

**Convocatoria de Estímulos 2017**

Ministerio de Cultura, Colombia

Ensayo:

*La maquinaria del artificio*

*Pintura expandida en la obra de Pablo Guzmán*

Autor:

**Juan Camilo Ocaña Ochoa**

Convocatoria:

**Reconocimiento nacional a la crítica y el ensayo: Arte en Colombia**

Ministerio de Cultura - Universidad de los Andes

*Categoría 2 – Texto breve*



1 *Retrato de Pablo Guzmán*, fotografía de Olga Lucía Jordán

## *La maquinaria del artificio*

*Pintura expandida en la obra de Pablo*

*Guzmán*

1

Estando junto a sus obras, Pablo Guzmán parece camuflarse en ellas. Ambos se mezclan y confunden hasta poner en duda si son sus personajes los que imitan sus gestos, o si es él quien lo hace. Así se observa en una fotografía tomada por Olga Lucía Jordán para la revista *Mundo*, donde el pintor aparece en medio de dos cuadros suyos: a su derecha un joven nos da la espalda mientras dirige su atención hacia la izquierda, al otro lado una mujer mira detrás de los peldaños en un ademán que atrae la pantomima del artista (fig. 1).

El trampantojo logrado en dicha imagen está dado por la unión de dos mundos: por la inserción de lo pictórico en el mundo real o de la realidad en la pintura. El cuadro parece sobrepasar sus límites al confundirse con el entorno, la pintura se inserta en él; ya no es una *ventana*<sup>1</sup>, es un objeto que se presenta como parte del espacio que habitamos.

Hay al menos tres elementos que facilitan este efecto. El primero es el alto nivel de realismo al interior de la imagen,



el segundo la ausencia de marco, y el tercero el uso de una escala y una paleta coherente con el lugar en el que se piensa ubicar la obra.

Las pinturas de la serie *Cuadros*

2 Pablo Guzmán, *Cuadro amarillo* (díptico),  
acrílico sobre lienzo, 260x100 cm., 2010

(2010) nos ayudan a ilustrar mejor este punto. En ellas Guzmán combina cuadrados de colores planos con figuras humanas; espectadores de arte que, inmersos en la obra, no se percatan de su naturaleza inmóvil.

Sólo unos pocos han dejado de lado los cuadros minimalistas para concentrarse en el espacio. En *Cuadro amarillo* (fig. 2) la mujer que protagoniza

la escena ya no mira hacia la pintura, sino que se ubica entre ésta y una escalera para observar el resto de la sala. Su postura es la misma de la que aparecía antes en la fotografía de Jordán. Aparte del grado de inclinación del rostro hay pocas diferencias entre ambas pinturas; la mayor radica en el fondo, que en la segunda es de color amarillo entre el cuarto y séptimo peldaño de la escalera mientras que en la primera es blanco.

Este detalle tan mínimo es de gran valor si pensamos en la ubicación del lienzo. Aunque las pinturas son similares no daría igual intercambiarlas porque *Cuadro amarillo* está pensado como un díptico de planos superpuestos (pared/cuadro/personaje/escalera), el cual se completa cuando se instala en la sala.

Es ahí cuando la pintura *se expande sin expandirse*, cuando toma elementos del entorno para camuflarse en él; cuando cierra el círculo: los blancos del lienzo se unen con el blanco de la pared, los grises con el gris del suelo y el amarillo (o azul, en caso de *Tríptico azul* [fig. 3]) con el amarillo del cuadro ubicado detrás.

## 2

Podemos notar sutiles diferencias entre *Cuadro amarillo* y el espacio en el que se halla expuesto, según se aprecia en la imagen. Por un lado, el gris del lienzo no posee la misma textura que el del suelo y tampoco en la pintura se observa la fisura que tienen las paredes en la parte de abajo. Por otro lado, algunas sombras



3 Pablo Guzmán, *Tríptico azul* (políptico), acrílico sobre lienzo, 260x435 cm., 2010

marcan un límite claro entre el cuadro y la pared, como se observa en la parte superior e inferior, así como en la sombra plana del lienzo proyectada hacia la izquierda.

Si bien ambos aspectos pueden ser menos visibles dependiendo del lugar en el que se ubique la obra y de la forma en la que se observe<sup>2</sup>, enfatizar en ellos nos devela uno de los mayores problemas a los que se enfrenta Guzmán en su trabajo: el hecho de que el lienzo sigue siendo plano y de que la luz no puede atravesarlo para proyectar las sombras de las figuras representadas en él sobre el muro.

Dicha característica de la pintura se pone en evidencia cuando el espectador se mueve alrededor de un cuadro (fig. 4). Y es que al contrario de lo que ocurre en *Los embajadores* (1533) de Holbein, donde el cráneo alargado se reconstruye cuando es visto desde un ángulo oblicuo, los cuadros normalmente se aplanan y eso trae como consecuencia la deformación de las figuras dibujadas en ellos.

Guzmán se percató de esto en sus obras al igual que el filósofo Bertrand Russell lo hizo con relación a una mesa<sup>3</sup>. Ambos comprendieron que los objetos se nos presentan distintos al ojo según la posición que adoptemos frente a ellos.

Así se explican los experimentos artísticos que el pintor llevó a cabo en el año 2013, como *Estudio en perspectiva*, *Estudio sesgado* y *Reverso reutilizado representado*<sup>4</sup>.

### 3

Aun así, lo que nos concierne en este caso son aquellas cuestiones afines a la superposición de planos en el cuadro (relación figura/fondo) y a la ausencia de marco. Las fotografías que aquí se muestran tienen la ventaja de haber sido tomadas desde el punto exacto. La idea del pintor era precisamente lograr que las zonas coloreadas del lienzo dieran la impresión de continuar hacia el muro y el suelo, resaltando el volumen y presencia de sus personajes.

Este deseo de expandir la pintura por fuera del cuadro (aunque sea sólo por medios visuales) es saciado en mayor medida por el hecho de que no existe un marco, y, por ende, tampoco existen los límites.

Es de recordar que al filósofo Ortega y Gasset le estremecía la idea de un cuadro sin marco porque su contenido parecía derramarse por los cuatro lados del lienzo y deshacerse en la atmósfera<sup>5</sup>. A lo mejor dicho efecto es lo que

Guzmán persigue en sus obras: algo que le permita alterar la lógica del espacio, tanto pictórico como real. Y ya que la función del marco no es sólo proteger materialmente la pintura sino también “su cualidad como escena completa en sí misma, que mediante un espacio *simbólico* separado del espacio real, propone *una visión del mundo*”<sup>6</sup>, resulta ineludible su rechazo.

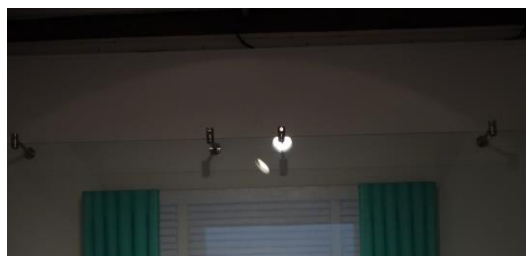
No obstante, éste debe ser directo para que funcione. En algunos cuadros de Georges Seurat o de Howard Hodgkin, por ejemplo, es posible ver cómo la

4 Pablo Guzmán, *Alabeado* (díptico), acrílico sobre lienzo, 200x80 cm. y 80x80 cm., 2010

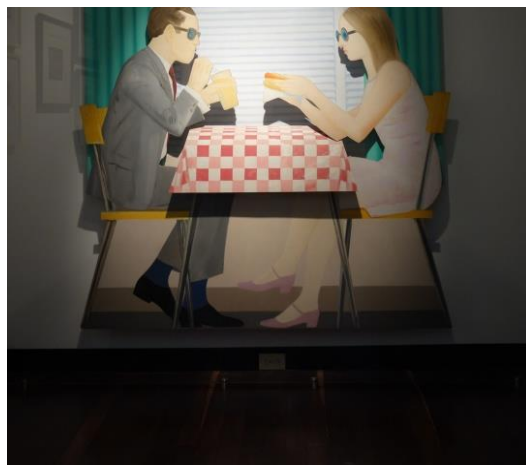
pintura continúa su recorrido hacia el marco y a pesar de ello conserva inalterable su condición de “imagen del mundo”. El objetivo no era sobrepasar la frontera del marco sino fundirla en el acto pictórico; de hecho, los marcos punteados de Seurat ayudan a incrementar el contraste de sus paisajes y quizás era ésa la razón por la cual los pintaba. No hay una expansión hacia el entorno real, más bien los cuadros parecen comprimirse en su espacio propio, robando y llevando el marco hacia las fauces de la imagen,

convirtiendo la materia en una ilusión pictórica.

Por su parte, los trampantojos de Esteban Murillo y de Pere Borrell del Caso donde se observan figuras que sostienen o traspasan el marco de sus cuadros, logran un efecto similar al de las obras de Guzmán. A diferencia de los marcos reales pintados por Seurat, los de Borrell del Caso no están hechos de



5 Santiago Cárdenas, *Algo de comer*, óleo sobre madera y tela, 206x160x20 cm., 1967



madera sino que se hallan fielmente pintados sobre el lienzo para ser atravesados por los personajes y permitirles “entablar un diálogo” con el espacio y con el espectador<sup>7</sup>.



6 Juan Fernando Escobar, *Identificación*, acrílico sobre madera calada, 140x189,5 cm. y 55x175,5 cm., 2010.

4

Si bien Guzmán no usa ni pinta los marcos, sus personajes dan la impresión de dejar el espacio pictórico para interactuar con nosotros. Precisamente este aspecto ha hecho que algunos críticos de arte locales relacionen su trabajo con la técnica de la instalación; entre ellos Carlos Arturo Fernández, quien recuerda cómo la mayor parte de la pintura hasta comienzos del siglo XIX siempre se concibió con referencia a espacios determinados en los cuales debían ser instaladas las obras<sup>8</sup>.

Esta noción de “instalar” no es sólo evidente en el trabajo de Pablo Guzmán sino también en el de otros pintores colombianos que le han precedido en el tiempo, como Luis Caballero, Beatriz González y Santiago Cárdenas<sup>9</sup>. Del último ha heredado en particular su interés por la proyección de las figuras y el uso de la pared como fondo del cuadro, según deducimos al comparar sus obras con la pintura realizada por Cárdenas en 1967, *Algo de comer* (fig. 5).

El método de Cárdenas provenía a su vez de *La novia desnudada por sus solteros* o *Gran vidrio* (1918), de Marcel Duchamp<sup>10</sup>. Pero mientras que el dadaísta



recurrió a la transparencia del vidrio para resaltar las figuras hacia delante, Cárdenas se valió de un soporte irregular creado exclusivamente para los objetos y personajes del cuadro, que le evitaba dejar espacio para pintar un fondo ya que éste era otorgado a la pintura por la pared en la que se hallaba expuesta.

El mismo proceso ha sido acogido recientemente por el pintor Juan Fernando Escobar (fig. 6); y aunque Guzmán no recorta las figuras según la pauta de Cárdenas, en su trabajo se puede notar también el efecto de continuidad entre el lienzo y el muro que parece extender la imagen hacia fuera del cuadro.

\*

Todos los elementos analizados hacen que el trabajo de Guzmán resalte a causa de su gran realismo. No es, empero, una pintura meticulosa como la que puede observarse en las obras de Richard Estes o de Tjalf Sparnaay, que vistas de lejos semejan una fotografía.

Pablo Guzmán desarrolla sus trucos a través de una relación entre la imagen y el espacio en el que ésta se exhibe; fortalece el engaño facilitando la expansión óptica de la pintura hacia el muro que le sostiene.

De lejos sus obras nos intrigan porque se nos presentan como parte de una realidad tangible; el arte no se limita a permanecer encerrado entre los cuatro lados del cuadro, busca salirse, llegar a nuestra retina y regalarnos por un instante esa sensación de asombro similar a la magia.

Prestidigitador, con sus manos construye máquinas de artificios. Adecúa el espacio e instala sus obras; establece las pautas para que su pintura se expanda.

---

<sup>1</sup> Esta noción del cuadro como “ventana” se entiende a partir de la oposición figura/fondo que encontramos en la psicología de la percepción de Arnheim. Se trata de un efecto visual en el cual la imagen parece proyectarse hacia atrás de la pared, como si sobre ella se trazara un recuadro y se cortara para ver el paisaje al fondo (cfr. Rudolph Arnheim, *Arte y percepción visual*, Alianza Ed., 1999; y Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets Editores, 2003). El arte renacentista es rico en estos efectos, según podemos ver en algunas pinturas murales de Andrea Mantegna, Rafael Sanzio, Giulio Romano o Giorgio Vasari, así como en las evocadoras cúpulas de Correggio y Andrea Pozzo en Italia.

<sup>2</sup> La diferencia de grises y la fisura de la pared es algo que puede anularse si se expone el lienzo en un lugar más parecido al representado en él. Por su parte, la fuerte sombra proyectada sobre la pared puede atenuarse si se juega más con la dirección de las luces que van alrededor del cuadro.

<sup>3</sup> La anécdota de la mesa se halla en el primer capítulo del libro de Russell, *Los problemas de la filosofía*, publicado en español por la Editora Nacional (México, 1975).

<sup>4</sup> Específicamente esta última obra fue diseñada para ser observada por el anverso y el reverso, como si fuera un objeto escultórico pero de superficie plana.



---

<sup>5</sup> Cfr. Facundo Tomás, “Una excursión hacia el límite: las teorías sobre el marco”, en *Materia: Revista d’ art*, 3, pp. 323-336, 2003.

<sup>6</sup> Carlos Pérez-Bermúdez, *Lo que enseña el arte: la percepción estética en Arnheim* (p. 62), Universitat de Valencia, 2010.

<sup>7</sup> Aunque algunos cuadros suyos, como *Escapando de la crítica* (1874), se exhiben con un marco real, éste no logra disminuir la impresión de que la figura se lanzara hacia fuera.

<sup>8</sup> Carlos A. Fernández, “Pablo Guzmán, Nadir Figueroa y Carlos Montoya”, *Revista Universidad de Antioquia*, 295, pp. 112-127, 2009.

<sup>9</sup> De hecho, estos pintores se consideran como antecedentes claves para el desarrollo de la instalación en Colombia, según explican los autores Alba Cecilia Gutiérrez, Armando Montoya, Luz Análida Aguirre & Sol Astrid Giraldo, en su libro *La instalación en el arte antioqueño, 1975-2010*, publicado por la Editorial Universidad de Antioquia en el año 2011.

---

<sup>10</sup> Santiago Cárdenas habló de esta obra en una entrevista realizada por los periodistas Jaime Ardila y Camilo Lleras, y publicada en el libro *Verdades sobre el arte, mentiras sobre papel: Encuentros con Santiago Cárdenas y su obra de 1984*:

En el tratamiento tradicional del espacio, éste se proyecta hacia atrás del plano del cuadro, no hacia adelante. [...] El fondo es lo que hace que el espacio pictórico se proyecte hacia atrás y se cree la ilusión óptica de una “ventana”. Al pintar sobre vidrio, Duchamp puede pintar el objeto sin tener que pintarle un fondo. La forma del objeto queda sola. Cuando el “Gran Vidrio” de Duchamp se rompe, él se pone muy contento porque se da cuenta que se le ha solucionado el problema del fondo: El vidrio al romperse se hizo presente como forma positiva. Y formas positivas es lo que traté de trabajar en *Algo de comer* (p. 94).