vidrio y acuarela sobre vidrio- 14 x 12 cm cada una
[fig. 19]

2.2 La interacción entre lo real y lo fantástico en mi producción artística

En mi obra los conceptos de realidad y ficción coexisten y permanecen en continuo devenir. La escena que se construye es ficticia. El personaje existe, pero en un contexto que quizás no tenga nada que ver con lo reflejado en la pintura. Y el paisaje o el rincón también existen, pero probablemente de manera distinta a cómo los pinto. El eje de mi trabajo se suscribe a una realidad o varias realidades que se fusionan o se encuentran con la ficción que decido generar.

Se trata de un umbral del cual no podemos saber sus límites, pero sí afirmar que ambas zonas están en un juego permanente donde la ficción se vuelve realidad y la realidad ficción: personajes que habitan realidades, espacios ficticios que se habitan para ser codificados según la subjetividad de cada uno.

Las y los espectadores tienen libertad interpretativa para decodificar la obra. Es decir, tienen acceso a una interpretación diferente de lo que es mi realidad, así como también de construir y percibir el mundo dando rienda suelta a la percepción subjetiva.

Creo, por esta razón, que la frontera entre la realidad y la ficción tiene límites imprecisos, y me pregunto qué es lo que pretendo impulsar a través de mis imágenes, en esta mezcla de realidad y ficción o en la mezcla de ficción y ficción.

¿Los personajes en mi obra son ficticios o reales? O, quizás, ¿ficticios que supieron ser reales?

La verosimilitud está presente pero no la certeza, porque a fin de cuentas estas obras constituyen mi realidad.

CONCLUSIÓN

Sobre mi obra hoy puedo decir que es de carácter figurativa, con un marcado estilo verista y con tendencia a los detalles. Reconozco la influencia de varios artistas. Tomo de ellos lo que me interesa para poder acentuar ciertas características que van apareciendo en mi trabajo.

No puedo hablar de pintura realista o pintura hiperrealista, porque si bien en cada una de mis piezas existen elementos veristas, no hay que dejar de lado la situación o la atmósfera en la que los personajes están inmersos; porque lo que vuelco en la tela son finalmente escenas ficticias.

Parto de la fotografía como herramienta capturando el instante, considerando además que éste tiene un antes y un después.

Mis escenas surgen a partir de registrar momentos imprecisos: los seres humanos en consonancia con la naturaleza y con su espacio cotidiano.

El resultado son pinturas figurativas al óleo, realizadas con finas capas y poca materia a modo de veladuras, cubriendo la tela con sucesivas superposiciones de distintos tintes esfumados.

Dentro de la tradición pictórica, y como ya señalé en este recorrido, resignifico a la obra de Caspar Friedrich por sus espacios naturales en consonancia con figuras de personas y a la de Edward Hopper por la presencia de seres humanos en distintos espacios cotidianos.

A las figuras casi siempre les añado un objeto, y sus miradas no están dirigidas al sujeto espectador.

Mi manera de concebir la imagen es el resultado de procedimientos simultáneos mediante los cuales llego a la imagen final: tomar fotografías de personas realizando acciones, combinar fotos, objetos y diferentes elementos o escenas que representan un gesto o una acción de modo atemporal, y organizarlos compositivamente en la obra. El objetivo es tener como resultado una imagen anacrónica, irreal, en la que algunas veces el color funciona también como tema subyacente.

Cuando empecé a elaborar mi tesina de grado me planteé hacer un recorrido historiográfico, a modo de investigación sobre las corrientes figurativas de la Historia del Arte. Pero a medida que fui avanzando, resultó necesario enfatizar más la mirada en mi obra, y abordarla desde mi subjetividad artística, buscando nuevos problemas y

nuevas hipótesis. Este proceso fue mutando siempre. Las ideas que iban surgiendo fueron muchas y desordenadas al principio, hasta que por fin pude darle un formato y un sentido a lo que quería decir, sin explayarme en exceso pero, al menos, dejando constancia de ciertos problemas existentes a la hora de abordar el realismo en el presente.

Poder leer la obra en detalle y referenciarla no sólo con Friedrich y Hopper sino también hacer un recorrido un poco más abierto, abriendo un abanico donde ingresaron numerosos pintores y estilos, me llevó a complejizar mi abordaje de la figuración.

Además, surgieron en el recorrido dos términos que no podía dejar de nombrar: realidad y ficción; dos conceptos que no se despegan uno del otro y que están en continuo diálogo en toda mi obra. Así llegué a César Aira, a quien tomé para poder situarme en el umbral que conecta estas nociones preguntándome si la realidad existe o si sólo habitamos pura ficción; si la ficción nos habita o si sólo está presente en la obra.

Fui pasando por muchas preguntas que se presentaban en mí y que a la vez debía ir resolviendo. Así fue el camino que transité en este trabajo que propuse en un principio, pero que acabó siendo distinto al final.

Asimismo, el contexto actual me llevó direccionar la mirada hacia lo que pasa a nivel local, buscando referentes que trabajaran a partir del realismo en Rosario. Esto no fue fácil ya que hoy en día, el realismo no es una de las tendencias en auge del arte contemporáneo. Vuelvo a citar a Beatriz Vignoli que se refiere a Paula Grazzini como una de las máximas representantes de lo que llama “un retorno glorioso y vengador de la pintura después de su muerte civil bajo la forma de una pintura monstruo, nutrida por las municiones de las mismas armas con que se pretendió haberla asesinado”.²⁹

Finalmente, en este amplio recorrido desarrollado donde no puedo dejar de lado a la intuición con la que realizo mis imágenes se sumó la escritura. Una herramienta que funcionó como un instrumento necesario para manifestar de un modo consciente lo que refleja mi producción artística, permitiéndome ésta desdoblarme en artista y espectadora a la vez, transformándome en lectora de mi propia obra en un plano de visión cuyas capas abarcan otros espacios más allá de las especificidades técnicas o del virtuosismo al que son asociados los realismos.

²⁹ Vignoli, Beatriz, “La nueva pintura realista rosarina”, Rosario, *Rosario 12*, 3 de febrero de 2009.

BIBLIOGRAFÍA

Aira, César, “El realismo”, Facultad de Comunicación y Letras UDP, Cátedra Abierta Roberto Bolaño, Buenos Aires, 21 de Abril de 2010. Publicado en internet y chequeado en abril de 2019:

<http://www.mondoescrito.com/blog/el-realismo-cesar-aira-conferencia-completa/>

Argan, Giulio Carlo, *Arte Moderno*, Madrid, Akal, 1988.

Aristóteles, *Poética*, Buenos Aires, Leviatán, 2002.

Cabañas Bravo, Miguel, *Apunte de historia. Arte posicionado*, Rosario, 2011.

Candelerio, Neldo, *Aristóteles. De algunas cuestiones y temas abordados en la Poética*, apunte de cátedra *Estética I*, 2002.

Donoso, Edgardo, “Alberto Pedrotti. Centenario de un artista vigente”, Rosario, *La Capital*, suplemento de *Cultura*, 13 de junio de 1999.

Fantoni, Guillermo, “Vanguardia artística y política radicalizada en los años ‘30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad”, en *Causas y Azares*, Buenos Aires, año 4, núm 5, Otoño de 1997.

Günter Renner, Rolf, *Edward Hopper 1882-1967. Transformaciones de lo real*, Köln, Taschen, 2013.

Huyssen, Andreas, *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.

Juarroz, Roberto, *Poesía vertical*, Madrid, Cátedra, 2012.

Larrea, Alejandra, en: “ENZO IVKOVICH. Pintor”, entrada en el blog de Arnoldo Gualino, del 16 de abril de 2013:

http://arnoldogualino.blogspot.com/2013/04/enzo-ivkovich-pintor_16.html (consultado en 2019).

Lothe, André, *Tratado del paisaje*, Buenos Aires, Poseidon, 1970.

Morábito, Fabio, *El idioma materno*, Buenos Aires, Gog y Magog ediciones, 2014.

Pawlik, Johanes, *Teoría del color*, Barcelona, editorial Paidós, 1996.

Prater, Andreas, “El Barroco”, en: *Los maestros de la pintura occidental*, Madrid, Taschen, 2005.

Vignoli, Beatriz, “Escenas de un teatro corporal”, Rosario, *Rosario 12*, 1° de marzo de 2016.

Vignoli, Beatriz, “La nueva pintura realista rosarina”, Rosario, *Rosario 12*, 3 de febrero de 2009.

Vignoli, Beatriz, *Lo gris en el canto de las hojas*, Rosario, Baltasara Editora, 2014.

Wolf, Norbert, *Caspar David Friedrich*, Colonia, Taschen, 2012.

LISTADO DE IMÁGENES

Fig. 1:

Ernesto de la Cárcova, *Sin pan y sin trabajo*, 1894

Óleo sobre tela- 125,5 x 216 cm

Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

Fig. 2:

Reynaldo Giudici, *La sopa de los pobres (Venecia)*, 1884

Óleo sobre tela- 147 x 228 cm

Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

Fig. 3:

Antonio Berni, *Desocupados*, 1934

Óleo sobre arpillera- 218 x 310 cm

Colección privada, Buenos Aires

Fig. 4:

André Lhote, *Le 14 juillet en Avignon*, 1930

Óleo sobre tela- 152 x 183 cm

Colección Museo Nacional de Arte Moderno / Centro de Creación Industrial, París

Fig. 5:

Alberto Pedrotti, *El retrato inconcluso*, ca. 1979

Óleo sobre hardboard- 142,5 x 102,5 cm

Colección Museo Castagnino+macro, Rosario

Fig. 6:

Andrew Wyeth, *Battle ensign*, 1987

Témpera sobre panel- 22,75 x 30,62 cm

Colección privada

Fig. 7:

Philip Evergood, *Dance marathon*, 1934

Óleo sobre tela- 152,6 x 101,7 cm

Colección Blanton Museum, Austin, TX

Fig. 8:

Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Cesto con frutas*, 1596

Óleo sobre lienzo- 46 x 64 cm

Pinacoteca Ambrosiana, Milán

Fig. 9:

Caspar Friedrich, *Paisaje al atardecer con dos hombres*, 1830-1835

Óleo sobre lienzo, 25 x 31 cm

Museo del Hermitage, San Petersburgo

Fig. 10:

Edward Hopper, *Mañana en una ciudad*, 1944

Óleo sobre lienzo- 112 x 153 cm

Colección Williams College Museum of Art, Williamstown

Fig. 11:

Paula Grazzini, *Comaradería con la duración y el sentido de las cosas*, 2013

Óleo sobre tela- 120 x 210 cm

Colección privada

Fig. 12:

Paula Grazzini, *Duelo*, 2014

Óleo sobre tela- 100 x 180 cm

Colección privada

Fig. 13:

Enzo Ivkovich, *Soledades dió roca*, 2006

Óleo sobre lienzo, 120 x 120 cm

Colección privada

Fig. 14:

Javier Carricajo, *Esas perlas que fueron sus ojos*, 2012

Óleo sobre lienzo- 70 x 90 cm

Colección privada

Fig. 15:

Daniela Correa, *Espacio interior*, 2017

Óleo sobre lienzo- 120 cm x 80 cm

Fig. 16:

Daniela Correa, *Tajos en el tiempo*, 2016

Óleo sobre lienzo- 80 x 120 cm

Fig. 17:

Daniela Correa, *Todo es íntimo*, 2017

Óleo sobre lienzo- 80 x 120 cm

Fig. 18:

Daniela Correa, *Grito en el medio de un silencio inagotable*, 2017

Óleo sobre lienzo- 120 x 120 cm

Fig. 19:

Daniela Correa, Sin título, 2016-actualidad

Cajas de madera, acrílico, fibra para vidrio y acuarela sobre vidrio- 14 x 12 cm cada una

ANEXO

La escritura como punto de partida de la propia producción

En un intento de ilustrar mi obra, me arriesgo a escribir relatos donde evidencio la necesidad de encontrar el afuera a través de la palabra.

En el silencio uno es capaz imaginar, gestar e incluso crear mentalmente el esqueleto que será obra u obra puesta en palabras. Cuando una línea sinuosa recorre la hoja, es preciso no ahondar en el trazo, dejar que la duda roce y seguir para que no pueda aniquilar el sentir. Y es ahí cuando la línea decide, impulsada por la intuición.

Yo quiero intimidad real, y lo que se dibuje en el filo de mi hoja que sea nervadura de mi adentro, en busca de lo interno y de la libertad para materializar lo que se encuentra en lo profundo como una declaración o expresión, que desea germinar.

Un acontecimiento donde la lógica del sentir se potencie en un acto creador. Es decir, escribir es una forma de expresión de la sensación, sin ignorar las transparencias, aferrándome al sentir para habitar la ficción y después, después, dar lugar a mi propio Frankenstein: “Patatas de barro”.

Textos

Detalles

Una buena mañana me dispongo a trabajar, las ideas aparecen y dibujo allí mentalmente el esqueleto de lo que será mi obra, veo aflorar las telas y las carnaciones, una pálida palpación me envuelva, haciéndome dudar como si este fuera mi primer ensayo. Así paso horas tratando de dar pinceladas certeras, el café nocturno me acompaña siendo el único testigo del abismo que existe entre este comenzar y lo que será el punto final.

A la mañana siguiente el caos inmediatamente se apodera de mí y otra vez en duda, no es un color localmente verdadero desde el punto de vista realista, sino un color sugestivo, cualquiera sea, el ardor de mi temperamento crece, tanto hasta casi asfixiarme.

Así continúo horas días y meses acompañada por el caos y el café nocturno, dos compañeros quizás insignificantes para algunos, pero tan solicitados para mí como lo es el detalle de las cosas que pretendo plasmar.

Patas de barro, 2017

Construir

Hoy te construí de nuevo en una pieza de arcilla cruda de río y adobe... para que cobres forma y risa en el tiempo de un pasado que nunca fue y un presente que se expande sobre piezas craqueladas en tiempos difíciles.

Te mantendré a salvo esta noche, me vestiré de azul con zapatos de otoño, inquieta te besare la boca y los párpados para mantenerte húmedo y despierto, y sentirás mis manos punzantes cerquita de tu corazón...

Volveré a besarte para que la arcilla no seque y no te agrietes, porque mañana el sol de este presente devorador, instantáneo y efímero te volverá de polvo y estas piezas craqueladas sabrán a fruta pasada.

Cada tanto te construyó en esta falsa inmortalidad de arcilla cruda de río y adobe...como esto, como aquello, pero nunca como es de veras...

Patatas de barro, 2017

Sin título

¿Con qué se hace la tinta azul?

Con el cielo mezclado con un poquito de noche.

Con lo hondo de tus ojos.

Con la noche estrellada de Van Gogh y las huellas que deja tu bici al andar.

Con las flores de tu camisa.

Con la fuerza del calor y la debilidad del frío.

Con tu gesto cálido y las poesías del libro que más te gusta.

Con el aire de la mañana que huele fresquito.

Con la lejanía de lo que se va o dejamos ir.

Con la fuerza que me atrae hacia vos y con el espíritu vivo..

¿Con qué se hace la tinta amarilla?

Con las hojas de otoño y tus palabras prudentes.

Con el sol que ilumina tu cara abrazándote.

Con las líneas de la camiseta de tu equipo favorito y el polvo de tiza pastel que usé el día que sentí dibujarte.

Con el siete amarillo.

Con tu máxima pureza.

Con la naturaleza de lo claro que despierta y suaviza.

Con tu sonrisa de niño y las pequeñas urgencias...

¿Con qué se hace la tinta negra?

Con tu sombra y la mía.

Con el sabor del azúcar y la claridad de tus ojos.

Con el sentido estricto de la palabra.

Con el claroscuro de la guardia nocturna de Rembrant.

Con las teclas de mi vieja máquina de escribir.

Con la monocromía de mis días sin vos.
Con lo duro y pesado de mi corazón cada vez que te nombra.
Con la insoportable levedad del ser de Kundera y el punto culminante de mi pintura.
Con la distancia que separa del blanco.
Con la firmeza y la falta de transparencia.
Con el momento que te supe extrañar y la claridad del porque te elijo...

¿Con qué se hace la tinta blanca? (a la dulce derrota)

Con la luz de la luna suavcita.
Con la joven de la perla de Vermeer.
Con la pureza de los pañuelos de quienes aún buscan...
Con el principio de cuando damos vuelta de página.
Con el lienzo que espera la invasión del color.
Con el alma encendida.
Con las nubes que cubren el cielo y estallan en lágrimas.
Con mi mente en blanco de cada vez que me miras y pierdo en lo claro de tus ojos...

¿Con qué se hace la tinta roja?

Con el color local del corazón en ebullición y la pluralidad de los besos.
Con la fuerza del máximo interés y la ilusión que despierta cada comenzar.
Con las formas abiertas, las que se acumulan y se funden unas en otras, en donde tienen lugar las formas puras.
Con lo que permanece encendido y no se apaga ni siquiera en el fondo del mar.
Con vos y conmigo dotados de unidad y arrastrados por un movimiento único.
Con mis zapatos verdes gastados de caminar a tu lado, y los tuyos de otro color, pero también gastados como los míos.
Con el tic-tac del infinito punto rojo que está en el lado izquierdo debajo de tu camisa.
Con los límites de tu línea que no se reconoce, como en el barroco que niega el contorno, pero existe.
Y sin embargo el contorno nada dice, porque somos dos...

Patatas de barro, 2017

Hoy

Hoy me acordé de vos, siempre que te leo me acuerdo de vos, y a veces cuando no te leo, lo hago también.

Perdí el librito que intercambiamos el día de tus treinta y dos razones, me lo dejé sobre el pasto verde de esta tibia primavera, cuando me movía de un lado a otro buscando el calor del sol.

Regresé a buscarlo, cargada de unas cuantas cosas, como en esas tardes de domingos donde uno sale equipada hasta la coronilla para llenarse de energía; mi mochila casi abierta a punto de estallar en mil lápices de colores y un montón de hojas en blanco, la bici roja y los auriculares puestos escuchando esa banda que me gusta.

Regresé y ya no estaba, quizás alguien ahora te lee sin saberte, y eso me hace contenta. Era lo único que tenía de vos. Ese librito de tapas rústicas, como la tierra querida, repleto y casi desbordado de palabras hermosas de alguien que escribe con el corazón, con tu corazón... Corazón.

La última página que abrí fue la número 18, leía "Aprobado" una vez más, luego de catorce veces, y contemplaba el parche de cinta transparente que le habías puesto al papel para que la grieta sane.

Ya se va el sol, ojeo la gente pasar, la calesita dar vueltas con pibes que asoman soltando sonrisas suavécitas, bicis de los colores que se te ocurran, árboles verdes ya casi nada amarillos, ese algodón que cae tan molesto (pero a mí me gusta el blanco sobre el verde), los pájaros adornar el cielo, mis manos dibujarte, lo precedero del día... y vos ¿dónde estás?

Espero la eternidad de la noche.

Patatas de barro, 2017

Conciliar en el tiempo

Un día decidimos sin querer tal vez, encontrarnos para alejarnos tanto...

Dejamos entrar el “sin sentido” para que esa débil luz azul que nos unía, no se animé a atravesar la espesura de éste día gris y con olor a café de ayer.

¿Qué voluntades nos llevaron a transitar el flujo del deseo para convertirnos en dos incapaces de intentar otro camino?

Patas de barro, 2018

Chiquitos inmensos

Mi hermana Nati con su pequeña Antonia hoy me encomendaron la tarea más corazona de todas...

Ella decide guardar juguetes en bolsitas transparentes son para compartir Antonia, le explica mientras las dos juntitas una al ladito de la otra colocan moñitos chiquitos de colores, Antonia es pequeña, la mira, y sigue ayudando a modo de juego, pone cinta transparente a los paquetes, algunos salen mejor que otros... Cuando tenga más edad comprenderá del todo lo que su mama gesta hoy...

Pasé a verlas a ellas y Camilo el peque de casi seis meses, otro corazón en potencia, terminan de armar los paquetes y me dicen que tengo que salir a repartirlos...

Salgo entre mucha gente agitada, llena de bolsas del tamaño que quieras, nadie ve que hay pibes estirando sus manos o si los vemos solo tenemos cintura para esquivarlos y seguir.

Qué importan las urgencias que tengan , si vos y yo mañana tenemos vino para la cena y champagne o sidra para levantar la copa.

Qué importa si no sos vos, ni yo, quien tenga los vasos vacíos y el hambre sentado en la mesa, faltos de todo este 24 de diciembre, o todos los putos días de abstinencia obligada...

Caminamos con los ojos encandilados de tanta tienda y tantos vicios.

Hoy recorrí algunas calles gracias a la tarea más corazona que me dieron. Esos corazones laten tan fuertes como dos galaxias. Te invito, los invito a no doblar la cintura, a mirarnos a los ojos y ver que esos ojos nublados pueden brillar de contentos.

Los invito a que por un ratito los acompañemos a ser niños de nuevo.

por más abrazos apretados y menos abrigos defectuosos.

Patatas de barro, 2018

Dos, cero, uno, ocho

En estos días volví de viaje, me había ido unos años. No sé a dónde y regresé hace meses a este cuerpo que es mío...

“Volver es volver a volver”, así dice un tema que me encanta...volver para creer de nuevo en los espejito de colores, pobre de quienes no los ven, cuánta magia no habitan, cuántos corazones en pausa...volví con mi equipaje, una cajita azul del tamaño de un cubito de hielo casi 3 cm y queda muy cómoda en mi mano.

En esa cajita guardo un rollito de papel, en él escribo lo que deseo se lleve el dos, cero, uno siete y donde también anotó las razones que deseo sucedan y por las cuales mi corazón late hoy.

Mientras escribo me alumbra la Luna, con quien antes de dormir juego a las escondidas, hoy está cansada y sólo se escondió tres veces detrás de una que otra nube.

El rollito de los deseos vuelca desbordando la cajita, arrastra por el suelo haciéndome cosquillas en los pies, pero sigo escribiendo para que los deseos se multipliquen...

Qué el dos, cero, uno, ocho no encuentre los pies descalzos, sino con alas y abrigaditos.

Qué las bocas abiertas de hambre se llenen y puedan masticar hasta aborrecer sus mandíbulas.

Qué las injusticias no tengan vía libre, si que la libertad sea el camino.

Qué los nudos de desazón en la garganta se desaten y sólo se mantengan apretados y fuertes los lazos que abrazan.

Qué el calor del verano no asfixia, si que la risa nos dejé sin aliento, y en primavera deseo que las pandas estallen en mariposas, que se multipliquen en colores porque así se siente el amor, que el otoño vestido de amarillo nos regale alegrías repartidas a todos iguales en invierno las miradas tardan hacernos sentir el calor.

Qué la oscuridad de los ojos vacíos se las lleve el tiempo y sólo nos acompañe la profundidad de las noches.

Qué podamos ver más allá de nuestra nariz y el egoísmo sea una palabra que no se nombre.

Qué los corazones tibios de quienes quieren en grises se llenen de color.

Qué todo lo que sentimos desde el corazón suceda...Mi equipaje es una cajita azul, que hoy pinte verde agua...

¡Bienvenido lo nuevo!

Patas de barro, 2018