



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTE
ESCUELA DE ARTES VISUALES

**EL LENGUAJE DE LOS PECES NO SE ENTIENDE EN LA
SUPERFICIE**

ANDREA TAPIA GLEISER

Memoria presentada a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae
para optar al grado de Licenciado en Artes Visuales, Mención Pintura.

Profesor Guía Taller de Grado: Ismael Frigerio
Profesor Guía Preparación de Tesis: Daniel Reyes León.

Santiago, Chile

2014

» Índice:

- Prólogo.....1
- Sobre lo Sublime: Síndrome de Stendhal.....4
- Sobre la Paradoja como un acto ominoso.....12
- ¿Qué es todo esto?.....19
- El hombre busca respuestas y encuentra preguntas.....25
- Bibliografía.....27

» Prólogo

“Así, el prójimo es, para nosotros, el objeto de contemplación más noble, elevado y valioso. No todos llegamos a esta evidente valoración de modo natural y espontáneo –lo sé por mí mismo–. Durante mi juventud mantuve relaciones más íntimas y profundas con paisajes y obras de arte que con los hombres; soñé durante años con una poesía en la que no aparecía ningún ser humano, sólo aire, tierra, agua, árboles, montañas y animales. Veía al hombre tan apartado del alma, tan dominado por los apetitos, tan entregado de forma cruda y salvaje a metas primitivas y simiescas, tan ávido de fruslerías y baratijas, que por un tiempo me dominó el craso error de que tal vez el hombre ya no era capaz de mostrarme el camino del alma y había que buscar este manantial en otro lugar de la naturaleza”.¹

Muchos han sido los que han incursionado en la importancia del filosofar como pintores, poetas, músicos, artistas en general y filósofos. En uno de los diálogos de Platón, Fedón, Sócrates dice que quién no filosofa queda vagando errante por los cementerios, refiriéndose al alma. Hay que buscar siempre lo más puro y hacer liviana el alma, desprenderse.

Los dos grandes temas que abordaré en la presente memoria, son lo sublime y la paradoja. Los que finalmente son una sola una gran idea, por estar íntimamente relacionadas. Si bien la paradoja no necesita de lo sublime para subsistir, lo sublime si necesita de la paradoja.

Luego de acercarse a mi trabajo como una serie compuesta por una suma de pinturas, el espectador se encontrará con muchos y diversos paisajes de un mundo paradójico. Una pintura que se puede leer como inocente y simple pero que esconde un universo simbólico particular. En el que se pretende invitar al espectador a dejar su voluntad y su razón a un lado. Reconstituir este paisaje que le planteo, entrar en él y llevarlo a lo más profundo de su ser, interpretarlo según sus experiencias y filosofar.

¹ Hesse, Hermann (1985) “*Mi credo*”. Editorial Bruguera

» Sobre lo sublime: Síndrome de Stendhal

Este camino

Ya nadie lo recorre

Salvo el crepúsculo.

(*Matsuo Bashoo*)

En el diccionario de la Real Academia Española, sublime significa excelso, eminente, de elevación extraordinaria. Se dice especialmente de las concepciones mentales y de las producciones literarias y artísticas o de lo que ellas tienen por caracteres distintivos, grandeza y sencillez admirables. Se aplica también a las personas. Además lo sublime es una categoría estética, en la que se le suele comparar o confundir con el concepto de lo bello. Varios han sido los filósofos que han estudiado sobre este tema, en un comienzo fue Longino y más adelante Edmund Burke, Immanuel Kant, Friedrich Schiller, Arthur Schopenhauer, entre algunos otros. En su mayoría han coincidido en que *lo sublime* es una grandiosidad absoluta, y que tiene que ver con la relación del hombre con la naturaleza.

Pseudo-Longino, filósofo griego, es el primero en escribir un tratado acerca de lo sublime, llamado «Sobre lo sublime», que data del siglo I d.C., bajo el imperio de Calígula. Según la traducción de Eduardo Molina y Pablo Oyarzun (2007), el adjetivo *Sublime*, corresponde al término “*en los aires, o en lo alto*” (It. sublime), asimismo, “*suspendido en el aire o elevado*” (It. sublimis) y en griego el término se traduce como “*altura*”. Este tratado tiene un enfoque principalmente literario, “*que es a lo que el lector debe apuntar en primer lugar*”². Lo sublime es definido como grandeza, la que debe ser comparable a la de la naturaleza, ya que no existe otra

² Pseudo- Longino (2007). *Sobre lo Sublime*. Traducción: Eduardo Monina, Pablo Oyarzun. Ed. Metales Pesados.

creación en el universo comparable a ella, si bien hoy en día se han creado construcciones como rascacielos, por ejemplo, aun el hombre no logra igualarla ni menos, superar la grandiosidad de ella.

Para Longino, existe en el hombre una predisposición natural hacia lo grande, la que se entiende como una emoción. Según los traductores Molina y Oyarzún, lo sublime busca que el lector disponga su alma a la grandeza luego de haber concluido su lectura y deje su mente meditar en algo más allá de lo escrito.



Cuando fui a Marte. 70x50. 2013

Longino pone a lo sublime como una emoción y expresión, lo que pasa a actuar sobre el concepto de “dramatismo”. Esto corresponde a una acción imitada, una mimesis –concepto que desarrolla Aristóteles en su Poética, y que junto a Longino y otros pensadores, forman las bases de la estética para el arte y la literatura– que al ser imitación, entra al campo del arte con el objetivo de hacer un lenguaje que supere lo humano, lo que quiere decir, que lo sublime conduce a lo divino.

Varios siglos después, luego de que otros autores hayan tomado el tratado anterior como base, se comienza a comparar lo sublime con lo bello y pasa a ser parte del estudio de la estética el arte.

De aquí en adelante, me centraré principalmente en lo sublime, a pesar de que defino lo que significa lo bello, éste es más bien un concepto estético mientras que lo sublime es un concepto-sentimiento, que va más allá de lo visual. Tan allá que llega hasta el alma, lo que explicaré a continuación apoyándome de algunos de los filósofos que nombré anteriormente.

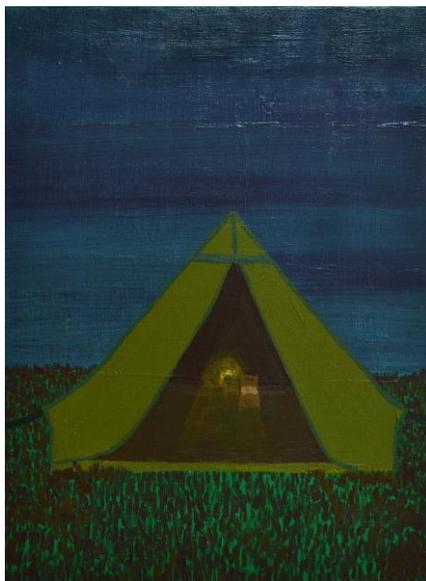
El filósofo inglés Edmund Burke (1729-1797) en su obra «*Una investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*» (1755), principalmente hace la distinción entre *lo bello* y *lo sublime* además de revalorizar el sentimiento de *lo sublime*. Para el autor, *lo bello* y *lo sublime* son de naturaleza completamente diferentes, ya que una se funda en el dolor y la otra en el placer. Por mucho que sus orígenes coincidan, la diferencia entre estas siempre existirá. Son precisamente las situaciones de dolor, terror o situaciones que funden peligro, las que dan origen a lo sublime. Lo que paradójicamente genera un gozo en el espectador, ya que lo sublime es un gozo ya que es el resultado del movimiento que provocan estas situaciones en el ánimo cuando se liberan del peligro real de la destrucción. Burke, llama a esta sensación 'horror delicioso', que es una de las pasiones más fuerte de todas.



Abismante. 40.30cm.

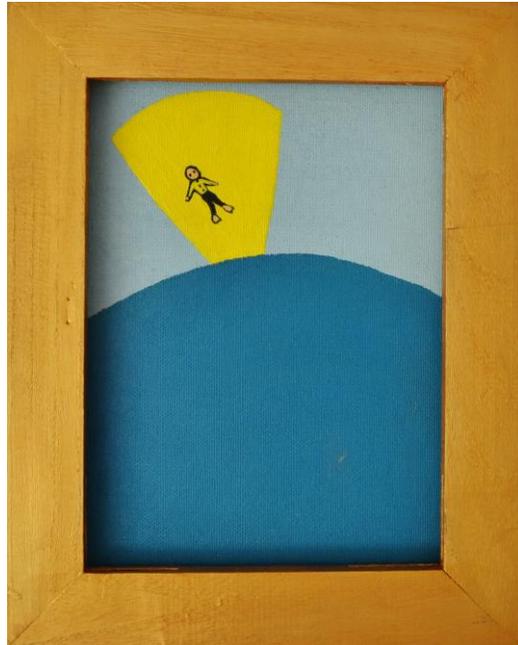
Las ideas anteriores, fueron tomadas más adelante por Emanuel Kant en «*La crítica del juicio*» (1790) en donde, además de hablar de juicios estéticos, profundiza en “Lo bello y lo Sublime”. La esencia de lo bello, se encuentra en la forma del objeto, por lo que tiene una limitación. Mientras que lo sublime no tiene forma, por lo que es infinito. Kant realiza una especie de comparación entre estos dos sentimientos. Lo sublime no se encuentra en forma sensible, sino que en el espíritu. Está relacionado con la imaginación, con la facultad de conocer, de desear, lo que no existe en lo bello. Para Kant, lo sublime es algo absolutamente grande, está por sobre toda comparación, por lo que hace una distinción entre dos tipos de sentimientos sublimes, lo matemático y lo dinámico:

Lo sublime matemático (del intelecto), quiere decir que la razón exige a la imaginación que entregue un objeto total y concreto, esto es porque la imaginación sí puede sobrepasar lo infinito sin constituir un todo, pero la razón no. Por ejemplo el universo, es tan absolutamente grande que la razón no lo puede comprender, sobrepasando cualquier razonamiento matemático posible ya que no se conoce. Por el contrario, la imaginación sí es capaz de concebir un infinito sin necesidad de realizar un razonamiento de tipo matemático.



Miércoles. 40x30cm. 2013

Por otro lado, Kant plantea el sentimiento dinámico (de los sentidos), por el cual se puede sentir amenazada nuestra integridad física. Por ejemplo, al estar enfrentados a una tormenta. Es un fenómeno mortal, pero a la vez es tan impactante a la vista, que uno quiere estar ahí para presenciarlo. Se debe ser capaz de resistir a la voluntad al estar frente a esta inmensidad, a la voluntad de salir corriendo y refugiarse en un lugar seguro.



Abducción. 30x25cm. 2013

Hay que agregar que el redescubrimiento del concepto de *lo sublime*, ocurrió en la época del Renacimiento y luego en el Barroco. Primero en Inglaterra y luego en Alemania. Esta filosofía tenía y tiene que ver con una relación entre el hombre y la naturaleza, desde una actividad contemplativa. Son sentimientos que sobrepasan a la razón, por lo que puede ser angustioso, desagradable y –a la vez– placentero, sublime. En el arte está acompañado de soledad, melancolía en el ser humano que contempla, observa, se siente acompañado del silencio y la infinidad que lo rodea. La naturaleza en todo su esplendor le recuerda al hombre de su pequeñez, de su ínfima presencia en el universo, por lo que este hombre se

aterra, se aterra pero se fascina al pensar en eso. Se trata de una dualidad de sentimientos contrarios que llegan a resultar sublime. Friedrich Schiller (1756-1805) –filósofo, historiador y dramaturgo alemán– hace un análisis estético acerca de *lo bello* y *lo sublime*, haciendo un análisis sobre el gusto. Además, aclara que el sentimiento de lo sublime es un sentimiento mixto:

*“Está compuesto por un sentimiento de tristeza, que en su más alto grado se expresa a modo de escalofrío, y por un sentimiento de alegría que puede llegar hasta el entusiasmo, y si bien no cabe sea entendido precisamente como gozo, las almas refinadas lo prefieren con mucho a cualquier placer”.*³

Schiller le suma a esto una teoría propia de libertad, lo que es clave para la concepción de lo sublime. Lo estético se muestra como mediación universal entre la naturaleza y la libertad. Dice que el arte ofrece todas las ventajas de la naturaleza y ninguno de sus inconvenientes.



El viaje del héroe.50x40cm.

Como mencioné anteriormente, los pensadores suelen hablar de *lo sublime* junto con el concepto de *lo bello*. Para poder entender el primero, hay que

³ Schiller, F. (1992) Lo sublime: De lo sublime y sobre lo sublime. Ed. Málaga Ágora.

entender el segundo para así poder diferenciarlo y no confundirlo. Son conceptos muy distintos y que a la vez, están íntimamente relacionadas, por lo que para quien no conoce la diferencia, se pueden confundir con facilidad. Arthur Schopenhauer (1788-1860), en su libro «El mundo como voluntad y representación», habla sobre esta diferencia profundizando en el sentimiento de *lo sublime*. Para el filósofo, *lo bello* es un sentimiento estético que nace de la contemplación de un objeto, el que necesita de un conocimiento previo de éste que resulta ser una Idea del objeto. Es un sentimiento objetivo y que requiere de la razón. El sentimiento de *lo sublime* es subjetivo. *“Tal estado no se suscita más que por una elevación libre y consciente sobre la voluntad”*.⁴

“Se produce cuando estos mismos objetos, cuyas formas simbólicas nos invitan a la contemplación, se presentan en una relación de hostilidad con el hombre y la voluntad humana en general, tal como se objetiva en nuestro cuerpo; cuando le amenazan con su poder irresistible o su grandeza inconmensurable, haciéndole parecer un átomo; cuando el hombre se ve expuesto a su acción destructora, y, sin embargo, se ve convertido en un mero espectador, no pone atención en esta relación hostil, sino que, viéndola y reconociéndola se eleva sobre ella desasiéndose de su voluntad y olvidándose de sí mismo y, abandonándose a la contemplación, mira con calma fuera de toda volición esos mismos objetos terribles, concibiendo únicamente la Idea pura y sin mezcla de relación alguna, y se absorbe en ella, elevándose por este mismo hecho por sobre su individualidad y su querer, entonces es presa del sentimiento de lo sublime”.⁵

En el sentimiento de lo bello, la voluntad humana junto con la razón y el conocimiento pasan inadvertidos, mientras que en lo sublime, la contemplación pasa por sobre la voluntad, el conocimiento y todo lo que tenga que ver con la razón. Además hay que lograr que este estado de contemplación se mantenga prolongado en el tiempo ya que, si el miedo o la angustia ante un objeto hostil, es

⁴ Schopenhauer A. (2004). *El mundo como voluntad y representación*. Ed. Fondo de cultura económica.

⁵ Op. Cit.

reconocido como un peligro por la voluntad, el sentimiento de lo sublime desaparecería. En palabras del autor, lo que diferencia lo bello de lo sublime:

“En lo bello el conocer ha obtenido la supremacía sin lucha, ya que la belleza del objeto, es decir, la condición que tiene de propiciar el conocimiento de su idea, alejó de la conciencia sin resistencia e imperceptiblemente la voluntad y el conocimiento de las relaciones entregado a su servicio, quedando la conciencia como puro sujeto del conocimiento, de modo que no permaneció recuerdo alguno de la voluntad: en cambio, en el caso de lo sublime aquel estado de conocimiento puro solo se gana tras desprenderse consciente y violentamente de las relaciones del mismo objeto con la voluntad, conocidas como desfavorables, a través de una elevación libre y consciente por encima de la voluntad y el conocimiento referente a ella. Esta elevación no solo hay que conseguirla sino también mantenerla con conciencia”⁶

Schopenhauer, además de exponer cuándo se produce o actúa el sentimiento de lo sublime y diferenciarlo de lo bello, hace una lista que contiene siete grados que ejemplifican desde el sentimiento más mínimo de lo bello hasta el máximo de lo sublime.

En primer grado se encuentra el *Sentimiento de lo bello* y lo ejemplifica como la luz reflejada en una flor, placer por la percepción de un objeto que no puede dañar al observador.

En segundo grado, el *Sentimiento muy débil de lo sublime*; la luz reflejada en unas rocas, placer por la observación de objetos que no suponen una amenaza, pero carentes de vida.

Luego, *Sentimiento débil de lo sublime*; un desierto infinito sin movimiento, placer por la visión de objetos que no pueden albergar ningún tipo de vida.

Sentimiento de lo sublime; naturaleza turbulenta, placer por la percepción de objetos que amenazan con dañar o destruir al observador.

⁶ Schopenhauer A. (2004). *El mundo como voluntad y representación*. Ed. Fondo de cultura económica.

Seguido por el *Sentimiento completo de lo sublime*; naturaleza turbulenta y abrumadora, placer por la observación de objetos muy violentos y destructivos.

Y, finalmente, el *Sentimiento más completo de lo sublime* ejemplificado como la inmensidad de la extensión o duración del universo, placer por el conocimiento del observador de su propia insignificancia y de su unidad con la naturaleza.



La última isla. 50x30cm. 2013

En los ejemplos anteriores, se puede comprender de mejor manera como actúa lo bello en relación a lo sublime. A modo de resumen, lo bello es un concepto estético que se logra a través de una Idea y conocimiento previo de los objetos, por lo que es objetivo. En cambio, lo sublime tiene que ver con el resultado de la contemplación de un objeto “maligno” –como dice Schopenhauer– es decir, que el espectador puede sentir afectada su integridad física. Se juega con los límites de la voluntad y la razón humana. Si uno tiene miedo respecto a lo contemplado, el sentimiento pleno no se logra ya que está primando la razón por sobre el alma.

De los filósofos que se han revisado anteriormente Schopenhauer, es de los que más se acercan a la idea de lo sublime como una forma de filosofar. De desprenderse de todas las cargas del alma, alivianar el cuerpo, desprenderse de juicios, penas, males, enojos, de todo lo que no tenga que ver con el aquí y el ahora y disponerse a contemplar. A dejar que el sentimiento liberador del alma, colme nuestro cuerpo y se produzca el cambio o la reflexión que es el filosofar. Como dice René Descartes (1596-1650), "*Vivir sin filosofar es, propiamente, tener los ojos cerrados, sin tratar de abrirlos jamás*" o como bien dice Sócrates en la frase que mencioné en un principio; quien no filosofa, se quedará vagando errante por los cementerios, sus cuerpos serán pesados y se les impedirá trascender.

Luego de haber realizado esta revisión a cerca de lo sublime, se puede concluir que, como mencioné anteriormente, lo sublime es una mezcla de sentimientos contrarios que llegar a resultar sublime. Son fuerzas opuestas que juntas se potencian y se transforman en un sentimiento bello que es lo sublime, por lo que se puede decir que lo sublime en sí en una paradoja, es un sentimiento que se afirma y se niega a la vez, se fortalecen y se vuelven un solo.

» Sobre la paradoja como un acto ominoso

“Un objeto imaginario es una creación pura, un absoluto, y por lo tanto nos ofrece la posibilidad de negar al mundo, pero al mismo tiempo resulta inconcebible a esta imaginación la posibilidad de aislarse de la conciencia que está en el mundo”

“Lo imaginario” Jean Paul Sartre. 1940.

En la literatura, varios son los autores que han desarrollado el tema de la paradoja, como es el caso de Guilles Deleuze (1925-1995) en su libro “*Lógica del sentido*” (1969). En él hace una investigación extensa que trata el tema de la paradoja a través de treinta y cuatro series de paradojas que van desde Platón a Alicia de Lewis Carroll, pasando por Lévi-Strauss e incluso Edipo. Lo que pretende Deleuze es crear una constitución paradójica de una teoría del sentido.

En este escrito, se afirma que una paradoja es un “*juego del sentido y el sinsentido, un caoscosmos*”, es la afirmación de dos sentidos al mismo tiempo. Una afirmación que es verdadera y falsa a la vez, no se puede comprobar, se afirma y a la vez se anula.

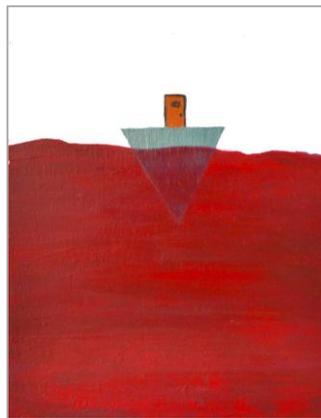
“La paradoja es primeramente lo que destruye al buen sentido como sentido único, pero luego es lo que destruye al sentido común como asignación de identidades fijas”

Dentro de estas treinta y cuatro series, una de ellas es la *Del sentido*. Aquí, el autor explica cómo el sentido nunca pertenece solamente a uno de los dos términos (la dualidad de la paradoja). Cómo este concepto a pesar de estar compuesto por dos otros, no pertenece a ninguno y son los dos al mismo tiempo. Esto se debe analizar con otra serie de paradojas, dentro de estas, se encuentra la paradoja *Del absurdo*:

“Paradoja del absurdo, o de los objetos imposibles. De esta paradoja se desprende aún otra: las proposiciones que designan objetos contradictorios tienen también un

sentido. Sin embargo, su designación no puede efectuarse en ningún caso; y no tienen ninguna significación, que definiera el género de posibilidad de una tal efectuación. No tienen significación, es decir, son absurdas. Pero no por ello dejan de tener un sentido, y las dos nociones de absurdo y de sinsentido no deben confundirse. Y es que los objetos imposibles -círculo cuadrado, materia inextensa, perpetuum mobile, montaña sin valle, etc. son objetos «sin patria», en el exterior del ser, pero que tienen una posición precisa y distinta en el exterior: son el «extra-ser», puros acontecimientos ideales inefectuales en un estado de cosas».¹⁰

De esta forma, Deleuze enumera una serie de paradojas a modo de explicar mejor la *Lógica del sentido*, y con esto, el funcionamiento y la utilización de las tan complejas paradojas.



El cruce del primer umbral. 20x12cm.

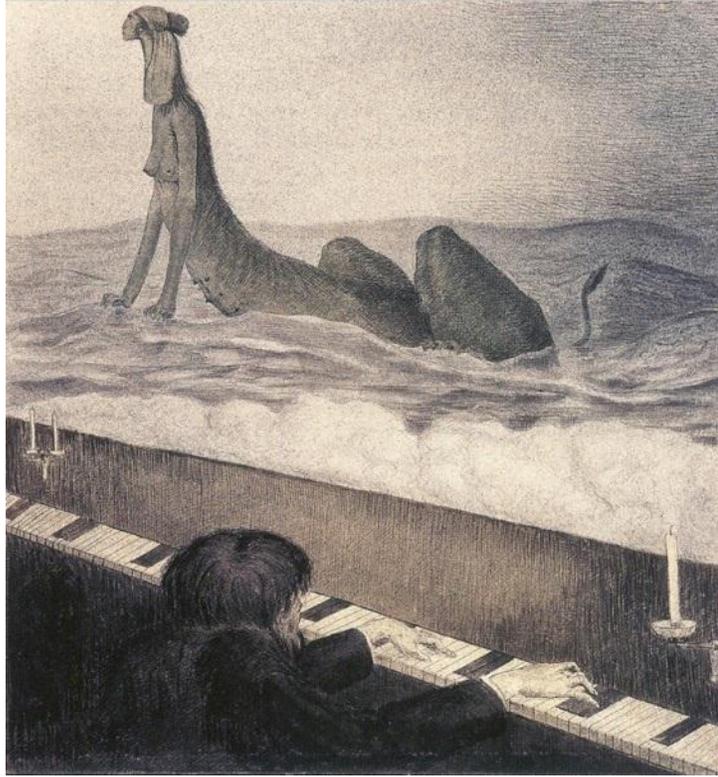
Volviendo a lo anterior, hay que entender que lo sublime es en sí mismo una paradoja. Es una contraposición de sensaciones, son dos sentimientos opuestos que se concilian para manifestar el sentimiento de lo sublime, el goce y el malestar, terror y valentía, angustia y serenidad. Solo la fusión de estos opuestos logra concretar el *sentimiento más completo de lo sublime*.

¹⁰ Op. Cit.

Etimológicamente paradoja, “*paradoxa*”, significa “contrario a la opinión (doxa)”, esto es, “contrario a la opinión recibida y común”. Cicerón (*De fin.*, IV, 74) escribe: *Haec paradoxa illi, admirabilia dicamus*, “lo que los ellos (los griegos) llaman paradoxa, lo llamamos nosotros “cosas que maravillan”. La paradoja maravilla porque propone algo que parece asombroso que pueda ser tal como se dice que es. (*Diccionario de la Filosofía*, José Ferrater Mora, Alianza, 1984).

Las paradojas resultan ser el enfrentamiento entre dos opciones igual de válidas, pero a la vez opuestas, que hacen dudar a la razón. Son una herramienta de la lógica que sirve para comprender mejor ciertos ejercicios intelectuales, además que evidencian las limitaciones de nuestro lenguaje. Las paradojas tienen en común que a partir de un conjunto de premisas, todas conducen a contradicciones lógicas, por lo que son afirmaciones las cuales es muy difícil notar si es algo efectivamente verdadero, o se trata de algo falso.

En la obra del ilustrador de origen austriaco Alfred Kubin (1877 – 1959), – principalmente dibujante y grabadista. Realizó más de 70 publicaciones ilustradas de autores como Fiodor Dostoyevski y Edgar Allan Poe. Fue precursor del surrealismo y miembro de una de las ramas del expresionismo– un personaje que parece ser un niño o un hombre sombrío, toca piano observando el mar. El piano está conteniendo el mar lo que se podía decir que es parte de la sinfonía que toca este personaje. De éste se asoman rocas que continúan siendo un órgano masculino, del cual en la cima, crecen dos brazos que resultan ser del torso y cabeza de una mujer observando el horizonte, la cual además tiene una cola de león que sale entremedio de las dos rocas-testículos-piernas. Esta, además de ser una imagen surrealista y absurda por lo que es paradójica y a la vez sublime. Se crea una sinfonía que interpreta los deseos ocultos del intérprete.



Alfred Kubin. "The Symphony" 1901

En el campo del arte, las paradojas son infinitas. Tal como es una figura retórica muy utilizada en la ciencia, también lo es en la literatura (ej. el surrealismo), en la poesía (ej. Los Haiku), también es un recurso muy frecuente para los artistas visuales. Los ejemplos más conocidos a cerca de esto son René Magritte y M.C Escher. El primero plantea una paradoja en la representación al evidenciar que lo representado, es realmente una imagen ("Esto no es una pipa") y asimismo lo hace M.C. Escher creando paradojas del espacio, crea figuras imposibles, juega con la proyección del espacio tridimensional en el plano, espacios que se arman y desarman a la vez, generando una paradoja ante el uso clásico de la perspectiva como representación naturalista.

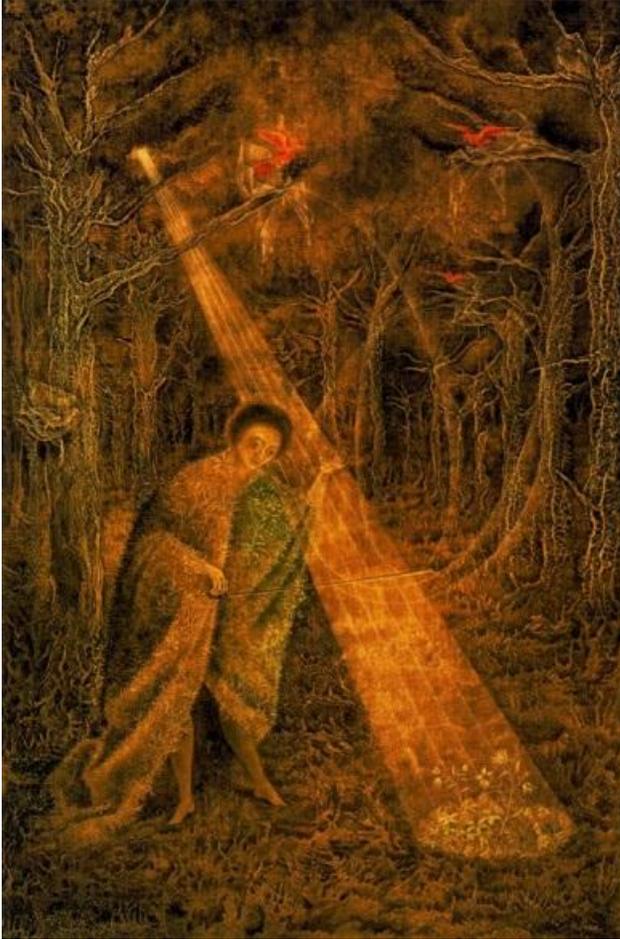
Otro ejemplo es Hieronymus Bosch, El Bosco (1450 – 1516). Proveniente de los países bajos. Sus cuadros están protagonizados por la humanidad. El ser humano en todo su esplendor y hundido en el pecado. En este fragmento del tríptico "De las tentaciones de San Antonio", la paradoja está en la imposibilidad

de un pez nadando en el cielo y en estos dos personajes montados sobre él. Resulta inverosímil que estén montados debido a su tamaño, a no ser que el pez fuese gigante. Además, como mencioné recién este pez flota en el aire, lo que debido a su naturaleza de pez, es imposible que sobreviva. Generalmente, este artista recurre al concepto de la paradoja para crear sus composiciones, la que junto con el absurdo, logra que sus pinturas sean tan infinitamente interesantes y llenas de significado.



Hieronymus Bosch
Tríptico "*De las tentaciones de San Antonio*". Detalle.
Óleo sobre tabla. 1505

Así mismo Remedios Varo (1908 – 1963), artista de origen español y radicada en México –fue parte del surrealismo y se encuentra dentro del campo del Realismo Mágico– Sus obras, tratan de temas diversos, siempre acudiendo a los símbolos y a lo esotérico. Como también lo onírico. Todos estos temas, son en sí una paradoja, o acuden a ellas para ser entendidos, por lo que representarlos de la manera en que lo hace esta artista, hacen su obra aún más interesante. En esta pintura en especial, la paradoja está en que en medio del bosque, escondido entre las ramas, se asoma un rayo de sol dorado, el que se transforma en cuerdas de un instrumento musical que es tocado por la mujer, puede ser un arpa y a la vez es un rayo de luz.



Remedios Varo, "*Música Solar*"
Óleo sobre tabla. 91x61cm. 1955

La paradoja, es un concepto complejo ya que existen muchos tipos diferentes, por lo que las formas de representarlas también lo son. Uno como espectador puede encontrar paradojas en algunas obras sin que el artista las haya puesto conscientemente ahí, como también se pueden encontrar paradojas que pasan desapercibidas y que es parte de la intención del artista.

Un artista prácticamente desconocido, pero que su obra está llena de paradojas es Rokuro Taniuchi (1921-1981), Ilustrador japonés. Sus acuarelas datan de los años 40s y 50s, pero no hay fecha exacta de ellos. Ilustró revistas y libros para niños. Al parecer no hay más información de él por lo menos en Latinoamérica, solo imágenes de sus casi 1300 acuarelas. En el caso que ejemplifico a continuación, la paradoja es evidente. El mar está tranquilo como una

taza de leche. En esta pintura, un personaje está parado en un muelle observando el mar hacia el horizonte. En el cielo, una botella está derramando leche en el mar. La paradoja está en que el mar pasa a ser leche y la leche mar, es ambos a la vez y no son ninguno.



Rokuro Taniuchi

» ¿Qué es todo esto?

Se trabaja con imaginación, intuición y una verdad aparente; cuando esto se consigue, entonces se logra la historia que uno quiere dar a conocer. Creo que eso es, en principio, la base de todo cuento, de toda historia que se quiere contar.

(Juan Rulfo)

No sé cómo ni donde parte todo esto, no sé de dónde vienen estas imágenes, pero hay que asumirlo, están y algo hay que hacer con ellas. Son paisajes naturales, campos, playas, bosques y paisajes abstractos. Esto es lo que se ve en primera instancia, junto con esto, fuego, agua, piedras, teléfonos, sogas, barcos, casas, que se convierten en personajes y protagonistas de mis pinturas.

Para entrar en mi universo pictórico, hay que viajar desde el exterior hasta lo más profundo de él. Recorrerlo desde afuera para poder ingresar de a poco en el fondo de este.

Al ver todas mis pinturas dispuestas en la pared, lo primero que uno tiende generalmente a hacer es seguir un recorrido lógico que da la organización en el espacio. De izquierda a derecha o derecha a izquierda, de arriba abajo o de abajo hacia arriba. La manera en que están dispuestos los cuadros, hace que se activen entre ellos, que mantengan un hilo conductor más allá de la relación visual o pictórica que tengan.

El espectador es invitado a reconstituir este paisaje fragmentado a través de los espacios vacíos que hay entre cada una de las pinturas. Éste debe estar dispuesto a abrir su mente, para poder ingresar en el universo que les planteo y crear su propia narración donde una primera paradoja surge, en relación al principio y el final de este relato visual.

Es una serie de pinturas compuestas de varias ventanas que dan hacia un mismo mundo, un solo gran paisaje y que en cada una de ellas contiene un relato diferente.



Sur. 30x30. 2013

Funcionan como serie y a la vez individualmente. Juntas no son lo mismo que separadas y viceversa. Un fragmento no implica una anterioridad para ser definido, se percibe su forma, pero su otra parte, no está visible. Es ahí en donde el espectador debe hacer la tarea de reconstituir para poder comenzar a crear su narración.

Son pinturas de mediano y pequeño formato, algunas sobre tela y otras sobre madera. Utilizo principalmente la pintura acrílica y a veces las intervengo con óleo y barniz. Son imágenes que resultan de manera inconsciente y se forman en la imaginación, lo que se transforma en un lugar común de mis creaciones. Su procedencia carece de sentido, pues éste se constituye en su totalidad.

Si bien en un comienzo tuve el afán por utilizar una técnica académica basada en el oficio de la pintura, la transformé por un interés en la representación.

Dejé de preocuparme en la manera de pintar y comencé a preocuparme de lo que quiero representar, no en cómo hacerlo.

Como mencionaba anteriormente, son paisajes. Paisajes imaginarios, pero influenciados en cierta parte por la geografía de mi país, como también en la historia de la pintura. Aquí se plantea una primera paradoja, ya que, de cierta forma, estoy negando mis referentes, al pintar de una manera totalmente contraria a ellos, pero a la vez los enaltezco al reconocer su maestría y los tengo siempre presentes al momento de trabajar. La historia de la pintura en Chile, está también ligada a mi trabajo –o mi trabajo a la historia de la pintura– ya que en un comienzo, la pintura chilena hizo hincapié en la representación del paisaje. Comenzando con la intención de registrar nuevas tierras y realizar estudios botánicos, luego representándolos de forma naturalista, o asumiendo tendencias de una manera impresionista.

Así como lo hacía Pedro Lira, Juan Francisco Gonzales, Alfredo Helsby –solo por nombrar algunos– el pintor sale de su estudio y va a pintar dentro del paisaje, “al aire libre”. ¿Por qué? No solamente para captar la luz, como bien lo hacen los impresionistas, sino que para sentir el paisaje, vivirlo. El pintor mantiene una relación sublime con el paisaje; lo contempla y le maravilla, por lo que sale a pintarlo. Quiere experimentarlo no solo desde su venta, sino que lo hace desde el escenario mismo.



Cuando me perdí en el bosque 30x50cm. 2013

En la serie que presento para mi examen de grado, no utilizo referencia visual o fotográfica, por lo que tampoco pretendo que tengan una semejanza con

la realidad. Asimismo, los personajes que los habitan tampoco se plantean como representaciones naturalistas. En primera instancia, podrían ser pinturas inocentes, tal vez infantiles, segunda paradoja. Lo que están representando va más allá de la inocencia. En su mayoría son situaciones absurdas, fuera de lugar y del sentido de la lógica. La manera en que están pintadas en relación a lo que quieren representar y lo que representan en sí mismas, es una paradoja.

Las pinturas que hago, carecen de mimesis de la realidad por lo que recurro a la utilización de símbolos para lograr el resultado que se ve finalmente. Estos símbolos son el elemento que completa el paisaje tanto para captar lo sublime como la paradoja. Son los que se ponen en el papel del ser humano frente al paisaje o frente a la situación contradictoria, paradójica.

Los elementos presentes, se van leyendo como símbolos a los cuales se le concede una significación. Según el diccionario de la RAE, símbolo es una «*Representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada*», es decir, son imágenes o figuras las que a través de una convención han llegado significar un concepto común a cualquier persona quien lo lea.

Los símbolos, son un tipo de signo. Esto quiere decir que permiten explicar los fenómenos cognitivos. La relación que tiene con el objeto representado, además de ser mediante acuerdo –como dice la definición anterior– puede ser denotativo, lo que quiere decir que el significado es objetivo, preciso y quedan fuera los juicios personales que se puedan aplicar a este objeto. También puede ser connotativo que tiende a una relación subjetiva entre el símbolo y el objeto representado.

Los símbolos que represento, son comunes a cualquier ser humano sensible que habite la tierra. Tienen que ver con los orígenes, tienen que ver con el principio de los tiempos, tienen que ver con la esencia más profunda del ser humano. Pero estos símbolos universales, al estar dispuestos bajo una narrativa ficticia, pueden llegar a variar su significado al que cada persona los ha de

interpretar de una manera diferente, adaptándolos a su propia historia y a sus experiencias.

En mis pinturas, estos símbolos no solo pueden ser polisémicos, sino que también pueden tener significados contrarios, es decir, paradójicos y ser considerados como absurdos. En ocasiones es un solo elemento el que arma el relato, y otras, son varios elementos dispuestos de manera estratégica en el espacio representado.

Por ejemplo un teléfono (o muchos) en medio de una playa (fig. 1). Imagen que es posible, pero a la vez muy poco probable de que suceda en la realidad. Además la manera en que está pintado el paisaje, el mar, las olas, intenta tener una cercanía a la realidad mucho mayor de la que tienen los teléfonos, es más, se podría decir que es un intento fallido de una pintura ilustrativa de una playa. Los teléfonos, en cambio, están pintados de manera rápida y muy simplificada a lo que es un teléfono naturalista, son celulares o teléfonos rojos de los años 50s que casi se desarman por ausencia de mimesis.



Fig. 1
"El llamado del mar"
30x40cm. 2013

También pueden ser significados que están fuera de la lógica, como una cigüeña que carga en su pico un perro cachorro (fig. 2). Este, es una acuarela de

un paisaje de cerros el que en el cielo, vuela una especie de cigüeña dibujada a tinta con un perrito que, enganchado de unas cuerdas, es transportado en su pico. No tiene contrastes ni volumen, solo líneas de contorno. Será muy difícil de creer si se viera algo así en lo cotidiano, es una imagen fantástica.



Fig. 2 Todos los perritos van al cielo. 15x20cm. 2013

Entonces, es así como se crean paradojas, a través de la negación de la mimesis en función del símbolo, es decir, a través de una representación simbólica. El espectador debe reconstituir los fragmentos de mi gran paisaje para así crear su propia narración, la que va más allá de lo que les presento como mera imagen y hace que la imagen sea sublime.

» El hombre busca respuestas y encuentra preguntas

“El silencio no puede seguir siendo mi lenguaje,
pero sólo encuentro esas palabras irreales
que los muertos les dirigen a los astros y a las hormigas,
como la luz de una jarra de agua
lanzada inútilmente contra las tinieblas”
(La última isla, fragmento. Jorge Teulier)

Como ya vimos en los capítulos anteriores, lo sublime es una paradoja en sí misma, un sentimiento mixto. Una mezcla entre el maravillarse y el horrorizarse ante el ser de la naturaleza. Y la paradoja, naturalmente es una contradicción o una oposición de elementos.

Lo sublime además, tiene que ver con lo más profundo del ser humano. Debemos liberarnos de nuestro ser para sentirlo y este *“proceso de liberación nunca es inocente”*.¹¹ Por más que parezca o quiera serlo. La liberación tiene que ver con dejar el pensamiento de lado, con estar abierto a situaciones que normalmente uno no se expondría. Hay que dejar de lado la voluntad, como dice Schopenhauer, para darle paso al sentimiento de lo sublime.

“La voluntad aparece como muro que hay que franquear para abrirse a una liberación total del Yo, de todos los Yoes posibles”.¹²

Es así como a través de esta liberación se llega a la gran paradoja. *La liberación total del yo*, la experimentación del horror y de la maravilla de la vida.

El espectador puede enfrentarse a mi obra a través de un recorrido visual. Un recorrido que debe ser reconstruido a partir de él mismo llevándolo a una narración personal. Todos mis cuadros, como serie, son una gran narración

¹¹ Baudrillard J. (1999). *El intercambio imposible*. Traducción: Alicia Martorell. Ed. Cátedra.

¹² Op. Cit.

acerca de un paisaje indeterminado y –a la vez– son pequeñas narraciones. Peripecias que están pasando en este gran paisaje fragmentado.

Estos paisajes se van activando al tener como protagonistas a pequeños objetos o personajes que los habitan, los que igualmente, son símbolos que le dan significados indefinidos a cada una de las pinturas, que finalmente toman forma según la percepción y voluntad de cada espectador.

El espectador toma la posición de contemplador ante cada uno de los paisajes que luego de descubrir o descifrar estos símbolos, puede introducirse en la pintura misma. Encontrar referentes, pensar el procedimiento, el lenguaje al que están enfrentados para así hacerlo parte de ellos y poder entender la paradoja de lo sublime.

El asunto es crear momentos de reflexión, de contemplación del hombre ante su propia naturaleza a través de la naturaleza misma, del paisaje, de los símbolos presentes, los múltiples y paralelos significados que se pueden encontrar, no en mi trabajo, sino en ellos mismos.

¿Es posible, aún en estos tiempos lograr producir relaciones sublimes entre el arte y el hombre? ¿El hombre está dispuesto a dejar su voluntad de lado y dejarse llevar por la naturaleza misma de todas las cosas? ¿Qué tan importante es la manera de hacer arte, si su verdadero significado siempre será el mismo? ¿Siempre es el mismo? ¿De qué depende?

» Bibliografía

Aristóteles. (1974). La poética. Madrid, Esp.: Gredos.

Baudrillard J. (1999). El intercambio imposible. Madrid, España: Cátedra.

Bruke E. (1987). Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello. Madrid: Tecnos.

Deleuze G. (1994). Lógica del sentido. Barcelona: Paidós.

Kant, I. (2005). La crítica de Juicio. Buenos Aires: Losada

Pseudo, L. (2007). Sobre lo Sublime. Santiago: Metales Pesados.

Sartre. J.P. (1940). Lo imaginario. Buenos Aires: Losada.

Schiller, F. (1992). Lo sublime: De lo sublime y sobre lo sublime. España: Málaga
Agora

Schopenhauer A. (2004). El mundo como voluntad y representación. México:
Fondo de cultura económica.