

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FACULTAD DE ARTE



**EL PANOPTIKÒN 2.0:
REDES SOCIALES EN LA REPRESENTACION DEL
ESPACIO INTERIOR DE LA PINTURA CONTEMPORÁNEA**

Tesis para optar el Título de Licenciado en Arte con
mención en Pintura que presenta el Bachiller:

ADOLFO CÁRDENAS RODRIGUEZ

EDITH MENESES LUY
EDUARDO TOKESHI

Lima, Junio 2014

*A mis extraordinarios padres, Alberto y Alejandra
Por su apoyo y amor incondicional.*



Índice

EL PANOPTIKÓN 2.0:

LAS REDES SOCIALES EN LA REPRESENTACION DEL ESPACIO INTERIOR DE LA PINTURA CONTEMPORÁNEA

Introducción

1. La arquitectura interior del yo	07
1.1. El espacio	07
1.1.1 Espacio vivencial o existencial	10
1.2. La búsqueda de la sombra	13
1.3. La vivienda y el espacio propio	17
1.3.1 Matices culturales del espacio	18
1.3.2 La vivienda o la intimidad como idea	19
2. Mirada y memoria en el mundo antiguo	22
2.1 “El estudio de San Jerónimo “y “la Anunciación” o el origen De la intimidad.	22
2.2 El Panoptikón de Bentham o el origen De la mirada vigilante	28
2.3 El espacio interior del s. XIX o la conquista De la habitación propia	32
3. Arte, intimidad espectacular e Internet	38
3.1 Web 2.0?	39
3.2 La visibilidad de la intimidad en la red social o la nueva Tiranía de la Intimidad	40
3.3 El espacio de intimidad como relato visual	42
3.4 Tiempo y perspectiva en la vida como relato	45
4. El espacio interior en cuatro pintores contemporáneos	49
4.1 Matthias Weischer	51
4.2 Neo Rauch	61
4.3 Eric Fischl	71
4.4 Terry Rodgers	79
Conclusiones	90
Bibliografía	96
Lista de imágenes o una breve antología pictórica del <i>Big Brother</i>	100

<Introducción>

Esta tesis es una investigación visual que busca reconocer el impacto de las redes sociales sobre la representación del espacio interior¹ en la pintura contemporánea, para elaborar una reflexión acerca de las diferencias que se manifiestan sobre el plano figurativo en la actualidad.

El tema del espacio interior nace exclusivamente en la historia de la pintura occidental como género en Holanda, s. XVII acentuándose aún más en el s. XIX. Sin embargo, su presencia en el s. XX apenas se desvanece para reaparecer experimentalmente en el arte conceptual de las últimas décadas: instalaciones y performances de artistas destacados como Ilya Kabakov, Gregor Schneider y Christoph Buchel.

En este contexto la representación del género en la historia del arte narra la mirada entrañada de un observador incansable en la intimidad del individuo. De alguna manera somos ese observador conducido por el deseo de saber y de “mirar”, sobre todo con curiosidad, lo ajeno. ¿Quién acaso no ha experimentado el impulso de echarle un vistazo a donde a veces “no debe”? Desde la billetera semi- abierta, hasta la mirada veloz a una prenda íntima? Espiar dentro de otro dormitorio ya sea para merodear o curiosear en la intimidad del otro. Impulsos que vienen de haber jugado alguna vez con la idea de ponerse el traje del hombre invisible para entrar y no ser visto.

¹ El espacio de la intimidad, tridimensional y arquitectónico, en cuyo interior se describen las delimitaciones físicas del lugar e incorpora la carga o significado vivencial (Norberg- Schulz, Christian. Existencia, espacio y arquitectura. Editorial Blume. Madrid, 1975.p 10-15). Como imagen es un cuadro mental del mundo físico exterior, creado por la sensación y el recuerdo de experiencias anteriores. empleado para interpretar la información y guiar la acción” (LYNCH, Kevin. La imagen de la ciudad. p 17)

Obras iconográficas como la representación de la Celda de San Jerónimo del s. XV o las escenas de la Anunciación de los siglos XVII - XIX, son pinturas del género interior que nos anuncian el deseo por la –curiosidad– puesta en la mirada del espectador frente a un espacio escénico y simbólico. Este impulso tan humano del –querer verlo todo –², se presenta con más fuerza hoy en día para animar según Paula Sibilia, las nuevas prácticas exhibicionistas de la intimidad en las redes sociales; práctica que “estimula la hipertrofia del yo hasta el paroxismo, (...) y premia el deseo de ser distinto y querer siempre más”³. Se destapa la megalomanía en el mundo, un “nuevo yo” esencia de la web 2.0⁴.

Una de las señales que indicó mundialmente el estrépito de este cambio, ocurrió en el 2006 en una publicación de la revista *Time*

La revista estadounidense repite el ritual desde hace más de ocho décadas,(...) destacar a las personas que más afectaron los noticieros y nuestras vidas para bien o para mal (...) Así, nadie menos que Hitler fue elegido en 1938, Ayatollah Jomeini en 1979, George W. Bush en 2004. ¿Y quién ha sido la personalidad del año 2006, según el respetado veredicto de la revista *Time*? ¡Usted! Si, Usted. Es decir: no solo usted, sino también yo y todos nosotros. O más precisamente, cada uno de nosotros: la gente común.⁵

² Este –querer ver– se denomina, **escopofilia** (scopein +philia). Impulso primario del cerebro humano que relaciona la acción de mirar y el placer por hacerlo. Freud usa el término para describir la pulsión erótica infantil de la mirada del cuerpo del otro. Gracias al “instinto escopofilico” es que articula la exhibición y la contemplación del cuerpo del otro como sus dos caras complementarias. (FREUD, Sigmund.” Tres ensayos para una teoría sexual”, de 1905 en ANDACHT, Fernando. el reality show: Una perspectiva analítica de la televisión. 2003 p.13)

³ SIBILIA, Paula. La intimidad como espectáculo. primera edición. Buenos Aires. Fondo de cultura económica, 2008, p 2-8.

⁴ Somos nosotros mismos una sociedad de información e Intercambio virtual a nivel mundial que por su versatilidad echó abajo la versión anterior punto com por su limitada función.

⁵ SIBILIA, Paula. La intimidad como espectáculo. primera edición. Buenos Aires. Fondo de cultura económica, 2008, p 11-12

“¿Qué motivos determinaron esta curiosa elección? Ocurre que *usted* y *yo*, todos *nosotros*, estamos “transformando la era de la información” estamos modificando las artes, la política y el comercio, e incluso la manera en que se percibe el mundo”⁶. Según los editores de la revista, redes sociales como *YouTube*, *MySpace*, *Facebook* son algunos de los sitios en internet que reflejan un incremento inaudito del contenido personal producido por los usuarios. Manifestando y llevando más lejos el uso anterior de los *Blogs*, *videologs* y *Webcams*⁷

Otras manifestaciones a finales del s. XX, que motivaron la avalancha de este fenómeno irrefrenable por “hacernos visibles”, fue el *Reality-show*⁸, y su programa estrella *Big Brother*. Formato televisivo que en los 90s difuminó la barrera entre lo público y lo privado, insertándose en nuestro ADN cultural cambiando la percepción de lo habitual. Emitido en más de 70 países y demás adaptaciones, desde los *Talk-shows* hasta el *Boom* editorial de las publicaciones biográficas, el cine y los documentales en primera persona para un nuevo mercado del entretenimiento⁹.

⁶ ídem

⁷ Se trata de una serie de nuevos términos de uso internacional cuyo origen se remiten al modelo confesional de los diarios íntimos en los que se emplea texto escrito, fotografías y videos para relatarse. Los primeros *blogs* aparecieron al final del siglo XX. cuatro años después existían tres millones en todo el mundo, y a mediados de 2005 ya eran once millones. Actualmente, la *blogósfera* abarca unos cien millones de diarios, Esta cantidad tiende a duplicarse cada seis meses, de modo que el mundo ve nacer tres nuevos *blogs* cada dos segundos (Sibilia.2008 p16)

⁸ En esencia, un Reality Show (o tele-realidad,) es un género televisivo en el que los protagonistas no son actores, sino simplemente personas anónimas. Se trata de un contexto ficticio sin embargo lo que ocurre allí adentro es real donde todos los elementos están claramente manipulados para lograr un efecto deseado. “Reality” hace referencia a este aspecto de la realidad, mientras que “Show”, en la tradición televisiva, evoca el mundo del espectáculo, del entretenimiento artificial. (MAESTRE, Daniel. <<Reality Shows>>: El verdadero cerdo mediático. Grupo comunicar, número 25, Huelva.2005 en <http://redalyc.uaemex.mx>

⁹ Solo por mencionar algunos importantes ejemplos a finales de los 90s, films como “**la vida de los otros**” (2007) ganadora del Oscar a mejor película extranjera. Ambientada en la vida de la RDA, controlada por el STASI. “**The Truman show**” (1998) primera en relatar cómicamente el efecto reality de la vida. “**Sliver**” (1993). **Diario de una ninfómana** (2009) basada en el bestseller de Valerie Tasso. “**Beautiful Mind**” (2001) film biográfico basado en la vida del premio nobel John F. Nash. El destacado estilo documental en primera persona de Michael Moore. “**Bowling for Columbine**”, premio Oscar 2002 o “**Fahrenhei**”9/11” ganador de Cannes 2004. Y en publicaciones: un importante libro de carácter documental, “**Stasiland**” premio BBC a la categoría no-ficción 2004 y en la biografía más vendida luego de su muerte “**Moon Walk**” 2009 de Michael Jackson.

Estas manifestaciones que operan en el mundo digital, no modifican solo nuestro entorno si no también la percepción de nosotros mismos. Por consiguiente la dimensión artística recoge la representación que hacemos de ese entorno o espacio íntimo en la vida cotidiana. Somos relatos fragmentados de vivencia exhibida como información pública, “colgada” y “posteada” a merced de la pasividad del ojo extraño. Es un contexto que abre un panorama cambiante, de futuro incierto y que a pesar de estar familiarizados desconocemos las transformaciones a las que lleva nuestra percepción o experiencia visual como observadores.

Por lo mismo crea preguntas y ahí el inicio de esta investigación. Si este fenómeno ya está cambiando nuestro entorno, junto al deseo de exhibir nuestra intimidad con un efecto *Reality* ¿qué nueva representación dispara sobre el plano figurativo?, ¿qué clase de espacio dentro del género lleva hoy al artista a representar? que cambios se darían? y en caso cambie ¿cómo se representaría? Son preguntas que nos sirven para señalar una situación más que para encontrar soluciones. Se trata de preguntar para “hacer ver” haciendo de esta investigación, nuestra perspectiva de aproximación.ⁱ

La presente investigación se inicia revisando algunos conceptos claves sobre el espacio, el espacio vivencial, sus percepciones culturales y su centro de acción en la intimidad del sujeto. Para en el segundo capítulo analizar, cómo a partir de ella se crea el género pictórico en la representación de “espacios interiores” como relato visual hasta su posicionamiento en la modernidad.

En el capítulo tercero revisaremos el caso de la intimidad y conceptos claves de su transformación a través de la tecnología y su representación artística. Finalmente, el cuarto capítulo se desarrollará a partir de los conceptos recogidos de la investigación, la elaboración de los criterios de análisis para establecer las diferencias de representación espacial, con las obras contemporáneas del género de cuatro pintores contemporáneos.

Sustentación

Para aproximarnos a los posibles cambios actuales de representación de este espacio pictórico, proponemos una mirada histórica de su evolución en torno a la intimidad del sujeto, desde un análisis sintáctico comparativo basado en dos grupos o modelos relacionados:

- 1- Las pinturas de género más representativas de los siglos. XVII al XIX
- 2- Las pinturas del siglo XX–XXI de pintores contemporáneos internacionalmente importantes en el tratamiento temático.

Emplearemos las características formales más significativas halladas del primer grupo para establecer criterios de análisis que sirvan para visualizar o localizar diferencias de representación espacial al ser aplicados con el segundo. Este recorrido histórico es un seguimiento -inevitable- de la intimidad del sujeto a la que hemos titulado,

*Una breve antología pictórica del Big Brother*¹⁰

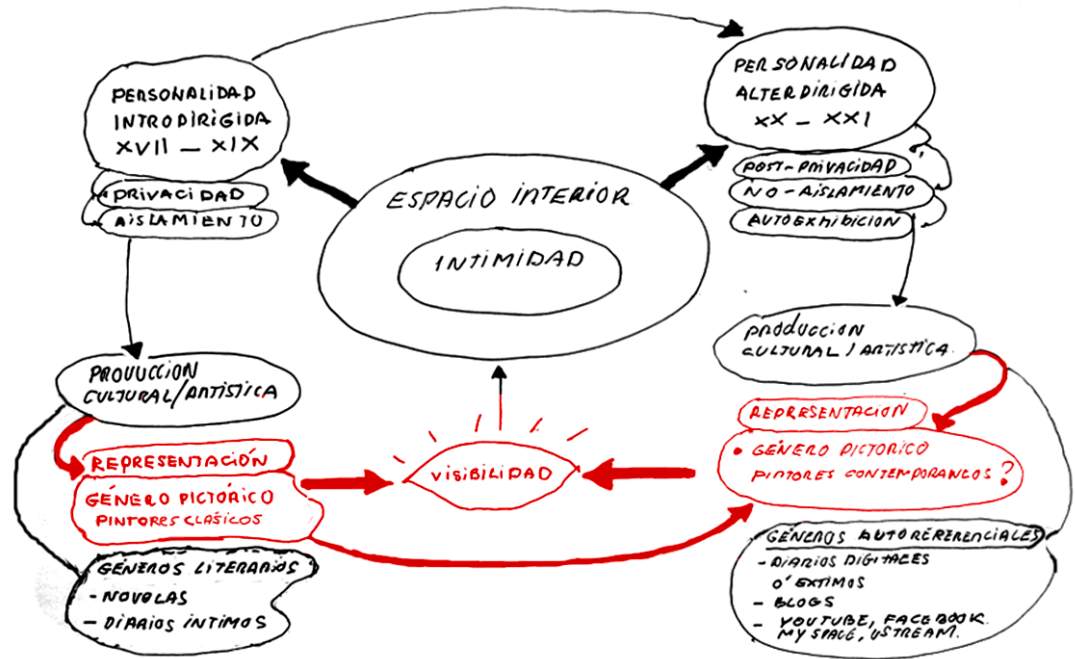
Hipótesis y objetivos

Consideramos que la coyuntura global de exhibir nuestra intimidad en las redes sociales, *Facebook* entre otras, dispara una nueva representación del espacio íntimo o interior en la pintura. Producto de la embestida psicológica que ha tenido en la vida de las personas, afectando su comportamiento, la percepción sobre los otros y el entorno. De esta manera nos parece estimulante establecer en el fondo un vínculo entre dos prácticas culturales aparentemente divergentes: el impulso casi adictivo por exhibirnos - experiencia diaria y dependiente con los equipos tecnológicos de navegación-, y la praxis pictórica tradicional producida en ese contexto. Es a partir de esta divergencia que nos interesa por otro lado

¹⁰ Es una selección de imágenes cronológicas que destaca el rol del observador como un *voyeurista* sin tiempo quien construye además la temática de este género desde su origen hasta la actualidad.

rastrear el efecto *Reality* o *farandulero* de la vida cotidiana en la obra del pintor actual

Análisis de las diferencias del género espacio interior s. XVII-XIX y el s. XX-XXI



Capítulo 1

La arquitectura interior del yo

La conciencia espacial es el principal símbolo de la cultura Occidental.

Spengler

Existen tres grandes momentos que resumen la historia del espacio y su proceso como objeto de estudio en el pensamiento occidental. Su origen en el pensamiento filosófico, posteriormente en el pensamiento psicológico y más recientemente analizado en el campo de la investigación científica desde la neurociencia; la inteligencia espacial y sus relaciones extendidas al fenómeno de la percepción visual.

1.1 El Espacio

Es un concepto tan antiguo como la historia del hombre y al evolucionar con nosotros, también su definición a lo largo de una vorágine de movimientos culturales, sociales y tendencias tanto filosóficas como estéticas. Sin embargo es el s. XX el escenario principal donde adquiere un impacto y relieve particular es en la vida moderna del hombre hasta la actualidad.

Por lo mismo, dentro de este contexto se percibe como un elemento moldeable y permeable a las sensibilidades particulares de modos de ver y experimentar el mundo. Su origen corresponde a una categoría filosófica, y desde el marco moderno se enfoca en dos concepciones elementales.

1. **La concepción idealista:** la cual se plantea a partir de la filosofía aristotélica latente hasta la actualidad bajo conceptos metafísicos, desarrollados en disciplinas como la arquitectura (o pintura). Esta tendencia es la que nos presenta al espacio como sinónimo de lo “vacío” contrario a lo existente o referido a la nada.

2. **la concepción materialista:** desarrollada a partir de Descartes “El espacio está lleno de materia continua y sutilísima” (1610), seguido de Hegel: “espacio y tiempo están llenos de materia” (1820), hasta Engels: “el espacio es una forma de existencia de la materia” (1855). (Rodríguez Cobos 1979:16-17).

De esta manera observamos que la tendencia idealista se relaciona más con el campo de las disciplinas artísticas, la creación de espacios concretos que a diferencia de su opuesto, en la aplicación de las materias científicas o matemáticas. Útil para describir y representar pensamiento visual con mayor o menor grado de aproximación; y es que finalmente “toda geometría es una construcción de la imaginación humana más que algo hallado en naturaleza” (Norberg-Schulz 1975:9) para representar una imagen.

Esta idea última, contempla una serie de elementos analíticos y matemáticos que precisamente nos ayudan a “interpretar” racionalmente un universo lógico. Apoyado en relaciones abstractas operativas¹¹ para representar sobre un soporte físico una idea tan abstracta como el mismo espacio.

A partir del siglo XIX hacia adelante, el concepto bidimensional del espacio se amplió a la luz de la teoría de la relatividad, aportándole el sentido moderno y tridimensional al adicionarse el elemento tiempo¹²

Si bien es cierto que el sentido de estos aportes y avances científicos fueron significativos, describieron “fríamente” una representación cerebral del espacio sin llegar a reconocer aún ningún elemento de “subjetividad”. Aporte necesario del sujeto en relación para representar su entorno. Por tal motivo, esta tendencia idealista, satisfizo solo una pequeña parte de las necesidades originales de la representación visual.

¹¹ Al respecto Einstein anotó “cuando las proporciones matemáticas se refieren a la realidad, no son ciertas, cuando son ciertas no hacen referencia a la realidad”.

¹² La tridimensionalidad hizo su primera aparición importante en el siglo XIV con la invención de la perspectiva para representar el espacio. El renacimiento italiano amplió este conocimiento así como el desarrolló las sensaciones escópicas del plano para crear una nueva pintura.

Para cubrir esa brecha, fue de crucial importancia la llegada de la psicología y la filosofía moderna para reconocer el aspecto “cognoscitivo” de las relaciones abstractas del sujeto, su percepción, como factor transversal para relacionarse con el entorno. Por ello, este aporte orientó una visión menos sesgada del hombre para representar con más coherencia su propio espacio.

Al respecto Piaget anotó que antes de convertirnos en criaturas de la imagen y del lenguaje, somos portadores de una experiencia espacial previa, genética, como atributo inherente a la capacidad sensorial y perceptual para reconocer el mundo. Una experiencia que antecede a la aparición de la imagen simultánea que posteriormente se articula para dar representación simbólica a lo que intuimos (Read 2003:83)

Esto último se refiere significativamente como el valor del espacio subyace a razón de una consciencia sensible que se descubre en el ser y que además anota en él, el impulso para representar visualmente el mundo.¹³

Por ello, se hace necesario que el sujeto desarrolle la memoria para retener imágenes y su imaginación para activar su capacidad sensomotora de representación¹⁴. Por consiguiente el espacio como pensamiento intuitivo, se convierte en una entidad en sí misma, independiente. Se trata en realidad, de un proceso de práctica social cotidiano, donde se incorporan y filtran nuestras experiencias y subjetividades, que elaboran esquemas de pensamientos propios.

¹³ La primera manifestación del estado de esta consciencia espacial estuvieron plasmadas visualmente en las escenas de cacerías y recolecciones tribales, que fueron los pensamientos-símbolos y la base del repertorio mágico que estructuraron en aquel momento la visión del sujeto nómada. La aparición de sus elementos yacen ubicados arbitrariamente sobre el plano, debido a una lectura topográfica de sus elementos aún dispersos y afín a una estética de interpretación elemental propia a su vez del mundo infantil.

¹⁴ En esta acción el sujeto modela sus sentidos para reforzar conscientemente su observación sobre el mundo real.

¿Cómo se grafica esto? En términos computacionales toda nuestra percepción y memoria personales son el hardware o disco duro individual, cuya lectura se activa en la percepción consciente del observador. Dicha información personal nos ayuda a procesar la información visual orientándose a una interpretación sobre la situación espacial determinada¹⁵.

En efecto “la orientación del hombre supone una imagen del ambiente que le rodea, un cuadro mental del mundo físico exterior (...) esta imagen es el producto tanto de la sensación inmediata como del recuerdo de experiencias anteriores y se emplea para interpretar la información y guiar la acción” (Lynch 1960: 4). Este cuadro mental es el espacio interior como una dimensión de la existencia humana, también llamado espacio vivencial.

1.1.1 Espacio vivencial o existencial

El espacio existencial o vivencial, comprende una “relación cognitiva” entre el sujeto y el espacio físico que lo rodea. Es decir, el sujeto establece un vínculo personal con los espacios que habita o vive, alimentados por las impresiones sensoriales recibidas del entorno, de momentos y acontecimientos creados por la acción y el recuerdo. Según Heidegger por “la intencionalidad” del sujeto (en Bollnow 1969:240). Es decir que el hombre define o diseña mediante sus acciones y actitud -de vida- la forma del espacio que habita¹⁶

¹⁵ Situaciones que por cierto pueden pasar por diferentes niveles de adaptación .ej. si el día de mañana nos viéramos obligados a vivir en la luna, tendríamos que cambiar nuestro “hardware” espacial de seres terrestres, para otro de seres flotantes; dormir sujetado a una pared, dejar de usar las piernas para caminar y acostumbrarse al inicio a las arcadas.

¹⁶ La intencionalidad son esquemas operativos, modelos de comportamiento, experiencias con cosas que el individuo asimila por interacción con su entorno para crear su propia estructura espacial. Los esquemas son culturales y socialmente determinados por algunas idiosincrasias personales. Véase más en Norberg-Schulz. p11

Estas acciones en las circunstancias cotidianas, dan forma a su propia estructura y representación. Es decir, que a partir de la observación del espacio físico de una habitación, podemos leer e interpretar información acerca del sujeto que lo habita¹⁷. Por consiguiente “el hombre es un creador y desplegador de espacio, no solamente es el origen sino el centro de él” (Bollnow 1969: 40).



1. Indira, 7, Katmandú, Nepal



2. Tzvika, 9, Beitar Illit, Israel

¹⁷ Algunos ejemplos históricos. Mandela líder pacifista tras pasar veinte años encerrado por el Apartheid, hoy su calabozo termina siendo parte del museo de sitio donde los visitantes buscan experimentar su huella o rastro vivencial. Ese espacio encierra el capítulo más memorable de la historia de Sudáfrica en el siglo XX. “The Grave”, pub pequeño y desgastado en Liverpool donde los Beatles tocaron por primera vez en 1962, es lugar obligado de visita para graficar sus comienzos artísticos. El Taller de Francis Bacon, se convirtió en la representación física y equivalente de su vida y obra al fallecer. Es transportado posteriormente para ser exhibido como “instalación” en diferentes galerías de Europa: el espacio vivencial como obra de arte.



3. Rhiannon, 14, Darvel, Scotland



4. Risa, 15, Kioto, Japón



5. Nantio, 15, Lisamis, Kenia

A partir de entonces tanto sujeto y espacio, son una unidad, una relación simbiótica, e indivisible. Dicha idea de espacio propio o nuclear, es el lugar privilegiado para crear la “individualidad” y la idea de “persona” en el mundo occidental. Por ello siempre este “Yo” como persona, se constituye en la extensión directa de su espacio interior. (Norberg-Schulz 1975:24). Este espacio nuclear para que pueda ser propio debe sostenerse en el dominio físico de un lugar, que sea estable y habitable.

1.2. La búsqueda de la sombra

Para ser libres hay que tener sombra.

Gerard Wacjman

La principal motivación que llevó al sujeto a construir un espacio físico y habitar entre cuatro paredes, fue protegerse de la mirada del otro.

Diría que la primera arquitectura nació porque, inclusive vacía de todo para el hombre, nuestra tierra estaba ya habitada por una mirada. Antes de todo hombre hay una mirada. Esto no procede de una visión paranoica del mundo, o religiosa o sobrenatural, se trata solamente de poner en marcha una suposición fundamental, de la que no podemos deshacernos cada uno de nosotros y es que hay *algo que nos mira*. Los animales no suponen tal existencia de una mirada, en ocasiones, la sienten, la adivinan, pero la suposición no pertenece más que a los seres hablantes. El hombre es el único animal que supone. Hay algo irreductible en esta suposición de una mirada a otra. Es como decir que antes de ver, *somos seres mirados*. (Wacjman en Montalbetti y Stiilemans 2006: 46-47)

El autor nos manifiesta el poder imaginario que supone la mirada del otro/Otro¹⁸ para crear precisamente las barreras físicas del “espacio privado”. Resguardo del pudor, el decoro y el recato, barreras morales que protegen su derecho a la intimidad, como veremos más adelante.

¹⁸Según Wacjman el otro/Otro es una distinción tipográfica y conceptual. Para referir encarnaciones imaginarias de la mirada. El pequeño-otro; es la mirada del semejante, el vecino, el semblante (figuras del orden imaginario) y el gran-Otro; es la mirada de Dios (la ley) y resume todas las miradas del “otro” (figuras del orden simbólico). En la actualidad existen varias encarnaciones de ese “Otro”: el ser omnivoyant, los extraterrestres, *el Gran Hermano*, el *Panoptikòn de Bentham*, los satélites de *Google Earth*, la CIA y *Facebook*.

Estas barreras físicas -arquitectónicas- fueron el puente para sustraer al sujeto del mundo exterior, con el fin de privilegiar en la privacidad el desenvolvimiento de sí mismo, afirmando su derecho político al secreto. Porque el sentido de “construir antes de inclusive proteger la vida y socializar un espacio, es pura y simplemente crear opacidad, sombra” (Wajcman en Montalbetti y Stillemans 2006: 47)

Pero no solamente es una suposición del mundo occidental, tres mil años antes el mundo oriental ya había advertido la existencia de este poder imaginario. La mirada en la idea del Tao.

El Tao es lo anterior al mundo sensible (...) no se puede ver, cuyo nombre es lo invisible (...) el gran sonido que no se puede oír (...) imperceptiblemente sutil. (...) de nada depende y permanece inalterado (...) las cosas cambian, solo él es absolutamente inmutable (...) algunos dirán incluso que se trata de una abstracción. Los seres están llamados a desaparecer, solo el Tao [la mirada] seguirá existiendo, más allá del espacio y el tiempo (Lao Tsè 2002: 22-26).

Al inicio el espacio es protección, cobijo y resguardo antes los peligros e inclemencias del tiempo. Sin embargo es importante contrarrestar la suposición fundamental de ser mirado. Por lo tanto, la casa es la arquitectura que ofrece al sujeto el espacio para no ser visto. Pero no solamente es el interior el lugar en el que uno no es visto, sino que es al mismo tiempo, el lugar desde el que uno puede ver sin ser visto (Montalbetti y Stillemans 2009:47-48).

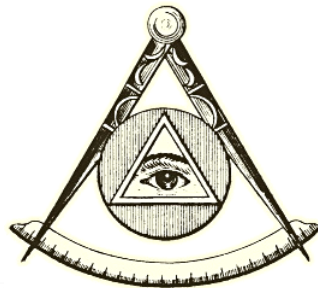
Ejemplos de la mirada simbólica del ojo que todo lo ve y no es visto: Dios el gran “Otro”



6. Plaza Durbar en Katmandú. Nepal



7. Buda. La mirada infinita. Nepal



8. Yod. El ojo hebreo y masónico



9. Horus. El ojo Egipcio

Y en este caso, la ventana crea esta posibilidad y la distinción adentro/afuera como un elemento simbólico importante en la representación, porque permite al observador, entrar al espacio privado y mirar lo que pueda acontecer dentro del mismo. James Stewart, personaje principal del film *la ventana indiscreta* de A. Hitchcock nos recuerda el posicionamiento de la mirada del “otro”, pasiva y vigilante del mundo a través de su ventana¹⁹.



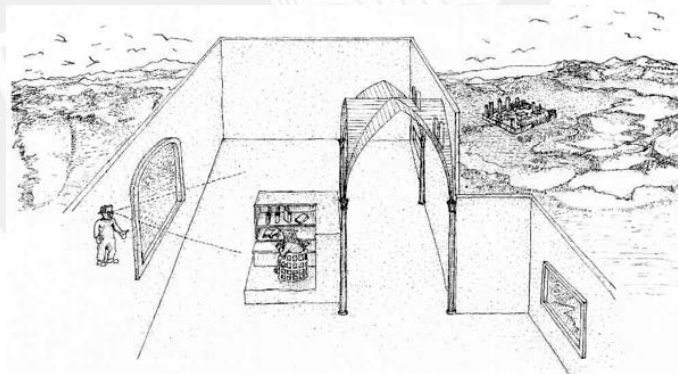
10. *La ventana indiscreta*. A. Hitchcock, 1954

¹⁹ La industria del cine moderno de mediados del siglo XX recoge el tema de la mirada del otro o el Mirón, directores como Kieslowsky *película de amor*, Brian de Palma *doble de cuerpo*, Pier Paolo Pasolini *el Decamerón*, *Los cuentos de Canterbury*, *Los 120 días de Sodoma*. Así como Luis Buñuel y Federico Fellini.

Esta aproximación expresa la curiosidad y el afán del observador de mirar en los intramuros. De alguna manera la pintura de espacios interiores recoge esta visión del mundo y, el poder imaginario de la mirada como sello del mismo espacio simbólico.



11 Antonello de Messina
San jerónimo en su estudio.1475 45.7 x 36.2 cm
Óleo sobre madera



12. Posición del observador según Carlo Bernardelli, 1997.

1.3 La vivienda y espacio propio

Sin salir de tu propia casa puedes conocer el mundo.

Sin mirar por la ventana puedes conocer, (...) el

Origen del universo.

X (XLVII) Lao tsè

La casa es el primer espacio concreto de nuestra vida, es la imagen simbólica, existencial e íntima que escenifica nuestra relación con un espacio de vida. Representa una estructura psíquica que es parte clave en el proceso de orientación en el mundo (Norberg-Schulz 1975:46)

Este proceso de orientación supone “un cuadro mental del mundo físico exterior”, como refiere Lynch o el mundo en miniatura según Eliade, la fundación del cosmos en un caos. Justificando el mito de aquel que para vivir en el mundo tenga primero que crearlo, es decir, que el sujeto se convierta en el hacedor de su propia cosmogonía, como imitación de la creación de los dioses. (1985:p.141). Y si crea, es para que resida o habite, porque la residencia es la propiedad esencial de la existencia. Esta se resume en la expresión *in der Welt sein*, o “ser en el mundo”. Si el mundo es espacialidad, la expresión anota por lo tanto la presencia activa del individuo en el espacio (Heidegger 1954: 162).

Por otro lado habitar significa dejar de ser errantes, alejados de la inseguridad exterior para estar dentro de la vivienda. En este contexto la vivienda pasa a ser el medio de estancia, tránsito y resguardo de la intimidad²⁰.

²⁰ y la idea del vacío que serán posteriormente rebatidas por el cuestionamiento filosófico de Lacan según Bollnow.

1.3.1 Matices culturales del espacio propio

A nosotros los occidentales exclusivamente en comparación con otras culturas, nos encanta tener un espacio individual para estar solos. Arroparnos en el retiro, abstrayéndonos de la vista del mundo para estar entre cuatro paredes.

A diferencia de “los árabes que sienten verdadero rechazo al encontrarse encerrados” (Hall, 1973:248). Tampoco les gusta estar solos, y evitan por tanto la división del espacio interior. A diferencia de nosotros quienes gustamos de “segmentarlo” y en caso contrario resulta hasta perturbadora la experiencia para un norteamericano habitar en una casa árabe tradicional, porque derrocha amplitud de espacio en ambientes domésticos sin obstáculos o divisiones. Aspecto que por supuesto imposibilita la intimidad más elemental. Y es porque para esta cultura la casa es ante todo un espacio para compartir siempre en público, orientada por costumbres tribales.

Respecto a la práctica del espacio individual, en el tipo occidental, existe una posición particular y aguda que sería sin duda, -la visión germánica-, para dicha cultura la “esfera privada” posee un sentido intenso y transversal en su experiencia cotidiana: “los alemanes sienten su propio espacio como extensión de su yo personal” (Hall 1973: 208). Por tanto experimentan cierto hermetismo procurando además mantener estricta organización de las funciones específicas en sus espacios domésticos.

Un concepto clave con el que se identifican es el *Lebensraum*²¹, que describe “el espacio vital” o el círculo de contacto personal con el entorno inmediato. El cual resulta contrariamente opuesto al sentido norteamericano que ofrece un espacio personal más permeable para ser compartido y abierto hacia el contacto externo. Quienes, por otro lado, no siempre respetan las funciones específicas del espacio en ambientes

²¹ Término sin una traducción literal al castellano, acuñado por el geógrafo alemán Friedrich Ratzel (1844-1904) sin embargo su empleo adquirió un tinte político en el siglo XX. Para Hitler, fue la palabra clave de persuasión al levantamiento del pueblo alemán para recuperar los territorios perdidos con el tratado de Versalles y con ello el debilitado sentido de identidad nacional alemán, justificando la necesidad de la lucha: la segunda guerra mundial

domésticos -cachivacheros- que además gustan saturar de objetos espacios funcionales.

1.3.2 La vivienda o el origen de la intimidad

Una vez constituida la casa como espacio propio habitada ya por el sujeto, empezó a sentir la necesidad de mejorar adentro su calidad de vida, en las comodidades materiales y espaciales.

La Europa burguesa del s. XVII principalmente de los Países bajos (Holanda), hizo de esa necesidad una filosofía de vida “el confort”: creando espacios y artefactos: muebles para hacer de la casa un lugar más acogedor y placentero. Antes de esta época, en la edad media, no existía este pensamiento en la mentalidad del sujeto, así como otros valores que aparecerán siglos después.

“Autoconfianza”, “amor propio”, “melancolía” y “sentimental” aparecieron (...) en sus sentidos modernos hace solo doscientos o trescientos años, su empleo señalo el surgir de algo nuevo en la consciencia humana; *la aparición de un mundo interno del individuo, del yo y de la familia.*[las cursivas son nuestras] (Rybczynski 2001 :138)

Antes de que las experiencias de un mundo interno se asomaran, el sujeto del medioevo sostenía su experiencia de vida en el -mundo exterior²²- puesto que “la vida era un asunto público, [...] uno no tenía una *autoconciencia* muy desarrollada, *tampoco se tenía un cuarto para uno solo* [las cursivas son nuestras]” (Rybczynski 2001: 36). Por consiguiente la casa antes del siglo XVII era un espacio público.

²² El género épico y los personajes de leyenda son característica de esta época. la narración de viajes y aventuras interminables en tierras inexploradas.

Es decir, no existía la vida privada, ni por tanto el concepto de familia tradicional, ni la niñez, ni la separación entre la vida de casa como la conocemos hoy, con la vida del trabajo ²³ El paso cotidiano de la vida interior -la vida en casa-, junto con otros valores, originó un elemento clave para esta tesis: la intimidad. Acentuándose en un largo proceso trayendo consigo importantes transformaciones sociales.

La única forma de apreciar la importancia de la evolución del confort doméstico (...) comienza con la apreciación de la casa como un contexto para una vida interior que va apareciendo (...) “la evolución de la *intimidad* en las casas (...) fue una reacción casi inconsciente a la evolución de las condiciones de la vida urbana, y parecía tratarse más de una cuestión de las actitudes de la gente que de cualquier otra cosa. Resulta difícil seguir la evolución de algo tan amorfo (...) como afirmar que la idea moderna de la casa familiar penetró en la consciencia humana de una sola vez (...), no cabe atribuir a ningún inventor individual tal intuición, ni ninguna teoría o tratado sobre el tema”. (Rybczynski 2001.61 y 138)

Por lo tanto, la intimidad es un pensamiento en formación, es el Big-Bang o chispa de una creación artística que implosiona en el espacio interior –de la vivienda- y da paso a conceptos más modernos como lo hogareño y lo doméstico²⁴, sustentado en la vivencia del individuo, con una acción expansiva y gradual en el resto del mundo occidental.

²³Por dentro las casas de esta época eran pequeñas e incómodas, no pretendían funciones muy específicas del uso del espacio. Dichas funciones se van afinando progresivamente según Rybczynski a partir siglo XVIII hasta llegar al concepto de espacio funcional moderno. En la edad media la sala y recámara fungían de lo mismo, la mesa que se usaba para leer y comer podía servir también para dormir y después cocinar encima.

²⁴Estas ideas acolchonan el “habitar” heideggeriano. Por otro lado casa y hogar no se deberían entender como si fueran sinónimos, este último viene a ser la esencia del primero, ya que puede una casa tenerlo o no. Tal vez sea porque algunas casas contemporáneas a pesar de lucir interiormente espectaculares, como catálogo de revistas de diseño, luzcan muchas veces frías, industriales como no habitadas por alguien, precisamente por lo poco hogareño que puedan reflejar.

En la crítica de arte según Mario Praz la intimidad es “Stimmung”, expresión alemana que define la atmósfera o la sensación de intimidad en la pintura o arquitectura al representar el espacio interior de una casa, habitación u objetos.

Un sentido que tiene que ver menos con la funcionalidad y más con la manera en que el espacio expresa dicho carácter. Se trata de un verdadero criterio- subjetivo- que le pone nombre a algo oculto y amorfo.



13. Francois Boucher, *Madame Boucher*.1743.
57.2 x 68.3 cm. óleo sobre tela.
Disfrutando de la comodidad doméstica.

Capítulo 2

Mirada y memoria en el mundo antiguo

*No vayas hacia afuera vuélcate hacia dentro de ti mismo;
Pues en el hombre interior reside la verdad"*

San Agustín

Empezar un análisis sobre la representación del espacio, en el género a tratar, tiene como eje la experiencia vivencial o existencial del sujeto y por ende la subjetividad de ciertos rasgos psicológicos que en él encierra. Estos pueden caracterizar e incluso identificarse con la visión de una determinada época.

Este eje como pensamiento ha sido ensayado de diferentes ángulos tanto por Eliade, Bachellard, Giedon, Bollnow, Norberg-Schulz y Hall. Influye en la percepción del pintor para plantear su mirada en la imagen interna. La subjetividad es un componente que puede complejizar la lectura. Sin embargo, no pretendemos en esta investigación centrarnos exclusivamente en la subjetividad individual, que en el aspecto referencial histórico.

2.1 1 “El estudio de San Jerónimo” y “la Anunciación “o el origen de la intimidad

Reconocemos en el desarrollo de la sociedad del medievo europeo el origen de algunos usos y costumbres que preceden en occidente a la formación de incontables prácticas sociales como culturales: el mundo religioso nos revela significativos aportes en la representación visual. No solamente de elementos del imaginario formal, sino que nos ilustran por vez primera de un modo claro y alegórico el mundo del –espacio personal-, caracterizado por los primeros monjes cristianos emblemáticos como San Jerónimo y San Agustín: dado que “solo la gente muy excepcional ermitaños o estudiosos podían encerrarse a solas” (Rybczynski 2001:39)

Estos icónicos de la santidad fueron temas de rigor realizados por encargo, reservado al interés por difundir el mensaje católico y el registro anecdótico: la imagen de un mundo orientado a la contemplación de un “yo pensante”, encauzado bajo el sello místico y creyente.²⁵

Podemos afirmar así que los espacios de representación -no seculares o de retiro- fueron los primeros en expresar el contacto con ese mundo interior y la identificación con el entorno personal. A su vez se hace innegable para la dinámica del tema, como la representación espacial, el surgimiento de la mirada introspectiva -del propio sujeto- en la autoobservación. Una suerte de desdoblamiento o auto representación se materializa en este caso a través de la imagen como acción imaginante de la mirada²⁶.



14. Fra. Angélico *La Anunciación*. 1440
Fresco en el convento de San Marco



15. Robert Campin *La Anunciación*. 1425. El contexto doméstico fue un rasgo innovador para la época

²⁵ La práctica de aquellos escribas cristianos se reservó al oficio intelectual y al de las letras: filosofía y traducciones, lo cual exigía permanecer entre cuatro paredes, claustros, aislados en abadías. Al respecto véase Rybczynski (2001: 38)

²⁶ la temática de *la Anunciación* en la versión de Fra. Angélico representa un espacio simbólico, sintético y atmosférico a su vez, de proyección cónica monofocal, como el espacio de S. Agustín de Boticelli “encajonado”. Y el S. Jerónimo de Dürero que incorpora elementos dinámicos de orden y función subjetiva ej. los objetos ordenados en los anaqueles y sus zapatos tirados en el piso.

16. Botticelli. *San Agustín*. 1490-9417. A. Durero. *San Jerónimo en su escritorio*, 1514

Si el tener un “claustro propio” es algo recóndito en la mentalidad del mundo seglar, veremos a continuación cómo fuera de los monasterios y abadías, se reconocerá el verdadero desarrollo social y académico para la pintura de interior. Un lugar donde igualmente el interior doméstico -no monástico- evolucionó en una forma excepcional, como vimos en el capítulo anterior en Holanda – una de las provincias unidas de los países bajos²⁷ del siglo XVII. En el que confluyeron una serie de circunstancias que auspiciaron un escenario particular de desarrollo basado en tres factores:

1. Político y financiero: son una gran clase burguesa demócrata, de pensamiento independiente, preocupado en mejorar siempre las condiciones de su calidad de vida, afirmando valores sociales, propiciando el espacio familiar y doméstico.
2. Credo: el distanciamiento católico y su identificación con la sobriedad protestante motivó socialmente el acercamiento con la vida cotidiana, la individualidad y la liberación subjetiva artística a través ella. Crea el tema o género de interior y técnica.

²⁷ Reconocida como la primera república de Europa. Erigiéndose rápidamente en una potencia formada por una régimen mercantil que creó el primer estado burgués en 1609. Y el mayor centro capitalista de su tiempo. Véase más en Rybczynski (2001:62-64)

3. Geográfico: propiamente el suelo fangoso de estas ciudades (Delft, Holanda) obligó a los arquitectos a trabajar estructuras livianas para la construcción de sus pequeñas casas. De esta manera aligeraron sus paredes poniendo ventanas más grandes, permitiendo que la luz penetre más lejos en sus interiores estrechos y profundos. La luz natural desplazó el uso de las velas -herencia del barroco- para dar descubrimiento a un nuevo espacio de vida. Una nueva motivación que los pintores exploraron e investigaron con gran realismo.



18. Vermeer. *Doncella dormida*.1656



19. Vermeer. *Mujer tocando guitarra*.1672



20. Vermeer. *Carta*. 1670

Esto les permitió a los holandeses paralelamente optimizar en sus viviendas la funcionalidad de los espacios interiores frente a los vacíos medievales que se habían vuelto desde entonces caóticos.

Aquellas habitaciones con una o dos sillas bajo una ventana, o un banco junto a una puerta eran intensamente humanos y se destinaban al uso privado (...) mostrándose la intimidad. A diferencia del interior francés que era abarrotado y frenético, con sus muebles [pintados, bordados, decorados] amontonados unos contra otros, en espacios donde no cumplían una función específica. (Rybczynski 2001:73)

Se inicia así la transición hacia una nueva “consciencia” de organización y función práctica del “espacio habitado”, muchas de ellas organizando funciones específicas en habitaciones separadas. Resolviéndose con sencillez y sentido práctico, aportes del genio holandés. Se crea un entorno privilegiado para artistas como Jan Vermeer, Pieter de Hooch, Jan Steen, Gabriel Metsù, o Emanuel de Witte entre otros más, en cuyas obras manifestaron además un afecto y entrega especial a la observación del mundo a través del espacio cotidiano.

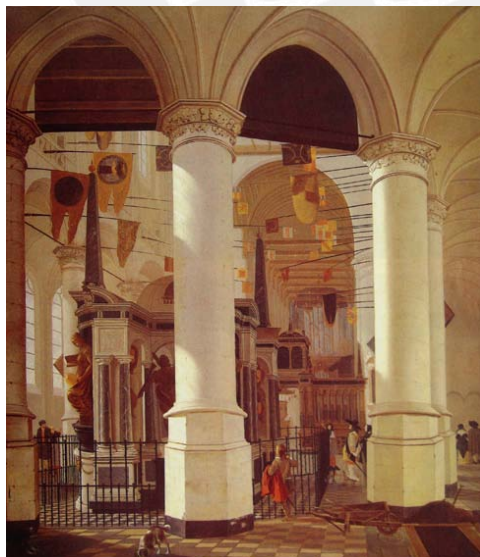
Para E.H Gombrich reflexionar sobre estas obras hace difícil explicar las razones que hacen de su sencillez, obras maestras de todos los tiempos, rasgos prodigiosos que tal vez puedan ser descritos, aunque difícilmente explicados (2010.433), ciertamente por el “Stimmung” que los cuadros de este género según Praz destilan²⁸

²⁸ Los espacios de estas obras son proyecciones cónicas. Por tanto orgánicas y sobrias. sin mayor pretensión este género popular de la pintura motivó en su momento un mercado del arte abriendo puertas a un público interesado en la compra y venta de pinturas de este género hogareño. Hecho insólito que se esperaba ver solo siglos después.



21. Emanuel de Witte, *Interior con una mujer en el clavicordio*, 1665.

Un género antecesor de la pintura holandesa y popular en la época fueron los conocidos “interiores de iglesias”. Sin embargo, las pinturas de escenas domésticas o de interior se consideraron durante la época un arte menor por no ser de gran escala. Y por tener la intimidad apenas cierta importancia como idea casera, hasta reafirmase en el s. XIX con el deseo burgués por la habitación propia.



22. Emanuel de Witte, *Interior de iglesia s.a.*



23. Cornelis de Man. *La vieja iglesia de Delft s.a.*

2.2 El Panoptikòn de Bentham o el origen de la mirada vigilante

Si en el s. XVII el sujeto empezó a concentrar su observación en el espacio interior, en el s. XVIII observa el espacio exterior con igual interés, y ambos analizados con el sentido crítico de la razón. Puesto que un sujeto racional y espiritual o bien observaba una realidad exterior con el poderoso instrumento de la razón o bien se volvía hacia dentro de sí mismo, con la misma indagación que efectuaba para observar el exterior (Sibilia, 2010: 118)

De esta manera en el siglo de las luces el sujeto asume una consciencia universal e idealista, enemiga de la subjetividad, y un valor a mantener oculto para no complicar su relación con el mundo. Ese mismo afán idealista y universal destapa el interés por describir y revelar verdades comunes -como dirigiendo su mirada a través de una lente transparente y todopoderosa-.



24. Jan van Kessel. *Allegoría de América o Paraíba en Brasil*.1666

La máxima expresión de esa “mirada universal” -al término de la revolución francesa- originó el Panoptikòn²⁹. Una maquina óptica que permitió al observador –vigilante- irrumpir en las barreras físicas del espacio privado para controlar al sujeto sin saber si estaba siendo observado o no. Es decir, hace de la visibilidad un discurso de poder ideal para legitimar un sistema de orden moderno, basado en un modelo disciplinario. Una fábrica, un centro de estudios etc. que si bien Jeremías Bentham lo camufló en la forma de un proyecto penitenciario, definió y describió de manera precisa las relaciones de poder con las que socializamos actualmente.



25. El panoptikón. 2002 USA.Illinois

²⁹ Del latín “Pan” todo y “óptico” visión. Es un diseño arquitectónico que consiste en una forma de anillo con un patio central y una torre central con un vigilante. El anillo estaba dividido en pequeñas celdas y cada una de ellas daba al mismo tiempo al exterior y al interior, la mirada del vigilante podía atravesar toda la celda del prisionero para observar hasta lo que no hacía.

Por ello según Foucault en su visión profética, “el panóptico [...] debe ser comprendido como un modelo generalizable de funcionamiento; *una manera de definir las relaciones de poder en la vida cotidiana de los hombres* [las cursivas son nuestras]” (Foucault, 1980: 208)

En efecto, debemos tener presente que esta máquina de la visibilidad es la configuración de la mentalidad moderna; el ADN operativo que nos lleva a la aceptación voluntaria de posteriores formas de control social, que persuadirán más fácilmente en la invasión de la intimidad a través del largo alcance tecnológico³⁰. De esta manera a finales del s. XVIII quedan extinguidos los rincones ocultos del hombre, espacios opuestos a “la transparencia y la visibilidad” que el siglo de las luces revela a través de un nuevo imaginario artístico, como ejemplo esta obra de Watteau³¹.



26. A. Watteau. 1716-1719. *Dama en su baño*.

³⁰ El uso de las cámaras de vigilancia y el aumento de su consumo en la actualidad es un indicador de la necesidad de controlar a otros por el miedo a la inseguridad. Véase más en el documental “adiós a las libertades” en <http://www.youtube.com/watch?v=5LqfZldLWku>

³¹ El desnudo en la habitación y la forma circular del formato sugiere la mirada voyerista a través de la pared o puerta pero bajo una tónica idealizada. Porque para el artista del siglo XVIII la observación del mundo no atraviesa la densidad del mundo interior, lo que según Gumbrecht denomina el “observador en primer grado” Véase más en Sibilía p121. Después del Rococó francés el “Toilette” y el “Cabinet” dejaron de considerarse artefactos u objetos bonitos. Se estaban convirtiendo en lugares “privados”.

De esta manera el propósito del Panoptikón.

1. Aterrizza la suposición según Wacjman, de ser “seres mirados” a ser “seres vigilados”, y en este plano crea una estructura para el gran “Otro” - el que todo lo ve- a través de las barreras físicas del espacio íntimo y/o privado, como ejemplo esta obra adelantada a su época, las *Meninas* de Velázquez 1656³²
2. Afirma indirectamente –pese al racionalismo- el valor social del mismo espacio privado, asunto que los pintores lo venían experimentando y “representando” desde el s XVII: la intimidad como Jean.B Chardin³³



27. Velázquez. Las Meninas 1656.



28. Jean B. Chardin. 1740.

³² El pintor logra convertir al espectador en la mirada omnipresente -el Otro- que trae como resultado la representación panorámica y monumental del interior –palaciego-. “en el momento que colocan al espectador en el campo de su visión, los ojos del pintor lo apresan, lo obligan a entrar en el cuadro, le asigna un lugar a la vez privilegiado y obligatorio [el de los reyes, Dios]” (Foucault. 2001:15).

³³ El espacio interior como ambiente íntimo y familiar de la vivienda apenas es tratado por los artistas de esta época.



29. Dibujo sinóptico sobre la vigilancia moderna y la representación figurativa.

2.3 El espacio interior del s. XIX o la conquista de la habitación propia

En esta época la visión idealista y racional del s. XVIII pierde consistencia frente a la nueva visión a través del inconsciente y la subjetividad del sujeto – surgen dramas y conflictos interiores- en medio de un conjunto de transformaciones sociales y económicas. De esta manera el sujeto ganó complejidad y opacidad (Sibilia 2010:199-122).

La presencia del inconsciente abrió las puertas a la observación introspectiva³⁴, la nueva vía de exploración artística e intelectual que originó la “personalidad introdirigida”³⁵, la misma que llevó al fortalecimiento del propio individualismo del sujeto.

En la pintura, la personalidad introdirigida se representó espacialmente en una estructura orgánica cohesionada; representación que significó una respuesta de los artistas de la época hacia la incertidumbre y a las fisuras de sus propios moldes sociales de comportamiento, asolados por la revolución capitalista.

³⁴ Método generador de conocimiento sobre sí mismo. Por tanto de un arte autoreferencial. Es decir el artista se confiesa a sí mismo para crear su arte, y fue practicado entre las diferentes actividades creativas e intelectuales del momento: desde la pintura de Friedrich Kersting, las novelas de Balzac hasta los diarios secretos de Wittgenstein entre otros.

³⁵ Término creado por David Riesman para designar la personalidad centrada en la vida interior del sujeto. Eje alrededor del cual el sujeto se construye asimismo en la intimidad de cuatro paredes. Gumbrecht nombra este acontecimiento histórico el “espectador en segundo grado”. Para el artista del s. XIX la observación del mundo atraviesa la densidad del mundo interior. Véase más en Sibilia p.117-125

Por tanto la mirada introspectiva como un método de conocimiento, intensificó también la representación más individualista de este género pictórico, acompañado de una desbordante producción artística, en un contexto comparable con el ímpetu que originó las primeras obras del mismo género en el s. XVII. Un ejemplo de esta época *La muchacha bordando* hacia 1814³⁶



30. Friedrich Kersting.

Este nuevo individualismo creó una subjetividad o forma de ser propia del sujeto, la que orientó colectivamente la creación de un régimen al que Sennet en los años 70 bautizó como “las tiranías de la intimidad”

Una actitud de pasividad e indiferencia con los asuntos públicos y políticos, así como una gradual concentración en el espacio privado y en los conflictos íntimos [...] que obedeció a intereses políticos específicos del capitalismo industrial. Un modo de organización social que se expandía y fortalecía en aquella época, con la ascensión de las capas medias de la burguesía y la irrupción del consumo de masa en las grandes ciudades industrializadas (Sennet, en Sibilia 2008:72).

El interés por el espacio interior y el disfrute de la vida íntima derivó en el encanto por la vida doméstica y el confort. De acuerdo con las realidades locales expandiéndose gradualmente hacia diferentes latitudes del mundo.

³⁶ Se trata de una recámara decorada y arreglada al gusto de la propia dueña, lo que no sucedía en tiempos anteriores. y representa el espacio orgánico resultado de la proyección cónica con un solo punto de fuga.

Después de Europa (Londres, París), América (Estados Unidos) y hacia aún otros lugares más alejados como Rusia o Perú.



31. Kapiton Zelentsov. Sala de estar. 1825. Rusia.



32. Carlos Jiménez. Cocina limeña. 1901. Perú.

Sin embargo el desinterés del sujeto por la vida pública terminó posicionando su propia independencia. Es decir, poseer una habitación propia para abstraerse, para estar solo, un hecho histórico del s. XIX. De igual manera la autonomía sobre el uso de sus tiempos libres o “tiempo de ocio”³⁷ para pasar más tiempo a gusto dentro de casa: leyendo o jugando.

³⁷ Durante la Inglaterra victoriana las familias acomodadas gustaban de pasar largo tiempo dentro de sus casas lo que motivo la creación de juegos caseros como el tenis y el bádminton entre otros juegos de mesa. Sin embargo, en la modernidad el tiempo de ocio se convierte en el valor capital del entretenimiento, cine, videojuegos, discotecas etc.



33. John Eastman. 1872



34. Singer Sargent. 1882

Destacan de esta corriente social, una larga lista de pintores entre algunos -tiranos de la intimidad- como Edouard Vuillard, Edgard Degas, A. E. Manet, Gustave Courbet, Jean. A Ingres, Carl Spitzweg, Adolph von Menzel, Georg Friedrich Kersting, H. Daumier, John Singer Sargent y Van Gogh. Quienes cultivaron el género de espacios interiores, al igual que Edward Hopper en Norteamérica³⁸. El pintor realista más importante de ese país de comienzos del siglo XX y que según Kranzfelder ha sabido expresar de forma convincente ese “fin de la vida pública” precisamente en la sociedad donde más se hizo sentir esa transformación. Su obra es la concatenación visual de la tesis de Sennet: la supresión del espacio público frente a lo íntimo (2006:141-146)

³⁸ Hopper transforma al espectador de sus cuadros, en un voyeurista para introducirlo en la escena. A Hopper no le interesaba los acontecimientos espectaculares, sino las pausas entre situaciones cotidianas. Son espacios orgánicos que emplean la proyección cónica.



35. E.Hopper. *Habitación en Nueva York* .1932



36. E. Hopper *Noctámbulos* 1942.

Sin embargo a finales del s. XIX y comienzos el s. XX la opacidad de las habitaciones era un problema a ser eliminado” (Sibilia 2010: 94). Porque al imponer el contexto capitalista un escenario tecnológico con materiales modernos como el “vidrio” y su transparencia, transformaron radicalmente la percepción y el concepto del espacio interior de la casa. Como las casas de vidrio modernistas de los años treinta.

En efecto, ese mundo de pura transparencia y visibilidad fue algo que por primera vez desde la edad Media los espacios interiores ofrecían “tan poca intimidad personal” a sus habitantes. Básicamente por el diseño del “plano abierto” que permiten que el espacio “fluya” desde una habitación hasta la siguiente produciendo interiores de gran interés visual (Rybczynski 2001: 224)



37. Terence Riley, curador del proyecto *The Un-private house* 1999 / Interiores Transparentes “la casa es una estructura permeable que debe ser vista como Una extensión de los eventos urbanos”.

Esta fluidez se representó en la pintura cubista³⁹ de la misma manera con el movimiento de planos espaciales. Por lo tanto existe una transformación de la relación del sujeto con el entorno interior, dado su intimidad expuesta con mayor transparencia.

Veremos en el siguiente capítulo acerca de cómo las redes sociales generan en la web más transparencias aún en dicha relación. Su enfoque en la intimidad del sujeto y, por consecuencia, en su espacio interior. Ciertamente la transparencia lisa y brillante de la pantalla de un monitor conectado a internet puede ser aún más enemiga de la opacidad [...] que cualquier ventana modernista (Sibilia.2010: 94)

³⁹ Según David Hockey el cubismo más que una novedad estética, revela en el fondo una actitud del observador con respecto a lo observado. No observa la unidad total, sino de forma fragmentada en múltiples vistas y en diversos planos abiertos.

Capítulo 3

Arte, Intimidad espectacular e Internet

Cuando la tecnología amplía uno de nuestros sentidos

Una nueva traslación de la cultura se da tan pronto

Como la nueva tecnología se interioriza.

Marshall McLuhan

¿Por qué un grupo invisible de personas elegiría vivir

Atrás de una pared, en vez de revelar sus vidas?"

Terence Riley

Hacemos aquí un acercamiento sobre la “visibilidad” del espacio interior y la intimidad mediatizada por las redes sociales en el contexto de la Web 2.0, cuya acción en el sujeto – su forma de ser – actúa en la representación cultural de este género. Como lo fue la fotografía en el siglo XX. Esta aproximación nos guiará en el siguiente capítulo para analizar visualmente las obras pictóricas de algunos autores contemporáneos partiendo de los criterios recogidos en este contexto.

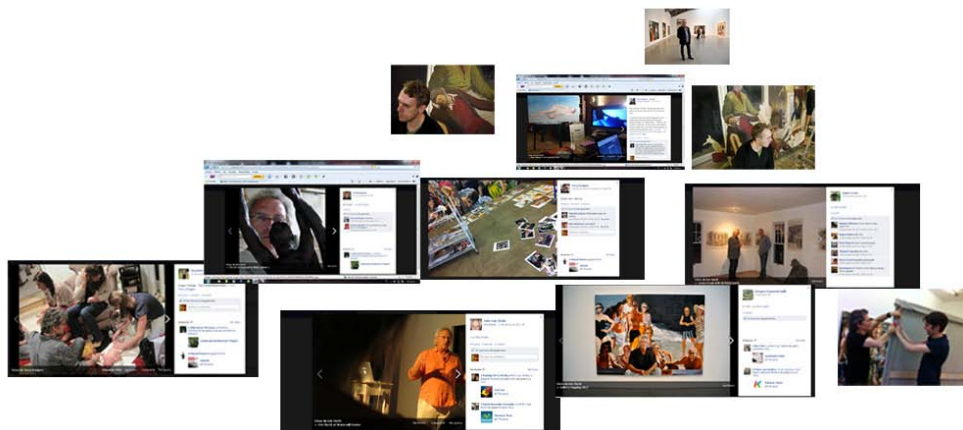
En la actualidad la “intimidad” es un valor capital atravesado por un mercado global, estimula una nueva forma de ser basado en la exhibición de uno mismo desde que nos pusimos de acuerdo a invertir buena parte de nuestro tiempo a estar conectados al internet. Según Dans diariamente las $\frac{3}{4}$ partes del mundo entero se encuentran conectadas.

Desde una visión histórica, los avances de la tecnología no han dejado de transformar el pensamiento creativo del mundo y el de los artistas de acuerdo a su época. Como fueron la imprenta en el s. XV, el ferrocarril y la fotografía en los siglos XIX y XX con la revolución industrial. Y ahora en el s. XXI según Peter Drucker la revolución del internet, con el desarrollo de las TICS y la Web 2.0 como punta de lanza.

3.1 Web 2.0?

La web 2.0 es el ámbito del contacto personal en internet. Su nombre bautiza la generación de información gestionada por los mismos usuarios ante el declive en el 2004 de su versión anterior -la web 1.0 o puntocom-, para intercambiar y compartir información estimulando la reciprocidad entre los contactos virtuales, e incrementar -aunque no siempre- la calidad de la información en la red. Es por ello que hoy en día representa una herramienta democrática de comunicación inclusiva y plural en todos los ámbitos y edades.

Las plataformas virtuales de estos intercambios de información pública son los *Blogs*, *Fotologs*, *Webcams* y *YouTube*, llevadas un paso más allá por las redes sociales como *Facebook*, *My Space* o *Twitter* llamados también géneros autorreferenciales⁴⁰.



38. Fragmento de imágenes bajadas de Facebook de pintores contemporáneos que trabajan el género “espacio interior” Rodgers, Rauch y Fischl. / Subidas del celular entre el 2011-2013 mostrando vida íntima, social y de trabajo.

⁴⁰ Define según Sibilía una categoría artística evolucionada de los géneros autobiográficos y contempla diversas manifestaciones confesionales originalmente de carácter privado de la vivencia humana. como los diarios íntimos, las memorias, los álbumes y las autobiografías, haciéndose en el nuevo milenio totalmente público y visual, con información breve y explícita de la vida íntima y social.

3.2 La visibilidad de la intimidad en la red social o la nueva tiranía de la intimidad.

“Vemos que en los últimos años ha aumentado una sed de curiosidad por consumir vidas ajenas reales y cotidianas” (Sibilia 2010: 41). Hecho que se manifestó con la llegada del *Reality show*, como el *Big Brother*⁴¹. Un novedoso formato que pasó luego a ser un exitoso género televisivo basado en la no ficción del relato. La variante moderna del modelo de comportamiento panoptikón, o la “encarnación imaginaria de la mirada del otro” (Montalbetti y Stillemans 2009: 50)



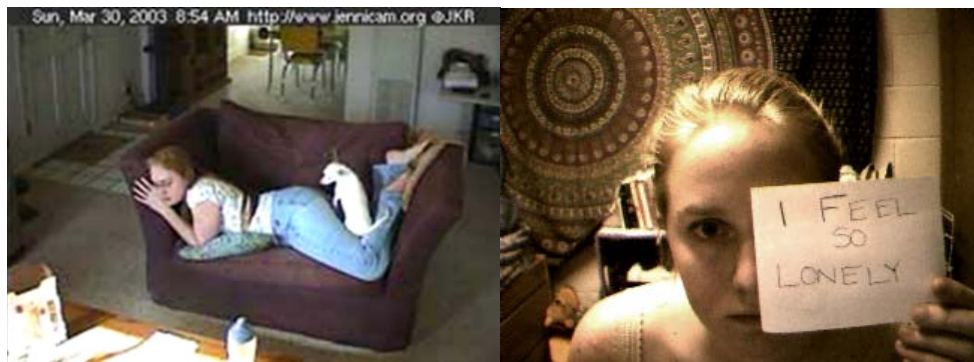
39. Portada original del BG

Este modelo es el detonante actual que despierta nuestra curiosidad por lo ajeno, lo que la psicología moderna llama el instinto escopofílico⁴² que se eleva en el aura de la imagen del s. XX, en el proceso que Debord afirma “la transformación del mundo en imágenes”. Es decir, un principio que determina hoy nuestra forma de vida, la manera en que nos relacionamos con los demás y cómo se organiza el universo a través de la imagen. (Tesis 13 y 34, en Sibilia: 54).

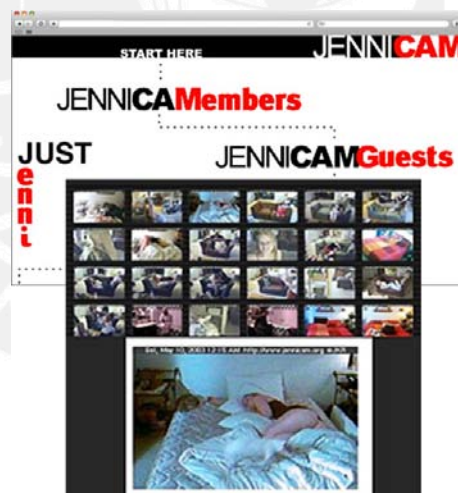
⁴¹ Creado en 1997 cuyo nombre fue tomado del personaje principal de la novela de George Orwell 1984. Adaptado al formato de un concurso televisivo conocido ya mundialmente. Una casa infestada de cámaras que registran permanentemente la convivencia forzada entre individuos, quienes se van eliminando con la intervención del público televidente hasta elegir su ganador.

⁴² Según Freud es el Impulso primario que despierta el placer por mirar al otro desde una raíz erótica.

Este principio hoy más que nunca se reafirma en una -práctica de vida- ritual y cotidiana para las personas que eligen estar frente a la pantalla “colgando” sus “vivencias” fotografiadas en estas plataformas virtuales - como el *Facebook*⁴³-. Porque aunque se haya naturalizado exhibir los espacios privados de la intimidad -de la vida cotidiana- se revela espectacularmente un espacio y un relato ante los ojos ajenos del mundo⁴⁴.



40. Jennifer Ringley más conocida como *Jennicam*. 1996-2003. Causó furor exhibiendo su vida íntima online. Llegó a tener en su momento hasta 100 millones de visitas semanales.



Recuerdo de su portal web íntimo hoy abandonado

⁴³ Creado por Mark Zuckerberg en el 2003 dentro de su habitación en Harvard. Idea que seis años después lo convirtió en el billonario más joven del mundo. Véase *the social network* (2010)

⁴⁴ Existen diversos factores que motivan este resultado, principalmente el terror al vacío y la soledad, para demostrar al resto del mundo que uno existe, confesando sus vivencias íntimas y personales incluyendo sus banalidades. Confesión que emana de las prácticas autorreferenciales. Programas -on line -como lo fueron *Jennycam* o *Lonelygirl15*.

3.3 El espacio de intimidad como relato visual

Esta “práctica de vida” construye el relato visual de lo cotidiano con imágenes fotográficas publicando episodios fragmentados en las situaciones más banales o relevantes. Se acumulan en álbumes virtuales, etiquetables, como también en imágenes sueltas o videos que se anuncian como primicias o boletines de nosotros mismos en cualquier momento las 24 horas, dinámica de una red social como el *Facebook*⁴⁵

Hoy esta dinámica globalizada construye psicológicamente en el individuo, una personalidad “alterdirigida”. Es decir, una personalidad que se orienta en la mirada exterior o del “otro” para reafirmar su existencia, su espacio “ver para ser”. Imagen opuesta a la personalidad “introducirigida” o “introspectiva” que se estimulaba en el s. XIX (Sibilia 2010:28). Porque “en el momento que la foto de uno mismo aparece en internet para que otros la puedan ver, no solo la foto parece existir sino también la persona fotografiada: aquí estoy yo y necesito ser visto”⁴⁶.

Esta forma de ser según Franzen a fines del s. XX y comienzos del s. XXI logra ensanchar desmesuradamente la intimidad y la privacidad al punto de invadir brutalmente el espacio público. (En Sibilia. 2010: 88). Este espacio que por su inseguridad ha obligado sobre todo a los jóvenes,- los más asiduos-, a pasar más tiempo en sus casas conectados con una Webcam a cualquier otra red social. Ciertamente en la tranquilidad del hogar se abre una ventana virtual para mostrar todo lo que sucede entre cuatro paredes para quien desee espiar un poco.

⁴⁵ Las mayores entradas de uso a redes sociales en Sudamérica se dan en Brasil y en Argentina. Mientras que en Estados Unidos más de la mitad de los jóvenes publican su vida y datos importantes en internet sin mayor preocupación con respecto a la defensa de información privada.

⁴⁶ Entrevista Sibilia <http://www.youtube.com/watch?v=kTcXV6q9tB0>

Es el caso de plataformas virtuales como *The Full-time lifecasting* (transmisión de vida en tiempo completo), que permite gratuitamente a cualquier persona registrar en tiempo real –on line-, cada por menor de su vida en el interior de su vivienda, Incluso cuando el mismo no se encuentre adentro⁴⁷

Hoy en día la personalidad “alterdirigida” crea el efecto *reality* o *faranduleador* desde la propia vida mundana, reafirma su “yo” en el ego y en el relato narcisista. Esta realidad suscribe por tanto un efecto también en el arte actual y, potencialmente una influencia en la pintura de caballete en su representación espacial.



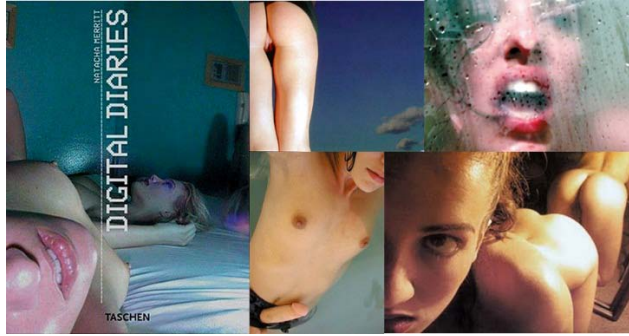
41. Evan Baden. *Megan* 2011

Evan Baden *Emily*.2010



42. Petter Hegre. *Zoya* y *Caro*. La exhibición no es algo sugerente, es Imagen explícita -por no decir pornográfica-.

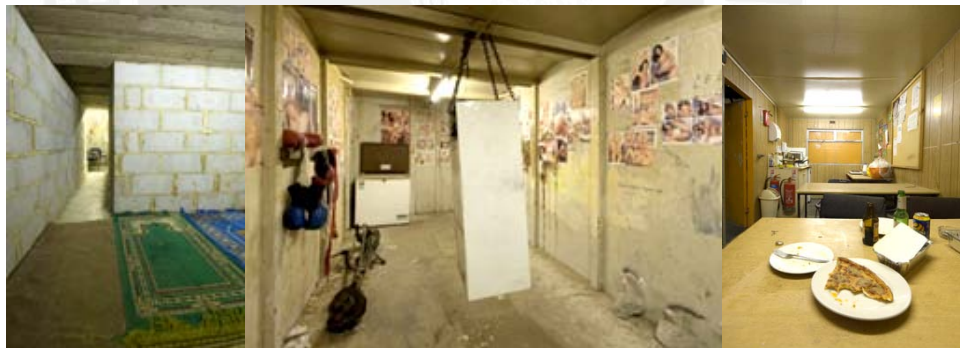
⁴⁷ Otros servicios similares en internet son los que ofrecen *Justin TV*, *Stickam* o *Ustream*.



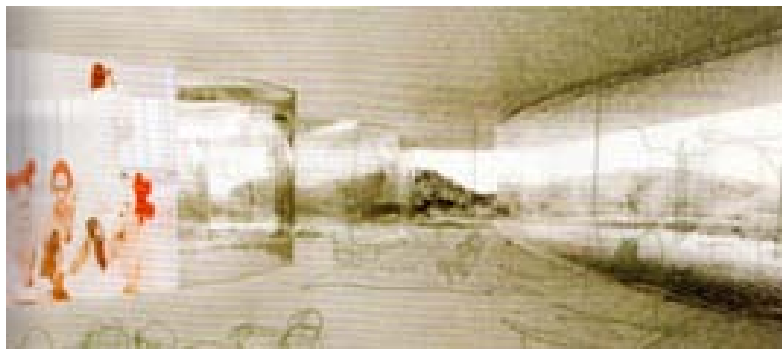
43. Natacha Merritt. Diarios digitales.2000.relado fugaz autobiográfico de sus encuentros sexuales



44. *Novel: a living Installation* 2005. Proyecto del grupo *Fluxfactory*. Registra como escritores reales desarrollan una novela en tiempo real durante un mes enclaustrados y observados por el público visitante. Lo que escriben finalmente no es tan importante “como si su manera de vivir mientras la escriben”



45. Christoph Büchel. *Simply Botiful*, 2006- Installation.



46. *Kramlich Residence and MediaCollection*1999: Interior de casa con transparencia y proyección de video instalación - Cremaster 4 - generadas por computadora.

3.4 tiempo y perspectiva en la vida como relato

Este relato visual se articula en medio de la vida real tal y como la conocemos, agitada y acelerada, que unido al deseo extremo del sujeto por registrar fotográficamente los instantes de su vivencia diaria, reflejan en buena parte su ansiedad por lo instantáneo que todo registra y nada descarta.

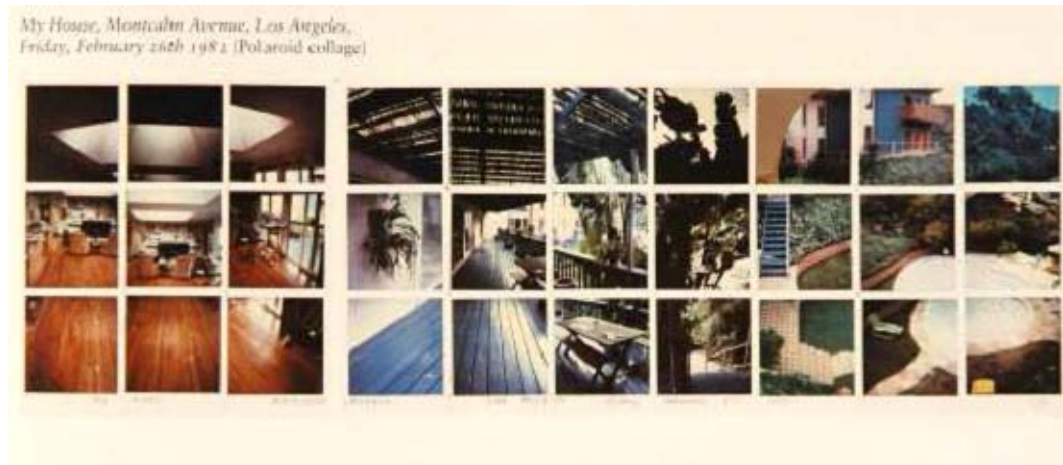
La vida acelerada repercute en una nueva forma de experimentar el paso del tiempo, y por lo tanto de ver y pensar la imagen captada en el instante, “vivimos en un tiempo en que se producen un enorme número de imágenes que no pretenden ser artísticas, sino algo mucho más que eso, pretenden ser la realidad” (Hockney, 2011: 52). Se trata por tanto de imágenes repetidas, movidas, descontextualizadas, fragmentadas “colgadas” consciente o no a manera de relato. A diferencia de aquellas imágenes fotográficas puristas creadas aun con un sentido artístico representando un espacio orgánico, profundidad etc. que siguen ese principio heredado de la pintura renacentista sobreviviente hasta hoy⁴⁸

En la historia de nuestro género, el tiempo se representa “espacialmente” gracias al uso de la perspectiva “monofocal”. Con esta idea según Hockney, la pintura había ganado mayor verosimilitud pero había perdido la posibilidad de simular el paso del tiempo. Un elemento importante para comprender y representar espacialmente el plano pictórico moderno.⁴⁹

⁴⁸ Según Hockney la cámara fotográfica trabaja con una perspectiva cónica incorporada, que es el mismo sistema de lentes que ayudó a descubrir en el siglo XV la perspectiva renacentista que a partir de entonces usaron los pintores para representar el espacio.

⁴⁹ La proyección lineal de este punto de fuga es equivalente al tiempo eterno, estable e inamovible. Ver más en IUNA-segundo simposio en lenguajes artísticos combinados.

En los ochenta la obra de este icono británico propuso conscientemente incorporar esos fragmentos de tiempo- fotografiados- para lograr un “relato espacial”, basado en el movimiento del observador en su experiencia cotidiana. Obras a los que bautizó “Joiners”.⁵⁰

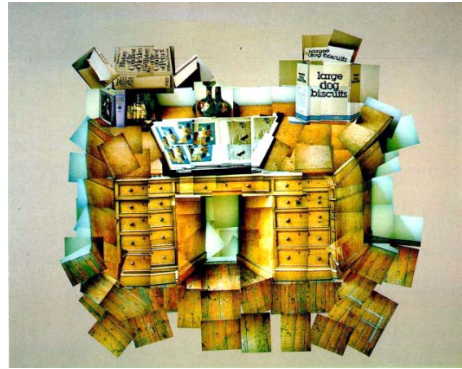


47. David Hockney *My house, Montcalm Avenue, Los Angeles, 1982*



48. David Hockney *Livingroom, Los Angeles, 1982*

⁵⁰ Collages de fotos cuyas imágenes son tomadas secuencialmente con intervalos de tiempo variables, en diferentes aproximaciones y vistas del mismo plano. Inicialmente el artista utilizó una cámara Polaroid y posteriormente la de 35 mm.



49. David Hockney's *The Desk*, Julio 1ero 1984

Ciertamente su visión en estas obras es interesante y trascendente, porque desde ellas sostiene que dentro de una perspectiva general, el montaje de esos “fragmentos de espacio y objetos” posibilita más de una perspectiva para simular “un espacio más real” que aquella imagen única y fija tomada para el estudio. Dado que la percepción se compone de múltiples miradas; imágenes superpuestas que al relacionarse representan el campo visual que percibimos de ambos ojos. (Gibson 1974:143).

Con esta reflexión, Hockney cuestiona “la visión objetiva” o “el modo de mirar occidental” que simula la realidad valiéndose del uso de la perspectiva monofocal, originado con la invención de la cámara. Modo que dominó más de trescientos cincuenta años la manera de representar espacio figurativo.



50. Joel Meyerowitz. *Interior en New York*. 1991
retoma la permanencia y prolongación del momento
de la obra de Hopper para construir lenguaje fotográfico

De esta manera los elementos que compondrían la imagen de un cuadro, no se encontrarían necesariamente en perspectiva respecto a un punto de fuga único. La dimensión del tiempo se ha sacudido y ya “no podemos vivir ni pensar sino en fragmentos de tiempo, cada uno de los cuales sigue su propia trayectoria” (Calvino, en Sibilina: 157).

Finalmente, la inmediatez por registrar -o fotografiar- los instantes de intimidad o privacidad en la vida cotidiana para farandulearse o exteriorizarse, traen como consecuencia la fragmentación del espacio-tiempo. Elementos claves de los posibles desplazamientos, en la representación del espacio interior en la actualidad ⁵¹.



⁵¹ La perspectiva cónica es ejemplo de un sistema compatible a la visión del mundo que la creó, es decir una visión que intenta conquistar la estabilidad del mundo a través de la existencia de un horizonte lineal. Ese discurso de verdad por lo contrario, representa la incógnita de la representación en el s. XX con eco en el s. XXI. Por ello la pintura actual cuestiona su validez en búsqueda de otras alternativas de representación sobre el espacio figurativo.

Capítulo 4

El espacio interior en cuatro pintores contemporáneos

*¿Puede una obra de arte cambiar nuestra mirada? ¿Podría
Una obra afectar lisa y llanamente nuestra mirada?.*

Gerard Wacjman

*Cuando el arte no puede tener una visión totalizadora de las
Cosas, recurre a lo parcial, explica Fischer, (...) esa
Segmentación se fue haciendo cada vez más habitual en el
Tiempo artístico a lo largo del siglo XX, y ahora se enfrenta a
Conjuntos cuyas partes no están unidas de acuerdo con una
Cohesión interna sino ensambladas de acuerdo a los
Caprichos de asociaciones subjetivas arbitrarias.*

Paula Sibilia

A continuación presentamos una selección de cuatro artistas destacados en el ámbito internacional de la Pintura contemporánea, que tienen como eje principal el tratamiento del espacio interior, cuyas obras representan a nuestro juicio visiones claves en la lectura espacial occidental bajo dos percepciones culturales ya mencionadas anteriormente en el primer capítulo: el europeo (Alemán) y el americano (Estados Unidos).

El objetivo a través de dichas percepciones es analizar y visualizar los cambios pertinentes al desplazamiento del espacio interior como resultado del fenómeno de la exhibición del espacio íntimo actual, hoy exacerbado por las redes sociales. Para ello tomaremos como criterios de observación y análisis algunos de los conceptos mencionados en el desarrollo de esta investigación para elaborar un marco crítico referencial⁵².

⁵² Según Panofsky no hay percepciones universales ni estructuras visuales objetivas que arbitren sobre la manera de “hacer ver” con la imagen, sino percepciones particulares creadas por una relatividad cultural funcionales a visiones propias del mundo inscritas en coordenadas espaciales y temporales pertenecientes a un determinado lugar. Visiones que se explican en la búsqueda de analogías entre fenómenos disimiles, hechos sociales, hábitos mentales, artísticos etc.

Criterios de análisis del espacio interior

> Basado en la relación espacio-forma e intencionalidad⁵³ en dos esquemas opuestos.

A- Espacio orgánico XVII - XIX

Propio de la personalidad introdirigida.
narrativa visual lineal- secuencia cronológica
(según Rybczinsky y Riesman). Lectura
orgánica

Representado por el
Uso de la Perspectiva cónica

Según Hall la perspectiva basada en el
punto de fuga se mantiene desde el
Renacimiento hasta el siglo XIX para
representar el espacio

Según Hockney no simula el paso del tiempo

B- Espacio fragmentado XX - XXI

Propio de la personalidad alterdirigida.
narrativa visual no lineal- secuencia no
cronológica (Según Sibilia).Lectura
fragmentada

Representado por el
Uso de perspectivas
No convencionales
o alternativas

Según Hockney la presencia de la
perspectiva cónica en la pintura
contemporánea
pierde sentido y dominio para la construcción
del espacio pictórico.
El fraccionamiento de la unidad espacial se da
en función al desplazamiento de sus partes en
forma simultánea.

Simula el paso del tiempo

⁵³ Define el espacio como consecuencia de la actitud y las acciones del individuo. Se basa en modelos de comportamiento, experiencias con cosas que el individuo asimila por interacción con su entorno para crear su espacio propio diseñando diferentes esquemas culturales

4.1 Matthias Weischer /1973/ Elte, Alemania



Rolex Mentor / Weischer bajo la tutoría de David Hockney.

Estudió en la escuela de artes gráficas de Leipzig graduándose en la especialidad de Pintura con el título Meisterschüler en el 2003 y en el siguiente año entra en contacto con David Hockney bajo su tutoría a través de la Beca Rolex Mentor. La que culminó en un proyecto y muestra individual premiada en el 2005 por la Art Award of Leipziger Volkszeitung.

En el 2002 MW y sus compañeros de estudios fundaron LIGA. Un proyecto de galería alternativa para exhibir individualmente sus propias obras, “las nuevas formas de la pintura alemana” titulado *Painting Pictures* en el Kunstmuseum Wolfsburg.

En el 2004 LIGA presentó *Young German Art* en el “Armory show” de New York, con el apoyo de la BVDG (asociación de galerías alemanas), consolidando la tendencia del retorno de una “pintura joven” en Alemania, repitiéndose posteriormente en países como Austria, Polonia, Reino Unido, Francia, España y Estados Unidos.

En algo menos de diez años MW ha llegado a pintar más de doscientos cuadros, además de dibujos, obra gráfica, murales y escenografías para teatros. Ha ganado importantes reconocimientos y Becas. Entre ellas la residencia durante un año en Villa Massimo (Roma) otorgada por la academia alemana. Explorando en esta oportunidad el espacio de exteriores -paisajes y jardines- *“In the Space Between”* presentado en el

Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. Y nuevas individuales al iniciar el milenio en Alemania, Suiza, Holanda, MonteCarlo, España y Puerto Rico. Vive y trabaja actualmente en Leipzig.

4.1.1 Perfil crítico

MW es el artista más joven para el análisis de esta tesis, sin embargo forma parte actualmente de la nueva generación de pintores alemanes, y, uno de los más renombrados protagonistas del “Milagro de la Pintura alemana”. Fenómeno artístico que destaca particularmente en su obra el tratamiento del espacio pictórico –interior- a través del cual alcanza el reconocimiento y un lugar privilegiado en la escena internacional al iniciar el nuevo milenio⁵⁴.

Su propuesta retoma la reflexión de la crítica sobre la Pintura a fines de los años setenta, de acuerdo a la situación que atravesaba en el panorama artístico en América y Europa. Determinando que el espacio sería la pieza “clave en la evolución del plano figurativo”.

Una solución como salida a la objetualización con que el plano figurativo había sido presa de las prácticas neoconstructivistas, minimalistas y conceptuales durante el siglo XX. Revalorar la representación de los acontecimientos sociales, históricos, cotidianos “sin formulaciones de excesiva carga intelectual o conceptual”.

A partir de entonces el espacio forma parte de la problemática principal de la pintura, cuyas soluciones o propuestas, si bien no han llegado plenamente a resolverse, mantiene abiertas las posibilidades a nuevas soluciones (Umbría, versus los actos del espacio, CAC Málaga. 2008)

⁵⁴ Esta movida artística toma la posta dejada por la primera generación de pintores importantes en la década de los 70s como Gerard Richter, Sigmar Polke y Anselm Kiefer. Situando la Pintura en los puestos más altos de la esfera internacional. Conocidos como los “nuevos salvajes” o “las bestias alemanas”. Y en los 80 artistas como A. Oehlen, M. Kippenberger. Tomas Ruff y Andreas Gursky.

Como otros artistas de su generación MW reflexiona sobre algunos pensamientos de arraigo social propios de la RDA como el “encierro”, la “añoranza” y la “individualidad” acentuados durante la guerra fría, temas permanentes de reflexión tanto en las escuelas de arte oficial y no oficial, y lo siguen siendo aún después de la caída del muro. (Leipzig, Berlín)

4.1.2 Lebensraum⁵⁵ en la obra

Estos pensamientos del imaginario colectivo originan el sentido del “espacio existencial o viviente” representado en los interiores. El artista intenta capturar la “transitoriedad” del sujeto contemporáneo que habita y deshabita intermitentemente, como experiencia cotidiana, el espacio doméstico.

Sus interiores son escenografías vacías donde no “ocurre nada”, reafirmando en la sola contemplación la inmersión del espectador en el cuadro. Hábito sugerente acaso de una actividad funcional y cotidiana al empleo del ya mencionado sistema de registro visual como *The full-time lifecasting*”

El espacio transitorio, está conformado por trayectorias independientes, de naturaleza discontinua y multifacética propia de la experiencia vivencial⁵⁶. El resultado final son cuadros dentro de cuadros, de una lectura espacial no cohesionada, que escapa de la percepción objetiva del observador.

Al respecto menciona el filósofo Harry Lehmann acerca de su obra, “siempre he percibido tus interiores como cuadros-tiempo, como una expresión de su época. *El juego con retazos de realidad* es, sin lugar a dudas, algo que ha marcado el sentido de la vida de un modo extremo [las cursivas son nuestras]. La imagen de la realidad se ha convertido en un producto del Photoshop” (Umbria, 2008).

⁵⁵ El “espacio vital” o el círculo de contacto personal con el entorno inmediato (ver p. 18)

⁵⁶ Una razón intuitiva por la cual en algunos de sus cuadros deja voluntariamente “descubierta” la cuadrícula. A diferencia de la pintura tradicional y erudita de siglos anteriores que la intentó ocultar celosamente en el proceso de realizar el cuadro.

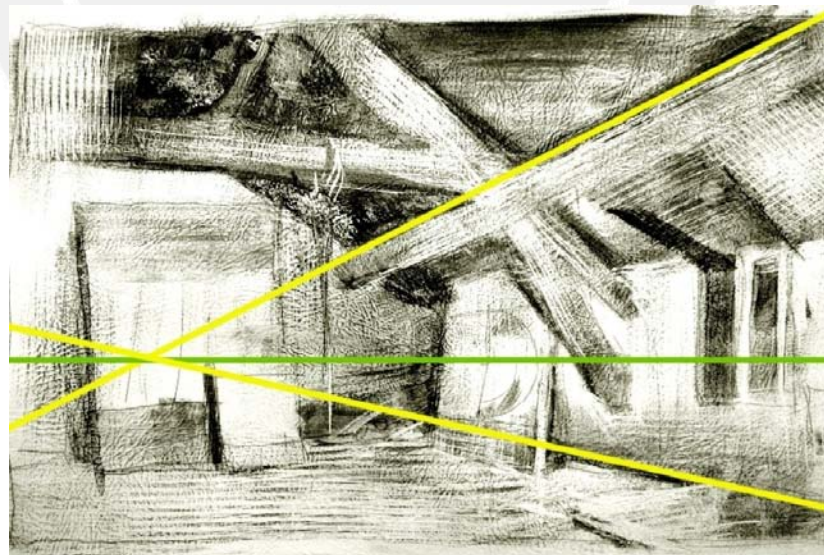
Realidad que recrea empleando referentes *Vintage*, revistas de decoración de los años 50-60 y todo material visual alusivo al imaginario socialista de aquellas casas y de interiores hogareños aislados de la modernidad occidental.

4.1.3 Análisis e interpretación sobre la representación del espacio pictórico

a



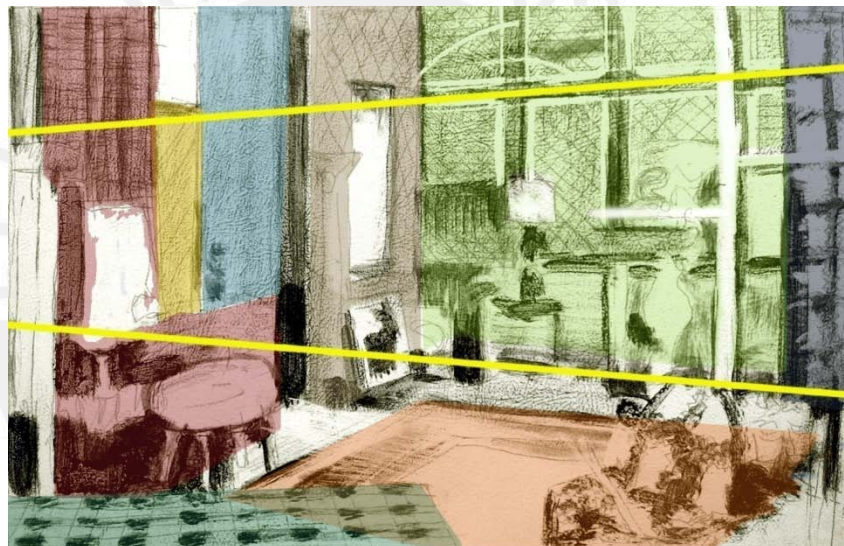
51. Studio.2005-50 x 85 cm. Óleo sobre tela



Esquema de análisis de a

Identificamos claramente en a un espacio de construcción tradicional con proyección cónica de un solo punto de fuga, que sin mayores características se adapta al esquema espacio orgánico A.

b

52. *Mobile*, 2007. 110 × 170 cm. Óleo sobre tela

Esquema de análisis de b

En el caso **b** además de mostrar la proyección cónica (esquema A), se suma sin embargo la división ambiental del interior logrado por la saturación de los planos –con los motivos decorativos- empleados individualmente. De esta manera resalta la construcción de un espacio pictórico realizado técnicamente a la manera de un *Patchwork*⁵⁷ más aproximado por tanto al esquema espacio fragmentado B.

~~~~~

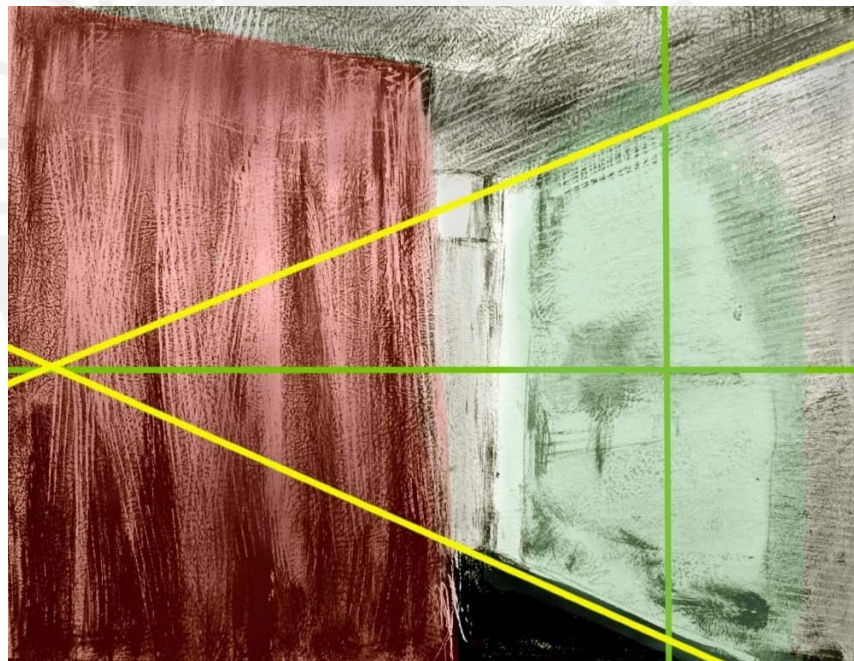
<sup>57</sup> Técnica telar y artesanal empleada por los antiguos egipcios y en la modernidad se hizo popular comercialmente al estilo de la cultura anglosajona en revistas de costura. Consiste en reunir diferentes retazos de tela para realizar confecciones textiles hechas a mano.



c



53. s/t 2002-. 75 × 96 cm. Óleo sobre tela



Esquema de análisis de c

En **c** tenemos proyección cónica, esquema A. Sin embargo se alterna en la misma fuga una imagen de exterior acoplada o yuxtapuesta, bifurcando la mirada hacia un plano más abierto y lejano. Por tanto esta ambigüedad crea un rompimiento sutil de la percepción orgánica u homogénea del mismo cuadro, fraccionándola.

~~~~~


d

54. *Dunst* 2010. 40 x50 cm. Óleo sobre telaEsquema de análisis de **d**

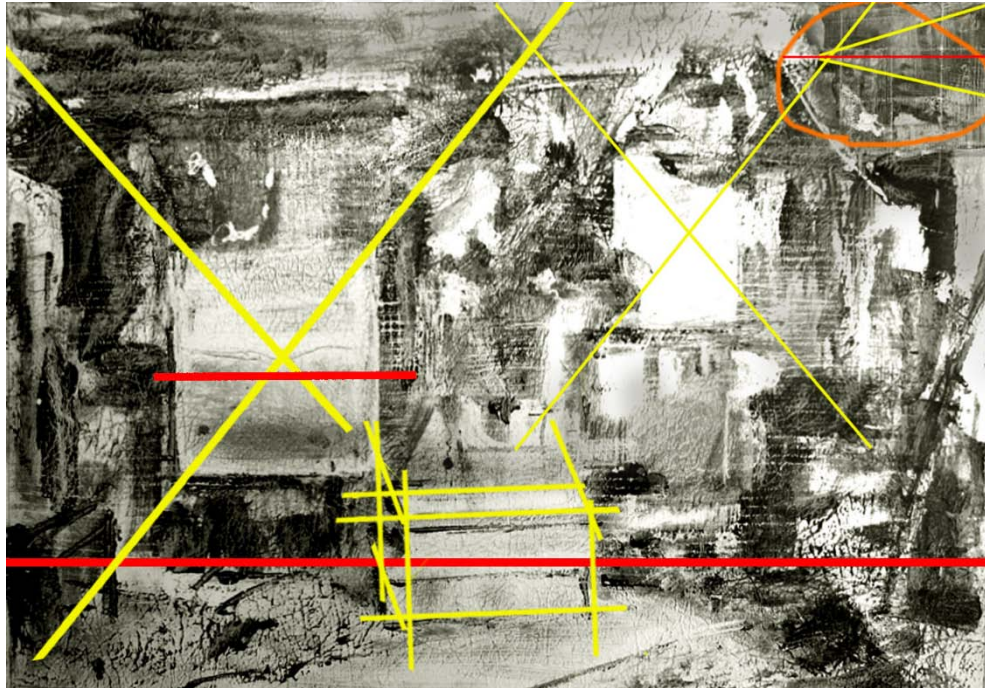
En **d** sucede un caso similar al anterior: la ambigüedad. La posición del fondo plano de la pared -interior- de una habitación es a la vez la representación de una escena de paisaje -exterior-. No existen puntos de fuga concordantes a la línea de horizonte central de la imagen, es onírico o irreal. Sin embargo la proyección del piso, el primer plano sugiere una proyección cónica incompleta, postiza, a la profundidad de la pared. Se trata de proyecciones fragmentadas las cuales crean un intermedio entre el esquema A y B.

~~~~~

e



55. Stufe 2010. 28 x 40cm. Óleo sobre tela.



Esquema de análisis de e

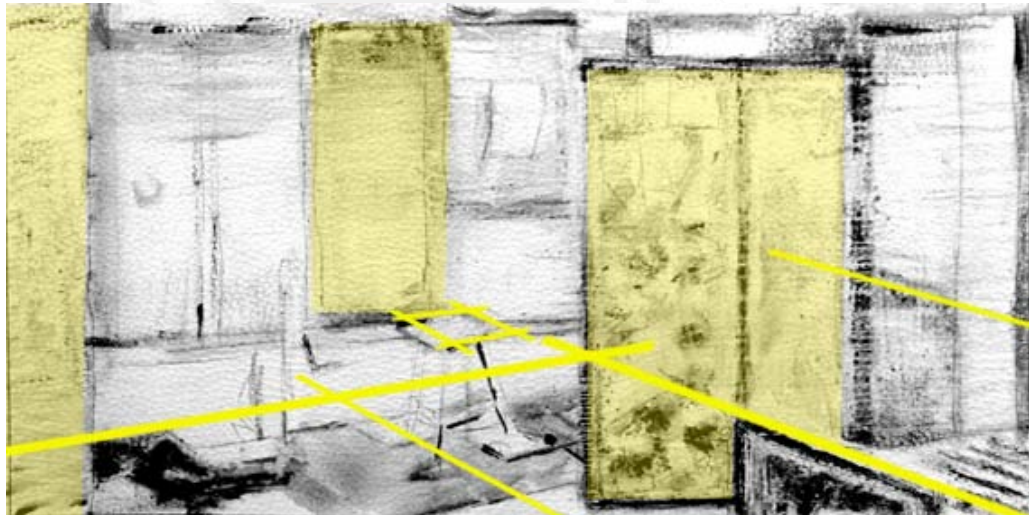
e propone tanto la imagen de fondo plano con superficies planas y sin embargo, no se aprecia algún tipo de perspectiva lineal familiar. Surge entonces la “Dimetria” como posibilidad de representación -que no exige punto de fuga- espacio señalado por la ubicación de algunos elementos representados en la imagen. Con ello las mismas superficies planas experimentan una relación flotante en el interior. Se suma la representación de otro interior anexado en la margen superior izquierda. Esquema B

~~~~~


f



56. Paravent 2007. 100 × 200 cm. Óleo sobre tela



Esquema de análisis de f

En **f** claramente no existen los puntos de fuga, y en su lugar apreciamos la multiplicación de proyecciones paralelas “isométricas”⁵⁸ y sutiles variantes en “dimetrías”, de esta manera el valor de la “superficie plana” como se puede apreciar en la imagen, puede llegar a jugar incluso un papel protagónico en la profundidad tridimensional de la imagen, esquema B

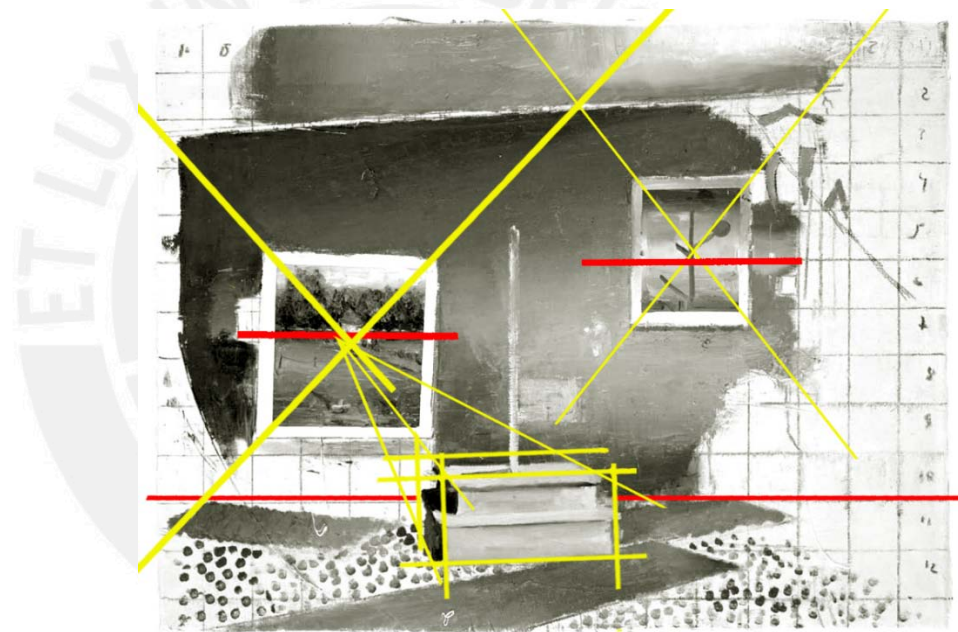
~~~~~

<sup>58</sup> Perspectiva técnica perteneciente a las axonometrías para representar cualquier elemento visual sin el punto de fuga. Emplea proyecciones obtenidas según tres ejes creando ángulos variables de 30° sobre la línea de apoyo

g



57. Tritt, 2007-óleo sobre tela 40 × 50 cm



Esquema de análisis de g

Pero si de observar menos elementos se trata sin mermar en la complejidad de análisis es **g**, porque representa aparte de las características anteriormente mencionadas, una línea de horizonte residual -líneas rojas- es decir “fragmentadas” sobre las demás superficies planas -cuadros de paisajes-, acentuando el rompimiento del contexto “interior” en alegoría con lo exterior-. Por lo tanto la selección y ubicación inteligente de estos elementos crea una ambigua profundidad espacial sobre un gran “fondo plano”, Adicionando un espacio cónico proyectado en las cajas puestas sobre el suelo-. Por ello tenemos finalmente un encuentro de esquema A y B.



#### 4.2 Neo Rauch/1960/Leipzig, Alemania



El artista en su taller. Leipzig, 2005.

Estudió en la Hochschule fur Grafik und Buchkunst Leipzig, en la misma ciudad natal - la antigua RDA - donde actualmente vive y trabaja. Aprendió ahí la nueva figuración del “realismo socialista” soviético. En 1990 se doctora con Bernhard Heisig uno de los principales abanderados de esta corriente.

Hacia el 2001 su obra, muy buscada por los coleccionistas, es presentada en la Bienal de Venecia. En el 2002 recibe el premio, a nivel europeo, Vincent van Gogh Biennial Award for Contemporary Art in Europe compitiendo con otras disciplinas artísticas

A partir de entonces su destacada trayectoria le ha significado además del mérito propio, de distinguir el nombre de su misma escuela, ubicándolo en el mapa de los centros de enseñanza más rankeados de la actualidad. Cofundador de la hoy llamada “nueva escuela de Leipzig”, donde participó como profesor por un tiempo corto. A partir del 2011 se asocia con la galería David Zwirner y presenta su sexta individual en el 2013 “Gespenster”

En el 2012 abre las puertas de la Grafikstiftung Neo Rauch. La fundación que a partir de la fecha preserva toda su obra gráfica en calidad de patrimonio cultural alemán y local.



58. La Grafikstiftung Neo Rauch. Leipzig. 2012

Las obras de Neo Rauch han sido objetos de varias exposiciones individuales en instituciones destacadas a nivel internacional. La última en el 2013 en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas. En el 2010 a sus 50 años se realiza su primera gran retrospectiva por partida doble en el Museum der Künste Bildenden Leipzig y en la Pinakothek der Moderne Múnich. Y una versión de la misma al año siguiente en Varsovia. Otros lugares que han presentado exposiciones individuales son el museo Frieder Burda, Alemania, Essl Museum y Klosterneuburg, Austria (2011), el MET de New York (2007), centro de Arte Contemporáneo de Málaga España (2005) y en el Albertina, Viena (2004).

Entre las principales colecciones que poseen sus obras destacan: el Museo Municipal de la Haya, Museo de arte contemporáneo de Berlín, Museo de Arte del condado de Los Ángeles, el Museo Metropolitano de Arte Nueva York, Museo Ludwig de Colonia, Museo Salomón R. Guggenheim de Nueva York entre otros.

#### 4.2.1 Perfil crítico.

Neo Rauch es considerado una de las estrellas del arte internacional. A través de su obra pictórica desarrolla una reflexión sobre la fallida “utopía” socialista marcada en la Alemania reunificada. Es decir, resume visualmente el impacto cultural de dos paradigmas, la del socialismo soviético y de la modernidad occidental. Por eso su pintura es una combinación única de dos visiones opuestas y representativas. La figuración realista versus la abstracción/surrealista.

Es en esa dimensión que recrea sus “espacios” pictóricos para dar sentido histórico a su propio contexto como alemán -del este -, a través de un juego de narraciones alegóricas, surrealistas, cargadas de fantasía y

simbolismo. Cita el pasado nostálgico/decadente y filtra paralelamente la biografía y los dilemas del propio artista.

En esos espacios sus personajes vacilan entre el sueño y la vigilia, entre la historia y la ficción, así reflejan de alguna manera la utopía y el absurdo, que son parte también de realidad actual del mundo. Al respecto Neo Rauch precisa que “el estado atmosférico del mundo puede ser caracterizado de este modo (...) de modo que ello provoque ahondamiento introspectivo en nosotros para después, en la superficie, situarlo en nuevos contextos” (Matos 2008: 1).

Nos referimos a un contexto tan importante como la “reunificación Alemana”. Es ahí la importancia de Rauch y la complejidad de su obra por ser representativa de un episodio de transformación cultural, de efervescencia, y por tanto, generador de importantes debates artísticos como aquel que cuestiona la validez “outsider” de la pintura tradicional emergente, en este caso, del bloque del este Europeo en la actualidad.

#### **4.2.2 Lebensraum en la obra.**

Desde una visión surrealista Rauch representa en sus composiciones escenas cotidianas de la vida en la antigua República Democrática Alemana, entorno a inquietudes sociales como el “encierro”, la “individualidad”, la añoranza; en espacios inciertos, de ambigüedad, y de dicotomía entre lo interior y exterior

Son espacios que revelan diversas acciones simultáneas, con alteraciones de perspectiva, montajes paralelos, y secuencias de asociaciones arbitrarias de los mismos, como elementos de collage pertenecientes a distintos espacios geográficos. Características que dan vida a sus propios espacios psicológicos.

Esas características visuales propias de su obra son las que construyen la ambigüedad de ese espacio interior, representadas en un tránsito o proceso de “transformación” funcional al mundo o contexto que lo genera actualmente-la reunificación alemana-. Y la clara marca de la vivencia

multifacética que encierra sus propias trayectorias representadas por sus personajes, a través del tiempo histórico.

#### 4.2.3 Análisis e Interpretación personal del manejo del espacio pictórico

a

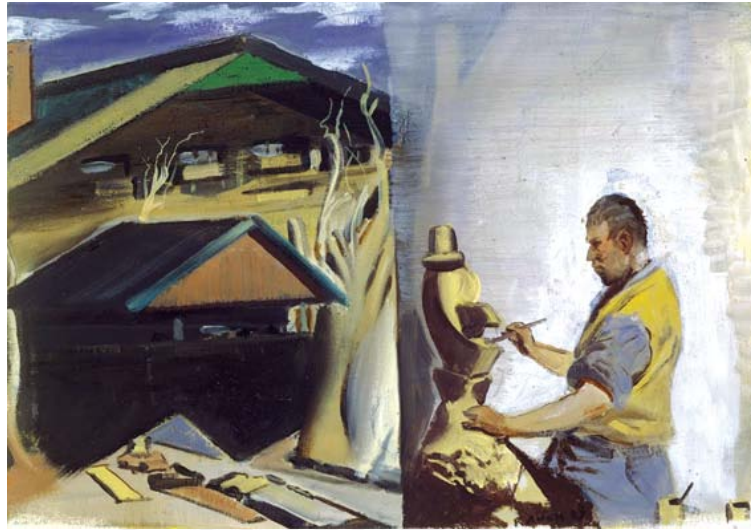


59. *Leporello*, 2005. 255 x 215 cm. Óleo sobre tela, Esquema de análisis de a

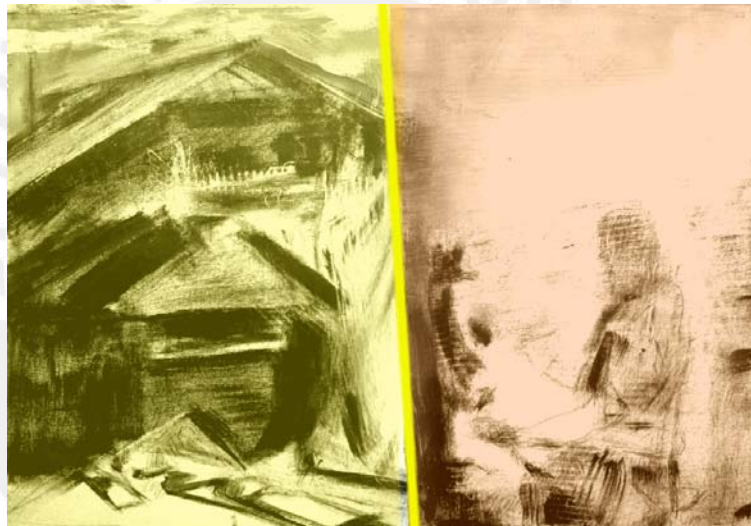
En esta imagen Rauch anexa un espacio exterior (tridimensional) con otra interior (fondo plano) y ambos enlazados en la misma proyección cónica. Perteneciente al esquema A. Sin embargo, por otro lado la ambivalencia de esta relación dentro-fuera interroga a la vez la naturaleza de un espacio orgánico construido por segmentación o fragmentación. Es decir, próximo también al esquema B.

~~~~~


b



60. Dörfler, 2009. 35 x 50 cm. Óleo sobre tela.



Esquema de análisis de b

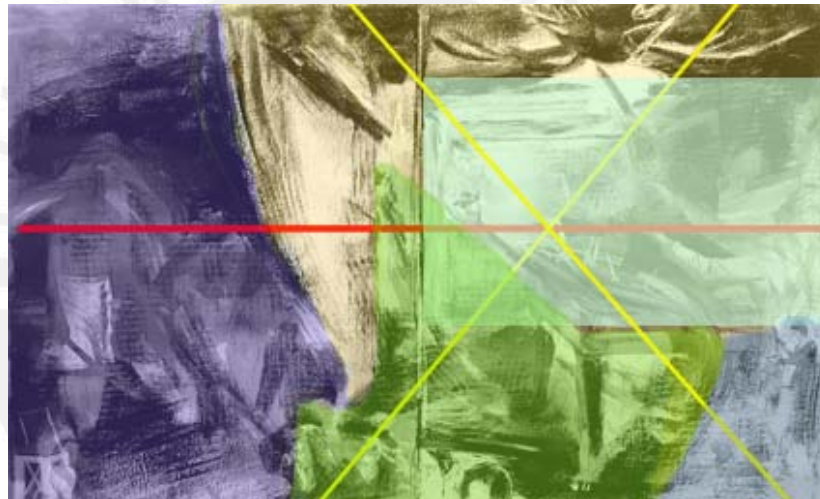
En **b** desde la división central se representa ya la unidad fragmentada. Dos imágenes independientes y “carentes de relación formal”. La separación no remite a una relación lineal del espacio –ni del tiempo- Ésta sin embargo asocia ambas imágenes de manera intuitiva, representando una “mirada simbólica”, es decir, la relación atemporal entre lo externo (imagen izquierda) y lo interno (imagen derecha). Por tanto, se descarta una relación a través de una relación orgánica de espacios. Pertenciente, finalmente, al esquema de espacio B.

~~~~~

c



61. *Der Vorhang*, 2005. 270 × 420 cm. Óleo sobre tela.

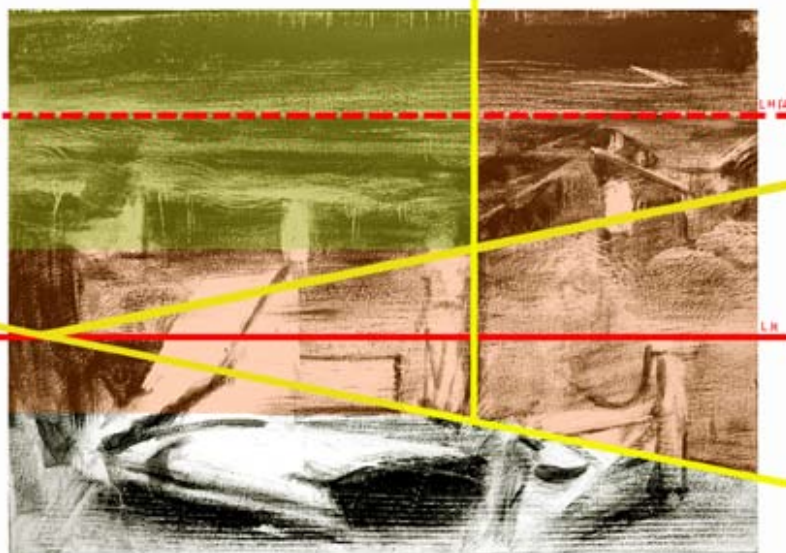


Esquema de análisis de c

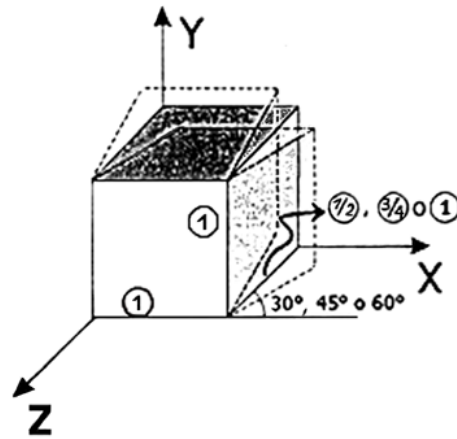
c es una gran imagen recargada no solo de simbolismo sino que deja además una intención claramente ambigua sobre la relación espacial. Existe notoriedad por destacar la mirada y su enfoque hacia el interior desde el uso de un solo punto de fuga- esquema A- “que surrealmente logra anexar un espacio exterior (plano violeta). En ese enfoque existe al mismo tiempo una cantidad de segmentos espaciales que si bien obedecen a una intención conjuntamente organizada, se tratan de estructuras “simultáneas e “independientes”. Propios del esquema B. Son espacios simbólicos, planos y yuxtapuestos, representados –en su mayoría- en base a proporciones arbitrarias.

~~~~~

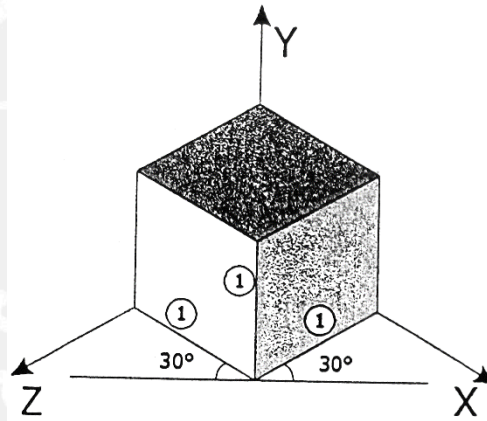

d

62. *Das Neue*, 2003-210 x 300 cm. óleo sobre telaEsquema de análisis **d**

d, aquí se observa nuevamente como en los casos anteriores “**a** y **c**” la proyección cónica –profundidad-se transforma en la extensión de otras funciones ambiguas de espacio con “superficies planas”. La línea vertical del cuadro (color amarillo) es el ancla de otro tipo de proyección -ajena a nuestro criterio- la proyección paralela en “Dimetria” (sin punto de fuga) el cual arma el paisaje arquitectónico en el margen superior. Incluye en este último además una segunda línea de horizonte (LH2) que dispersa aún más el sentido de una percepción orgánica del espacio. Existe el empleo inteligente de más de un tipo de proyección -cónica y paralela- para reproducir varios planos de profundidad simultáneos. Ciertamente crea un dialogo no formal entre el espacio interior y exterior.



Vista en Dimetría



Vista en Isometría

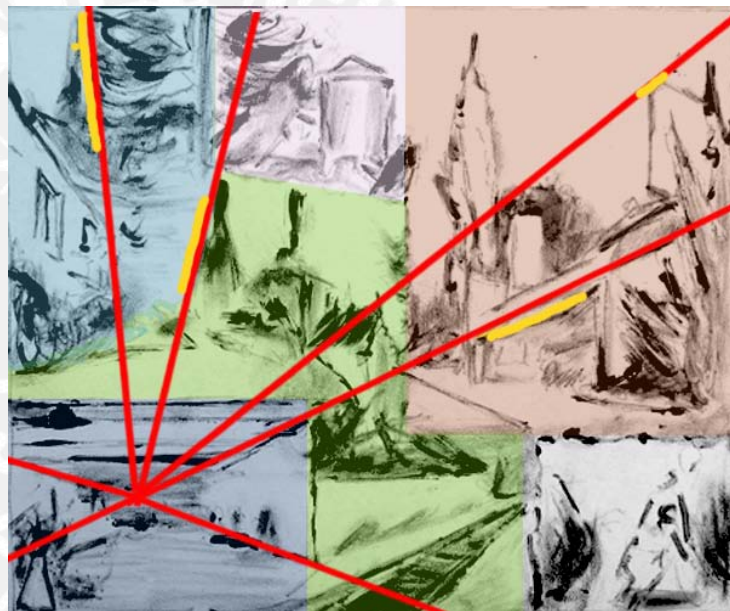
~~~~~



e



63. *Heilstätten*, 2011. 250.2 x 300 cm. Óleo sobre tela

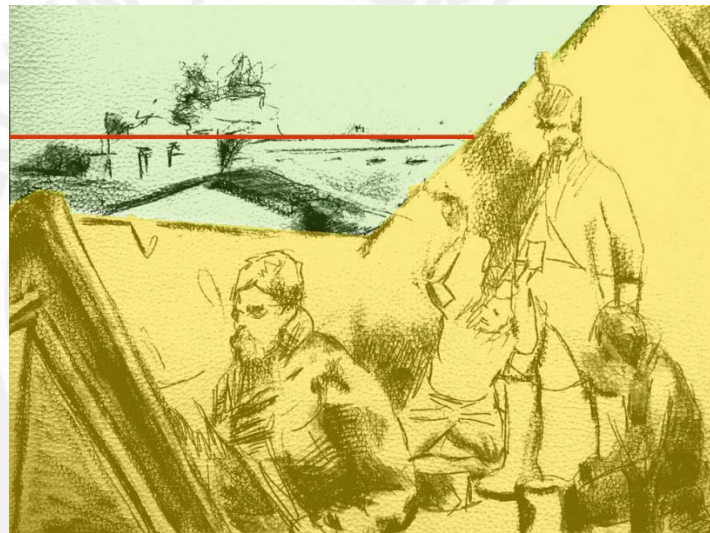


Esquema de análisis de e

Al verse más fraccionada la unidad, la relación entre los mismos se hace más arbitraria como en el caso e. No hay una percepción orgánica ni tampoco una lectura lineal del mismo. En algunos casos estos segmentos espaciales se articulan con proyecciones lineales (líneas rojas) desde un solo punto -interior-. En esta estructura se hace más patente la visión no objetiva del espacio. Esquema B

~~~~~

f

64. *Gefangene*, 2007/2008 –90 x 120 cm. Óleo sobre tela,

Esquema de análisis de f

Finalmente, en el caso **f**, Raich vuelve a acentuar ese manejo no convencional del espacio en planos figurativos, divididos y superpuestos. Aquí el interior como relato de una labor cotidiana –onírica- se quiebra para asociar intuitivamente “el movimiento de la mirada del observador en el tiempo” –ajeno a la línea de horizonte- Es un caso muy similar a la imagen “**b**”, sin el empleo de una proyección formal. No hay lectura lineal. Por consiguiente se circunscribe al esquema B.

~~~~~

#### 4.3 Eric Fischl / 1948 / New York



En su taller de Sag Harbor.2013

Fischl Estudió en el California Institute of Arts, en Los .Ángeles a los finales de 1960 y comienzos de los 70. Tras ser profesor durante cuatro años en la Nova Scotia College of Art, hace su primera exposición individual en 1975 en la Dalhousie Art Gallery Halifax, Canadá. En 1978 se muda a New York y dos años despues realiza ahí su segunda muestra.

Según Danto, es en esa década que Fischl consolida su obra en pleno renacimiento de la pintura Norteamericana, de línea postmoderna. Y un fenómeno espontáneo, de carácter popular, que hasta ese entonces dentro del escenario habitual de los 70 no consideraba lo “suburbano” como un género legitimo para el arte estadounidense.

Las pinturas de Fischl, esculturas, dibujos y grabados han sido objeto de numerosas exposiciones individuales y colectivas, representados en numerosos museos y colecciones privadas y corporaciones de prestigio, como el Museo metropolitano en New York, Museo Whitney de arte Americano, el MOMA, el Museo de arte contemporáneo de los Ángeles, el Museo de arte Lousiana de Dinamarca entre otros.

En 1996 Fischl es el fundador, presidente y curador principal del proyecto “NowHere”. Colectiva multidisciplinaria que agrupa los 150 artistas americanos más destacados de su país para promover el dialogo nacional sobre la identidad norteamericana a través de las artes. Vive y trabaja en Sag Harbor, New York.



#### 4.3.1 Perfil crítico.

Fischl es un reconocido pintor a nivel internacional, y uno de los más importantes e influyentes de los finales del s. XX y principios del s. XXI. Su obra inmiscuye al espectador dentro del mundo suburbano de clase media/populachera estadounidense. Enfatizando la intensidad del instante con relatos cargados de erotismo, sexualidad y ambigüedad activados por un componente psicológico.

Pintura que tiene arraigo en la tradición realista y expresionista Norteamericana del comienzo del siglo XX. Por eso se relaciona mucho su obra con la de Hopper, pero en este caso trasladándonos a un universo de pensamientos, y obsesiones oscuras mediante el espacio de sus desnudos. He ahí la importancia de su obra, porque rescata desde la crítica, algo que los propios norteamericanos siempre han amado profundamente: la intensidad por el realismo. Representando la cotidianidad de la vida norteamericana a la cual hasta los años 70, su propio *mainstream* le había dado la espalda.

#### 4.3.2 Lebensraum en la obra

Para Fischl pintar es esencialmente construir la manera como dirigimos la mirada alrededor de la vida cotidiana. La mirada “voyerista” que nos caracteriza -ahora más que nunca- como espectadores, curiosos, obsesivos y hasta morbosos. Recrear este tipo de mirada es pensar en sencillo cómo somos en medio de las cosas superfluas que nos rodean.

Filtra la forma como parte del proceso en la construcción para que “se vea normal y empiece luego a tener otro tipo de efecto”(Fischl en Enright 2007: 319). Es decir, activar la profundidad psicológica y simbólica del espacio en su punto más elemental. Abstracción y simplificación son la clave para sumergir al espectador dentro del relato ficticio y empiece a actuar luego en el rol protagónico que el mismo artista le asigna. Por eso Fischl planea cuidadosamente la composición de sus pinturas, tomando fotografías y manipulando la escena bajo el principio del collage con Photoshop.



Y es a través de la composición -la arquitectura de la mirada-<sup>59</sup> que introduce al espectador a “escondidas” dentro del cuadro para observar alguna situación privada en el interior de una habitación. Transformándolo en un “celador”, un “vigilante” involuntario, cínico, una cámara oculta-*Big Brother*, un “ojo que todo lo mira” y que registra cómodamente. Su arte es diseñar “barreras” o planos en la composición para generar determinados sentimientos en el espectador sobre lo que está viendo.

Fischl es consciente del manejo del aspecto psicológico y su representación simbólica -eje del espacio vivencial-, que tiene sobre la relación que mantenemos con una estructura de vivencia doméstica, objetivando nuestra relación con la vida privada, y la relación contemplativa del observador sobre la imagen.

Por otro, lado tiene presente el papel que juega la tecnología para extender estas relaciones, y nuestros sentidos a través de ella, como el deseo de “saber y verlo todo” que emanan del ego. (Fischl en Enright; 2007:78). En esa dimensión la pintura de Fischl es la representación espacial del poder de nuestro ego a través de la mirada,

---

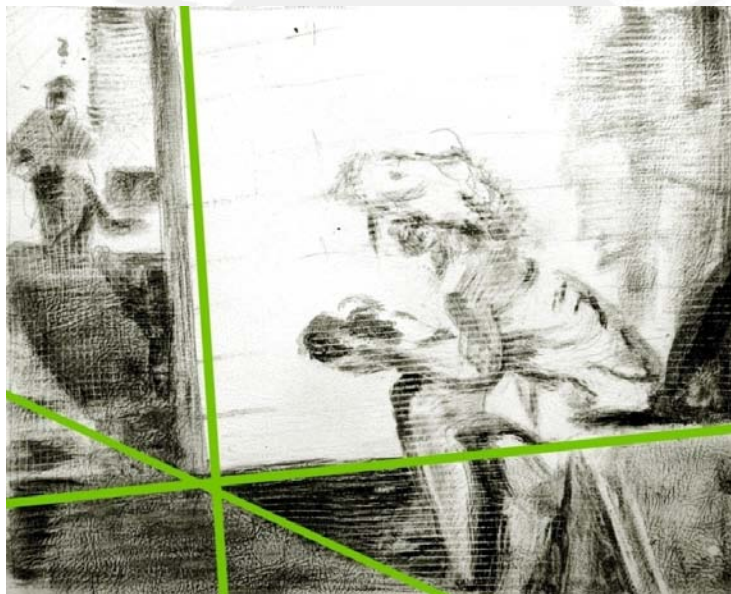
<sup>59</sup> Es una idea que se desprende de la observación de estas imágenes de manera aleatoria. Consiste sencillamente en cómo la construcción ofrece al espectador un lugar donde instalarse, sentirse cómodo y a moverse lo mínimo posible.

### 4.3.3 Análisis e Interpretación personal del manejo del espacio pictórico

a



65. Krefeld Redux: Bathroom, Scene 4 2005 *Bathroom Scene 4*.2005, 188 x 234 cm. Óleo sobre tela



Esquema de análisis de a

a es una imagen que señala la captura rápida del observador - ejes diagonales-. Sin embargo ciertos planos se representan con proyecciones heterogéneas, como la “bañera”, “la inclinación de la pared” y la perspectiva del piso en la habitación contigua. Por lo tanto, esta imagen revela un complemento de pequeñas proyecciones (líneas verdes) que exceden un esquema A porque los planos deformados no se articulan linealmente como conjunto.

~~~~~

b



66. *Bathroom Scene 2*, 2003- óleo sobre tela. 72" x 108".



Esquema de análisis de **b**

b plantea la captura instantánea y la mirada “espontánea” del momento en un espacio privado/casero, pero intenta ir más allá: la fuerte diagonal central divide y enfatiza espacios distintos y contradictorios. El izquierdo, espacio de “fondo plano” y el segundo, fondo de espacio “tridimensional” determinado por la proyección diagonal. Conjunto que representa la mirada del observador como Voyeur.



Composición original en Photoshop de dos fotos diferentes

~~~~~



c



67. *The Bed, the Chair, Projection*. 2001.183 x 229 cm.  
Óleo sobre tela



Esquema de análisis de c

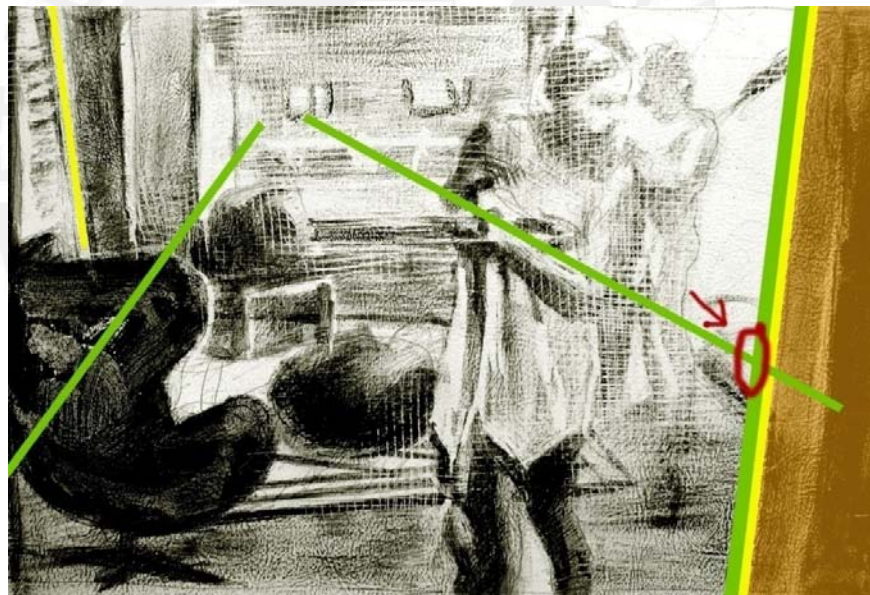
c es también la mirada “voyerista” el intento claro de hacer del cuadro el vehículo de su propósito. Sin embargo tenemos aquí una perspectiva diferente de los esquemas mencionados. Al no existir proyección cónica, subyace un fraccionamiento de la escena a través de la yuxtaposición de la “perspectiva de tamaño” -mesa y pareja-.



d



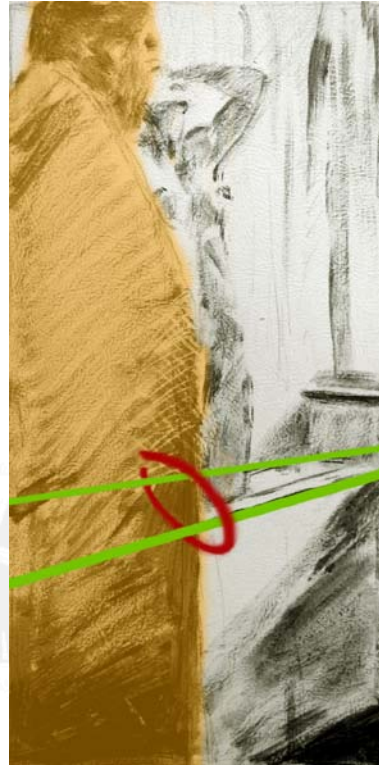
68. *Krefeld Redux: Bedroom, Scene 4, You Leave Your Lover to Answer the Phone* 2004. 198 x 264 cm. Óleo sobre tela.



Esquema de análisis de **d**

Dado el uso de la proyección tridimensional **d**, se relaciona directamente a un esquema de tipo A. Sin embargo subyace una “perspectiva de tamaño” – el plano diagonal derecho- que reitera la materialización del espectador como observador dentro de la habitación, animando una situación transitoria.

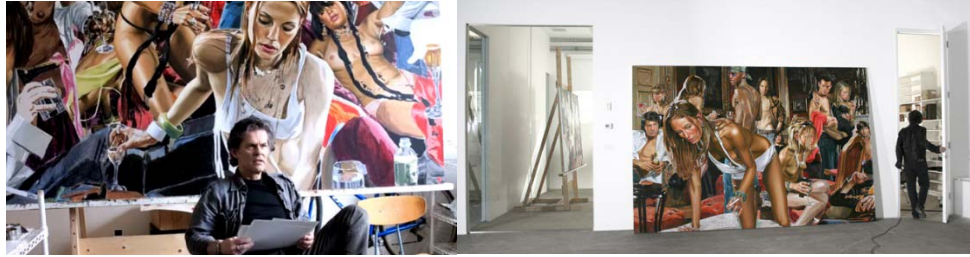
e



69. Krefeld Redux: Bathroom, Scene 5, Esquema de análisis de e 2005. Óleo sobre tela, 183 x 91 cm.

Y finalmente tenemos la imagen e que responde a un espacio tridimensional, orgánico alusivo al esquema A. Seccionado por un “plano saturado” yuxtapuesto y protagónico. A través de este rompimiento el espectador ingresa a la escena. Sin embargo el objeto de la mirada de los personajes se mantiene oculta para el observador.

#### 4.4 Terry Rodgers/ 1947 / New Jersey



En su taller.2013

Se graduó en 1969 en la Amherst College de Massachusetts, ciudad donde actualmente vive y trabaja. Su obra empieza a destacarse internacionalmente a principios del milenio. En el 2005 exhibe una selección de cuadros de gran formato para la Bienal de Valencia, España y el 2007 en el Art Basel, EEUU. El 2009 realiza su primera muestra individual en Europa y una intensa producción para exhibiciones individuales en Ámsterdam, Bruselas, Zúrich y Milán. Y en EEUU en ciudades como New York, los Ángeles, Atlanta y Chicago,

Cuenta además, con una larga lista de muestras colectivas en distintos países del mundo. A partir del 2006 su obra viene exhibiéndose en colecciones privadas y en numerosos museos Europeos como el Stedelijk Museum-Hertogenbosch, el Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung en Múnich, el Museum Folkwang en Essen, el Scheringa Museum of Realist Art en Spanbroek, el Kunsthall Rotterdam, la Kunsthalle Krems en Austria, y el Helnwein Museum Galerie Rudolfinum en Praga entre otros.

Tiene tres libros suyos publicados a la fecha. *La apoteosis de placer*, lanzado en 2006 y los más recientes *Terry Rodgers, dimensiones de ambigüedad* y *Drawings* en el 2009. Ha aparecido en numerosas publicaciones tanto en América como en el extranjero incluyendo Die Welt y Art in America. Y un amplio seguimiento internacional de su obra a través de Bloggers.



#### 4.4.1 Perfil crítico

Pintor contemporáneo con Fischl y al igual que él comparte el interés por el filme y la fotografía, influencias directas que alinean su creación artística, que en su caso va con una objetividad más relacionada al hiperrealismo. Y a pesar de que maneja los mismos métodos técnicos de manipulación de imagen que Fischl, su investigación se enfoca en un camino y resultado totalmente opuesto: diseñar espacio pictórico basado en la complejidad.

A pesar de que en la actualidad existe una cantidad ingente de pintores que se apoyan en la figuración fotográfica para realizar cuadros, Rodgers destaca por ser un referente en la pintura del siglo XXI. Y representante además de la otra ala de la figuración norteamericana opuesta a la abstracción y al expresionismo: el (híper) realismo pictórico renacido de los 80.

Lo suyo es una obra de connotaciones y tendencias sociales subrayadas por el ego y el consumo representado en su máxima expresión por la vida estereotipada de un mundo privado, cargado del lujo, ociosidad y sexo en el exhibicionismo más espectacular. Un rasgo que lo diferencia de Fischl es operar justamente no en la vida cotidiana de la clase media sino en la *High Life* norteamericana, teniendo como modelo Hollywood y la ciudad de los Ángeles.

Podríamos decir por lo mismo que la pintura de Rodgers recoge ese mito de la cultura narcisista de hoy, inexorable a la imagen fotográfica a la que hoy rendimos culto especialmente a través de las redes sociales. Y que refleja claramente el deseo de una posición pictórica apegada cada vez más en la forma afirmando la obsesión por el exceso de información sobre el plano figurativo.



#### 4.4.2. Lebensraum en la obra

El espacio existencial para Rodgers consiste en reflejar los efectos del mundo frívolo y ocioso en el vacío existencial del hombre contemporáneo. Retratando la vulnerabilidad del mundo interior a través de la mirada y el espacio, para relatar las tramas ficticias de lo cotidiano con un sentido vouyerista “menos arquitectónico” y más “volátil”<sup>60</sup> que el de Fischl.

Por ende tiende a enfatizar en el relato, la mirada instantánea de un espectador ambulante o nómada para elaborar la escena del cuadro. Sin dejarle muchas veces nada a la imaginación del observador

Sin embargo, el sentido psicológico del espacio se apoya con frecuencia en lo simbólico; el estado emocional representado en ese mundillo de expresiones y miradas que corta el espacio en distintos planos y direcciones. Rodgers llama a esto “vectorizar”<sup>61</sup> la escena, es decir fragmentar para multiplicar las variaciones y direcciones narrativas del espacio interior creando una “red de planos”. Se apoya en el ornamento recargado –barroco- y los detalles del primer plano, repetidas en todo el resto de los planos. Percepción imposible de captar para el ojo del observador en el mundo real.

---

<sup>60</sup> Al no haber “arquitectura de la mirada” supone un espectador en movimiento. No tiene lugar cómodo donde quedarse, por consiguiente transita.

<sup>61</sup> Un atributo que rescata de la pintura barroca e intensifica multiplicadamente en su obra.

#### 4.4.3 Análisis e Interpretación personal del manejo del espacio pictórico

Un aspecto importante a tener en cuenta en las siguientes imágenes es la construcción del espacio a partir de las acciones –físicas y gestuales– representadas por los sujetos y su relación entre los mismos, representación de la rutina y el aislamiento diario.

a



70. *Here No Evil*. 1999. 122 x 198 cm. Óleo sobre tela



Esquema de análisis de a

En esta primera imagen **a** representa la situación “autista” del personaje principal aislado de un espacio compartido para crear uno independiente. Sin embargo a pesar de tratarse de un espacio “dividido” sutilmente se relacionan a través de lectura lineal, correspondiente al esquema A.

~~~~~

b



71. *The Good Life*.1998, 137 x 210 cm. Óleo sobre tela.



Esquema de análisis de **b**

La imagen **b** capta el “instante” de una escena doméstica cotidiana, articulado en un esquema de tipo A. Sin embargo en ella los personajes existen en su propio espacio-burbuja. Es decir que dentro de esta proyección subyacen espacios segmentados y organizados en planos superpuestos coordinados conforme a la misma proyección cónica. Esta relación suscribe la situación de un observador móvil alrededor de los objetos de observación.

~~~~~



**c**



72. *Solo Spaces*.2005, 183 x 262cm. Óleo sobre tela



Esquema de análisis de **c**

**c** es una escena construida dentro de una proyección cónica de tipo A. En ese sentido la tridimensionalidad del espacio reflejado en el fondo del cristal (mampara) completa una percepción translúcida del mismo. Una alegoría de la visibilidad de la intimidad en el contexto actual.

~~~~~


d



73. The ABC's of Living, 2010 –óleo sobre tela, 183 x 244 cm



Esquema de análisis de d

En el caso **d**, el espacio de la imagen no ofrece una cohesión lógica probable. No existe una línea de horizonte o alguna perspectiva familiar, corresponde por tanto al esquema B de fragmentación. Al no existir una lectura lineal, se generan relaciones arbitrarias entre los planos, creando sus propias trayectorias independientes –rasgo de la personalidad “alterdirigida”.

~~~~~

e



74. *The Conversation*.2000. 122x 178 cm. Óleo sobre tela

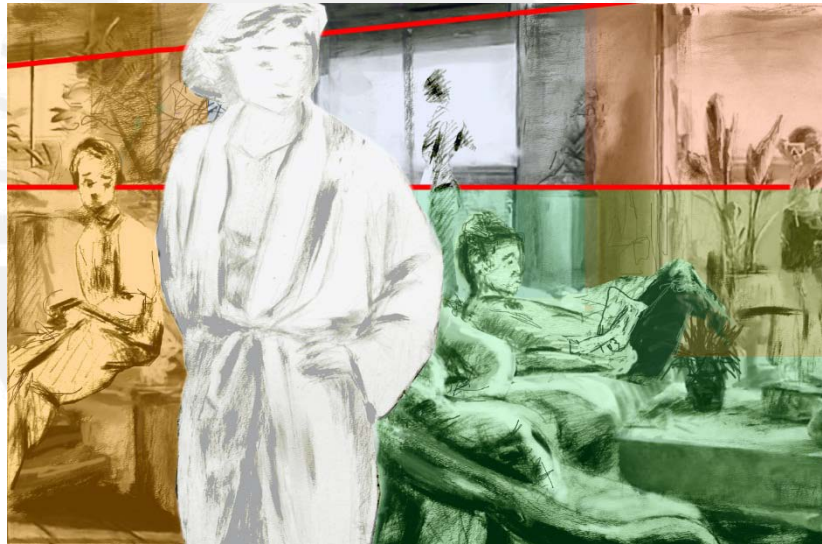


Esquema de análisis de e

e similar al caso “a”. Sin embargo, a pesar de tratarse de un espacio “dividido” se relacionan sutilmente a través de la lectura lineal, correspondiente al esquema A. Cada sujeto existe en su propio “espacio burbuja”.

~~~~~


f

75. *Sound of Sea*, 2002. 137 x 204 cm. Óleo sobre tela

Esquema de análisis de f

f es similar al caso “a” y “e”. Aquí en particular el fraccionamiento del espacio es múltiple y simultáneo propio del esquema B. Sin embargo, a pesar de tratarse de un espacio notablemente “dividido” se relacionan aun a través de la lectura lineal propio del esquema A. Por lo tanto señala un “punto intermedio” o intersección de esquemas “A” y “B”, al igual que en los casos similares.

~~~~~

### I. Sobre los casos analizados:

Aquí exponemos los criterios anteriormente mencionados para un balance final de la hipótesis, detectando e incluyendo casos heterogéneos entre ambos esquemas espaciales con los respectivos artistas y sus obras.

#### Esquema síntesis de análisis comparativo

| Criterios de análisis                       | Mathias Weischer | Neo Rauch | Eric Fischl | Terry Rogers |
|---------------------------------------------|------------------|-----------|-------------|--------------|
| Narrativa visual lineal/no simula el tiempo | a                | Ninguno   | d           | Ninguno      |
| Narrativa visual no lineal/simula el tiempo | d, e, f, g       | Ninguno   | Ninguno     | d            |
| Espacio Orgánico A                          | a                | Ninguno   | d           | Ninguno      |
| Espacio Fragmentado B                       | e, f             | b, e, f   | a, c        | c            |
| Espacio Mixto O de adición A + B            | d, b, c, g       | a, c, d   | b, e        | a, b, e, f   |
| Personalidad Intodirigida                   | a                | Ninguno   | d           | Ninguno      |
| Personalidad Alterdirigida                  | e, f, g          | b, e, f   | a, c        | c            |



1- De los dos esquemas de espacios propuestos, el mayor índice de obras se concentró en el “esquema de espacio fragmentado B”, en su mayoría representado por las obras de los artistas alemanes. El análisis sintáctico revela la aplicación de isometrías y dimetrías, variantes de las “proyecciones paralelas” o “axonometrías” que prescinden de puntos de fuga para representar espacios fragmentados, rayando a veces en la “arbitrariedad”, la disfuncionalidad y encontrando el sentido compositivo a través de asociaciones intuitivas, libres, no lineales. (Rauch y Weischer).

2- Los artistas alemanes seleccionados son a nuestro juicio los de mayor relevancia y aporte en este análisis, porque replantean el principio del espacio basado en el uso de la perspectiva “correcta” –cónica -. Solución que ha servido tradicionalmente a la pintura occidental después de su paso por el siglo XX, encontrando alternativas de planteamiento y solución en la abstracción moderna.

3- Sus obras acentúan la “fragmentación y la simultaneidad”, como conceptos claves en el tratamiento del “espacio actual”, y cobra usualmente más valor el “fondo plano” que cualquier profundidad tridimensional lograda con proyecciones convencionales. Así mismo se crean espacios con percepciones ambiguas y flotantes.

4- Por otra lado, en este mismo esquema aparece también la “perspectiva de tamaño o de posición” de J. Gibson, que en este caso es más aplicado por los pintores Norteamericanos.

5- Estos cuatro artistas anotan diferencias particulares en cuanto a maneras de representación espacial se refiere. Estas características de su construcción visual se dan por cambios efectuados en torno al rompimiento del “cómo miramos u observamos el espacio de la intimidad humana”. A propósito de la alteración que presenta potencialmente las redes sociales como medio masivo de intervención habitual.

6- Por otro lado muchas de las obras mencionadas no correspondieron de manera exclusiva a los esquemas mencionados tales como “A” o “B”, sino que podían compartir parcialmente puntos o características de ambas. Lo que significó adicionar al “esquema de análisis comparativo” una nueva categoría o esquema: “A+B” (esquema mixto o de adición), concentrando finalmente la mayor cantidad de casos de obras más que en los esquemas anteriores.

7- A+B no es un criterio, sino un resultado heterogéneo variable, cuyo significado visual es la suma de diferentes sistemas de representación geométrica que al mismo tiempo son “contradictorias”. Es decir proyecciones cónicas + proyecciones paralelas o axonometrías, que “usan y no usan” puntos de profundidad para crear soluciones compositivas.

8 -Estas percepciones opuestas han sido independientemente investigadas por David Hockney (2011), quien señaló la isometría como la proyección matriz de la pintura oriental. Perspectiva que permite al observador ser “un punto en movimiento” frente a la imagen para “observar más espacios” dentro de la misma, y no “un punto estático” o “muerto” que delimita la observación del espacio a través de sus puntos de profundidad.

### **Conclusiones**

De acuerdo con nuestra hipótesis inicial de investigación si la visibilidad de la intimidad originada por las redes sociales influencia en la representación del espacio interior, indicamos una aproximación positiva en los siguientes resultados:

1- A medida que la práctica cultural de exhibir y consumir intimidad vaya transformándose en el tiempo, irá transformando también su modelo de representación bajo otros códigos, porque la intimidad es un concepto generacional de cambio, que bajo el mismo principio va adoptando por consecuencia una sintaxis alineada a las coordenadas de su tiempo, más arbitraria, no fácilmente etiquetable

2- la representación del espacio actual es un efecto sintomático de la vida que programamos. Por ello consideramos que el espacio es una experiencia no en tanto individual, sino colectiva al ser una programación co-creada, tanto del autor, como del espectador.

3- La percepción de la vivencia fragmentada propende una relación - (in)consciente- de espacios y tiempos no alineados. Por consiguiente, la experiencia cotidiana en el espacio interior es una representación “múltiple” cuyos componentes pueden ser articulados a través del lenguaje artístico, adoptando el *Collage* como medio de organización visual.

4- Dicha percepción es una combinación de proyecciones opuestas - contradictorias-, sucediendo representaciones “ambiguas” del espacio. Desde una opinión positiva consideramos que la contradicción es la prueba del movimiento y del cambio parcial de un modelo tradicional de espacio, que se manifiesta en la acción no convencional de los ejes de proyección lineal y orgánica.

5- El primer paso a la claridad del resultado es reconocer esta “contradicción”, y para nosotros esta palabra resume una experiencia transformadora para interpretar el espacio actualmente en la pintura contemporánea. Es igualmente útil como un elemento más de reflexión crítica sobre la representación figurativa del espacio.

6- La contradicción como experiencia en el arte es el punto que define una realidad dentro de una visión no concluyente. Es decir, que este análisis crítico es una posición sujeta a los cambios y al cuestionamiento en futuros contextos para encontrar nuevas aproximaciones en su proceso. Por ello este modelo es para nosotros una guía de exploración hacia esa dirección.

7- Consideramos que la naturaleza de esta representación contradictoria simboliza un conjunto oculto de códigos en la percepción humana “fermentados” en el aliño tecnológico de las redes sociales. Es decir, indica una característica de la percepción visual del observador actual.

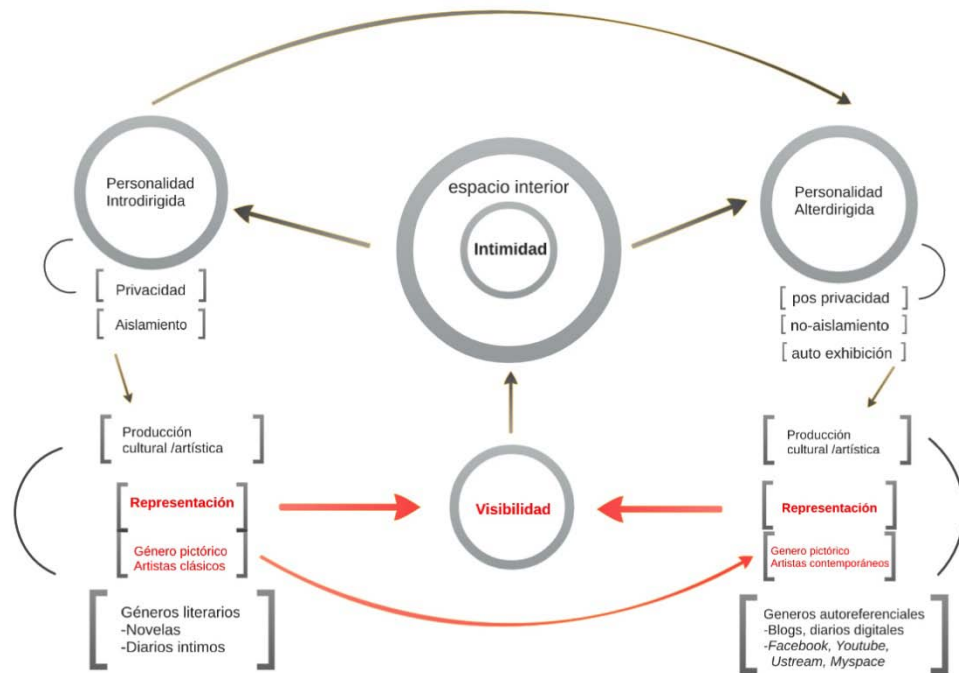
8- Por ello afirmamos que la pintura no es una práctica cultural ajena a absorber los cambios que suscita dicha realidad tecnológica. La pintura calificada tendenciosamente hoy desde cierta crítica del arte como un medio “outsider”, lo que sin embargo es debatible. Intentamos reivindicar el poder transformador de la “contradicción” en la función representativa que actualmente se manifiesta en el plano figurativo.

9- Sin embargo, en este mundo enrevesado con su propio arte en crisis se hace necesario reconocer en la imagen estos códigos o movimientos de la percepción para que el espectador tenga una aproximación - a través del espacio- un modo de ver la pintura de caballete en la actualidad.

10- Desde esa perspectiva, el desenvolvimiento de su función representativa puede traducirse en la historia del arte como una “producción cultural contradictoria”. Porque su proceso está teñido por subjetividades o personalidades opuestas, eclipsadas en el mismo sujeto creador “introducido y alterdirigido” reconocidas en esta investigación.

11- Opuesto a la “contradicción” queda lo concluyente. Es decir la representación purista y dogmática del espacio cónico -tridimensional-. Un modelo de representación que observamos se adecúa con dificultad a la creencia actual de vivir a través de relatos exhibicionistas/fragmentados, ritual de lo habitual en las redes sociales. Una interpretación que, por otro lado, responde a la poca tendencia de obras relacionadas al espacio tradicional; esquema de “espacio orgánico A” de nuestro cuadro de análisis comparativo.





Análisis de las diferencias del género espacio interior s. XVII-XIX y el s. XX-XXI

## II. Sobre la mirada de la intimidad a través de la representación del espacio interior como género pictórico.

Visibilidad y proceso.

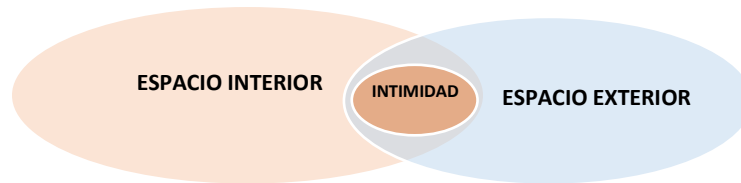
La reflexión crítica personal que subyace de este recorrido visual y exploratorio representado en una síntesis gráfica o esquema de las relaciones entre el espacio interior, el exterior y la intimidad representados, son apreciaciones abiertas por tratarse el espacio, una categoría permeable y flexible.

### FASE <1> s. XVII y XIX/- acción introdígida



El artista representa la mirada del observador contemplando la intimidad. Situación que se genera en el propio hogar/acción introspectiva. La mirada del observador es una proyección visual hacia adentro del espacio mismo.

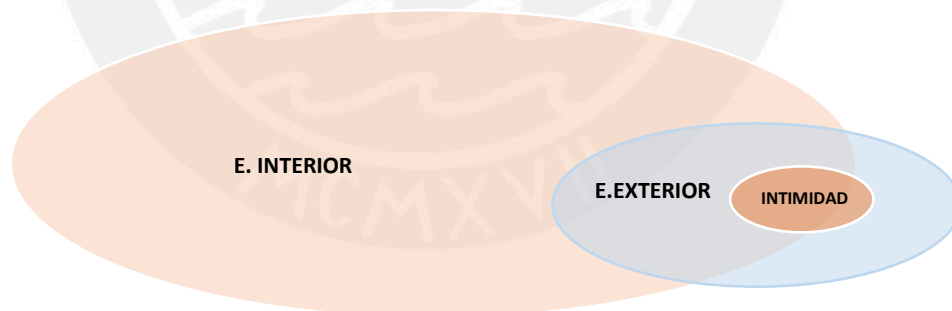
### FASE <2> s. XIX-XX / acción mixta o de adición



-El artista representa la mirada de un observador introspectivo pero empieza ya a externalizar esta experiencia en el mundo moderno con los elementos propios de su tecnología: el empleo industrial del cristal y la consecuente arquitectura translúcida (Edward Hopper). No solo se representa en el hogar (interior) sino también en el espacio público (exterior)

-Se acentúa la visibilidad del diálogo entre estos dos polos opuestos y complementarios. La mirada del observador no es solamente una proyección visual hacia adentro del mismo espacio, sino, una proyección visual del exterior hacia adentro.

### FASE <3> s. XXI / acción contradictoria



Entrando al nuevo milenio el efecto “*Reality*” o “farandulero” lleva más afuera la intimidad. Se difumina su sentido de privacidad con lo público. Al diluirse se redefine conceptualmente en “extimidad”<sup>62</sup>. Por tanto el artista representa el espacio proyectando la mirada sobre este desplazamiento “contradictorio”.

<sup>62</sup> Concepto actual que expresa el sentido contrario de intimidad, “intimidad expuesta o exhibida” citado por Sibilia en su libro *La intimidad como espectáculo*.

Coincidimos con Franzen en que la intimidad hoy se ha evadido del espacio privado para pasar a invadir aquella esfera que se consideraba pública –pensando en su defensa-. Este ensanchamiento es la tiranía de la intimidad en su versión más actual.

~~~~~



Ilustración del autor.

Bibliografía

- AICHER, Otl.
1992 ***El mundo como proyecto.*** Barcelona, Gustavo Gili.
- ANDACHT, Fernando.
2003 ***El reality show: una perspectiva analítica de La televisión.*** Buenos Aires. Norma
- BACHELARD, Gastón.
1965 ***La poética del espacio.*** México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BARBER, Stephen.
2006 ***Cine y espacio urbano.*** Barcelona, Gustavo Gili.
- BAROU, Jean-Pierre.
El ojo del poder entrevista con Michael Foucault.
- BOLLNOW, Friedrich.
1969 ***Hombre y espacio.*** Barcelona, Editorial Labor.
- BRUCE, Jorge.
1995 ***Asuntos personales*** La experiencia interior en la vida Contemporánea. Lima. Peisa.
- CALBRESE, Omar
1999 ***La era Neobarroca.*** Madrid, Editorial Cátedra
- DRUCKER, Peter
2002 ***La gerencia en la sociedad futura.*** Bogotá. Norma
- DIDI-HUBERMAN, Georges.
1997 ***Lo que vemos, lo que nos mira.*** Buenos Aires. Bordes Manantial.

- De Lavallo, José. Antonio y Lang Werner
1976 ***Pintura contemporánea.*** Primera parte 1820- 1920.
Lima. Banco de Crédito del Perú.
- ELIADE, Mircea.
1985 ***Lo sagrado y lo profano.*** Barcelona. Labor
- ENRIGH, Robert y otros.
2007 ***Eric Fischl 1970-2007.*** New York. The Monacelli
Press
- FOUCAULT. Michel.
1980 ***Vigilar y castigar.*** México, Siglo Veintiuno
- GAYFORD, Martin
2011 ***David Hockney. El gran mensaje.*** Conversaciones
Con Martin Gayford. Madrid. La fábrica.
- GUENÓN, René.
1995 ***Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada.***
Barcelona: Paidós
- GIBSON, James J.
1974 ***La percepción del mundo visual.*** Buenos Aires.
Infinito.
- GOMBRICH. E. Hans.
2010 ***La historia del arte.*** Madrid. Phaidon.
- HALL, Edward T.
1973 ***La dimensión oculta.*** Instituto de estudios de
Administración local.
- KRANZFELDER, Ivo.
2006 ***Edward Hopper.*** Colonia, Taschen.

- NORBERG-SCHULZ, Christian.
1975 ***Existencia, espacio y arquitectura.*** Madrid. Blume.
- LYNCH, Kevin.
1960 ***La imagen de la ciudad.*** Buenos Aires, Gustavo Gili
- MONTALBETTI, Mario y STILLEMANS .J.
2009 ***Notas del seminario <<lacan<<arquitectura<<.***
Lima, Fondo Editorial PUCP.
- MATOS, Dennys
2008 «***Soy sencillamente un pintor***». El alemán Neo Rauch
Y la Escuela de Leipzig: De la decadencia del realismo
Socialista al esplendor del mercado artístico global.
Portal cultural de Cuba. Consulta:
24 de Octubre del 2013.
[http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/soy-
Sencillamente-un-pintor-67229](http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/soy-sencillamente-un-pintor-67229)
- MORALES, José.
2005 ***La disolución de la estancia: transformaciones
domésticas.*** Madrid, Rueda.
- PANOFSKY, Erwin.
2010 ***La perspectiva como forma simbólica.***
Barcelona. Tusquets.
- READ, Herbert.
2003. ***Imagen e Idea.*** México. Fondo de cultura
Económica.
- REMEDIOS, Zafra.
2010 ***Un cuarto propio conectado.*** Madrid. Fórcola.

- Rodriguez, Luis
1979 ***La arquitectura como sistema simbólico: análisis De los estilos arquitectónicos neocolonial y Moderno en la evolución urbana de lima.***
Lima. PUCP
- RYBCZYNSKI, Witold.
2001 ***La casa historia de una idea.*** Madrid. Nerea.
- SARLO, Beatriz.
1994 ***Escenas de la vida posmoderna.*** Buenos Aires:
Editorial Espasa Calpe.
- SIBILIA, Paula.
2008 ***La intimidad como espectáculo.*** Buenos Aires.
Fondo de cultura económica.
- SIBILIA, Paula.
2009 ***El hombre postorgánico. Cuerpo subjetividad y Tecnologías digitales.*** Buenos Aires:
Fondo de cultura económica.
- SENNET, Richard.
1978. ***El declive del hombre público.*** Barcelona.
Península.
- TERENCE, Riley.
1999 ***The un-private House.*** New York. Museum of
Modern Art
- WALTHER, Ingo.
2005 ***Los maestros de la pintura occidental.*** Vol. I y
II. Colonia, Taschen.

Lista de imágenes o una breve antología pictórica del *Big Brother*

1, 2, 3, 4, 5 .fotografías de James Mollison en:

<http://viz.dwrl.utexas.edu/content/where-children-sleep-james-mollisons-dptychs>

6 y 7 imágenes de templos extraídas del documental *26 personas para salvar el mundo*. De Jorge Lanata televisado por canal infinito Episodio 3, en:

<http://www.la.infinito.com/videos/26-personas-para-salvar-al-mundo-episodio3>

8. *Yod*, el ojo hebreo en:

<http://www.logiahermes.org/el-ojo-que-todo-lo-ve/>

9. *Horus*, el ojo egipcio en:

<http://www.nationalgeographic.com/history/ancient/enlarge/eye-of-horus.html>

10. imágenes extraídas de la película *la ventana indiscreta* de A. Hitchcock. 1959 DVD

11. Antonello de Messina *San Jerónimo en su estudio*, en:

<http://library.artstor.org.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/library/#3|search|6|Saint20Jerome20in20His20Study|Multiple20Collection20Search|||type3D3626kw3DSaint20Jerome20in20His20Study26geoids3D26clsIds3D26collTypes3D26id3Dall26bDate3D26eDate3D26dExact3D26prGeold3D>

12. Posición del observador según Carlo Bernardelli, 1997.

<http://crossings.tcd.ie/issues/5.1/Bernardelli/>

13. Francois Boucher, *Madame Boucher*. 1743-óleo sobre tela 57.2 x 68.3 en:

<http://library.artstor.org.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/library/#3|search|6|All20Collections3A20Madame20Boucher2E|Filtered20Search|||type3D3626kw3DMadame20Boucher2E26geoids3D26clsIds3D26collTypes3D26id3Dall26bDate3D26eDate3D26dExact3D26prGeold3D>

14. Fra. Angélico *la Anunciación* en el convento de San Marco, 1440

Fresco.187 x157 cm en:

<http://library.artstor.org.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/library/#3|search|6|Fra2E20Ang!233!lico|Multiple20Collection20Search|||type3D3626kw3DFra2E20Ang!233!lico26geolds3D26clslds3D26collTypes3D26id3Dall26bDate3D26eDate3D26dExact3D26prGeold3D>

15. Robert Campin *La Anunciación*, 1425. En un contexto doméstico, óleo sobre madera, en:

<http://library.artstor.org.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/library/#3|search|6|All20Collections3A20robert20campin|Filtered20Search|||type3D3626kw3Drobert20campin26geolds3D26clslds3D26collTypes3D26id3Dall26bDate3D26eDate3D26dExact3D26prGeold3D>

16. Sandro Botticelli *San Agustín en su estudio*- Temple sobre madera, 41 x 27cm, en:

<http://www.liveinternet.ru/users/3575290/post140373837/>

17. Alberto Durero *San Jerónimo en su estudio*- grabado 1514. 24,7 x 18,8 cm.

<http://library.artstor.org.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/library/#3|search|6|Saint20Jerome20in20his20Study|Multiple20Collection20Search|||type3D3626kw3DSaint20Jerome20in20his20Study26geolds3D26clslds3D26collTypes3D26id3Dall26bDate3D26eDate3D26dExact3D26prGeold3D>

18. Johannes Vermeer *Doncella dormida*.1656-57- óleo sobre tela 87.6 x 76.5 cm, en:

<http://library.artstor.org.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/library/#1>

19. Johannes Vermeer *Mujer tocando una guitarra*- óleo sobre tela 53 x 46.3 cm, en:

<http://library.artstor.org.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/library/#3|search|1|vermeer|Multiple20Collection20Search|||type3D3126kw3Dvermeer26id3Dall26name3DAll20Collections|||>

20. Obra de Johannes Vermeer. *Carta- óleo sobre tela, hacia 1670*. 71.1 x 58.4 cm, en:

http://library.artstor.org.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/library/#3|collaborator|filtering|ARTSTOR_103_41822000703403||Woman20Playing20a20Guitar|||5103

21. Obra de Emanuel de Witte, *Interior con una mujer en el clavicordio*, 1665- óleo sobre tela. 77 X 104 cm, en:

<http://library.artstor.org.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/library/#3|search|1|Emanuel20de20Witte|Multiple20Collection20Search|||type3D3126kw3DEmanuel20de20Witte26id3Dall26name3DAI|20Collections>

22. Emanuel de Witte. 1617-1692, *Interior de iglesia*. 128 x104 cm en:

<http://library.artstor.org.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/library/#3|search|1|Emanuel20de20Witte|Multiple20Collection20Search|||type3D3126kw3DEmanuel20de20Witte26id3Dall26name3DAI|20Collections>

23. Cornelis de Man. *La vieja iglesia de Delft*. Fecha desconocida 64.1 x 77.4 cm. en:

<http://library.artstor.org.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/library/#3|search|1|cornelis20de20man|Multiple20Collection20Search|||type3D3126kw3Dcornelis20de20man26id3Dall26name3DAI|20Collections>

24. Jan van Kessel. *Alegoría de América o Paraíba en Brasil*. 1666. 48.5 x 68 cm De la serie *los cuatro continentes*, en;

<http://library.artstor.org.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/library/#3|search|6|All20Collections3A20jan20van20kessel|Filtered20Search|||type3D3626kw3Djan20van20kessel26geolds3D26clslds3D26collTypes3D26id3Dall26bDate3D26eDate3D26dExact3D26prGeold3D>

25. Prisión Stateville, centro correccional en USA. Illinois. 2002. Construido con el diseño original del panóptico de Jeremy Bentham de 1787 en:

<http://library.artstor.org.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/library/#3|search|1|panopticon|Multiple20Collection20Search|||type3D3126kw3Dpanopticon26id3Dall26name>

26. Antoine Watteau. *Dama en su baño*. 1716-1719. 44x37 cm. óleo sobre tela. En:

<http://library.artstor.org.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/library/#3|search|1|Watteau|Multiple20Collection20Search|||type3D3126kw3DWatteau26id3Dall26name3DAI20Collections>

27. Diego Velázquez. *Las Meninas* o *La familia de Felipe IV*. 1656. 276 x 318 cm. óleo sobre tela en:

<http://library.artstor.org.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/library/#3|search|1|diego20Vel!225!zquez2E|Multiple20Collection20Search|||type3D3126kw3Ddiego20Vel!225!zquez2E26id3Dall26name3DAI20Collections>

28. Jean-Simeón, Chardin 1740. *Diciendo Gracias*. 49.5 x 38.5 cm. óleo sobre tela en:

<http://library.artstor.org.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/library/#3|search|1|Chardin|Multiple20Collection20Search|||type3D3126kw3DChardin26id3Dall26name3DAI20Collections>

29. *Dibujo sinóptico sobre vigilancia moderna y la representación figurativa*. Dibujo del autor.

30. Friedrich Kersting. 1812 - Óleo sobre tela 47 x 37.5 cm, en:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georg_Friedrich_Kersting_006.jpg

31. Kapiton Zelentsov. *Sala de estar*. 1825 - óleo sobre tela 44.5 x 72.3 cm en: <http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=2674>

32. Carlos Jiménez, artista peruano aun ignorado. Pintó *Cocina limeña* en París fechado en 1901. 29 x 40 cm. Óleo sobre madera. Colección privada. En *Pintura contemporánea primera parte*. p.101.

33. Johnson Eastman. *Boceto de niña sobre el sofá* - óleo sobre tela, 1872. 53 x 70 cm, en la revista *Architectural Digest* Julio 1983. p 78

34. John Singer Sargent. *Las hijas de Edward Darley Boit*, 1882- óleo sobre tela 221.93 x 222.57 cm, en:

<http://library.artstor.org.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/library/#3|search|6|All20Collections3A20singer20sargent|Filtered20Search|||type3D3626kw3Dsin ger20sargent26geolds3D26clslds3D26collTypes3D26id3Dall26bDate3D26 eDate3D26dExact3D26prGeold3D>

35. Edward Hopper. *Habitación en Nueva York* - óleo sobre tela, 1932 73.7 x 91.4 cm en: Hopper p.127

36. Edward Hopper. *Noctámbulos*. 1942 - óleo sobre tela 76.2 x144 cm, en:

<http://library.artstor.org.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/library/#3|search|6|All20Collections3A20edward20hopper|Filtered20Search|||type3D3626kw3D Edward20hopper26geolds3D26clslds3D26collTypes3D26id3Dall26bDate3D 26eDate3D26dExact3D26prGeold3D>

37. Terence Riley 1999. Proyecto *The Un-private house* / Interiores translucidos, en: *The Un-private House*.1999 pp. 78, 81,115.

38. Fotos bajadas de Facebook de pintores contemporáneos que trabajan el género espacio interior Rodgers, Fischl y Rauch en:

<https://www.facebook.com/eric.fischl.7?fref=ts> y
<https://www.facebook.com/terry.rodgers.750?fref=ts>
<https://www.facebook.com/neorauch?fref=ts>

39. Diseño original de la portada *Big Brother*.

<http://www.elixirofknowledge.com/2011/10/know-your-english-literature-part-xii.html>

40. Jennifer Ringley más conocida como *Jennicam*. 1996-2003 en:

<http://www.cap.eca.usp.br/wawrwt/webcam/jennicam/gallery/index.html>

41 .*Emily* y Megan, fotografías, de la serie *Technically Intimate* en:

http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/01/actualidad/1351771096_613831.html
<http://evanbaden.wordpress.com/2009/06/20/shooting-megan/>

42. Petter Hegre, Zoya y Caro en
<http://www.hegre-art.com/models/show/69#action=show&id=69>
<http://www.hegre-art.com/es/models/caro>
43. Natacha Merritt en: <http://www.digitalgirly.com/>
44. Fluxfactory, *Novel: a living Installation* 2005 en
<http://www.fluxfactory.org/projects/novel-a-living-installation/>
45. Christoph Büchel. *Simply Botiful*, 2006- Installation.
<http://www.hauserwirth.com/artists/3/christoph-buchel/images-clips/10/>
46. *Kramlich Residence and Media Collection* 1999 en
The Un-private House p 51
47. David Hockney *My house*, Montcalm Avenue, Los Angeles, 1982
48. David Hockney *Livingroom* en
<http://www.shootingfilm.net/2013/01/joiners-polaroid-collages-by-david.html>
49. David Hockney's *The Desk*, Julio 1ero 1984 en:
<http://joinerphotography.com/How%20to/1JHowToV.html>
50. Joel Meyerowitz. *Interior en Nueva York*, 1991-fotografía, en Hopper p.45
51. *Studio*. 2005. 50 x 85 cm. Óleo sobre tela en Matthias Weischer catalogo
Leinwände 2005.p.7. Galería Eigen+art.
52. *Mobile*, 2007 - Óleo sobre tela, 110 x 170 cm en catálogo p.30 Galería
Eigen+art.
53. *S/T* 2002. 75 x 96 cm en catálogo 2007. Galería Eigen+art.
54. *Dunst* 2010. 40 x 50 cm. Óleo sobre tela en:
<http://poulwebb.blogspot.com/2012/01/matthias-weischer-part-2.html>
55. *Stufe*, 2010. 28 x 40. Óleo sobre tela en:
<http://poulwebb.blogspot.com/2012/01/matthias-weischer-part-2.html>

56. *Paravent*, 2007, 100 x 200 cm en catálogo 2007 p.23. Galería Eigen+art.
57. *Tritt*, 2007, 40 x 50 cm en Matthias Weischer catálogo 2007 p.14
58. Fundación de arte gráfico Neo Rauch en:
<https://www.facebook.com/pages/Grafikstiftung-Neo-Rauch/135604946602352?fref=ts>
59. *Leporello*, 2005-óleo sobre tela, 255 x 215 cm en:
<http://library.artstor.org.ezproxybib.pucp.edu.pe:2048/library/#3|search|6|All20Collections3A20Neo20rauch|Filtered20Search|||type3D3626kw3DNeo20rauch26geolds3D26clslds3D26collTypes3D26id3Dall26bDate3D26eDate3D26dExact3D26prGeold3D>
60. *Dörfler*, 2009 - óleo sobre tela, 35 x 50 cm en:
http://www.eigen-art.com/files/l_m_eng_ds_100520_72dpi.pdf
61. *Der Vorhang*, 2005-óleo sobre tela. 270x420 cm en:
http://www.eigen-art.com/files/l_m_eng_ds_100520_72dpi.pdf
62. *Das Neue*, 2003- óleo sobre tela, 210 x 300 cm en:
<http://www.artknowledgenews.com/files2007a/NeoRauchDasNeue.jpg>
63. *Heilstätten*, 2011- óleo sobre tela, 250.2 x 300 cm en:
<http://www.artishock.cl/2011/11/neo-rauch-heilstatten/>
64. *Gefangene*, 2007/2008 –óleo sobre tela 90 x 120 cm en:
http://www.eigen-art.com/files/l_m_eng_ds_100520_72dpi.pdf
65. Krefeld Redux: Bathroom, Scene 4 2005 *Bathroom Scene 4*. 2005-óleo sobre tela, 188 x 234 cm en:
http://www.ericfischl.com/html/en/paintings/krefeld_redux_2005_012.html
66. *The Bed, the Chair, Projection*. 2001-óleo sobre tela 183x 229 cm en:
http://www.ericfischl.com/html/en/paintings/bed_chair_2001_017.html
67. *The Bed, the Chair, Projection*. 2001-óleo sobre tela 183x 229 cm en:
http://www.ericfischl.com/html/en/paintings/bed_chair_2001_017.html
68. *Krefeld Redux: Bedroom, Scene 4, You Leave Your Lover to Answer the Phone* 2004, 198 x 264 cm en:

http://www.ericfischl.com/html/en/paintings/krefeld_redux_2004_006.html

69. *Krefeld Redux: Bathroom, Scene 5*, 2005- óleo sobre tela, 183 x 91 cm en

http://www.ericfischl.com/html/en/paintings/krefeld_redux_2005_011.html

70. *Here No Evil*.1999-óleo sobre tela.122 x 198 cm en:

<http://conchigliadivenera.files.wordpress.com/2012/02/hear-no-evil.jpg>

71. *The Good Life*.1998-óleo sobre tela, 137cm x 210cm en:

http://www.terryrodgers.com/paintings/good_life

72. *Solo Spaces*.2005-óleo sobre tela, 183cm x 262cm en:

http://www.terryrodgers.com/paintings/solo_spaces

73. *The ABC's of Living*, 2010 –óleo sobre tela, 183 x 244 cm en:

http://www.terryrodgers.com/paintings/abcs_of_living

74. *The Conversation*.2000-óleo sobre tela, 122 x 178 cm en:

<http://www.stilpirat.de/wp-content/uploads/2009/10/conversation.jpg>

75. *Sound of Sea*, 2002- óleo sobre tela 137 x 204 cm en:

http://relax.ru/post/49902/risunki_terri_rodzhersa_133_foto.html

Presentación Prezi

http://prezi.com/icegryqbepq9/?utm_campaign=share&utm_medium=copy&rc=ex0share
