

# Construcciones oscuras.

## La obra de Pablo Mora Ortega

Recibido: mayo 2 de 2011 | Aprobado: mayo 16 de 2011

**Lucrecia Piedrahita Orrego\***

lucreciapiedrahita@gmail.com

*Un espacio  
no puede borrar a otro,  
pero puede arrinconarlo.  
También los espacios ocupan un lugar,  
En otra dimensión que es más que espacio.*

*Hay espacios con una sola voz,  
Espacios con muchas voces  
Y hasta espacios sin ninguna,  
Pero todo espacio está solo,  
Más solo que aquello que contiene.*

*Aunque todo espacio  
Se confunda al fin con todo espacio.  
Aunque todo espacio  
sea un juego imposible,  
porque nada cabe en nada.*

(Roberto Juarroz)

Atesorar ideas para luego exponerlas forma parte del ejercicio intelectual y creativo. Observar con detenimiento la realidad para, así, lograr unas lógicas de representación hace parte del oficio del artista. Encontrar formas de comunicación con la obra, acercarse a ella mediante la interpretación, es tarea del espectador activo

\* Museóloga, Universidad Internacional del Arte, Florencia-Italia. Curadora de Arte, Universidad de Buenos Aires, Argentina. Especialista en Periodismo Urbano, UPB. Especialista en Estudios Políticos, EAFIT. Docente de la Especialización en Estudios Políticos de EAFIT. Candidata a Magister en Pensamiento Estético Contemporáneo, Instituto de Estudios Críticos, México D.F.

que busca ir más allá de lo aparente, que se cuestiona y siente lo que pasa, que se transforma en sujeto de experiencias.

La catalogación de lo visible se liga necesariamente a la revisión constante de las imágenes que definen el imaginario público y privado de nuestras propias experiencias. La imagen como escenario de reflexión constituye una demanda ética por parte de quien produce, observa e interpreta y es mediación para el análisis político y poético de la realidad. En esta reciprocidad se instala la producción artística de Pablo Mora, quien diagrama sus ideas provenientes del pensamiento filosófico y la literatura como catálogos visuales que, a la vez, fortalecen su repertorio de imágenes resueltas en pintura. El fragmento de una obra de teatro, la revisión a la historia del arte y el ojo / cámara que se desplaza sobre los clásicos de la pintura para detectar sus espacios vacíos, se constituyen en objetos visuales y soportes documentales de su obra.

Referenciar lo visible implica revisar la imagen, sus duelos, sus irrupciones y sus dramas. Rozar los campos de la interpretación equivale a nombrar y describir la imagen en sus efectos visuales y textuales, la imagen que recuerda, se instala y se proyecta para ser en sí misma una mediación comunicativa. Definir la imagen implica vincular los conceptos de objeto, visualidad y estudios culturales. Según el *Chambers Dictionary* (1996) “un objeto es una cosa material, pero también una meta o propósito, una persona o una cosa hacia la cual una acción, un sentimiento o un pensamiento son dirigidos: cosa, intención y objetivo se condensan en el objeto”.

El objeto repliega y expande la mirada, implica nuestras formas de especulación intelectual y nos moviliza para el diálogo enfático, auto-reflexivo y crítico propio de las prácticas artísticas. El objeto es el punto de fuga que abre nuevos territorios y expande el mapa interpretativo del arte en relación con la cultura y sus efectos sociales, políticos y estéticos. Por su parte la visualidad es “aquello que hace de la visión un lenguaje” (Mieke Bal), es decir aquello que une el significado –la representación mental de una cosa, concepto o idea– y el significante –entendido como el componente material que anida en el cerebro y vincula una imagen acústica o cadena de sonidos con la lengua–; ambos elementos son constitutivos del signo o lenguaje visual.

“El signo, está compuesto por un significante y un significado. El plano de los significantes constituye el *plano de la expresión* y el de los significados el *plano del contenido*” (Barthes, 1993). Expresión y contenido, forma e imagen, constituyen el lenguaje visual, la visibilidad del modo como se expone la mirada y como miramos. Así, el ámbito de la visibilidad se corresponde con el ámbito del lenguaje y, por ende, de las imágenes y su circulación pública.

El crítico de cine Serge Daney distingue entre lo visual, la imagen y las visibilidades. Entiende lo visual como lo que nos conduce, en términos de verificación óptica, a cualquier procedimiento de poder (técnico, político, publicitario o militar); para él, lo visual no tiene contracampo, no admite añadidos. Lo visual –cuyo predominio se da en la televisión– no remite a otro, solo a sí mismo, y su esencia es la tautología. La imagen, en cambio, testimonia una alteridad, porque siempre tiene lugar en la frontera de dos campos de fuerza. Las visibilidades, por su parte, no son más que imágenes sin significación. Para el director de cine francés Jean Luc Godard, lo visible es el lugar donde se asienta la imagen;<sup>1</sup> y para el filósofo Rancière la imagen es siempre una relación, un desvío: significa y muestra a la vez, es plural...

En la imagen siempre hay una desviación entre lo que muestra y lo que significa (...) una imagen no es un icono que está ahí, un dato visual, una unidad visual. No es un cuadro ni un plano (...) la imagen es una separación entre una función de significación y una función de mostración, pero también una separación entre dos imágenes, entre la mostrada y otras que serían posibles. La imagen siempre es plural. La vida de las imágenes se hace con otras imágenes (...) Una imagen está muerta si está dada y se interrumpe. La imagen es siempre un intervalo o una expansión. Metamorfosis, desestabilización, transformación (Bernárdez Sanchís, 2005: 129).

En la amplia gama de los estudios culturales surgen los estudios visuales como un nuevo campo disciplinar que, bajo una mirada crítica, estudian el mundo de las imágenes, su producción, sus sig-

---

<sup>1</sup> Ver el diálogo Jean-Luc Godard / Serge Daney (Fragmento), publicado originalmente en el No. 513 de Cahiers du Cinéma, mayo de 1997.

nificados y sus dramas. Éstos son parte fundamental de dichos estudios “interesados en cómo las imágenes son prácticas culturales cuya importancia delata los valores de quienes las crearon, manipularon, consumieron” (Moxey, 2005: 16).

En efecto, en su trasegar desde la idea de representación –entendida como “un contenido sin cuerpo” (Serge Tisseron), como una planimetría que en sus tránsitos se hace signo–, la imagen experimenta una transformación que la faculta como elemento socializante, relacional, y le confiere una función cohesionadora.

El poder de las imágenes radica, entre otras cosas, en su versatilidad y su ductibilidad. “Es irrompible porque es capaz de admitir todo cambio posible sin la menor resistencia” (Puelles, 2005: 133). La imagen es una frontera móvil y mutante, un factor determinante de la producción simbólica y de las prácticas artísticas contemporáneas. Y es desde esta circularidad de conceptos –objeto, visualidad y estudios culturales– desde donde se levanta la infraestructura conceptual de la imagen que, en su esencia, es pública, manifiesta, ostensible.

Una de las experiencias de las prácticas artísticas contemporáneas es la búsqueda de un lenguaje preciso, personal, perfectamente comunicable, sin residuos de ambigüedad, obscuridad u arbitrio, riguroso en la definición y consecuente con los resultados demostrables en la obra o proceso. En esta experiencia el artista, entendido como un constructor social, produce una obra capaz de sugerir múltiples lecturas visuales, según la necesidad y la sensibilidad del espectador y, así, su producción es, en cada exposición, objeto de nuevas observaciones, nuevas reacciones y, ante todo, un documento siempre actual.

Por las imágenes y sus fisuras y escondites son muchos los artistas que re-piensan el mundo y proyectan los sentidos del espacio.

## **La palabra y el espacio**

*“Pero ¿cuál no es el hombre que no tiene la falla del lenguaje por destino y el silencio como último rostro?”*

P. Quignard.

La palabra es un universo –una ventana abierta al mundo–, que nombra, designa, territorializa, otorga identidad, está cargada de afectos y efectos simbólicos, de significados. La palabra tiene una dimensión altamente política, es pública, y nos atañe a todos. Definir lo público no es fácil. Algunas perspectivas lo hacen corresponder con lo estatal; otras advierten que lo público es lo publicitado, dominio de todos, contrario a lo privado, donde se desenvuelve el mundo íntimo. Pero la palabra corporeiza tanto lo público como lo privado. Al momento de fonetizarse, se hace materia, cuerpo que irrumpe en el espacio público. Por su parte, la palabra perdida, la palabra que se ausenta en nuestra memoria, que no llega y nunca se hace cuerpo, permanece en el reino de la inmaterialidad y pertenece al mundo de lo privado.

“El oído, la vista y los dedos esperan formando un redondel, como boca, esa palabra que la mirada busca a la vez intensamente y en ninguna parte, que está más lejos que el cuerpo, en el fondo del aire” (Quignard, 2006: 9).

Giovanni Sartori nos ofrece una útil distinción entre lo público y el público. Una opinión es pública, dice, porque es del público (difundida entre muchos) e implica objetos y materias que son de naturaleza pública (interés general y bien común). Trasladado a las prácticas de la palabra y el lenguaje, este concepto se asimila al hecho de que una vez la palabra se expone, es decir, se pronuncia, se convierte en objeto de interés general y, por lo tanto, en instrumento de opinión pública susceptible de consenso o disenso. Esta es la razón por la cual Sartori afirma que “la opinión pública no es innata; es un conjunto de estados mentales difundidos (opinión) que interactúan con flujos de información” (Sartori, 1994: 66). Y, sostiene, el problema se presenta con estos flujos de información, pues ¿cómo asegurar que las opiniones recibidas *en el* público son también opiniones *del* público? Esta pregunta constituye uno de los tránsitos públicos que definen las palabras. La palabra pronunciada, observada, interpretada, es objeto de consumo, elemento fundacional de las dinámicas del lenguaje. La palabra dicha cohesiona, socializa y relaciona; la palabra no dicha, no enunciada, re-presenta un contenido sin cuerpo.

En la obra del artista Pablo Mora, la palabra es el modelo conceptual para “hacer espacio” desde la pintura a partir de las prácticas de la lectura, la filosofía, el cine, el teatro, y su proceso creativo puede definirse como un ejercicio para verbalizar la visión, en el que el montaje estructural de la imagen producida o re-creada está anclada a una palabra, una expresión, una frase. En su trabajo, la palabra escritural/pictórica es pensamiento, deseo y pasión. De aquí la referencia al texto de Pascal Quignard, *Le nom sur la bout de la langue* (*El nombre en la punta de la lengua*), mediante el cual nos conduce a los espacios donde se instala la palabra pronunciada y la palabra anclada en la memoria que no quiere regresar al mundo objetivable sino permanecer en el mundo de los sueños. Por eso la expresión

“el trabajo del sueño expresa una economía de las fuerzas, una tensión de las energías, una disposición de la distribución diferencial: es una *melodía* del deseo, nunca su *pintura*; es *presencia*, nunca *re-presentación*” (Quignard, 2006: 9).

redefine sus prácticas artísticas y le sirve como pretexto para subvertir el orden que allí se plantea: es en el trabajo del sueño donde se instala la palabra perdida, la que se queda en la punta de la lengua; es una *melodía sorda* del deseo, siempre su *pintura*; es *presencia*; es siempre *re-presentación*.

“Ese modo del trabajo que llamamos artístico debe a partir de ahora consagrarse a un producir similar en la esfera del acontecimiento, de la *presencia*: nunca más en la de la representación. No queda nada digno que representar, no queda dignidad alguna reivindicable en la tarea del representar. Ya no es solo aquello de «no cometer la indignidad de hablar por otro» sino que ningún signo, efecto, objeto, figura, ninguna entidad o existente, puede pretender dignidad alguna si su trabajo es única o principalmente valer *por otro*, representarle”.<sup>2</sup>

El *leit motiv* del texto de Quignard –la palabra a la que se le otorga un significado (la palabra comunicada fonéticamente)– es también el del proceso del artista Pablo Mora: la palabra que se hace

---

<sup>2</sup> Ver: “Redefinición de las prácticas artísticas”, s.21 (LSA47. *La Société Anonyme*). [Sitio disponible en]: <http://aleph-arts.org/lisa/lisa47/manifiesto.html>

espacio y se archiva en la memoria para ser procesada solo en ese espacio en blanco que es el vacío por el aparato perceptivo. Esta dialéctica entre lenguaje y memoria redefine su trabajo, “este no retorno de la palabra, esta nostalgia, este sufrimiento del no retorno, es el lenguaje” (Quignard, 2006: 49). Es esta dinamización la que hace que constantemente nos inquiete el vacío de la palabra que no llega y la vehemencia con que celebramos la significación del lenguaje. El silencio se corresponde con el vacío. La palabra perdida en el horizonte amplio de la memoria nos permite deshabitar el vacío, y cuando éste se hace espacio –es decir, toma forma, se hace materia– habitamos el lenguaje.

Las pinturas de Pablo Mora dan cuenta de las tensiones entre los esquemas elementales de los espacios vacíos y sus cualidades transitorias en la gravitación de la materia, los paisajes contenidos y las relaciones entre figura y fondo. Pinturas negras como esqueletos del corpus de un palimpsesto, en el que se pliegan las articulaciones de la tierra/territorio, la línea de horizonte, la codificación de un signo, la definición de construcciones petrificadas y el aire estructural del vacío. Sus pinturas negras re (des) cubren los espacios calibrados en pesos visuales y simetrías de masas que redefinen las relaciones de llenos y vacíos. Así, el artista divide en planos la construcción mental y estructural del cuadro para levantar sus propios paisajes y subrayar la perspectiva del horizonte. El espacio, como una densidad acumulativa de fuerzas en fricción, se entiende desde el arte

en términos de lugar, sitio, enclave y entorno; calificamos algunos de estos espacios como parajes o paisajes y los catalogamos en categorías como bióticos, antrópicos, culturales o históricos. Además, en esos espacios suceden cosas, crecen las plantas, llueve, corre un animal, cae la noche, calienta el sol, está oscuro, se oyen los grillos, hay mucha humedad, etcétera. Con todo, atrae la idea de tratar con un espacio continuo, isótropo, abstracto, inerte e isométrico, aquel que se visualiza como una trama cartesiana vacía, dispuesta para ser ocupada física o conceptualmente por una acción artística; sin embargo, en cuanto ente contenedor, el espacio queda definido por aquello que es capaz de contener, lo que proporciona unas cualidades de extensión, escala y carácter determinados. [...] Lo que llamamos espacio se aplica a la idea de espacio físico, es decir, al medio en el cual se ubica y se mueve el

cuerpo, al volumen desocupado que surge sobre el plano del suelo que se pisa y que se extiende hasta donde abarca la mirada, a los límites visuales que acotan el horizonte. [...] Ese espacio de la experiencia, aquel en el que nos movemos sin ayuda de conceptos filosóficos, Neos, matemáticos o físicos, no por suponerlo «real» y cotidiano resulta ser menos complejo y desconocido. El espacio con el que trabaja el arquitecto o el escultor, sobre cuyas obras podemos emitir juicios estéticos, está anclado a la superficie de la Tierra y posee la escala de aquello que, más o menos, puede ser abarcado por los sentidos, ciñéndose sin dificultad a los principios de la geometría euclidiana y a la ley de la gravitación universal enunciada por Newton; por lo tanto, las categorías de espacio que manejamos desde la estética y el arte dependen de otro tipo de factores de carácter emotivo, existencial, formal y material (Maderuelo, 2008: 13).

En la obra de Pablo Mora la mancha, la pincelada, el gesto, el desplome de una ráfaga de luz, la presencia insustituible del viento y la lluvia incesante sobre un horizonte de mar y un muro que se quiebra, desplazan el espacio para crear el vacío y, como afirma Heidegger: “espaciar significa rozar, hacer sitio libre, dejar espacio libre, algo abierto”.<sup>3</sup> El vacío se hace espacio y punza, rompe la superficie, genera planos de lectura atmosféricos y subraya la finitud del horizonte que estalla sobre su propia inmaterialidad. Se evidencia la idea del *horror vacui* (la necesidad de llenar el vacío, propio del Barroco) mediante la dialéctica de deshabitar el espacio o habitar el vacío para, así, determinar la construcción pictórica de relaciones entre invisible/visible, oscuro/claro, interior/exterior, concreto/in-sustancial, finito/infinito...

“En este sentido, el espacio se presenta como un tema intelectual, como un asunto filosófico que desde la percepción (estética) pasa al campo de la reflexión (ontología)” (Maderuelo, 2008: 29).

Este intercambio entre espacio y vacío, vacío y espacio, no termina nunca y, en palabras de Derrida, este interminable “no es un accidente o una contingencia; es esencial, sistemático y teórico” (Derrida, 1968: 5). La forma de los volúmenes vacíos soporta la estructura acotada en superficie y se convierte en un signo que otorga identidad a su obra y carácter a su pintura. Pablo Mora construye

---

<sup>3</sup> Heidegger, Martin. “Bemerkungen”. En: (Maderuelo, 2008: 14).

pintura pétrea, rocosa, masiva, paisajes de menhires sólidos, construcciones oscuras, sucesión de infinitos. La morfología que le confiere esta dinámica de ausencias y esta oposición de espacios, sitios y lugares reestructura constantemente los planos compositivos y la condensación cromática de negro, gris, blanco y tierra, para subrayar la reciprocidad atmosférica presente en la muestra.

El tiempo –que en su obra se entiende como intervalos de vigilia– se concreta en la superposición de humedades, capa sobre capa, en los rastros de siluetas recortadas, insinuadas y hieráticas, en la acumulación de pensamientos condensados en nubes negras como áticos del abismo y polvo negro. Pinturas de insolubles espacialidades y vacuidades.

Las planimetrías del vacío se constituyen en modalidades discursivas de la imagen... “experimentamos el sentimiento de que el aire en esos lugares encierra una espesura de silencio, que en la oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable” (Tanizaki, 1933: 14). Imágenes que en estas pinturas se constituyen en prácticas interpretativas para ahondar en los cuadernos autobiográficos de Pablo Mora, y para cruzar los umbrales de sus Construcciones Oscuras.

## La imaginación y el espacio

“Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de *formar* imágenes. Y es más bien la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, *de cambiar* las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay *acción imaginante*. Si una imagen *presente* no hace pensar en una imagen *ausente*, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación”<sup>4</sup>.

En la pintura de Pablo Mora se recobra la concepción humana del espacio como espacio existencial y, por lo tanto, como relación entre cuerpo y lugar. Cuerpo, palabra y pintura son sus territorios de

<sup>4</sup> Gaston Bachelard, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación en movimiento*. Citado por (Puelles, 2005: 147-148).

casa: la dimensión socializante y la unidad privada donde el artista actúa y en la que define sus propios imaginarios; el lugar propicio para el resguardo y la creación, para los afectos y las arquitecturas que habitan sus soledades.

“Una casa donde voy solo llamando / Un nombre que el silencio y los muros me devuelven / Una extraña casa que se sostiene en mi voz / Y habitada por el viento. / Yo la invento, mis manos dibujan nubes / Un barco de gran cielo encima de los bosques / Una bruma que se disipa y desaparece / Como en el juego de las imágenes”<sup>5</sup>.

Al hacer uso del espacio, el hombre recurre a formas de apropiación con el fin de recrear su interacción con un lugar donde vivir sus estrategias de resistencia y de pertenencia. Estos elementos configuran el sistema simbólico del sujeto. En la producción plástica de Pablo Mora, es él mismo el que defiende el lugar donde puede ser y garantizar su presencia, continuidad y vacuidad.

Georg Simmel –el primer sociólogo que trató con detenimiento la complejidad de la estructura espacial de la significación humana– habla del intercambio fluido y cargado de significación entre el lugar y el hombre, pues ambos soportan las tensiones entre vida y muerte, realidad y mito, lo prohibido y lo transgredido. Razón por la cual, el análisis de la formación espacial de las relaciones sociales no puede eludir la correlación entre aspectos físicos –corto, largo, pesado, ligero, etc.– y aspectos sociales –agradable, desagradable, represivo, habitable, significativo, insignificante, etc.– del medio y, de esta manera, lo más “objetivo” (¿qué hay de más objetivo que un edificio?) y lo más “subjetivo” (¿qué hay de más subjetivo que la valoración de este edificio?) de cualquier cultura entran necesariamente en contacto...

Para definir el espacio social, Simmel apela a la filosofía kantiana: “*el espacio es la posibilidad de la coexistencia*”; y en su análisis lo trata como la formalización de las reciprocidades sociales entre individuos, grupos o clases. Para él, *las formas particulares del espacio socializado* son:

---

<sup>5</sup> Pierre Seghers, citado por (Muntañola, 1979: 26-32).

“Formas agrupadas que indican que la vida social debe contar con ciertas peculiaridades del espacio, a saber:

- a. *La exclusividad*: cualquier trozo del espacio es único.
- b. *Los límites sociofísicos por causa de su uso social*: “el límite no es un hecho espacial con repercusión sociológica, sino un hecho sociológico con una forma espacial”.
- c. *Los contenidos que se fijan en una forma*: es decir, la delimitación en el uso de una forma espacial a través de reglas de uso y la determinación correlativa de un significado. Esta peculiaridad se aplica en especial a contenidos religiosos y a su “fijación” en un lugar preciso.
- d. *La proximidad a distancia sociofísicas* entre individuos, grupos sociales, etc. (con esta característica Simmel pone las bases de una sociometría o proxémica del espacio).
- e. *La libertad del movimiento en el espacio*: es decir, el cambio de residencia en lenguaje actual”.

En segundo lugar, es necesario tener en cuenta el efecto contrario, es decir: la forma y la energía sociológicas propiamente dichas juegan también un papel según la diferenciación social de que se trate.

“a. *Tránsito de una organización de lazos de sangre a una organización política o técnica.*

b. *Efecto del tipo de soberanía o poder de un grupo sobre los otros en la distribución espacial.*

c. *Los efectos de la institucionalización de unidades espaciales* (familia, iglesia, hospital, etc.).

d. *El espacio vacío con su valor ambivalente de separación* (o defensa, terreno de nadie) o, *al revés, de convivencia* (o terreno común y neutral de encuentro)”.

Para Simmel, el espacio es un modelo formal insustituible que manifiesta la reciprocidad social en dos direcciones (correspondientes a los dos grupos de formas particulares reseñadas): la primera va del espacio envolvente al cuerpo social y muestra las peculiaridades propias de aquél, que es *siempre específico, limita, fija contenidos, modula distancias*. La segunda va de las peculiaridades sociales –del sujeto social– a la envolvente medio ambiental, y tiene solo cuatro

formas particulares que se corresponden con las cuatro primeras de la dirección recíproca anterior; por otra parte, al tratarse de un “movimiento” influido por las peculiaridades de una sociedad concreta, no existe forma opuesta al movimiento social.

“La formalización espacial de cualquier sociedad será, pues, el resultado del vaivén entre estas dos direcciones, o estos dos grupos de formas particulares contrapuestas: las que del medio van a la sociedad y las que de la organización social van hacia el medio”<sup>6</sup>.

En la obra de Pablo Mora, este concepto de espacio como elemento vinculante implica el paisaje, la soledad y la escritura como sus tres lugares habitados y habitacionales transfigurados en arquitecturas. Su trabajo creativo es un documento que permite la escenificación de una poética, en la que el vacío y el silencio constituyen los materiales con los que se elabora la representación visual y lingüística. La pintura, espacio metafórico, se transforma en un lugar para “hacer”. Su obra documenta la palabra visual y relaciona la perspectiva de sus mitologías personales para dar profundidad al espacio representado y lograr una intención expresiva y compleja. En una búsqueda constante, medita sobre la práctica pictórica / escritural que propone con base en la absoluta e invariable *racionalidad de lo real o irracionalidad de lo real*. Podría decirse que en la acción de pintar, el artista se define en una compleja red poligonal y estelar de relaciones proporcionales y modulares, bien sea en planta (para significar el espacio que ocupa la palabra visual), bien en alzado (para referenciar la arquitectura de la misma visualidad).

El espacio de la pintura es el contenedor de la totalidad de los objetos del afecto, de su cuerpo material e inmaterial. La mediación del sujeto con el mundo, la concreción de una existencia que solo es posible gracias a la presencia de un cuerpo, de un espacio físico real en el que la vida tiene lugar. “Nuestras experiencias de la realidad dependen de la integralidad del organismo, o de sus lesiones transitorias o indelebles” (Dolto, 1984: 18). El cuerpo es reflejo de las sensaciones internas, a veces delata, otras esconde. Una cierta libertad de movimiento influye sobre la psique, liberando al sujeto

---

<sup>6</sup> Las referencias al análisis realizado por Simmel fueron tomadas de (Muntañola, 1979: 26-32).

o condicionando su corporalidad. En las expresiones del cuerpo hay una representación proyectiva de su historia, de sus duelos silenciosos, de la incertidumbre que lo marca, de la problemática que ha coartado su libertad y la independencia de decidir.

“Toda historia actual del cuerpo es la de su demarcación, de la red de marcas y de signos que lo cuadriculan, lo parcelan, lo niegan en su diferencia y su ambivalencia general radical para organizarlo en un material estructural de intercambio/signo” (Baudrillard, 1992: 117).

Pablo Mora no “abandona” nunca su casa interior (propia de la pintura), espacio físico donde vivencia la fragmentación de un mundo simbólico, un universo de sentido sostenido en valores, cosmovisiones, arraigos, identidades. Las experiencias autobiográficas son llevadas al espacio de la representación connotadas por un fuerte espesor sensorial que propone lugares para ser habitados, no solo para ser vistos y dispuestos a atender el silencio.

“La casa se estrechó contra mí como una loba, y por momentos sentía su aroma descender maternalmente hasta mi corazón. Aquella noche fue verdaderamente mi madre. Solo la tuve para guardarme y sostenerme. Estábamos solos” (Bachelard, 1997: 36).

El artista recupera la forma plástica y sonora del ejercicio escritural y la pone a moverse en el espacio pictórico con todo su sentimiento, su sentir, sus deseos. La palabra en su obra tiene un enorme poder estructural **C**

## Referencias

- Bachelard, Gaston (1997). *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bal, Mieke (2005). “Conceptos viajeros en las humanidades”. En: *Revista de Estudios Visuales*. No. 3. Cendeac. Murcia, España.
- Bernárdez Sanchís, Carmen – Bozal, Valeriano – De Diego, Estrella, et al. (2005). *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: Valeriano Bozal.
- Cahiers du Cinéma*. “Diálogo Jean-Luc Godard / Serge Daney (Fragmento)”. No. 513, mayo de 1997. [sitio disponible en]: <http://ciclodocineele espejo.blogspot.com/2010/06/jean-luc-godard.html>
- Derrida, Jacques (1968). “Semiología y Gramatología. Entrevista con Julia Kristeva”. En: *Information sur les Sciences Sociales*, VII, 3, junio.
- Dolto, Françoise (1984). *La imagen inconsciente del cuerpo*. Barcelona: Paidós.
- La Société Anonyme*. “Redefinición de las prácticas artísticas”, s.21 (LSA47.) [Sitio disponible en]: <http://aleph-arts.org/lisa/lisa47/manifiesto.html>
- Maderuelo, Javier (2008). *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal.
- Moxey, Keith (2005). “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales”, citado por Guasch, Anna María (2003). “Los estudios visuales, un estado de la cuestión”. En: *Revista de Estudios Visuales*, No.1 Cendeac. Murcia, España.
- Muntañola, Joseph (1979). *Topogénesis dos. Ensayo sobre la naturaleza social del lugar*. Barcelona: Oikos-Tau.
- Puelles, Luis (2005). “Entre imágenes: experiencia estética y mundo versátil”. En: *Revista de Estudios Visuales*, número 3. Cendeac. Murcia, España.
- Quignard, Pascal (2006). *El nombre en la punta de la lengua*. Madrid: Libros del último hombre.
- Sartori, Giovanni (1994). *¿Qué es la democracia?* Bogotá: Altamir.
- Tanizaki, Junichiro (1933). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.