

Espero que mi pintura tenga el impacto de darle a alguien, como lo hizo conmigo, el sentimiento de su propia totalidad, de su propia singularidad, de su propia individualidad.

— Barnett Newman

Índice

Universidad de los Andes
Departamento de arte

Proyecto de grado
Celaje
Ernesto Soto Madriñán

Asesores:
Giovanni Vargas Luna / Myriam Luisa Díaz Moyano
Jurado:
Beltrán Obregón Martínez de Irujo / Gabriel Silva Rubio

Instalación de obra in situ en
Escuela Taller de Bogotá, Estación de la Sabana
Noviembre, 2014

Corrección de estilo:
José Sarmiento / Sofía Camargo

Agradecimientos:
Ana Winograd, Alejandro Durán, Diego Soto, Enrique Soto, Fernando Soto, Néstor Andrés Peña, Santiago Madriñán, Sofía Camargo, Tomás Orozco, Inés Elvira Madriñán, Juanita Madriñán, José Sarmiento, Juliana Steiner.

5	Preámbulo
6	I
8	II
13	II I/2
15	III
18	III I/2
20	IV
22	Conclusiones
24	Imágenes
26	Notas
28	Bibliografía

Hablar sobre el acto de pintar no es sólo difícil, tal vez es inútil también. Sólo se puede expresar con palabras lo que las palabras son capaces de expresar, lo que el idioma puede comunicar. La pintura no tiene nada que ver con eso. Eso incluye la típica pregunta: ‘¿En qué estabas pensando?’ No se puede pensar en nada, la pintura es otra forma de pensar.

— Gerhard Richter

EN DONDE OCURRE LA PINTURA

celaje s. m. Aspecto que se presenta en el cielo cuando hay nubes tenues de varios matices.

Presagio, anuncio o principio de lo que se espera o desea.

Preámbulo

Este texto pretende justificar el ejercicio espontáneo de la obra *Celaje* desde un punto de vista retórico. Lo anterior significa que esta justificación pragmática del ejercicio sensorial que es la pintura, corresponde a un extremo diametralmente opuesto de la racionalidad del objeto de estudio, y que solo puede darse en retrospectiva. De ahí su dificultad, porque en la pintura, especialmente a través del ejercicio plástico en cuestión, se da una continua participación mutua e intuitiva entre el soporte y el que pinta. La pintura se diferencia de este texto en que es, de entrada, un espacio sensible al que posteriormente se le atribuyen conceptos y que propone un número de problemas por sí sola; se da en la divagación de la mente intuitiva enfrentada a contingencias esencialmente táctiles y visuales.

*No existe nunca la pregunta sobre qué pintar,
sino sobre cómo pintar.*

— Robert Ryman

I

Al pintar estoy atento de lo que ocurre en el soporte y pocas veces me encuentro apoyado en terreno firme; se trata de una exploración constante sobre cómo se comportan los recursos entre sí según el tratamiento que se les dé. Labores dispendiosas que parecen necesarias, tradicionales y a veces obvias, como el tratamiento del medio, la selección del formato, el material del soporte, su espesor o el grado de preparación de una superficie (y las demás propiedades que las características de los recursos determinan) inciden más de lo previsto en la dirección definitiva de un ejercicio plástico. Los intereses estéticos personales, que suelen parecer juicios educados y contruidos concientemente, comienzan a manifestarse desde una racionalidad casi corpórea hasta que se imponen permanente-

mente en las jerarquías conceptuales del ejercicio. La pintura se convierte entonces en el diálogo entre el medio y el cuerpo. Le corresponde a la racionalidad lograr detenerse e indagar en las sutilezas y sus posibilidades. En estos casos, poco se deja para la ejecución de una idea que antecede el oficio.

Primero, el ejercicio comenzó con intensiones que circulaban alrededor del efecto que suelen tener las pinturas de altas dimensiones. Los grandes formatos corresponden, como mínimo, a nuestra proporción corporal, amplificando y dramatizando cualquier efecto en el que el observador se pueda encontrar más fácilmente inmerso. La segunda condición a priori, solicitaba del soporte una rigidez a la que me había acostumbrado por la facilidad con la que el óleo se esparce y mezcla en superficies duras. En convergencia de estas dos condiciones escogí la lámina en MDF más grande disponible (183 x 244 cm).

Enfrentarme a las características del soporte concreto me llevó a la necesidad de reducir el formato rectangular a sus términos geométricos esenciales. La tabla de dos centímetros y medio de espesor se recortó a ciento ochenta y tres centímetros —seis pies o un Modulor¹— a lo ancho y a lo largo. El peso del cuadrado grande y rígido le aporta a la lámina una cualidad objetual diferente a la de un lienzo convencional de las mismas dimensiones: es preciso, sólido, perfecto.

A pesar de satisfacer mis postulados iniciales, el MDF implicó el manejo de un producto industrial que no asegura una buena vejez; el ácido y las resinas

con los que se prensa la fibra orgánica eventualmente afectan los colores y el tratamiento de su superficie. Esta condición exigió una preparación exhaustiva del soporte, teniendo que incluir una cantidad de capas de preparación y sellante mayor al número habitual de un retablo convencional para proteger la pintura. Tradicionalmente, el gesso debía cumplir tanto con esta tarea, como con la de cubrir la superficie suficientes veces para que el óleo, que es idealmente translúcido, alcanzara su propio brillo.

II

Desde muy chiquito, me acostumbré a la tarea de leer el contenido entero de cajas de cereal y todo tipo de productos de uso doméstico a la mano. Me daba una buena sensación de seguridad sentir que contenía en mi memoria toda la información, incluidas las formas de los números seriales ilegibles y las convenciones institucionales de cualquier empaque. Era como si al recorrer la totalidad de un objeto lograra comprender el universo y los códigos de las cosas a mi alcance. Me otorgaba a mi mismo cierta autoridad sobre cosas ajenas por haber cumplido a la perfección con una tarea autoimpuesta. De todas formas, el significado de lo que registrara en estos objetos me era indiferente; me interesaba el esfuerzo por abarcar toda la información disponible, poniendo a prueba mis capacidades sensibles y cognitivas.

El blanco tiende a volver las cosas visibles. Con el blanco, se puede ver más de los matices; se puede ver más. He dicho antes que, si se derrama café en una camisa blanca, se vería la mancha muy claramente. Si hiciese lo mismo en una camisa oscura, no se vería con la misma claridad.

—Robert Ryman

Cubrir y proteger la superficie del soporte ácido con gesso pronto se convirtió en un ejercicio similarmente obsesivo y automático. En su acumulación, las capas blancas se alternaron sistemáticamente entre verticales y horizontales, dejando una trama exquisita de incontables líneas diminutas y perpendiculares en toda la superficie, dejando rastros uniformes del paso de la brocha.

Cada cerda, grumo e imperfección que era incapaz de limpiar, por más diminuta que fuera, era eventualmente adoptada por el espacio blanco hasta convertirse en información constituyente de la composición. Vi reflejada en el blanco la naturaleza del espacio en el que me encontraba pintando. Recorriendo repetidamente la superficie encontraba remanentes que entre las veladuras compartían complicidades que atentaban contra la homogeneidad del cuadrado, recordándome que no hay posibilidad de alcanzar el silencio, el vacío o la nada.

Entre las capas progresivamente delgadas y aguadas de blanco, estuve cada vez más determinado a alisar la superficie con lijas cada vez más finas. Como con la pintura blanca, es tradicional para la preparación de un soporte lijar para adquirir una superficie uniforme. El gesso puede lijarse hasta que la superficie rígida refleje la luz casi como lo hace un espejo. En ese estado, el soporte se siente liso y frío al tacto y se va haciendo cada vez más fino. Igual que con la ambición de homogenizar el espacio visual hacia el blanco, alcanzar la mayor suavidad de la superficie fue una provocación que tuve que poner en práctica.

Cientos de lijas grabaron en sus granos de esmeril y polvo de vidrio dibujos de las yemas de mis dedos, dejando constancia del acto corporal en el que recorrí el espacio cuadrado exhaustivamente. Después de usar las lijas más delgadas disponibles y suéteres de lana, buscando exagerar la fineza de la superficie, usé una lija industrial con rotulador. Esto inmediatamente cicatrizó el soporte con un excedente de polvo de gesso comprimido. La manipulación ofuscada por remover el excedente solidificado reveló la superficie del MDF, obligándome a tener que cubrir la superficie nuevamente y repetir todo el proceso.

Al llegar a los extremos del cuadrado, involuntariamente se generó un ángulo y una fricción mayor sobre la superficie. En estos extremos, se llegaba a la madera con mayor facilidad que en el resto del plano. A causa de esto, se generó un perímetro de dos milímetros de ancho que enmarcaba la totalidad del blanco automáticamente. Este borde, delgado y preciso, revelaba la delgada acumulación de capas de blanco como una propiedad ajena a la del soporte; el blanco como materia que se había sobrepuesto sobre

Lo que ves, es lo que ves.

— Frank Stella

una superficie de propiedades distintas. Igual que con las cajas de cereal, siempre en las pinturas he cubierto la superficie blanca, equívocamente denominada 'neutra', con un color oscuro y de nuevo encima con una veladura blanca. Esta solución del fondo ha buscado reivindicar al blanco como recurso cromático y formal predominante en paisajes atmosféricos, desechándolo como una norma dada por el soporte.

No hay un intento por generar una ilusión; las pinturas no se tratan de nada más de lo que se tiene justo en frente a sus ojos. Lo que ve es lo que recibe –nada más, nada menos.

— Robert Ryman

II 1/2

Seis meses más tarde, me sorprendí al darme cuenta de que la preparación formal del soporte hacia un blanco inmaculado se había convertido en el motivo de la pintura sin nombre hasta ese momento. Normalmente se espera con afán que la representación y la narrativa dicten las relaciones emocionales entre una obra y un espectador. Pero la pintura es materia antes que representación. Hasta este punto, no había tenido la necesidad de preguntarme sobre qué pintar; el estado reductivista del blanco se sostenía por medio de factores sensibles, apoyados en normas que me impuse sobre cómo debe prepararse un soporte específico.

A pesar del abarcador vacío que genera la obra, el contenido concreto de la pintura se pregunta por su propia existencia no a través de la necesidad ilusoria de narrar eventos o señalar referentes externos. En este estado monocromático de la pintura, el efecto

metafórico se manifiesta a través de las cualidades exclusivamente matéricas aplicadas sobre el soporte. La búsqueda y las reflexiones sobre el blanco absoluto eran ambiciosas, pero también repetitivas. El proceso análogo al de mis referentes no parecía indagar más allá de sus propias conclusiones. En este momento me encontré obligado, quizás llevado por la timidez o por la necesidad de asumir un riesgo, a someter la pintura blanca a un cambio.

Estas [pinturas] no se quedarán así por mucho tiempo. Es muy entretenido... y se ven bien, por dos horas, a veces por un día.

— Gerhard Richter

III

Pintar sobre el blanco propuso nuevos problemas a un proceso suspendido en la labor automática en la que había dejado a un lado mis aportes y reflexiones concientes. Pero la interrupción del proceso repetitivo debía cubrir el blanco con coherencia. La acuarela es un medio translúcido, sugerente y un buen potencializador del blanco; no hay acuarela sin un fondo blanco que permita detallar sus más delicados matices. La aplicación de aguadas de un medio translúcido a base de agua se dio con la intención de hacer ver las modulaciones del blanco hacia diferentes direcciones del círculo cromático. La observación de las gamas del blanco en la neblina y la nieve dirigieron la pintura a una necesidad por tomar un riesgo encaminado hacia un ejercicio más pictórico, sin dejar a un lado el interés formal que había predominado.

Con una bayetilla humedecida, esparcí una capa torpe y homogénea de amarillo diluido que cubrió la superficie. Apliqué una capa más controlada y educada de rojo. Una capa posterior de azul oscuro balanceó la capa ostentosa del amarillo. Una capa de gesso, acompañada de todo su tratamiento cubrió de nuevo el blanco teñido de colores. Dos veces más se repitió el ejercicio, y por entre el blanco comenzaron a palpar manchas policromas.

La inmediatez en el proceso de secado de la acuarela exigió una ejecución rápida. Pintaba antes de darme cuenta de lo sucedido. Con un balde comencé a salpicar cada capa de color controladamente sobre la superficie, permitiendo a la sustancia acuosa bajar por el soporte inclinado contra la pared del taller, generando chorreones delgados. Difuminaba los chorreones justo antes de secarse con una bata de laboratorio que absorbía menos la acuarela –distribuyendo la mancha irregularmente. Ser metódico y atento al comportamiento de la pintura en su aplicación permite familiarizarse con su tratamiento.

Las manchas homogéneas e irregulares de colores superpuestos permitieron ver secciones en donde los matices se modulaban unos a otros. En una capa final, después de lijar el blanco hasta alcanzar el brillo de la superficie delicada y original del blanco, esparcí capas salpicadas de amarillo, rojo, cyan, magentas, rosados, morados y azul oscuro. Aún en la reunión de capas de color, los contrastes eran casi imperceptibles, pues la pigmentación entre las capas de color y gesso permitieron al cuadro permanecer predominantemente blanco.

***Cada vez me siento menos y menos libre
hasta que me doy cuenta, en un punto, de
que no queda nada más que hacer.***

— Gerhard Richter

III I/2

Creo que la empatía por una pintura abstracta se da a través de una sensibilidad estrictamente pura y llevada por el instinto; en contraposición a las pinturas de íconos barrocos, la cuales se generan compadecimientos en el espectador a través de una variedad de representaciones reconocibles y narrativas específicas. En la abstracción, la ausencia de imágenes se comunica desde lo no-vernáculo. Los conceptos con los que se trabaja son amplios y subjetivos, porque son estímulos mediados exclusivamente por los sentidos, de tal manera que no pertenecen a juicios culturales o a contextos locales.

Aún así, siempre va a haber una lectura mundana pero no desde la imitación, sino desde lecturas análogas con la percepción. Llamamos realidad a lo que perciben los sentidos, y dos cosas que se perciben de forma similar, son comúnmente relacionadas. Por esto, inevitablemente se van a ver reflejados en el cuadro aspectos del mundo que no hacían parte de la

obra desde una lectura iconográfica sino sensorial. Los materiales empleados en la producción de la obra, por su tratamiento, siempre van a recordarnos a fenómenos vividos individualmente en el mundo natural. Los colores no son solo característicos de la pintura o la acuarela, sino que son propios de cosas elementales, estados de superficies, o formas del aire, por ejemplo.

En los atardeceres románticos de Claudio de Lorena² y J.M.W Turner³, la finalidad misma de la obra se determina por el temperamento atmosférico de sus arcadias perdidas. Las figuras insignificantes y las narrativas dudosas, se convierten en una excusa con la que los pintores potencian el estado atmosférico que la pintura emana. Turner y de Lorena, tempranos en el ámbito de la abstracción, se acercaron progresivamente a la desfiguración siguiendo con interés la luz, el aire y sus afectos emocionales y sobrecogedores. *Celaje* alude a esos paisajes reconociendo fenómenos similares en el producto de una exploración inicialmente desinteresada y formal, y no para replicar el fenómeno observado.

Observar el cuadro es ver cómo cada color penetra cíclicamente en el cuadrado blanco por oleadas que duran suficiente tiempo como para que el espectador desatento no lo alcance a percibir. Esto solo pasa cuando el espectador se acostumbra a la luz del espacio en la que *Celaje* se encuentra, ya sea precaria o potente, cálida o fría.

En el paisaje, la predominancia dinámica del blanco se asemeja al fenómeno visual que percibe un

individuo rodeado por una neblina densa, o mientras observa los matices vaporosos y tenues del celaje, siempre cambiantes en su aspecto. Por un lado, los matices de color que atraviesan la totalidad del espacio blanco, brillante y plano, contenidos en el café de su soporte, pertenecen exclusivamente a una pintura. Pero también, como en el paisaje, la niebla nos consume, nos ciega y nos desorienta en un ambiente pálido, frío y sin línea de horizonte que nos de noción de nuestra posición relativa con respecto al mundo.

IV

Para sustentar desde un punto de vista objetivo e ilustrativo el proceso de *Celaje*, consideré acompañar la pintura con otros ejercicios hechos antes, durante o posteriormente. Pero, dado que cada ejercicio secundario profundizaba en uno o dos elementos visibles de la pintura principal, exhibir una serie implicaría poner en competencia diferentes intereses que *Celaje* por sí sola logró conciliar. Presentar estos intereses como propósitos autónomos y contradictorios entre sí justificaría la pintura principal por partes, destruiría el evento fortuito que es lograr un encuentro armónico entre elementos sensibles y simbólicos a través de sucesos pequeños, espontáneos y controlados. Como consecuencia, mis necesidades para mostrar la pintura por sí sola, esperan mostrar un proceso contenido y coherente.

Cada pintura es una afirmación que no tolera compañía.

— Gerhard Richter

Una alternativa consistió en repetir el proceso de *Celaje* en una serie de ejercicios en los que se evidenciaran diferentes soluciones a la misma aproximación contingente en la pintura. Pronto la repetición de un ejercicio en el que hubo tanta exploración material pareció como una manera poco sincera de buscar llegar al mismo producto. Lijar de nuevo una superficie similar, ya conociendo qué tratamiento debía dársele a la superficie y la acuarela, no daba espacio para las dudas con las que me había enfrentado originalmente. Cuando se sabe la dirección a la que se está yendo, se pierde interés en la pintura, en el momento y en el oficio de pintar, de pensar pintando. En el momento en que todo está resuelto a priori, la pintura pierde todo su sentido y su franqueza.

Incluso buscando pintar sin dirección, en otros medios y sobre grandes lienzos, y aplicando espesas cantidades de pintura con empaste, estaba tratando de alcanzar un fenómeno visual similar al de *Celaje* a partir de otros recursos materiales. Pero solo por tener la pintura original siempre como referente. La pintura no se pudo ni podrá repetirse; su individualidad la convierte en una pintura solitaria, por lo menos mientras existan otras pinturas que busquen asemejársele.

Siempre he estado arrepintiéndome de no ser sabio como el día en que nací.

— Henry David Thoreau

Conclusiones

Creo que las asociaciones que hacemos entre las cosas dependen cada vez más de la autorización del imaginario colectivo al que pertenecemos. Hemos aprendido a pensar en conceptos comunicables. Pero en el cuadrado blanco reconozco subjetivamente algo de la experiencia de estar inmerso en medio de una atmósfera densa. Es una asociación problemática, pero que también es intuitiva y por lo tanto legítima. La palabra con la que le doy un significado al ejercicio direcciona mi pensamiento, pero confío en que la obra, por su ausencia de representación, permite el espacio para una lectura suficientemente abierta y sugerente. Se permite pensar en blanco(s).

Hasta este momento, la pintura permanece en el estado en que se encuentra porque me enfrenta

a un efecto y a unas cualidades materiales que me siguen intrigando y me siguen planteando preguntas. Y como producto de un desarrollo sumamente personal y cuevíl, he perdido quizás el juicio objetivo de la misma. En ocasiones me pregunto sobre la legitimidad de las licencias que me estoy dando al pretender mostrar un cuadro blanco, específicamente cuando me percató de que únicamente yo he presenciado periódica y sensiblemente su creación. Esa excusa es aparentemente suficiente, y si sirve de algo, este texto ayuda en la explicación de por qué ha sido importante para mí pintar una pintura blanca; habla de una colección de eventos y de reacciones a esos eventos. Algunos de ellos son premeditados y otros accidentales, pero de ambas procedencias, han existido razones para captarlos y ampliarlos.



Notas

1. El Modulor, según Le Corbusier, pretendía ser un sistema visual, universal y superior a los mayoritarios existentes cuyas medidas partían de la combinación de elementos básicos e inherentes a la estructura del hombre, del universo y ser equivalentes a las de un hombre modelo (183 cm o 6 piés).

2. *Embarcación de San Paula Romana en Ostia*

Claudio de Lorena

1640

Óleo sobre lienzo

(211 x 145 cm)

3. *Paisaje con río distante y bahía*

J.M.W. Turner

1834

Óleo sobre lienzo

(94 x 124 cm)

Bibliografía

- Belz, Corinna. *Gerhard Richter - Painting*. DVD. Cologne: Kino Lorber, 2011.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Edición de J. T. Boulton: Oxford, 1987.
- Elkins, James y Ziady, Rachael DeLue. *Landscape theory, The Art Forum*. New York: Routledge, 2008.
- Jeanneret-Gris, Charles Édouard. *El modular y el Modulaor 2*. Barcelona: Poseidón, 1980.
- Nichols, Ivonne. *Carlos Rojas*. Bogotá: Seguros Bolívar, 1993.
- Rose, Barbara. *Monochromes, from Malevich to the Present*. LA, London: University of California Press- Berkeley, 2004.
- Sollons, Susan y Dowling, Susan. *Art 21: art in the twenty-first century*. Cuarta temporada. Art21 Inc. New York: Distribuido por PBS Distribution, 2007.
- Storr, Robert. *Robert Ryman / Robert Storr*. London: Tate Gallery; New York: The Museum of Modern Art, 1993.
- Thoreau, Henry David. *Walden, or Life in the Woods*. Philadelphia: Courage Books, 1990.
- Wine, Humphrey. *Claude, The Poetic Landscape*. London: National Gallery publications, 1994.