

Universidad Nacional de Córdoba.
Facultad de Filosofía y
Humanidades Escuela de Artes

Trabajo Final de la
Licenciatura en Pintura
“Mundo Privado”
Pinturas y Dibujos.
Pabellón CePIA

Valentina Cornaglia
Asesor: Gabriel Gutnisky
Córdoba, Julio 2011



Indice

Introducción	1
Sobre el proceso de configuración	2
Procedimientos formales	3
Reflexión y practica: el taller	6
La pintura gestual	7
Análisis de la obra	12
Referentes	18
Mundo privado	19
Reflexión	20
Bibliografía	21

"Detrás de las partes y a través de los intersticios podemos imaginar una libertad imposible" Un caos que para el filósofo no es desorden o confusión, sino el abismo que está detrás de todo lo que existe, y cuyas reglas de orden no podemos abarcar.

John Peter Berger

Introducción

Construir una escena, en un dibujo y una pintura, es seleccionar una parte del mundo real, y mis situaciones en ese mundo. En el plano de la representación, las cosas cambian. Allí podemos burlar lo correcto, podemos contar los secretos. El mundo es visto desde otro lugar (la libertad es lo que podemos inventar).

En general, para que una cosa sea, para que se configure como entidad eficiente, seguimos un curso, una regla (no romper, desviar-avanzar). Luz roja (PARE) pero no quiero parar.

Sobre el proceso de configuración

Punto de partida: **el dibujo**

Todo comenzó desde que realicé unos dibujos sin plantearme un objetivo previo y concreto; dibujé óvalos, círculos de líneas muy simples, hechos con carbonilla sobre papel. La distribución de las formas era al azar, todavía no me había propuesto resolver qué lugar iba a ocupar cada figura. Estaba en una etapa de búsqueda formal, buscando qué trazo era el adecuado, ensayando texturas, yuxtaposiciones de figuras, contornos esfumados, otros más nítidos, rígidos y empleando como herramienta la carbonilla. Aun el color del espacio era siempre blanco, el propio de la hoja.

Al trazo y formas impulsivas del comienzo siguieron formas mas definidas. Les di un nombre, que me ayudaba a caracterizarlos, a darles distintas cualidades, las denomine “personajes”.

Los personajes poseían, caracteres singulares, una actitud determinada, particularidades propias e irrepetibles, que me permitían otorgar a las figuras características formales, diferenciadas entre sí. De repente dibujaba líneas finas, filosas que envolvían un círculo, que giraba velozmente

Estos personajes llegaron a crearse mediante el acto de **repetición**: dibujaba y mientras lo hacía, ciertos atributos de esa forma me atraían e interesaban (funcionaban). Simultáneamente descartaba a otros. Observé que era acertado el contraste entre una figura pequeña y una figura de mayor tamaño; figuras de contornos duros, contrastando con figuras blandas, casi efímeras, borrosas. El dibujo de cada figura se tornaba cada vez más detallado y exigente. Me detenía en cada trazo, pensaba como quería dar forma y contenido a las figuras; cómo podía configurar la relación entre una y otra figura

Así conformé un tipo de **lenguaje gráfico**. Jugando con esas contraposiciones formales, trabajando con la misma herramienta, la carbonilla, pero también incorporando trapos y goma de borrar para lograr otros efectos. Las formas de cada figura se determinarían recíprocamente. ¿Debían dialogar? ¿Debían enfrentarse?. El color aun no era necesario.

Comienzo a organizar las relaciones espaciales. Es decir, seleccioné dos figuras y las situé a la misma altura, simétricamente, Cada figura asumió un lugar y posición estratégica, una en función de la otra. De esta forma la lectura visual resultaba clara, prolija, y concreta. Por lo tanto, el espacio debía ser neutro, higiénico, atemporal

El blanco de la hoja era perfecto para que se desarrollara esa situación de imparcialidad; no debía haber referencia de tiempos o de otros objetos, u otras líneas, o planos de color; sólo dos figuras protagonistas. Todo, aparentemente, estaba bajo control.

Me alejo un momento, observo el dibujo, y llego a una conclusión: **estas figuras se oponen entre si, son ambiguas y paradójicas, generan un misterio constante.**

Observaba justamente eso, un encuentro “imposible” y “absurdo”. Algunos objetos que dibujaba provenían de la realidad cotidiana como los aviones, sillas, autos y otros eran sólo producto de mi imaginación.

Procedimientos formales

- Pintar, volver a pintar, tapar-destapar, cubrir-descubrir, raspar, tachar, frotar

La pintura representaba, en ese entonces, un obstáculo, porque debía reacomodar y ajustar el aspecto formal y conceptual que trabajaba en los dibujos. En esta etapa la pintura va a presentar otra atmósfera, alejada de la pulcritud del blanco de la hoja.

Esta etapa requería un ejercicio experimental; realizaba bocetos en pequeños cartones, hacia pruebas de color, tratamientos de las superficies, y en función de ese espacio pictórico, pensaba los objetos.

Surgieron superficies de colores netamente planos, contrastando con superficies más irregulares, que se tornaban indefinidas, tenían algo de raspado y gastado. Lograba esa apariencia superficial aplicando capas superpuestas de pintura. A continuación, con una tela raspaba la superficie creada. El raspado de esa superficie daba lugar a la aparición, emergencia de una composición, de colores, diferente. La relación entre cada una de las capas superpuestas se transformaba novedosamente.

El contraste de los nuevos espacios configuraba la **idea** de las **oposiciones**, que venía trabajando en los dibujos.

- Contraste

“El contraste nos hace ser conscientes de los opuestos”² En mi obra los contrastes binarios se dan entre: superficies áspera-suave, texturadas-lisas, contraste entre figura y fondo, colores saturados-débiles, figuras dispuestas: arriba-abajo, figuras: pequeño-grande, trazos torpes-líneas delicadas, tiza pastel-acrílico, fondos plano-fondos irregulares, gráfico-pictórico.

²BELJON. J.J. Gramática del arte. Ediciones Celeste, España, 1993. pag 80

- Poner-oponer

Se trata de un proceso en donde **selecciono** qué objetos y qué fondos se van a **contraponer**. Dicha selección implica el **efecto-impacto** que produce la articulación-relación- entre cada objeto, cada superficie, cada pieza pictórica.

Busque unos dibujos que había realizado hacia un tiempo (*Dibujos “bitacora” de cuarto año de la facultad, del proceso personal*). A partir de la pregunta ¿ De donde provienen esas imágenes del auto, la casa, el perro, el conejo?. Respondí: pertenecen a mi mundo privado. Son las cosas que veo, que uso, que acaricio, que se rompen, que se alejan, que vuelven, pero al mismo tiempo se van; es mi mundo privado atravesado por el mundo público; el pequeño mundo amenazado por el exterior; el pequeño mundo lleno de humor y de sátira. Son situaciones que incluyen esos objetos. Son partes de un mundo interior, las pongo y las opongo.

- Técnica

Tomo el **hecho técnico** como un componente fundamental en la realización de la pintura y los dibujos. Esta acción técnica de **configurar**, le da **carácter**, una cualidad plástica, identidad y presencia a la obra y a cada elemento formal. Cada pintura y dibujo está determinado por su material y herramienta.

Abordo una actitud experimental, observando cómo actúan los materiales y las herramientas. Utilizo Lienzo, papeles de distinto color y textura, lijas como soportes.

La técnica empleada es mixta: Acrílico, óleo, enduído, látex, tiner, tiza en polvo, tiza pastel, carbonilla, grafito,

Las herramientas que utilizo son: pinceles, espátulas, gubias, estecas, varillas de madera, mis propias manos como herramientas y placas radiográficas.



Valentina Cornaglia (2011) - "Sin titulo" - Técnica mixta sobre tela - Conjunto c/u 110x130mts.

Reflexión y práctica: el taller

Tuve la oportunidad de asistir al taller de Dante Montich³. Previo al ingreso del taller había visitado una muestra de Montich, y quede impactada por el estallido de color y las formas “malas”, que se retorcián desanudándose, finalmente, en un blanco sucio y solitario. La imagen me resulto un tanto agresiva. Eso atrajo mi atención y me dije: *este artista sabe lo que hace; en su obra muestra su **actitud***. Pensé en esta palabra, su significado y lo que implicaba: una parte de la historia de la pintura y del arte. El eco de aquella impresión llega hasta hoy impulsándome a trasladarlo a mi pintura.

En el taller encontré un espacio de encuentro con otros artistas, y una tendencia a cierta pintura expresionista, pero principalmente hallé un diálogo con mi propia obra. Aprender a reconocer e interpretar la pintura.

Así comienza una etapa durante la cual emerge la preocupación por el proceso creativo, la reflexión acerca de una decisión estética, en donde la obra también debe encontrar un lugar para establecer una relación-reacción con el otro, el sujeto espectador que no sólo mira y observa, sino que, además, interroga, indaga, piensa y cuestiona.

“El nuevo espectador en el siglo XXI debería mirar y pensar, deberá trabajar para hacer una lectura artística, para que poco a poco la obra vaya mostrando las respuestas a sus enigmas”⁴

La experiencia en el taller fue el inicio de una investigación plástica, sobre las posibilidades expresivas de la pintura como lenguaje y pensamiento.

“El artista estudia amorosamente su materia, la explora hasta el fondo, espía su comportamiento y reacciones, la interroga para poderla domar, le obedece para poderla someter. Profundiza en ella para que revele posibilidades latentes y adaptadas a sus intenciones; ahonda en ella para que ella misma sugiera nuevas e inéditas posibilidades, la sigue para que sus desarrollos naturales puedan coincidir con las exigencias de la obra que hay que hacer”⁵

³MONTICH, Dante (1966). Artista cordobés. Se considera dentro de la corriente abstracto expresionista..

⁴OLIVERAS, Elena. Cuestiones de arte contemporáneo. Emece Editores, Buenos Aires 2008. Pag 14.

⁵ECO, Humberto. Historia de la belleza. Octava edición, Barcelona 2007. Pag 402

Esta indagación me lleva a una especie de conciliación, de acuerdo, de concordancia mutua y genuina entre el medio (la pintura) y el sujeto (el artista) se encuentran los elementos que me permiten materializar el escenario que pretendo. Me posibilita crear, dar distintos niveles de atmósfera, excitar zonas de color vibrante para silenciarlas con un gris deteriorado y sucio. Se trata simplemente de imaginar la situación. La pintura propone un lugar donde se descifran las apariencias de las figuras y de las formas. Se desenvuelven mecanismos de significación.

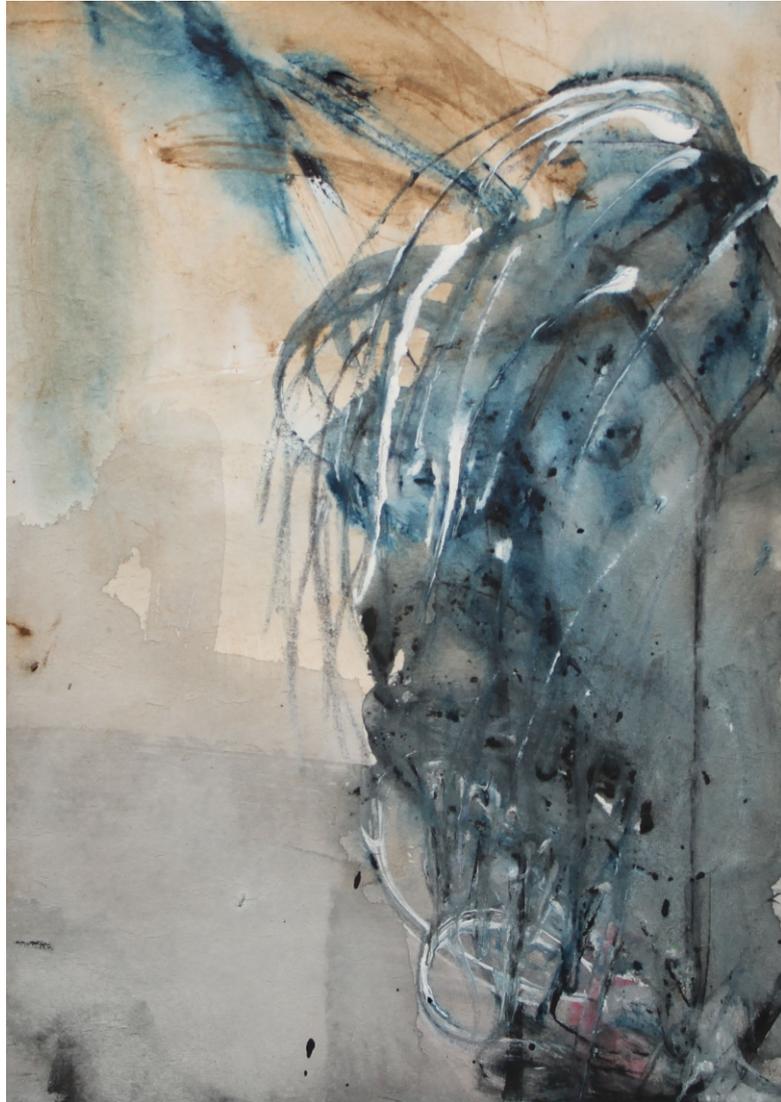
La pintura gestual

“La vía de la pintura gestual, valoradora del trazo como expresión de la vitalidad pura, un trazo que puede ser caligráfico y que es al mismo tiempo forma y mensaje”⁶

Con el tiempo supe que la **mancha** implica un espacio, un espacio pictórico sin coordenadas espaciales (arriba - abajo). Actualmente pienso que la mancha es como una conquista de un territorio (la tela, la superficie). Finalmente invadimos el plano, se deja el recorrido de todo el cuerpo. La mancha se origina por medio del **gesto**; un gesto que no es controlado racionalmente, sino intuitivamente, pero estando atenta a lo que va sucediendo. Así es como se enfrentan un gran espacio pictórico negro de amplias pinceladas **expresionistas**,⁷ es decir esa expresividad exagerada y distorsionada, contrastado a espacios planos y a pequeños timbres cromáticos saturados.

⁶ALONSO CAMPOS, Juan Ignacio. Historia universal de la pintura. Ediciones Espasa Calpe, S.A España 2001. Pag 1038.

⁷Los expresionistas emplearon la línea y el color de un modo temperamental y emotivo, de fuerte contenido simbólico.



Valentina Cornaglia (2011) - "Sin titulo" - Técnica mixta sobre papel - 26x36cm

Aquella exageración está dada por **texturas** logradas con empaste, que a su vez crea un relieve, se corporiza un espacio o una figura. Se deja la huella del pincel. En los dibujos sobre papel, las texturas, son texturas visuales, son el resultado de entrecruzamientos y superposición de líneas, hechas con carbonilla o tiza pastel.

Sobre la textura del fondo de las pinturas, se dibujan grafismos, aislados, entrecruzados, que responden a una indeterminación formal, dándole un aspecto informe, inacabado.

"Informal significa, por otra parte, la ausencia de una configuración del conjunto de un cuadro, la ausencia de una estructuración, de una estructura cerrada y definitiva (...) frente a la figura formal rígidamente delimitada y el claro orden pictórico de la estética tradicional, se postula un entretejido laxo e indeterminado de manchas coloreadas"⁸

La pintura se configura en la tensión entre lo "informe" de la mancha como inmediatez sensual (de allí lo experiencial -en este caso- relacionado con el expresionismo abstracto) y la elocuencia de la forma que le otorga al contorno la capacidad de producir apariencias, significados (casas, textos, aviones, autos). Las manchas ("lo informe") es aquello que no tiene impuesto límites, aquello que no está ordenado "geoméricamente" y puede indicarse como "espacio". Pero ese "espacio" es poblado por agrupaciones formales visiblemente reconocibles pero esquematizadas, deformadas (en ese forzamiento "expresivo" está la mención al expresionismo "figurativo"). Aquí el vacío y "lo informe" resultan términos activos, porque la mancha funciona mediante la alteración que opera en virtud de la yuxtaposición inarmónica o la integración de opuestos formales aparentes: lo informe -la tentación del discurso de detenerse, de enmudecer- necesita de su opuesto para que surta efecto. En definitiva, el placer sensual enfrentado a la elocuencia de la forma y su significación.

⁸JUNKER. Hans Dieter. Miseria de la comunicación visual. Ediciones Gustavo Gili, S.A Barcelona. Pag 29.

El **color** me ofrece la posibilidad de intensificar la expresión y las intencionalidades. Utilizo una paleta de blancos y negros cromáticos, contrastados a colores saturados, fríos, cálidos, puros, a su vez desentonando con colores débiles.

El color me facilita determinar una atmosfera dramática e irónica.

La representación de los personajes-figuras, (casas, conejos, autos, etc) es de una construcción sintética y esquematizada.

Algunas figuras como la representación casa, necesitan simpleza del carácter gráfico. De la evidente línea del tiza pastel; mientras que otras (conejos) se presentan con un empaste de amplias y puntiagudas pinceladas.

Trabajo con telas de distintos tamaño, pero principalmente prevalecen las de mayor tamaño para que el gesto se valorice y se imponga. Estas superficies son extendidas en el suelo, las recorro, las giro, y las vuelvo a dar vuelta.



Valentina Cornaglia (2011) - "Sin titulo" - Técnica mixta sobre papel - 26x36 cm

Análisis de la obra

El lenguaje fragmentario

El comportamiento informal de la mancha y las figuras hacen que la imagen y la composición parezcan “sin terminar”. Esta condición lo permite el modo de emplear el material. Lo propio de esa forma de pintar es que todo podría “mejorarse” aun algo más.

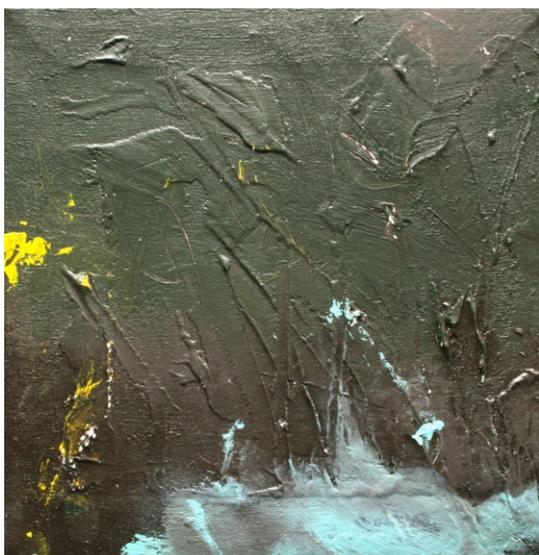
“La imagen presentara como consecuencia una unidad a-lógica, contradictoria, resultando una percepción visual no determinada de manera unitiva, gestáltica; por el contrario, la relación sintáctica entre los elementos responderá a una estructura no integral, aditiva”⁹

Esta manera de “componer” o descomponer, crea en la obra un planteo que no permite la “falta”. Lo que impresiona, y afirma esta imagen fragmentada es su carácter de suceso imprevisto.

La fragmentación como premisa tanto en el aspecto formal y discursivo, se manifiesta también a nivel expositivo, es decir en el montaje de la obra. Se muestran diversos conjuntos de cuadros en donde cada pieza necesita de su “co-presencia”. Un cuadro cuya superficie es dañada por un amarillo áspero, contiguo a otro cuadro donde la sensación de pesadez del color negro nos lleva a un lugar sin salida, un lugar donde todo se extingue. Ambos cuadros, ambos colores se acompañan, se custodian, se rechazan. Se descubre así todo un repertorio amplio de gestos e “historias” que empiezan en algún punto de la obra para mutar y transformarse con otras formas y espacios que nunca terminan de verse completos.

⁹ LOPEZ ANAYA, Jorge. Pintores Argentinos del siglo xx. Centro editor de America Latina S.A Buenos Aires 1981

Este tipo de exhibición de las obras, incita a la activación de los mecanismos de la “obra inorgánica”, con las posibilidades de una combinatoria ilimitada. La obra inorgánica en el sentido que las imágenes son entrelazadas, articuladas, relacionadas, complementarias a las restantes, de tal forma que en conjunto adquieran nuevos significados. A través de este criterio pretendo basar la recepción en una comprensión que exceda el caso aislado de la obra única. Será entonces una interpretación contextual. En mi caso un cuadro nunca se define solo visualmente.



Valentina Cornaglia (2011) - “Sin título” - técnica mixta sobre lienzo - Conjunto, medidas c/u 20x20



Valentina Cornaglia (2011) - "Sin titulo" - técnica mixta sobre lienzo - Conjunto, medidas c/u 20x20



Valentina Cornaglia (2011) - "Bajo suspensión" - técnica mixta sobre lienzo - 130x140 mts

Lo implícito

*"El juego entre la verdad y la fantasía, lo que fue y lo que pudo haber sido, lo que sucedió de verdad o lo que tal vez no sucedió nunca"*¹⁰

¿Qué es lo implícito en la pintura? ¿Una obra de arte debe ocultar y al mismo tiempo mostrar?
¿Mostrar implica ocultar? ¿Ocultar es mostrar otra cosa?

Me resulta intrigante ver que un revólver apunte a un conejo o a una casa. Siento que estos objetos muestran lo que esconden, pero no sé que esconden, hay un misterio relacionado con aquello que no ocurre pero que está, se trata en definitiva de un "sentido suspendido". Lo que yo no veo, me lo imagino. Lo imaginado es algo que está en movimiento. En mi mente se produce aquel ansiado encuentro, se produce la acción, se completa aquella situación de la que sospecho, que me incomoda, que me descoloca. Porque los objetos están quietos, flotando, cada con su propio color, con su peso, textura y espacio, con una actitud hiriente pero de apariencia amable. Quizás nada es lo que parece. Porque cada imagen esconde otra imagen y ésta, a su vez, oculta otra realidad.

También considero que este estado contiene una trampa; estas figuras de casitas, conejos, sitúan al receptor en una posición de comprender, dilucidar, esclarecer, algún significado.

"Heidegger dirá que la obra, por un lado, muestra, exhibe algo pero, por otra parte, esta lo oculto de la obra (...) lo interesante de esta reflexión es comprender que la obra no solamente oculta, sino que muestra (...) la obra no nos está dando todo, lo cual determina el rico campo de interpretaciones."¹¹

Es decir que Heidegger plantea la idea de que la obra nos abre y expresa un mundo; un mundo por descubrir e indagar.

¹⁰ ANTONIONI, Michelangelo, director de cine italiano. En 1960 filma "Blow up". Representa **el interrogante sobre la naturaleza de la propia realidad, el misterio vital de lo que se "ve" y lo que "no se ve"**.

¹¹ OLIVERAS, Elena. Cuestiones de arte contemporáneo. Emece Editores, Buenos Aires 2008. Pag 29.

La presencia trágica, la presencia del humor.

Lo trágico: La ausencia, el dolor, el desastre, la persecución, lo conocido, la inmensidad del blanco victimizado, la lentitud, la pequeñez, lo imponente, la paciencia, el conformismo del gris, la comodidad, lo oculto, lo clandestino, lo ignorado (las x, las líneas diagonales que atraviesan un plano, niegan un lugar), lo incomprendido.

El humor a través de: la incoherencia, de lo absurdo, de lo irónico, del color amarillo lastimado; el humor tiene color naranja, el naranja juguetería. El humor atreves de lo desatinado, lo superpuesto, del infantilismo, de lo cotidiano, del poder, de la ingenuidad del dibujo desprolijo, desde la ficción (la pintura) decimos la verdad, desde el rosa estúpido y superficial, desde la incompatibilidad de las cosas, del guiño de ojo al espectador.

Referentes

Artistas de Córdoba

Una de las aportaciones que se dio en las artes de la década de los años 80, fue la reaparición de la pintura, tanto en el ámbito local como mundial.

Este retorno de la pintura surgió de una voluntad, por parte de los artistas, de hacer de la pintura una expresión no controlada, un retorno a la recuperación de la subjetividad y la libertad individual, el retorno a la pintura en su propia especificidad. En este contexto prevalecía un gesto descarnado, el violento trazo, las grandes dimensiones, las tensiones; se permitía todo tipo de escenificaciones, con el máximo de libertad. La pintura sin censura.

Artistas tales como Mario Grinberg, Carlos Crespo, Pablo Baena, Roque Fraticelli, fueron protagonistas en Córdoba en esa época, de estas “nuevas estrategias”.

También como referentes a Guillermo Kuitka, Mateo Arguello Pitt y Dante Montich

“En los ochenta se consolidaba el concepto de posmodernidad, concepto de origen filosófico que ha de entenderse esencialmente como un cambio de actitud, un cambio de sensibilidad, un nuevo modo de entender la creatividad. Lo posmoderno se autorrepresenta como una retícula que entrelaza actitudes o estrategias formales dispares. En los 80 desaparece la homogeneidad, se disuelven los discursos artísticos demasiados ortodoxos y se impone una condición plural de las artes de múltiples perspectivas”¹²

Artistas Extranjeros

Pintores alemanes del expresionismo de los 70, 80, Georg Baselitz con su pintura de turbulencia matérica y la presencia de una figuración deformada, densa, Anselm Kiefer, la pintura informalista del francés Pierre, los dibujos lineales, espontáneos, gráficos y de apariencia infantil de Jean Michel Basquiat, movimientos como el informalismo, el neoexpresionismo, la transvanguardia italiana.

¹²ALONSO CAMPOS, Juan Ignacio. Historia universal de la pintura. Ediciones Espasa Calpe, S.A España 2001. Pag 1127.

Reflexión

El mundo privado es mi mundo. Es el mundo inaccesible a los otros, a quienes devienen inter-locutores de mi pintura. Al mismo tiempo es el mundo accesible por medio de mi obra. Es mi mundo-obra, obra-mundo, que invita, en sus *“inter.sticios a ... “ imaginar una libertad imposible”*. Lo privado como un misterio a descubrir, lo que esta invisible, latente.

El artista habla del significado oculto en la mirada cotidiana con la que contemplamos paisajes, objetos, animales, personas, situaciones. Cada parte de esa “privacidad” esta mediada por lo público, (aquello que es inventado o impuesto desde afuera). En la visibilidad de lo público y de la exposición, ambos mundos, dejan de ser lo que son, y lo que creen ser, para constituirse simplemente en una obra.

Bibliografía

ALONSO CAMPOS, Juan Ignacio “Historia universal de la pintura”
Ediciones Espasa Calpe, S.A
España 2001

BELJON, J.J. “Gramática del arte”
Ediciones Celeste
España 1993

ECO, Humberto. “Historia de la belleza”
Octava edición
Barcelona 2007

JUNKER, Hans Dieter. “Miseria de la comunicación visual”
Ediciones Gustavo Gili
Barcelona

OLIVERAS, Elena. “Cuestiones de arte contemporáneo”
Emece Editores
Buenos Aires 2008

LOPEZANAYA, Jorge. “Pintores Argentinos del siglo xx”
Centro Editor América Latina S.A
Buenos Aires 1981