



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Magíster en Artes Visuales

PINTURA: PROCESO E IDENTIDAD

Tesis de grado para optar al título de Magíster en Artes Visuales

JOSÉ MIGUEL MARTY LIZANA

Profesor guía: Rodrigo Zúñiga

Santiago, Chile

2012

*A mis padres, a los padres de mis padres, y
a los padres de los padres de mis padres...*

Resumen

Esta tesis se enfocará en primera instancia en una indagación de mis motivaciones tempranas que derivan en la decisión de especializarme en pintura y en el perpetuar esta práctica como principal medio en el desarrollo del corpus de obra expuesto en este documento. Se desarrollará el concepto pintura por medio del despliegue de una obra basada en los distintos elementos constitutivos de la misma, para luego abordar la relación histórica de la pintura con el arte y el concepto de fetiche mercantil inherente en el cuadro; visto como el gran nicho de la pintura en su permanencia en la escena artística contemporánea. Finalmente se desarrollará el concepto de arte como una necesidad personal y social en búsqueda de identidad, y la idealización como resultado de este proceso.

Introducción.....	6
1. Devenir pintor	
1.1. El triunfo de la muerte.....	8
1.2. Proceso y pintura.....	10
1.3. Infancia.....	12
1.4. Superhéroes, videojuegos y playa.....	14
1.5. Colegio, mural, decisión.....	17
1.6. Paris y el Louvre.....	24
1.7. La Universidad de Chile.....	27
2. La pintura como medio	
2.1. Inquietudes tempranas.....	30
2.2. El paradigma de la Naturaleza.....	32
2.3. Primeros trabajos.....	33
2.4. Pintura sobre bastidor.....	36
2.5. El color.....	36
2.6. Tela y bastidor.....	38
2.7. Mano de obra.....	44
2.8. Corredores de larga distancia.....	47

3. La pintura en el Arte	
3.1. Profesión: Ciudadano Pintor.....	58
3.2. Refugio histórico: Cita; Fetiche mercantil: Refugio comercial....	59
3.3. The world needs a hero.....	61
3.4. El jardín de las delicias.....	66
3.5. Pintura e ideologías.....	71
3.6. Pintura e identidad.....	77
Conclusión	82
Bibliografía	86

Introducción

La pintura, como lenguaje, tiende a alterar nuestra forma de ver e interactuar con las cosas. El pintor ve y piensa el mundo a través de la pintura. Redactar una tesis de arte implica coordinar ese estado especial que afecta a los pintores con una forma de expresión distinta a la pictórica: la literaria. El desafío es desplazar la idea que ha sido desenvuelta pictóricamente a otro medio. A este contratiempo se debería estar acostumbrado, pues el mismo hecho de pintar es el desplazamiento de una idea a la pintura. ¿Es posible, entonces, realizar un doble desplazamiento, el primero de la idea originaria hacia la pintura y, el segundo, desde la obra pintada a la escritura? ¿Podría ser esto un despropósito significando una mera descripción del corpus de obra ya expuesto? Por otro lado, ¿Es el desarrollo de las ideas originarias antes de tomar forma en la pintura el que debería figurar mayormente en una tesis de arte, independiente de si éstas pudieren haberse plasmado en la obra pictórica?

Es indudable que una idea desplazada a la pintura está propensa a ciertas pérdidas y/o ganancias por el proceso mismo de este medio. Esta situación difícilmente el artista la puede manejar a cabalidad, a veces por una falta de pericia del medio y del manejo de conceptos, otra por las insospechadas miradas o entendimientos que pueden surgir en los destinatarios de la obra artística, destinatarios cuyas capacidades cognoscitivas más de las veces están propensas a relacionar lo visto en las obras de arte con sus vivencias particulares. Solamente asumiendo este riesgo, que al fin y al cabo se da en todo el ámbito de las artes y en la vida misma, partiría todo planteamiento lúcido descriptivo de voluntades en el quehacer artístico con la pintura como medio.

El título de esta tesis remite a la pintura desde un enfoque ligado por un lado a la pintura como un proceso, y por otro a la construcción de una identidad propia, a partir de la conjunción de ambos conceptos. En derecha relación a esto, en el primer capítulo de esta tesis, por medio de un relato autobiográfico, se repasarán pasajes decisivos que irán forjando al futuro pintor; desde una infancia rica en creatividad y la construcción de una identidad ligada a la pericia en el dibujo en la adolescencia, hasta el descubrimiento de la

pintura de los museos parisinos. Este capítulo termina con mi entrada a la carrera de Artes Plásticas en la Universidad de Chile y la decisión de especializarme en pintura, pese a un escenario general que tendía al menoscabo de este medio.

El segundo capítulo parte con distintas vivencias universitarias que fueron develando el cúmulo de ideas que se configuraron como el corpus teórico de mi ideal de obra. Se revisan las premisas sobre las cuales se da inicio a un proyecto de obra en base a los elementos constitutivos de lo que es la pintura y su posterior desarrollo y evolución en relación a la incorporación de distintos elementos dados por el mismo desarrollo de este ideal de obra.

El tercer capítulo gira en torno a una inserción de la pintura en el medio artístico no académico, por medio de una búsqueda de pertinencia de la pintura en el arte y en la sociedad. Esta búsqueda identifica dos elementos o nichos en los cuales la pintura se escuda: El refugio histórico y el refugio mercantil. El refugio histórico como la convención de la pintura como arte y el refugio mercantil como uno de los hitos fundamentales del reciente reflote de la pintura dentro de la escena artística global, indudablemente ligado a la consolidación del capitalismo dentro del escenario general y al fracaso de la vanguardia, promotora de opciones políticas y medios artísticos alternativos. El final del capítulo y la misma conclusión de la tesis se enfocan en una visión del desarrollo pictórico como un proceso de identidad, y este desarrollo derivando en la idealización del mismo. Se devela todo mi proceso pictórico y su búsqueda de pertinencia en una acción de reafirmación de identidad, identidad forjada en la figura del pintor.

1. Devenir pintor

1.1. El triunfo de la muerte

En una tela sobre bastidor de 100 x 140 cm. he construido una pintura en base a distintos tipos de soluciones formales pictóricas. El título de esta obra es *El triunfo de la muerte* y es una cita del célebre cuadro flamenco del mismo título de Pieter Brueghel el Viejo (1525-1569). La composición de esta pintura está hecha en base a la composición de la pintura de Brueghel, cuadro en el que vemos a un ejército de esqueletos humanos matando y destruyendo todo a su paso. En mi caso, el ejército de esqueletos es remplazado por distintos elementos pictóricos, entre los que figuran representaciones de obras de artistas chilenos, históricos y contemporáneos; desatando una batalla de figuración y acaparamiento de atención. Además de algunas alegorías sobre la pintura como medio y un par de elementos extraídos de la pintura citada, figuran escenas extraídas de la contingencia local; como el accidente que le costó la vida al animador de televisión Felipe Camiroaga, un retrato múltiple de Israel Huerta al momento de salir del Metro luego de haber realizado una arbitraria balacera, y un carro lanza aguas junto a grafitis alusivos a la revolución callejera pro educación ocurrida el año 2011. La pintura está enmarcada en madera color negro lacado. Esta cita construida a partir de otras citas relaciona el concepto de muerte de la obra de Brueghel a uno de los sucesos o postulados que más influyeron en mi formación académica: “la muerte de la pintura”, asociada a una vanguardia que cada vez recurría menos a este medio, priorizando proyecciones de la pintura de un perfil menos mercantil, como la “performance” y la “instalación”. Ya con más tiempo de egresado de la universidad, pude observar que la pintura entraba nuevamente y con inusitado vigor en la escena artística, vigor que en momentos parece primar por sobre la reflexión. Aludiendo a este concepto de la muerte de la pintura, simbólicamente el título *Triunfo de la muerte*, en mi cuadro podría traducirse paradójicamente como *El triunfo de la pintura*.

Este re-encantamiento de la escena artística con la pintura me plantea ciertas aprensiones, sobre todo con el devenir de la pintura en la escena local, sin duda relacionada a un aspecto comercial por sobre uno meramente estético y crítico. Este dudar es la génesis de la

configuración de esta pintura, donde se desarrolla una crítica (sobre una pintura) basada en el poco desarrollado mercado del arte chileno y donde una pintura más propositiva no tiene cabida. Bajo este enfoque, el concepto de muerte adquiere un significado premonitorio, anunciando, tal vez, un infecundo e irrelevante futuro de este *boom* pictórico. El contexto chileno en el que me desenvuelvo día a día y la permanente crítica hacia las bases de esta nueva pintura chilena, han sido parte de los cuestionamientos que han invadido últimamente mis proyectos, donde la relevancia y el mismo ejercicio de pintar son puestos en tela de juicio.



Fig. 1. Pieter Bruegel el Viejo, “*El triunfo de la muerte*”, 1562, Óleo sobre tabla, 117 cm × 162 cm, Museo del Prado.



Fig. 2. José Miguel Marty, “El triunfo de la muerte”. 2011, Pintura Acrílica sobre tela, 140 cm x 100 cm.

1.2. Proceso y pintura

“No tiene, empero, ningún sentido decir que un objeto es causa de otro; ante todo, porque los objetos contienen no sólo la forma y la cualidad, sino también la *materia*, y ésta ni nace ni perece; y, luego, porque la ley de la causalidad se refiere exclusivamente a *mutaciones*, es decir, a la aparición y desaparición de los estados en el tiempo, donde regula aquella relación con respecto a la cual el estado anterior se llama *causa*, el posterior *efecto*, y su conexión necesaria *el resultar*.”¹

Schopenhauer

La gran o mínima pregunta que debería hacerse en algún momento toda persona dedicada a la pintura, viendo la pintura como un medio inserto institucionalmente en el arte y no como una mera recreación o instante de ocio, es el por qué seguir recurriendo a ésta por sobre una

¹SCHOPENHAUER, Arthur. *Antología* (trad. Ana Isabel Rábade). Barcelona: Ediciones Península, 1989, p. 49.

infinidad de otras alternativas menos problemáticas o más adecuadas a los tiempos que transcurren. Entendido el arte como un medio de reflexión, inconsciente reflejo de una época y su relación indisoluble con un receptor o espectador, es en la reproducción técnica y en las nuevas tecnologías mediales donde éste alcanzaría su mayor efectividad; tanto en el aspecto práctico como también en su cualidad de reflejo social o espiritual. Pese a esto, y al rimbombante eslogan de “la muerte de la pintura”, que resonaba constantemente dentro de los espacios académicos y expositivos contemporáneos, aún persiste la mera pintura como medio eficaz, e incluso ha recuperado cierto protagonismo en la escena artística mundial.

El gran paradigma de la pintura es ser el resultado de un proceso genuinamente artesanal, como una manifestación primaria de la técnica; y éste por ser un medio propenso a pérdidas y ganancias en el desarrollo de esa *artesanalidad*. Por ende, el proceso figuraría como uno de los conceptos fundamentales a considerar al momento de abarcar la pintura como medio, o bien, como concepto.

El recurrir a la pintura con su *artesanalidad* inherente, responde a una fijación específica; fijación disfuncional en relación a los tiempos que corren. Esta fijación no podría dilucidarse más que por medio de una revisión de los primeros impulsos creativos y vivencias. El repasar estos pasajes que fueron forjando en mí al futuro pintor, se presentan acá como elemento clave para entender y desarrollar el concepto de pintura como proceso más que de sólo acto terminado.

1.3. Infancia

...Pese al conjunto de modificaciones morfológicas antes reseñadas, desde el punto de vista de la anatomía comparada, llama la atención una cuestión: *Homo sapiens* es un animal relativamente poco especializado. En efecto, gran parte de las especies animales ha logrado algún tipo de especialización anatómica (por ejemplo los artiodáctilos poseen pezuñas que les permiten correr en las llanuras despejadas), pero las especializaciones, si suelen ser una óptima adaptación a un determinado bioma, conllevan el riesgo de la desaparición de la especie especializada y asociada a tal bioma si éste se modifica. La ausencia de tales especializaciones anatómicas ha facilitado a los humanos una adaptabilidad inusitada entre las demás especies de vertebrados para adecuarse a muy diversas condiciones ambientales.

WIKIPEDIA, *Evolución humana*²

Mi infancia sucedió en gran parte en la incipiente comuna de La Florida, comuna dormitorio de la ciudad de Santiago. Fui el tercero de cuatro hijos hombres del matrimonio compuesto por Iván Boris Marty Casas, abogado, y de Millaray Noemí Lizana Lizana, programadora de computación, que se transformó en dueña de casa para criar a sus cuatro hijos de forma más presente. Mi padre, de un carácter espiritual más que materialista; nos crió ricos en principios y austeros en lo material.

Como todo niño de clase media, gran parte de mi tiempo fue dedicado al ocio y el juego. Nunca nos faltó nada de lo esencial, pero en lo que respecta a juguetes o accesorios industriales infantiles, salvo las bicicletas y los patines (de índole más deportivo), éstos escaseaban. Para cuatro niños hombres de edades no muy remotas e hiperactivos, esto no sería un impedimento para revolucionar todo el refugio familiar con nuestras creaciones y juegos. Bastaba un par de hojas de cuaderno para llenar los pasillos de la casa con ranitas origami de papel y crear ligas de carreras entre los cuatro hermanos (respetando jerarquías, mi hermano mayor era de la Primera división... y así hacia abajo). O bien que nos pidieran plasticina como material en el colegio y ya teníamos la colección completa de las Tortugas

² WIKIPEDIA. *Evolución humana*. http://es.wikipedia.org/wiki/Evoluci%C3%B3n_humana

Ninjas y todos sus personajes hechos de este material. En época de álbumes de fútbol, pese a que nuestra mesada alcanzaba para adquirirlos y comprar de vez en cuando láminas para llenarlos, mis hermanos mayores hacían sus propios álbumes de equipos y jugadores ficticios con papel y lápices de colores e intercambiaban láminas hechas a mano entre ellos. En ese entonces, alejados en la habilidad manual, mis hermanos mayores nos mantenían, a mí y mi hermano pequeño, al margen de esos intercambios. Eso no evitaría que con el menor emuláramos sus álbumes artesanales, aunque con un dibujo técnicamente menos logrado.

De alguna forma, el hecho de crear con nuestras propias manos nuestros medios de diversión, se transformó en algo natural para mí, como también esa sana competencia entre hermanos criados afectuosamente y sin presiones aspiracionales; esta competencia hizo que me enfocara en el dibujo como mi fuerte.

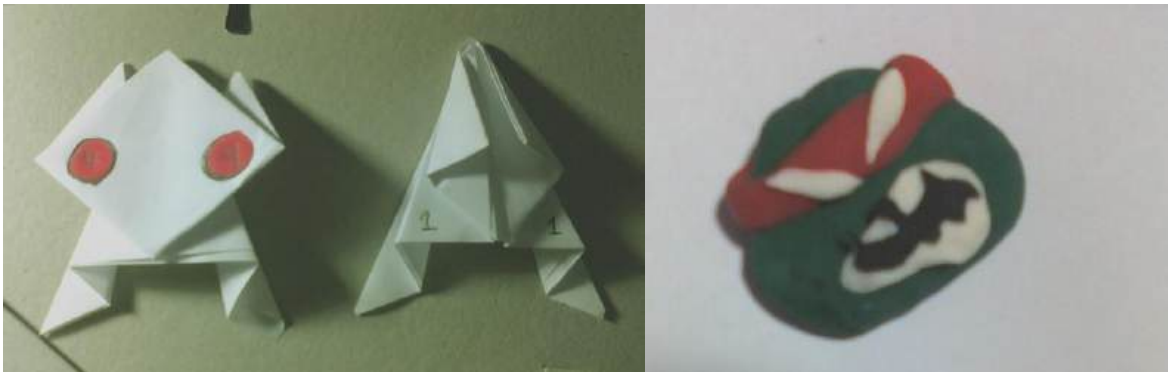


Fig. 3. Ranitas origamis de papel y Rafael (tortuga ninja) en plasticina

Con el paso del tiempo, mis hermanos mayores empezaron a interesarse por la música. Mi padre que había estudiado composición y guitarra clásica en el Conservatorio Nacional, les enseñó a tocar guitarra. Yo, debido en parte a que a esa edad el orgullo empieza a desarrollarse y ya no me interesaba estar a la siga de lo que hicieran mis hermanos mayores, no dejé el dibujo y perseveré en él, al igual que mi hermano menor.

1.4. Superhéroes, videojuegos y playa

En las vacaciones de verano, mi padre arrendaba una parcela ubicada entre El Tabo y El Tabito (Litoral Central), a pasos de la playa y con una vista hermosa hacia el mar (aunque hubo de momento cambios en la parcela arrendada, éstos siempre mantuvieron los elementos de vastedad y primera línea antes mencionados). Esos días eran propensos para la convivencia familiar. De mañana junto a mi hermano menor, hacíamos competencias de dibujo en los que recurríamos a nuestro padre en calidad de jurado. Luego de un análisis generoso en virtudes por parte de este objetivo jurado, quedábamos generalmente en un empate en el que yo notaba cierta cariñosa y comprensible parcialidad por parte de mi padre a fin de no dañar los sentimientos de mi hermano pequeño (3 años menor). Noche por medio salíamos todos al pueblo. Mientras mis padres recorrían las ferias artesanales o algún otro tipo de pasatiempos pueblerinos, con mis hermanos nos dirigíamos a las salas de Videojuegos (Modo Árcade³). En un principio éramos entusiastas del taca-taca, y nuestras noches en el pueblo del Tabo giraban en torno a los partidos dentro de esas cajas de madera y sus uniformes y rígidos jugadores de metal coloreados con esmalte. Pero luego del descubrimiento de los videojuegos, caímos cautivos inmediatamente del nivel de vertiginosidad de las pantallas multicolores y dejamos de lado cualquier otro tipo de actividad nocturna en el pueblo. Esto marcó una brecha generacional entre nosotros y nuestros padres, quienes sí participaban de nuestros partidos de taca-taca, pero que nunca se involucraron con los videojuegos.



Fig. 4, TMNT, Juego Árcade de plataformas y pelea multijugador creado por Konami en el año 1989.

³ Arcade es el término genérico de las máquinas recreativas de videojuegos disponibles en lugares públicos de diversión, centros comerciales, restaurantes, bares, o salones recreativos especializados.

El relajo veraniego era rico en momentos de ocio. Mientras nuestro padre se ensimismaba en un par de libros de tapas monocromas que siempre cargaba con él, nosotros nos contentábamos con las revistas de “Condorito” que releíamos y nos hacían reír hasta el cansancio. Fue en uno de esos veranos cuando papá nos trajo del quiosco del pueblo, además de la revista Condorito de rigor, el cómic norteamericano “Los 4 fantásticos vs X-Men”. Mi atracción por esas viñetas coloreadas y esos personajes con súper poderes llegaron para quedarse para siempre en mi imaginario infantil. Ya antes había disfrutado de otros cómics de distinta procedencia: *Las aventuras de Cónan el bárbaro*; *Patoruzú*; y *Barrabases*; con las cuales recorría aventuras y disfrutaba plenamente. Pero fue distinto el grado de obsesión que el género de superhéroe despertó en mí.



Fig. 5. Portada y página del cómic Cuatro fantásticos vs X-men por Chris Claremont y Jon Bogdanov.

Ya en Santiago, mi hermano mayor consiguió otro par de cómics de los X-Men. Para poder leerlos tenía que escabullirme en la pieza de mis hermanos mayores mientras ellos no estaban y sacarlos a escondidas de una caja de zapatillas que mi hermano ocultaba debajo de su cama, junto a unas Playboy y Penthouse (revistas que también hojeaba de vez en cuando). Mi obsesión por los cómics fue en aumento y quise adquirir más ejemplares. Entonces se me presentó un problema al cual no me había enfrentado anteriormente; necesitaba dinero para conseguirlos y mi mesada era tan poca que apenas me alcanzaba para obtener alguno de segunda mano. Comenzó una frenética búsqueda de medios para hacerme de más cómics, partiendo por vender mis libros escolares en la feria de los domingos, timar a jóvenes incautos cambiándoles sus cómics emblemáticos por otros de menor valor, o vendiéndoles mis cómics a precios exorbitantes. Ya más avanzado mi estatus de “coleccionista” se calmaron un poco las cosas, pero aún persistía la angustia por conseguir ese intermediario mal oliente para aumentar mi colección. Empecé a trabajar como empaquetador en un supermercado.

A mi colección de cómics norteamericanos se le incorporaron los Mangas (cómics japoneses) y la animación japonesa (dibujos animados). Mi patrimonio ya rebalsaba dos cajones grandes y sumaban más de doscientos mil pesos en valor, cosa que para mí, a esa edad, era mucho.

El dibujo seguía siendo una de mis dedicaciones favoritas. Ya no dibujaba dinosaurios o jugadores de fútbol como sí hacía algunos años, ahora inventaba súper héroes; con sus respectivos súper poderes. Por alguna razón era reacio a copiar imágenes a partir de modelos, fotografías o a la reproducción fidedigna de algún personaje en particular. Me llamaba la atención el crear nuevos personajes e inventar mis propias historias, por lo mismo mi tipo de dibujo nunca se acercó al naturalismo, más bien era una mezcla de los distintos tipos de dibujo que habían dejado alguna marca en mi cabeza. La única excepción eran los personajes tipo Manga, que aunque no emulaban a un autor en particular, se adaptaban al canon establecido por ese tipo de historietas (ojos desproporcionados y caras redondas).

A esta afición por los cómics y el dibujo sólo rivalizaba mi fanatismo por los videojuegos, que de las salas de Árcade pasaron a las consolas de Videojuegos caseras. Mi padre en una

navidad como regalo para los cuatro hermanos, consiguió una versión alternativa de la consola NES (Nintendo Entertainment System). A partir de esa navidad, gran parte de la interacción que se daba entre mis hermanos y yo giró en torno a esa caja gris y a sus juegos, hecho que llevó en muchas ocasiones a que mi madre escondiera el transformador de corriente de la consola para regular el tiempo que le dedicábamos a los videojuegos y no descuidar demasiado nuestros estudios.

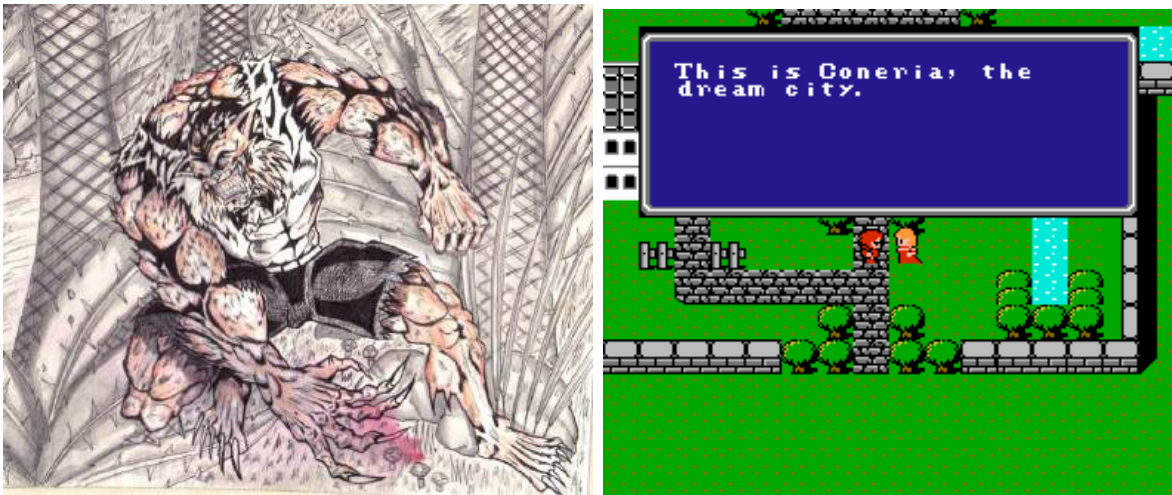


Fig. 6 y 7, Dibujo de un hombre gato hecho en la adolescencia e imagen del videojuego *Final Fantasy*.

1.5. Colegio, mural, decisión

Por esos días empezaron las clásicas dudas existenciales respecto a qué actividad elegiríamos como profesión, como también las recurrentes preguntas de tías entrometidas interesadas por el futuro laboral de los niños. Ya había superado la etapa de querer ser abogado como mi padre, y mi elección sería algo ligado al dibujo. Estaba la idea de estudiar diseño gráfico, tal vez Arquitectura. En alguna ocasión se me pasó por la cabeza ser diseñador de videojuegos, pero no había ninguna carrera en el país que se enfocara en esta especialidad. Cualquier decisión tomada se enfrentaba al inconveniente de mis pésimas notas escolares. Ya mi entusiasmo por el dibujo se había trasladado a las salas de clases y

las horas las pasaba dibujando mis personajes o junto a Tomás, amigo y compañero de pupitre, realizando caricaturas de nuestros compañeros; mi tiempo en casa lo acaparaban los videojuegos. Mi plan para pasar de curso solía comenzar a finales del último semestre, partiendo por dejar de lado el dibujo y poniendo un poco de atención a las clases.

Un evento significativo sucedió mientras cursaba segundo medio. A mitad de ese año me enteré que ese sería el último año del colegio en el que había cursado toda mi etapa escolar; el Colegio Inglaterra cerraría por quiebra.

Mi colegio era un colegio particular, de clase media establecida, pequeño; con no más de 20 alumnos por curso. Mi relación emocional con este colegio era fuerte, partiendo por haber sido el lugar donde experimenté toda mi etapa escolar, por mis compañeros de curso que me acompañaban desde primero básico, y por haber sido el colegio en el cual estuvimos todos los hermanos Marty y las ventajas que esto conllevaba (entre otras, el tener a mis hermanos mayores prestos a defenderme en caso de alguna riña con algún niño mayor que yo).

Llegando el fin de año, un estado de anarquía se apoderó de las salas de clases. Los profesores, resignados, bajaron el rigor y el mobiliario del establecimiento fue objeto de todo tipo de vandalismo grafitero por parte de los alumnos. Con Tomás empezamos un mural con lápiz pasta sobre papel que pegábamos por partes en la pared de la sala de clases. Este mural estaba constituido con caricaturas de nuestros compañeros, profesores y gente del colegio. Anteriormente ya habíamos experimentado el poder de disponer de la imagen y los defectos de los demás por medio del dibujo; dibujos que luego pasaban de puesto en puesto. No eran raras las peticiones personales de alguna caricatura sobre otro compañero, las delicadas manos femeninas apoyadas sutilmente en la espalda en el momento de pedir algún encargo especial o el personaje con buenas ideas que trataba de orientar nuestros burlescos trazos. En ese entonces mi testarudez creativa ya se cristalizaba y siempre terminaba dibujando lo que creía pertinente. Tomás, con una inteligencia social más desarrollada, a veces les daba en el gusto. En nuestro equipo de dibujantes, Tomás se caracterizaba por ser un agudo observador de defectos físicos, siendo sus caricaturas más ácidas en el aspecto fisonómico. Yo, sin poder superar las idealizaciones en las formas, me apoyaba más en actitudes o acciones realizadas por el personaje a caricaturizar.



Fig. 8. Caricatura hecha en conjunto con Tomas Flores sobre compañeros de curso, 1998.

Este mural en la sala de nuestro curso nos llevó a un par de problemas: Al realizar públicamente este dibujo, el intervencionismo alcanzó niveles molestos. Todos nuestros compañeros se agruparon alrededor nuestro murmurando y regurgitando ideas de caricaturas a realizar. Dado el contexto de despedida del colegio, tal ocasión no fue muy propicia para la creación de caricaturas mordaces. Un factor importante de este dibujo era su libre muestra. Anteriormente nuestros dibujos pasaban de mano en mano y teníamos mayor control de quien podía verlos. El mural por estar pegado sobre las paredes de nuestra sala de clases podía ser visto por profesores y autoridades del colegio, factor que hizo que mi compañero de tinta se pusiera en extremo cauteloso y complaciente, dándole una blandura sentimental al mural que no pudo ser subsanada, esta vez, por la acidez de mis

trazos. Acabó el año y me cambié de colegio con un par de compañeros de curso al Florida High School, entre ellos estaba Tomás.

A mis diecisiete años la decisión sobre mi futuro académico aún no estaba clara, pero un hecho puntual hizo que me decidiera.

Fue un sábado por la noche, música tecno retumbaba en la casa de Analía, una argentina marimacho de malas juntas que celebraba su cumpleaños número diecisiete. Me encontraba en una habitación fundido con una adolescente cobriza cuyo nombre no recuerdo. Su espesa saliva se mezclaba con el diecisieteañero y etílico salivar de mi boca cuando la dueña de casa con voceo catarriente anunciaba un altercado ocasionado por sus amistades y la gente con la que me acompañaba. Airadamente salí a la calle donde encontré una batahola de adolescentes alcoholizados repartiendo improperios y golpes... la madre de Analía salió en su camioneta y nos dio la señal de subirnos en la parte trasera del vehículo para evitar más enfrentamientos. Subí como pude y al no haber más espacio en la camioneta me senté en el techo. Entre puñetazos y patadas propinadas por ambos bandos, la camioneta empezó a moverse arrastrando a uno de nuestros atacantes que recibía la peor parte de la pelea. En medio de una risotada sentí algo que chocó en mi boca entumeciendo mi labio inferior. El alcohol y la euforia anularon todo dolor y llegando a nuestro destino con la boca ensangrentada me percaté de la pérdida de un diente. Cuando la gente que me acompañaba comprendió el por qué destruía a patadas un paradero de buses, uno de ellos sacó el auto de su padre y regresamos a la fiesta en pro de vendetta.

La primera persona encontrada fuera de la casa celebrada, luego de recibir parte de la frustración transformada en violencia de nuestro grupo, fue interrogada sobre la identidad y el paradero de quién habría lanzado el proyectil que había tumbado mi diente. Entre el escándalo de nuestra llegada, Analía al verme ensangrentado, me hizo entrar al baño de su casa para revisar el daño hecho por la piedra. Mientras las mujeres revisaban y limpiaban la herida, mis amigos seguían interrogando a la gente que se encontraba en la fiesta. La herida había dejado de sangrar pero tenía un corte de unos dos centímetros en el labio. Pasado algunos minutos de nuestra llegada, uno de mis compañeros dio el aviso de la llegada de Carabineros. Los seis que éramos subimos al Maruti del padre de mi amigo y nos dimos a la fuga. En una loca carrera por Avenida La Florida perdimos a los carabineros que nos

seguían y fuimos al hospital Sotero del Río para que revisaran mi herida. Esperando que nos atendieran llegaron los supuestos perdidos policías y nos sacaron a empujones e insultos fuera del hospital. Al ver que uno de mis acompañantes tenía la mano magullada e hinchada (por los repetidos golpes dados al tipo que colgó de la camioneta), y mi labio roto, nos dejaron en el hospital al resguardo de uno de ellos; los demás de los nuestros se fueron detenidos.

La espera a que me atendieran se hizo eterna e incómoda, en parte por el horrendo espectáculo que presenta un sábado por la noche el popular Sotero del Río e incrementado por el mal trato recibido por Carabineros. El policía a cargo me trataba de igual forma que a los delincuentes heridos que entraban constantemente al recinto a esas altas horas. Como primera experiencia con la ley me extrañó tanta hostilidad por parte de ellos, no era para menos; una denuncia por robo de auto pesaba sobre nosotros.

Cuando por fin me hicieron pasar para restaurar mi labio, en un fortuito gesto social le comenté a la enfermera que con la cicatriz que quedaría en mi labio disminuiría mi buen desempeño amoroso con las mujeres. Con una sonrisa, ésta desarmó el trabajo que llevaba e hizo nuevamente la sutura.

Terminado esto fui llevado a la comisaría donde aún aguardaba uno de mis acompañantes (por ser menor de edad no fue enviado directamente al calabozo) y me sentaron junto a él. Alrededor de las siete de la mañana llegó el padre de mi compañero que había hecho la denuncia por robo y como a las ocho fuimos despachados a nuestras casas.

Llegando a mi casa, agotado y con resaca por la vertiginosa noche anterior, me percaté de la ausencia de algo primordial en el desorden de mi pieza: los cajones que antes albergaban las fabulosas aventuras de estos coloridos personajes que luchaban por la justicia estaban vacíos: mi colección de cómics había desaparecido. Mi madre, en castigo por mi noche de proeza personal, los había regalado al hombre que recogía los cartones en la calle. El sentimiento de pérdida sufrido superaba toda experiencia anterior, no podía aún asimilar que el producto de mis más grandes obsesiones y que tantas molestias me había causado se había perdido. Me encontraba en estado de shock, que duró no menos de dos semanas. Reaccioné sólo después de una borrachera de grandes proporciones que tuve junto a un par

de amigos y donde el llanto e insultos hacia mi madre fueron los grandes protagonistas. Al otro día, durante una conversación con mi padre, en el momento que comprensivamente me enumeraba los efectos nocivos del alcohol y lo absurdo de este recurso, tuve una epifanía... como resultado de toda esta experiencia tomé la decisión de dedicarme profesionalmente al dibujo, para así dedicarme a hacer mis propios cómics. La decisión estaba tomada: para perfeccionar el dibujo estudiaría arte.



Fig. 9. *Mafia criolla*, Tomás Flores, Dibujo, 1998.

En alguna forma, el perfil de coleccionista era una proyección que satisfacía plenamente mi afición al dibujo de cómics, y al haber perdido este estatus mi necesidad adquirió otra figura. Una reflexión inmediata se dio en mi cabeza, ya no podía coleccionarlos, entonces los haría yo. Bajo el aspecto emocional, el hacer cosas con mis propias manos lo relacioné al desapego material. Si algo se perdía, lo podía reponer manualmente en un instante, sin intermediario más que mi propia *manualidad*. Me prepararía para ser una máquina hacedora de cosas, pues desarrollada esa facultad, nadie podría arrebátarmela. En esos

instantes no podía entender el apego que tenían otros niños dibujantes que cuidaban sus pretenciosos garabatos tan recelosamente. Yo, en particular, no tenía ese tipo de apegos con mis dibujos que podían ser rehechos a mi voluntad y que además eran blancos de duras críticas por parte de mis amistades que nunca se caracterizaron por ser condescendientes conmigo.

En otro aspecto de mi vida, aburrido de la desventaja en las amistosas peleas que recurrentemente tenía con mi amigo Tomás, karateca cinturón café, empecé a practicar Karate en su misma escuela. Practicábamos Karate-do ("el camino de la mano vacía") Goyu ryu, estilo de karate cuya traducción literal es Go ("Duro"), Ju ("Suave") y ryu ("estilo"): Estilo duro-suave. La disciplina exigida por mi *sensei* Mario Moraga, el cual había enseñado karate en las fuerzas armadas, se desplazó a la mayoría de los aspectos de mi vida. Dejé el alcohol y el cigarrillo, los sábados por la noche los pasaba dibujando hasta altas horas de la madrugada, mientras la mayoría de mis compañeros de curso y amigos se desvelaban bajo influencia del alcohol. Este cambio de hábito hizo que me alejara de mis amistades más livianas y de los fervores colectivos típicos de esa edad. Sólo existía el dibujo y el karate; y mi tiempo lo dividía entre ambas actividades.

A meses de salir del colegio, mi madre, tal vez arrepentida por haberme privado de mi colección de cómics y por el consecuente quiebre de nuestra relación, hizo las gestiones y me dio la noticia de que el tío Andrés; su hermano que vivía en Francia, exiliado político, profesor de piano y soltero; quería hacerse cargo de mis estudios de Arte, en París. Terminando el colegio, luego de un par de trámites, partí a Europa con intenciones de estudiar Arte en Francia.

1.6. Paris y El Louvre

A los 18 años de edad me encontraba en París con intenciones de estudiar Arte. Sin embargo, ésta no era la primera vez que pisaba esta ciudad; la sombra del país Galo había estado presente durante toda mi vida.

Cuando tenía cuatro años de edad, viví junto a mi madre y a mi hermano menor Adolfo un par de meses en Paris; junto a mi tío Andrés. De lo poco que puedo recordar de mi estadía en Francia a esa corta edad figuran las interminables visitas a castillos, los vastos e inabordables jardines reales, las tediosas estadías en museos, Martina: una niña que disfrutaba el llamarme gritando autoritariamente mi nombre en francés y las peleas con la gata de mi tío.

Ya de vuelta en Chile, gran parte de mi infancia giró en torno a cartas, golosinas, libros y cassettes infantiles en francés enviados por mi tío.

Avanzado el tiempo, a la edad de quince años, mi padre notaría mi bajo rendimiento en el ramo de francés luego de una reunión de apoderados. Para que mejorara mi rendimiento en dicho ramo, mi padre empezó a estudiar francés conmigo. Fue en consecuencia de estas clases con mi padre que me enteré del origen francés de mi apellido y de mi familia paterna, de cómo habían llegado desde Marsella al sur de Chile huyendo de la guerra Franco-Prusiana que asolaba Europa en ese entonces (1870). En un par de semanas subí mi promedio y figuré como uno de los mejores alumnos de dicho ramo.

Ya con 18 años, en esta nueva incursión en el país galo, lo más significativo además de una profunda decepción al reconocer a mi tío Andrés, fueron mis visitas a los museos capitalinos.

El primer domingo de la llegada primavera me dirigí al Louvre aprovechando la gratuidad de la entrada, evento que no me entusiasmaba en demasía. Fue la primera ocasión en mi segunda estadía en Paris que me dirigía a un museo (mi interés en estudiar arte se enfocaba en perfeccionar mi dibujo y no en una inclinación hacia el arte mismo) y dentro de éste, fue grande mi sorpresa al encontrarme con piezas de arte que figuraban en los libros de historia

que revisaba en el colegio. En un juego inicial, me dediqué a recorrer los pasillos del museo buscando obras de arte célebres. Me divertía el hecho de poder comentar después con mis amigos el haber visto en vivo, por ejemplo, a la popular *Mona Lisa*, o bien el haber estado frente a la mítica *Victoria de Samotracia*.

En un principio, el amanamamiento del arte clásico que abundaba en las paredes de este museo no terminaba de convencer mi adolescente ímpetu creativo. Sólo hubo una pintura que me causó una gran impresión: me encontré frente a una pintura de gran formato, que superaba ampliamente mi tamaño y que representaba a un grupo de desesperados a la deriva en una maltrecha balsa. Su grado de perfección técnica me dejó estupefacto. El dramatismo, expresividad y relato que figuraba en esa gran y única viñeta superaba todo lo antes visto por mis juveniles ojos. Los turistas pese a las advertencia de los carteles fotografiaban esta pintura, una turista que hablaba español me comentó que sí se podían fotografiar las pinturas pero sin flash. Yo tenía una cámara análoga con flash automático y la turista hispano parlante me sugirió la solución de tapar el flash con el dedo para que la luz no saliera, todo esto mientras un guardia negro nos miraba recelosamente. Le saqué una foto pero no puse el dedo adecuadamente y salió con la mitad del flash. El guardia me llamó la atención y yo en un gesto absurdo gesticulé que no había sido mi culpa; que lo había intentado. Luego recorrí desordenadamente los pasillos del museo y al final del día me abordó una feroz jaqueca.

Pese a esta primera experiencia un tanto superflua con el arte parisino, despertó en mí un interés en los museos de arte. Recién habría de notar el peso del lugar en el que me encontraba, hogar de algunas de las piezas de arte más importantes de la humanidad. Luego quise buscar más obras célebres en otros museos.

Al Louvre le siguieron el museo Rodin y el museo D'Orsay. El interés sensacionalista que en un principio me llevó a recorrer estos museos se transformó en admiración por estas obras maestras. Todos los primeros domingos del mes recorría los pasillos del Louvre o bien el Museo D'Orsay en busca de nuevos estímulos creativos. Adoraba *El nacimiento de Venus* de Alexandre Cabanel, me maravillaba con *La Encantadora de serpientes* de Rousseau, como también con *La Noche estrellada* de Van-Gogh. Me fascinaba el contraste

obtenido por la cámara obscura en donde se exponían las bailarinas en pastel de Degas, a diferencia del aparataje y la cola existente para ver *La Gioconda* de Leonard De Vinci.

En mis visitas a bibliotecas, ya no sólo atiborraba mi mochila de cómics, los libros de arte se hacían espacio poco a poco hasta llegar a ocupar un lugar protagónico. El fervor que en su momento me dio por los cómics se apoderó nuevamente de mí, devoraba toda lectura referente a arte: historia, biografías, crítica de obras, textos teóricos, etc.

El giro que esto significó en mí hizo imperioso el entrar a una escuela de arte a perfeccionar mi técnica, pues mi dibujo carecía de todo en comparación al arte al que aspiraba. La relación con mi tío no dio para más y regresé a Chile, para estudiar arte en la Universidad de Chile.



Fig.10. Foto sacada en mi primera visita al Louvre .2000

1.7. La Universidad de Chile

La Universidad de Chile era mi primera prioridad de casa de estudios, pues la decisión de volver a Chile iba de la mano con el plan de hacer un posgrado en Francia y costear con mis propios medios esta nueva incursión al viejo continente. Sólo me servía para este propósito una universidad estatal y con cierto prestigio internacional. Mi poca relación con la religión católica y un prejuicio bastante facilista hicieron que la Universidad Católica no figurara dentro de mis opciones.

Ya en la Universidad de Chile, mi primer golpe con esta institución fue el profesor de dibujo, ramo en el cual se sostenía gran parte de mi entusiasmo. Grande fue mi decepción al ver entrar por la puerta a un personaje que encajaba con el perfil del artista que yo más detestaba: un personaje alto y delgado, de pelo corto y lentes, con una voz amanerada y falta de autoridad. A esto se le sumó la primera impresión de mis compañeros de curso, en su mayoría niños recién salidos del colegio con una falta de prisa desesperante. Una distancia entre nosotros se marcó de inmediato, mi exceso de entusiasmo me trajo antagonismos entre mis compañeros incrementado esto por mis comentarios desajustados. Aún así, pese a este comienzo con el pie izquierdo, mi entusiasmo no disminuyó en lo absoluto y me sumergí fervientemente en todos los ramos correspondientes al primer año de pregrado.

A mitad de año la relación con mis compañeros iba de mal en peor, yo no los soportaba ni ellos a mí. La brecha generacional era amplia: ellos eran hijos del progresismo, yo un wagneriano empedernido. Dentro del curso había sólo una persona a la cual mi personalidad no la perturbaba. Nicolás era un personaje de bajo perfil dentro del grupo, llegaba siempre atrasado y con la mitad de los trabajos pedidos por los profesores. En un principio me causaba rechazo, su apariencia desaseada y rasgos mongoloides estaban lejos del canon de las personas con las que habitualmente me relacionaba, además del hecho de ser un alumno repitente, sus retrasos y que constantemente me ofrecía salir con sus amigos a tomar una cerveza a los pastos de la Facultad en horas de clases. Luego de superar esta primera impresión, noté una cualidad que ninguno de mis otros compañeros tenían (además

de la simpatía hacia mi persona). Aparte de los ejercicios que nos solicitaban los profesores, realizaba por mi parte dibujos propios; dibujos que constantemente ponía a prueba solicitando la opinión a algún compañero de curso que estuviese a la mano. La mayoría de los comentarios eran superficiales y caían en cargas valóricas o en algún comentario técnico insignificante, a excepción de los de Nicolás; él veía el dibujo y con cierto entusiasmo alagaba lo que estaba bien logrado, amablemente indagaba en las motivaciones que me llevaban a hacer ese dibujo y sugería otros recursos o formas de desarrollar la idea con más precisión. Sus comentarios partían desde mi voluntad de hacer algo y el cómo desarrollar esa voluntad de la forma más adecuada. Otra característica de sus comentarios era un enfoque nuevo para mí sobre el dibujo, que partía desde la raíz misma del dibujo por sobre algún tecnicismo específico de éste. Nicolás fue mi primer amigo y el más importante de todos en la Universidad. Admiraba su talento innato y su gran capacidad reflexiva. Siempre tuvo una actitud crítica con mis trabajos y con el arte en general. Yo en ese entonces era un ferviente lector de Schopenhauer, derivado directo de Wagner, uno de mis compositores favoritos y ferviente lector del filósofo. Nicolás me presentó a Nietzsche, con la advertencia de que no encontraría el Nacional Socialismo en sus páginas. Ya más avanzada nuestra amistad, me presentó a su multidisciplinario círculo de amistades. Dos de ellos cursaban la especialización de fotografía y otro la de grabado, todos de mi edad y cursando el tercer año de la carrera. Por fin me sentía a gusto y entre mis pares: compartíamos todos un perfil crítico en relación a la mayoría de las cosas, podíamos discriminar sin ningún tapujo y no habían calificativos tabú. Yo a esas alturas ya había decidido especializarme en pintura (en el segundo año de la carrera se elegía la especialidad); Nicolás lo haría en escultura.

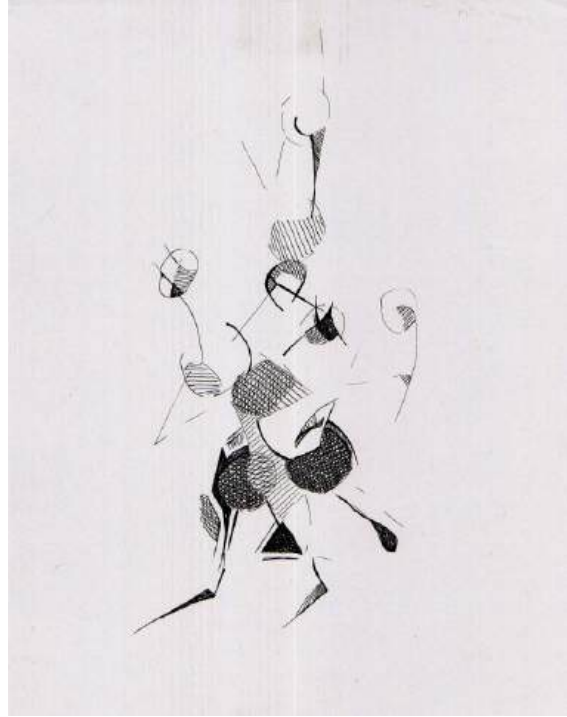


Fig. 11. Serie de dibujos realizados fuera de encargo durante el primer año de pregrado.

2. La pintura como medio

“Los que se enamoran de la práctica sin la teoría son como los pilotos sin timón ni brújula, que nunca podrán saber a dónde van.”⁴

Leonardo de Vinci

2.1. Inquietudes tempranas

Lo más importante dicho por nuestros profesores al inicio del taller de pintura, fue que nos enseñarían a pensar a través de la pintura, por sobre el mero oficio del pintor. Esta frase me hizo mucho sentido y lo relacioné a lo experimentado en Francia sobre hablar en francés; que no sacaba nada con traducir mentalmente, sino que tenía que aprender a pensar en ese idioma.

Ya de lleno en el taller de pintura, realizamos los ejercicios básicos hechos por todo taller de Pintura. Disciplinadamente hacía caso a todas las indicaciones hechas por el profesorado y absorbía cuanto me pudieran decir sobre el oficio de pintor. Realizaba todos estos ejercicios lo mejor posible para así poder tener la mayor cantidad de recursos técnicos al momento de desarrollar mis inquietudes estéticas personales (del mismo modo que practicaba todos los tipos de golpes en karate para luego disponer de ellos a gusto en combate). Llegando a mi casa hacía mis propios ejercicios experimentales en función de mis inquietudes estéticas. Estas inquietudes iban de la mano con el estudio de la historia del arte y la teoría, cosa que había transfigurado nuevamente mi imaginario. En ese entonces ya había estudiado el arte clásico y los movimientos de vanguardia del siglo XX, tenía asimilado el transcurso y vaivenes del arte occidental desde los Románticos alemanes hasta exponentes del arte contemporáneo como Joseph Beuys o Cindy Sherman; entendía el arte como un diálogo en sí mismo, ya liberado (o bien despojado) de funcionalidades ajenas a él.

⁴ DE VINCI, Leonard. <http://www.sabidurias.com/cita/es/2232/leonardo-da-vinci/los-que-se-enamoran-de-la-practica-sin-la-teoria-son-como-los-pilotos-sin-timon-ni-brujula-que-nunca-podran-saber-a-donde-van>

Me apasionaba el transcurso histórico de la pintura y su proceso en busca de lo esencial. Desde el desarrollo de obra a partir de la bidimensionalidad en la pintura de Cézanne, los ejercicios de collage de Picasso, recalcando la calidad objetual de la pintura y la abstracción alcanzada por Kandinsky y Mondrian, ambos relacionando la pintura al lirismo desde distintas formalidades pictóricas.

Ya terminando los ejercicios básicos en el taller de pintura, bastó un nuevo ejercicio en el que había que aplicar un mínimo de interpretación y mis indagaciones pictóricas vieron luz oficial delante de mis compañeros y profesores. En contraste a una pintura tradicional de caballete apelando a la mancha, como era el gusto del profesorado en general, presenté una serie de trabajos contruidos mayormente con elementos gráficos y colores primarios, además de un objeto de Arte. Este alejamiento del ejercicio de taller de traducción pictórica más tradicional a uno de interpretación coincidió con el desarrollo de un proyecto propio en el taller de Dibujo III (a esas alturas ya me había librado del fatídico profesor de dibujo de primer año), y esto marcó el inicio del corpus de obra desarrollado hasta ahora.

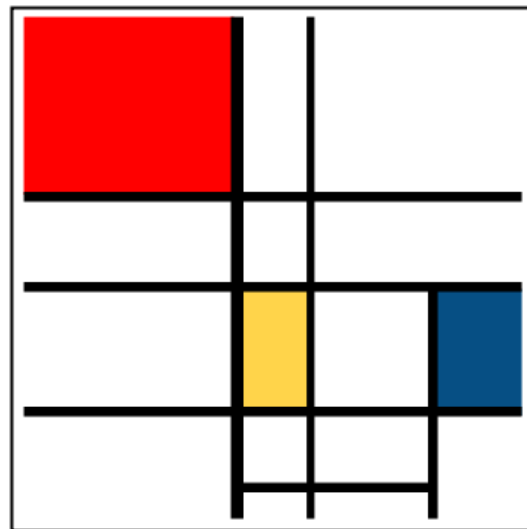


Fig 12. W. Kandinsky, Primera acuarela abstracta, 1912, 50 x 65 cm. Acuarela. Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, París.

Fig. 13. Piet Mondrian, Pintura realizada en el estilo neoplasticista 1923, Óleo sobre tela

2.2. El paradigma de la Naturaleza

“...el acento de la estrategia argumentativa kantiana se encuentra en que, por mediación del artista, la *naturaleza* se vuelve a crear a sí misma en la obra de arte, pero no como reproducción de sí misma ni según las mismas reglas, sino, en cierta manera, conforme a su idea. No la naturaleza en sí misma, sino la *belleza natural* puede constituirse así en paradigma de lo bello artístico, en una forma que justamente *no* pretende ser imitación de lo bello natural.”⁵

Konrad Paul Liessmann

Paseando con Nicolás y Oscar; un amigo del grupo de Nicolás que en ese entonces ya figuraban como colectivo bajo el nombre de 3M, llegamos por rebote al museo de trenes en Quinta normal. En ese entonces Nicolás y su colectivo desarrollaban un proyecto estético basado en materiales industriales y el diseño forzado; el diseño forzado como la forma adquirida en relación directa a una funcionalidad específica: la forma de un engranaje y sus dientes en función a la conexión entre sus partes, la forma de un pistón en función a su ajuste al interior de las paredes del cilindro mediante aros flexibles en un motor diesel, o la forma y solidez del cráneo para proteger el cerebro y albergar otros componentes. La fijación en este concepto era compartida por mí como una proyección de mi gusto por ver documentales de la vida salvaje y las distintas formas y características obtenidas por los animales en función de adaptarse a un bioma específico; documentales que complementaban mi lectura de filosofía e historia sobre el comportamiento de la naturaleza y el hombre.

El museo de trenes fue una revelación de humildad frente a esas maquinarias y al desarrollo de la técnica en general. Admiramos el complejo sistema de tuberías y fierros bajo una locomotora: cada pieza emplazada, con una belleza en derecha relación a una funcionalidad bien definida. Admiración, tal vez, como un desplazamiento inconsciente del

⁵ LIESSMANN, Konrad Paul. *Filosofía del Arte moderno* (trad. De Alberto Ciria) Barcelona: Erder editorial, 2006, p. 35.

anhelo del artista por encontrar un lugar en el engranaje social, lugar que generalmente no encuentra.

Frente a esta locomotora me surgió un dilema colosal sobre el arte y lo absurdo de refugiarse meramente en un aspecto técnico de éste, y sabiendo ya que en lo decorativo el arte tampoco encontraría un fin real, pues esa locomotora emplazada en el medio del verde césped me parecía más bella que *La Victoria de Samotracia*. Este dilema en relación al arte no aminoró mi proceso de producción de obra, pero la inquietud sobre el real potencial del arte estaba vigente.



Fig.14. Foto del Museo Ferroviario de Santiago, Quinta normal.

2.3. Primeros trabajos

Como base de mi proyecto de obra, aplicando mis revelaciones sobre el quehacer artístico, el desarrollo de una pintura a partir de lo esencial significaría desprender de ella todo lo accesorio. Este planteamiento de ideal de obra lo relacioné a la naturaleza misma y a su biodiversidad; en la que sus distintos componentes no ostentaban nada porque sí, sino todo en relación a cierta funcionalidad, como por ejemplo: la boca estirada de un oso hormiguero y su lengua en directa relación al modo de cómo obtiene su alimento, el cuello largo de la jirafa en función a sus métodos de alimentación o el pelaje rallado de la cebra en relación al efecto óptico que causa en sus posibles depredadores.

La gestación de una obra de arte iría en función de una participación activa de los distintos elementos constitutivos de ésta, ya sea por una funcionalidad física estructural, o una conceptual y/o simbólica; y en la tensión de éstos el atractivo de ésta. En mis primeros trabajos (sin título, como fue la costumbre durante mucho tiempo), fueron los elementos constitutivos de una pintura los desarrollados. La calidad objetual de la pintura (soporte), la abordé por medio de un trabajo construido en módulos, y la imagen construida a partir de cuadrados, en derecha relación con el formato cuadrado de los módulos. Los cuadrados trabajados gráficamente tensionaban aún más la calidad objetual de la pintura, enmarcándose en función de recalcar la calidad bidimensional de toda pintura. El color lo llevé a su grado más esencial representado por el blanco y el negro. El gesto pictórico (artesanalidad y/o proceso) lo tensioné trabajando con papel PVC, cosa que transfiguraba toda gestualidad en la obra al proceso de envolver el soporte con este material. Pese al minimalismo abstracto resultado de estos primeros ejercicios, el diseño fácilmente podría relacionarse con una figura particular.



Fig. 15 y 16. Sin título, Papel pvc sobre mdf, 20 x 20 cm. cada módulo.

La abstracción era uno de los conceptos que más me interesaba en ese entonces. Veía cómo las pretensiones modernas en relación a la abstracción, sus figuras puras y el representar lo irrepresentable, contrastaban con la naturaleza sensible del arte, de la mano de nuestras capacidades cognoscitivas que siempre tienden a relacionar lo visto y a asociarlo como representación. Cómo en las abstracciones de Kandinsky se podían formar rostros humanos geometrizados, la obra de Mondrian se transformaba en un mantel o como el cuadrado negro sobre fondo blanco de Malevich se podía encontrar en el living de un diseñador de videojuegos como una obra de culto al pixel.

En esta tensión entre la imagen y la abstracción, encontré en los diseños de videojuegos de baja resolución contruidos a partir de píxeles, un recurso ideal. Aún recuerdo el haber estado jugando Nintendo junto a mis hermanos, y a mi padre comentando sobre lo absurdo de nuestro entusiasmo por esos cuadraditos de colores que se movían irregularmente; nosotros le explicábamos que eso era un soldado y que acababa de destruir una colosal nave. El hecho de que en estos diseños, por medio de unos cuantos cuadrados de distintos colores, nos dieran la idea de que estábamos frente a una vaca, un castillo o bien un árbol, se ajustaba idealmente a mi proyecto y crítica hacia la imagen en la pintura. Al utilizar estos modelos, recalcaría el hecho de la pintura como suceso mental, por sobre un carácter retiniano. Estos lúdicos diseños cargaron la obra de ironía, elemento que en ese momento no fue realmente consciente o dimensionado.

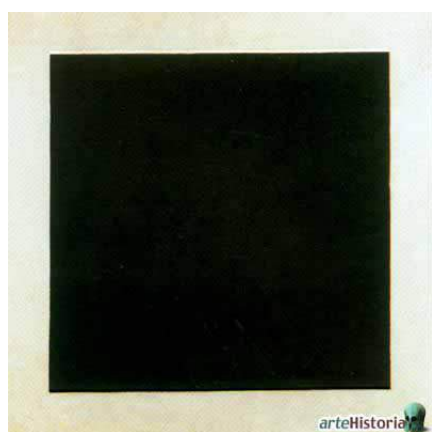


Fig. 17 y 18. *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, Kazimir Malevich (1915) y *Mago blanco*, Diseño del videojuego Final Fantasy de NES.

2.4. Pintura sobre bastidor

“Lo que nos parece natural es sólo, presumiblemente, lo habitual de una larga costumbre que se ha olvidado de lo inhabitual de donde surgió. Sin embargo, eso inhabitual causó en otros tiempos la sorpresa de los hombres y condujo el pensar al asombro”.

Martin Heidegger. *Caminos de bosque*⁶.

En mi proyecto de obra con la pintura como medio protagonista, en una primera instancia del desarrollo de los elementos constitutivos de ésta, inconscientemente me apoyé en la figura de la tradicional pintura sobre bastidor, pese al desarrollo de la pintura sobre distintos soportes. Reconocí los elementos básicos de toda pintura como soporte y materia; todas las proyecciones pictóricas surgían a partir de esta relación. Pero la pintura sobre bastidor se transformó en el gran paradigma de donde surgieron la mayoría de mis indagaciones pictóricas; por una cuestión de peso, transportabilidad y ductilidad del material pictórico sobre la tela.

2.5. El color

“Pero, ¿a qué viene reproducir lo que ya la naturaleza ofrece a nuestras miradas? Este trabajo pueril, indigno del espíritu al cual se dirige, indigno del hombre que lo produce, no conduciría más que a revelar su importancia y la vanidad de sus esfuerzos; pues la copia siempre quedará por debajo del original. Por otra parte, cuanto más exacta es la imitación, menos vivo es el placer. Lo que nos place, no es imitar, sino *crear*. La más pequeña invención sobrepasa todas las obras maestras de la imitación”.

Friedrich Hegel, *De lo bello y sus formas (estética)*⁷.

⁶ HEIDEGGER, Martin. *Caminos de bosque* (trad. Helena Cortés y Arturo Leyte). Madrid: Alianza Universidad, 1997, p.15.

⁷ HEGEL, G. W. F. *De lo bello y sus formas (estética)* (trad. Manuel Granell). Madrid: Colección Austral, Espasa-calpe, 1981, p. 44.

Dentro de mi esquema de obra, la incorporación del color a venir, cumpliría, además de su función en la construcción de la imagen, una carga simbólica importante. El color como mero instrumento para la construcción de mezclas cromáticas me parecía un fin burdo, que no exaltaba la verdadera potencia de éste. En una primera instancia, solamente utilizaba los colores primarios, el blanco y el negro. La imagen se construía a partir de cuadrados y en relación a la interacción de estos colores. Las mezclas de colores no estaban estipuladas y la imagen se desarrollaría en base a la pureza de éstos; cual criador de perros que no mezcla a un Pit Bull con un Samoyedo, en pro de mantener la pureza y potencia de dicha raza (sin duda la utilización del color puro es heredado de las pinturas de Mondrian).



Fig.19. Sin título, Políptico, Pintura acrílica sobre tela, 40 x40 cm cada bastidor.2006

Ya más adelante se incorporaron los colores secundarios en la gama de colores con un fin de crear efectos de vibración al juntar los complementarios. La poética de los colores complementarios en tensión la desarrollaba en directa relación a las teorías realizadas por Schopenhauer sobre la atracción entre los complementarios, y como la pulsión más importante de la vida, que es la reproducción, y el amor, el representante del metafísico genio de la especie en su prevalencia y progreso, se basaba en esto (figúrase que sacrifica

afanes y esfuerzos en pro sólo de su propio goce, mientras que en realidad no trabaja más que por mantener el tipo integral de la especie, por crear cierto individuo enteramente determinado, que necesita de esa unión para realizarse y llegar a la existencia⁸). La vibración óptica que se da al exponer los colores complementarios uno al lado del otro se configuraba en este caso como una bella metáfora de la gran energía de la vida.

La representación de ciertas texturas y la síntesis a nivel técnico de esta misma representación obligaron al uso de colores mezclados en casos puntuales, pero esta mezcla de colores luego se volvió una necesidad en el momento del uso de imágenes más complejas en lo formal.

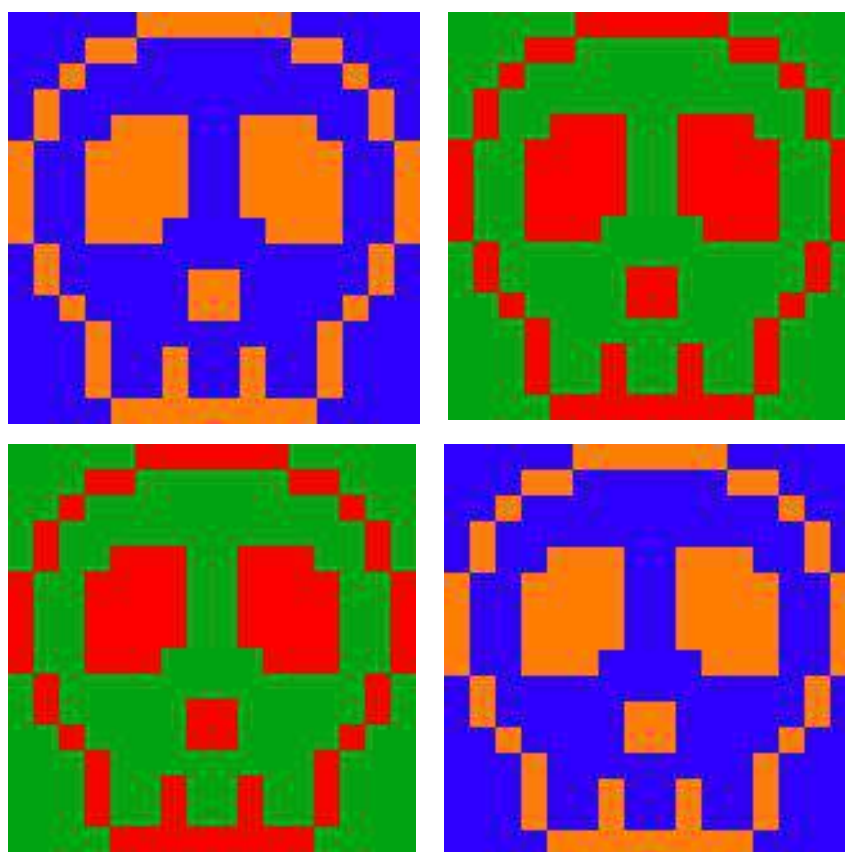


Fig. 20. Sin título, Políptico, Pintura acrílica sobre tela, 80 x 80 cm cada bastidor, 2006.

⁸ SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica del amor* (trad. por Mercedes Domínguez). Barcelona: Ediciones obelisco, 1994, p.28.

2.6. Tela y bastidor

“...el pensamiento ha desbordado las bellas artes. En nuestros juicios y actos nos dejamos gobernar por los principios abstractos y reglas generales. El mismo artista no puede evadirse de esta influencia que domina sus inspiraciones. No puede abstraerse del mundo donde vive para crearse una soledad que le permita resucitar el arte en su primitiva ingenuidad.

En tales circunstancias, el arte con su alto destino es algo ya pasado: ha perdido para nosotros su verdad y su vida. Lo consideramos de manera demasiado especulativa para que vuelva a ocupar en las costumbres el puesto elevado que ocupaba en otro tiempo. Razonamos nuestros goces y nuestras impresiones; todo es ya, en las obras de arte, materia de crítica o tema de observaciones”.

Friedrich Hegel, *De lo bello y sus formas (estética)*⁹.

La tela se transformó en otro de los elementos a potenciar dentro del sistema descrito, liberando su carga de mero soporte en donde se produce la pintura. En un primer ejercicio, trabajé en un políptico con distintos tipos de tela como soporte. Esto le daba a la pintura una textura distinta en cada tela, pese a ser la misma pintura utilizada en todo el políptico. Luego trabajé sobre telas con diseños industriales; éstos eran ligeramente intervenidos por pintura. En mis búsquedas de telas propicias para mis ejercicios me encontré con la tela Rip-Stop. Esta tela era utilizada por los militares para hacer sus uniformes y su particularidad, además del típico diseño de camuflaje, era una trama bordada en cuadrícula con el fin de evitar que la tela se rajara. Esta tela se adecuaba idealmente a los diseños que utilizaba construidos a partir de cuadrados. Además, el diseño de camuflaje podía ser utilizado como sistema constructivo en el total. En los primeros ejercicios hechos sobre esta tela, la carga simbólica que la tela de camuflaje cargaba fue trabajada sutilmente: las imágenes elegidas para reproducir sobre ésta eran contrapuntos en relación a la carga y uso habitual de esta tela. Fue sólo por un encargo de taller del profesor Gonzalo Díaz que relacioné directamente las imágenes construidas sobre esta tela a su carga simbólica más literal: el profesor me encargo realizar una pintura bélica heroica, de gran formato, con esta

⁹ HEGEL, G. W. F. *De lo bello y sus formas (estética)* (trad. Manuel Granell). Madrid: Colección Austral, Espasa-calpe, 1981, p. 33.

tela como soporte. En una primera instancia; me pareció burdo, facilista y muy obvio el construir una escena bélica sobre una tela ocupada por militares, era lo primero que se venía a la cabeza y por lo mismo, lo primero que descarté. Pero el encargo hecho por el profesor lo asumí como un reto. Dentro del encargo figuraba la realización de esta pintura en no más de tres semanas.

Construí una escena inspirada en el desembarco de Normandía, como soporte tuve que armar la gran tela a partir de 6 bastidores de 120 x 120 cm cada uno (esto por el ancho máximo de la tela Rip-Stop que era 130 cm.), resultando en la conjunción de los bastidores 240 x 320 cm. en total. Como elementos constitutivos de la escena, además de los diseños extraídos de videojuegos de 8 bits que se develaban sobre la cuadrícula de esta tela, incorporé algunas imágenes sintetizadas en cuadrados. Los elementos como el cielo, el humo, la tierra y el agua fueron tratados utilizando los patrones de mancha de la tela de camuflaje como sistema constructivo. La guerra fue concebida dentro de la poética de obra como un fenómeno natural, vivido por todo organismo a distintos niveles e incrementada desproporcionalmente por la humanidad de la mano del desarrollo de la técnica. Este enfoque de la guerra como fenómeno natural fue trabajado formalmente por la disposición de los distintos elementos constitutivos de la pintura, distribuyéndolos apelando al uso de la composición desde un enfoque lírico orgánico, por medio de una armonía de colores y formas.



Fig.21. Sin título, Pintura acrílica sobre lino, crea y lino yute., 50 x 45 cm cada uno 2007.



Fig.22. Sin título, Pintura acrílica sobre tela anti-rajadura ,360 x 240 cm.2006.



Fig.23. Detalles del cuadro.

El tratamiento literal de la connotación bélica de esta tela dilucidó un problema al que anteriormente no le había prestado mayor atención. El desarrollo o desplazamiento de una idea al formato o medio que sea, se ve inexpugnablemente vulnerado por convenciones. Por más que mis primeros ejercicios sobre esta tela militar querían evitar su carga bélica, estos chocaban con la convención que se tiene sobre esta tela, impregnando todo elemento que disponía sobre esta de connotaciones militares. De hecho, al recurrir a elementos extraídos de videojuegos, la carga *Pop* que la mayoría veía en mis trabajos se imponía por sobre toda convención docta a la que yo pudiese aspirar. Académicamente esto se traducía en los referentes: no podía utilizar una manzana como imagen sin evadir el concepto de bodegón, o bien representar un toro sin que se vinieran encima Picasso, Goya e incluso las pinturas rupestres de Altamira.

Volviendo a los elementos físicos constituyentes de la convención de pintura que estaba trabajando, el bastidor que soporta la tela era otro elemento a considerar. Uno de los ejercicios más básicos a fin de potenciar este elemento dentro del total de la obra fue envolver completamente el canto de los bastidores en tela y prolongar la zona cubierta con pintura sobre éstos. El trabajo de polípticos era otra forma sutil de darle protagonismo al bastidor. Pero fue en una serie de pinturas donde éste se consolidó con una participación protagónica en la obra: el concepto de políptico fue potenciado por la relación entre sus partes como algo absolutamente necesario, pues la imagen representada se develaba sólo cumpliendo este requisito. Éstos irían dispuestos uno al lado del otro de forma horizontal. La imagen sería construida a partir de cuadrados de tamaño similar al grosor del bastidor. La obra utilizaría el canto del bastidor para representar, por medio de un color, un corte. Este corte no sólo respondería a un corte en la imagen representada, representaría además un corte entre el plano concebido para la representación pictórica y el borde del soporte que anuncia el espacio de abertura perceptual de la cualidad objetual de la pintura. Conceptualmente este ejercicio de corte representaría lo contrario, ya que en él coincidirían ambos planos (el representacional y el objetual) en pro de una complementación de ambos.

Ya puestas las bases constitutivas de la pintura a realizar, sólo faltaba la elección de la imagen. En esta elección repercutió la reflexión sobre el peso histórico y referencial de toda pintura u obra de arte. Y viendo esto como algo inevitable, la imagen a representar debería

ser consciente de esta situación. Rápidamente se me vinieron a la cabeza los animales cortados en formalina de Damien Hirst. Para no hacer tan burda la cita, trabajé la imagen de un tiburón, uno de los pocos animales en formalina de Hirst que no había sido cortado.

Citar los animales en formalina de Hirst me planteó el agregar un nuevo elemento en la pintura: los bastidores irían enmarcados, a excepción de la parte donde éste se relacionaba con el panel vecino dentro del políptico, que era donde se daba el corte. El marco se relacionaría con la obra citada por la caja contenedora que utiliza Hirst en sus animales en formalina. Esta opción fue descartada con el tiempo pues la idea ya estaba saldada con los elementos que ya poseía y la principal gracia de la cita al recurrir como modelo referente las megas producciones de Hirst era el contraste de éstas con la simpleza formal de una pintura al borde del minimalismo.

A partir de este sistema, se han realizado cinco versiones del tiburón. El diseño es simplificado o complejizado en relación al tamaño de la obra, siendo en los formatos más grandes un diseño construido a partir de más pixeles.

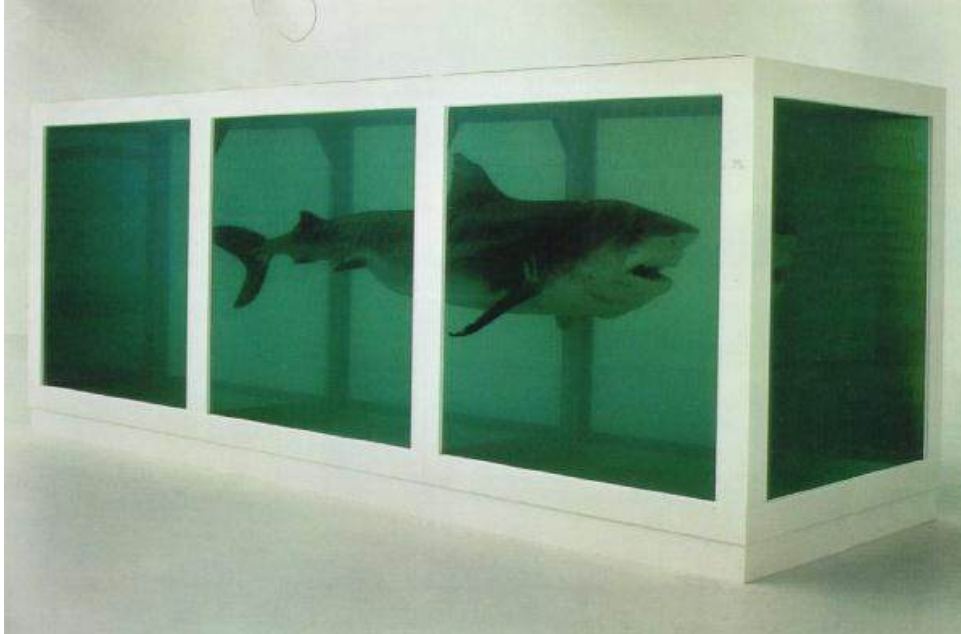


Fig. 24. *La imposibilidad física de la muerte en la mente de algo vivo* (The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living), Damien Hirst, Tiburón tigre de 14 pies de largo inmerso en una vitrina con formalina.

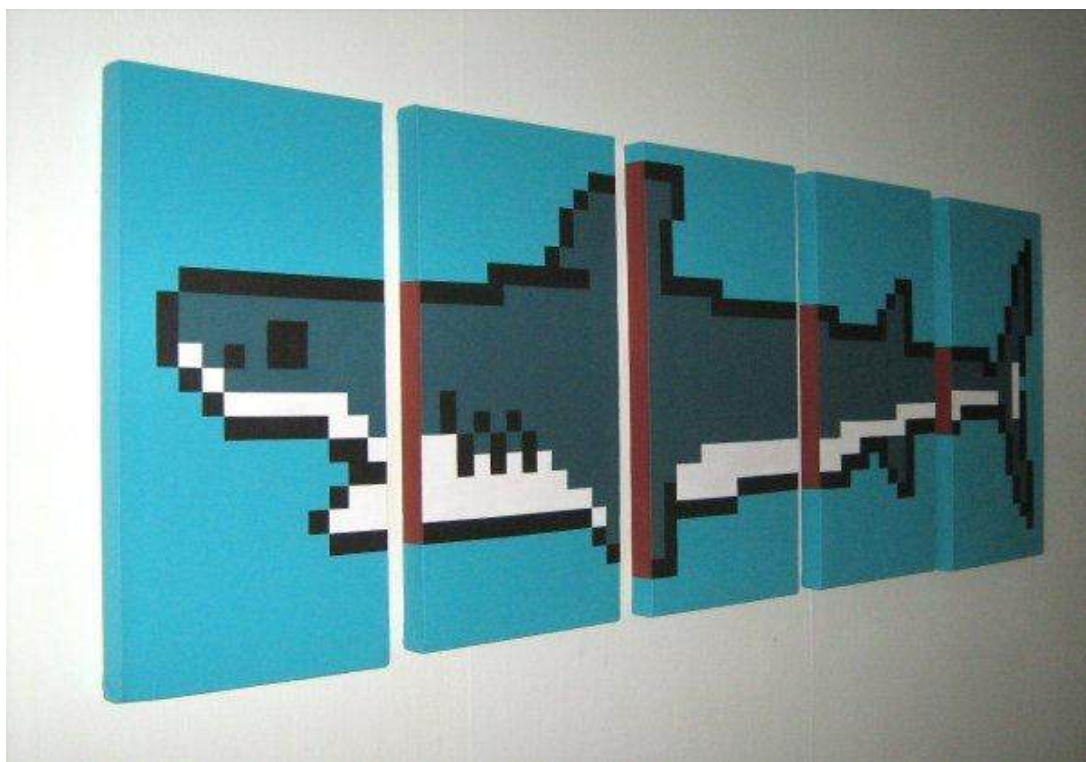


Fig.25. *Tiburón*, Acrílico sobre tela 50 x 25 cm cada módulo. 2008



Fig.26. *Tiburón*, Acrílico sobre tela 180 x 90 cm cada modulo. 2008.

2.7. Mano de obra

La *artesanidad* y su derivado gesto pictórico era otro elemento a trabajar dentro de la pintura, considerado como uno de los elementos claves que aún le dan espacio a la pintura dentro de las artes, como algo único e irrepetible, depositario en parte “del genio del artista”.

En un principio esta artesanidad era trabajada de forma de velar todo rastro de gesto en la pintura. Las formas cerradas de los elementos gráficos eran trabajadas de forma meticulosa y el color se presentaba sin ninguna variación tonal que diera indicios de manipulación. El procedimiento partía con cuadricular la tela y luego enmascarar las partes a pintar, mecanizando todo el proceso pictórico. Este tipo de pintura respondía a la pretensión de abolir la convención de pintura como un recurso de virtuosos y el gesto pictórico como representante de la pericia e inteligencia del artista en relación a sus soluciones de traducción pictórica. Al neutralizar esta convención, la atención de la pintura se diluía en forma homogénea en los distintos elementos que la componían, dándole más protagonismo a la construcción de la obra en general. Este tratamiento formal de la pintura abría este recurso no sólo a los virtuosos del pincel y de la mancha, sino que a cualquier persona no instruida en el arte pictórico, dándole al pintor la calidad de mano de obra.

Las connotaciones en este gesto apelaban a romper el estigma del pintor ensimismado, y en su calidad de mano de obra, como constructor de una idea por sobre la mera pretensión frívola de expresar su individualidad. En su calidad de mano de obra podía perfectamente compartir el oficio con cualquier persona interesada, o bien podía expresarse colectivamente por medio de una pintura.

Ya más avanzada la utilización de elementos gráficos de procedencia industrial o digital con materiales pictóricos, esta misma solución pictórica me sugirió una nueva forma de tensionar este recurso. Fue así como en algunos trabajos comenzaron a mezclarse la forma cerrada muy pulcra del tratamiento de los modelos gráficos, con los mismos elementos gráficos pero trabajados con soluciones más pictóricas, como un empaste develando la dirección de la pincelada o algunos elementos inacabados.



Fig.27. *Crash!!!*, Acrílico sobre tela 50 x 100 cm. 2010.



Fig.28. Detalle de la pintura *Crash!!!*

2.8. *Corredores de larga distancia*

Uno de los hitos más trascendentes de todo estudiante de arte, independientemente de su especialidad o formación formal, es el hecho de salir de la universidad y perder el refugio académico. Uno se ve enfrentado a la realidad social que en gran medida y sobre todo en un país subdesarrollado como Chile, tiene espacios de inserción muy acotados. Dentro de mi perspectiva y la de alguno de mis colegas, el arte chileno contemporáneo que circulaba por museos y galerías era en su mayoría mediocre y conformista. Con nuestra confianza personal y arrebato juvenil pensábamos romper esa inercia donde los nombres de siempre figuraban hasta el cansancio. El recurso utilizado por mí y unos cuantos compañeros de oficio fue aunar fuerzas por medio de exposiciones colectivas, a las que bautizamos como *Corredores de larga distancia*. Luego de un par de exposiciones surgió la idea de la realización de obras o trabajos colectivos. Aunque el concepto de colectivo de arte siempre me pareció molesto e insistía en llamarle “instancias colectivas” (por diferencias radicales en mi proceder profesional con las de otros miembros del grupo), encontré sano el hecho de diluirnos en una obra colectiva y asumimos el colectivo como tal.

Entre las obras colectivas más significativas junto a *Corredores de larga distancia* figuran *Vicuña Mackenna 3443*, *El Clásico Universitario* y una obra sin título con que participamos en el Salón de Estudiantes del 2010.

Vicuña Mackenna 3443 consistió en la realización en vivo de una pintura sobre un cartel publicitario de 10 x 20 metros ubicado en Vicuña Mackenna 3443. El modelo a pintar sería una captura del mismo lugar en donde se encontraba el cartel (sector industrial que constantemente expelía malos olores y por donde circulaba un río de aguas servidas), a modo de paisaje y retocada digitalmente saturando colores con el fin de idealizar dicho lugar. La pintura sería realizada por seis pintores uniformados en overol rojo y el tiempo de trabajo para la realización de esta pintura sería un mes. Esta obra significó un gasto aproximado de seis millones de pesos y fue financiada por FONDART (Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura).

Este cartel estaba ubicado para ser captado por las personas que se trasladaban desde las comunas del sector sur de Santiago hacia Santiago centro, ya sea por micro o por Metro (la vista ideal del cartel estaba entre las estaciones de Metro Rodrigo de Araya y Carlos Valdovinos, de la Línea 5). La imagen a pintar estaba construida a partir de un pixel redondo y de una paleta de colores muy reducida (colores fijos de industria que no requerían mezcla). El proceso artesanal y en vivo de esta pintura permitió que con el transcurso de las semanas, el colosal número de transeúntes que se dirigía a sus trabajos pudiera ver cómo emergía un bucólico paisaje por donde anteriormente sólo atinaba a taparse la nariz dado los olores expelidos por dicha zona industrial (también percibían el avance de la pintura al regreso de sus casas luego de la jornada laboral).

Esta obra pretendía recuperar para el arte, por medio de la expectación, el cautivo uso de imágenes en manos de las megas producciones publicitarias, que podían llenar una ciudad completa de gigantografías de un día para otro. También se podía leer una necesidad de apropiarse de un espacio para el ejercicio artístico, en este caso la vía pública, y esto en relación a nuestra figura de estudiantes de arte recién egresados y no reconocer aún un nicho donde poder ejercer lo estudiado. Otro de los medios a apropiarse eran los fondos entregados por el gobierno para fomentar la cultura y esta obra fue concebida en gran parte como crítica a la mayoría de los financiamientos hecho por el gobierno, con dinero de todos los chilenos, a trabajos de poca relevancia o impacto en la comunidad; al contrario del público que involucraba nuestra intervención.

Operacionalmente hablando, esta pintura en vivo re-apropiaba todo desplazamiento performático a su origen pictórico, transformando el proceso de pintar en un evento social. Sin duda que la obra funcionaba con el ejercicio de nosotros pintando sobre este cartel, y que el resultado final, la pintura, ya sin el andamio ni sus ejecutores, se presentaba como el rastro de aquella *acción de arte*.



Fig. 29. Corredores de larga distancia. *Vicuña Mackenna 3443* Pintura en vivo, Proyecto FONDART, Octubre 2008.

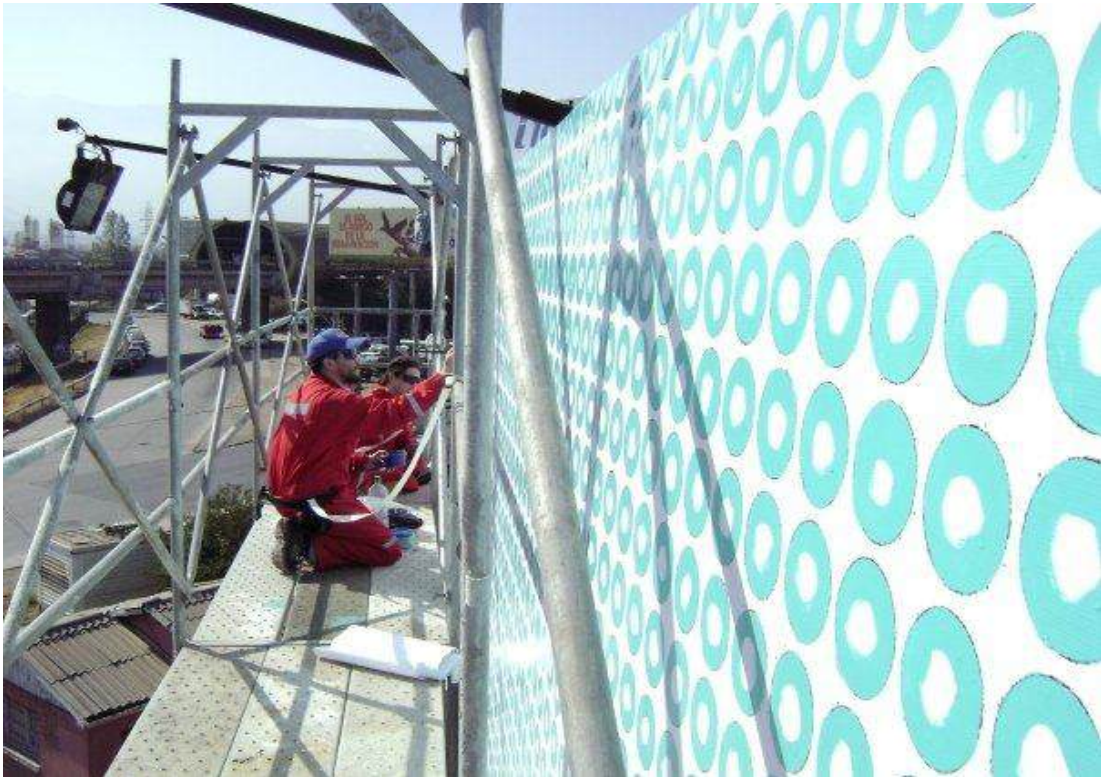


Fig. 30. Pintando junto a Luis Guzmán en el quinto piso del andamio

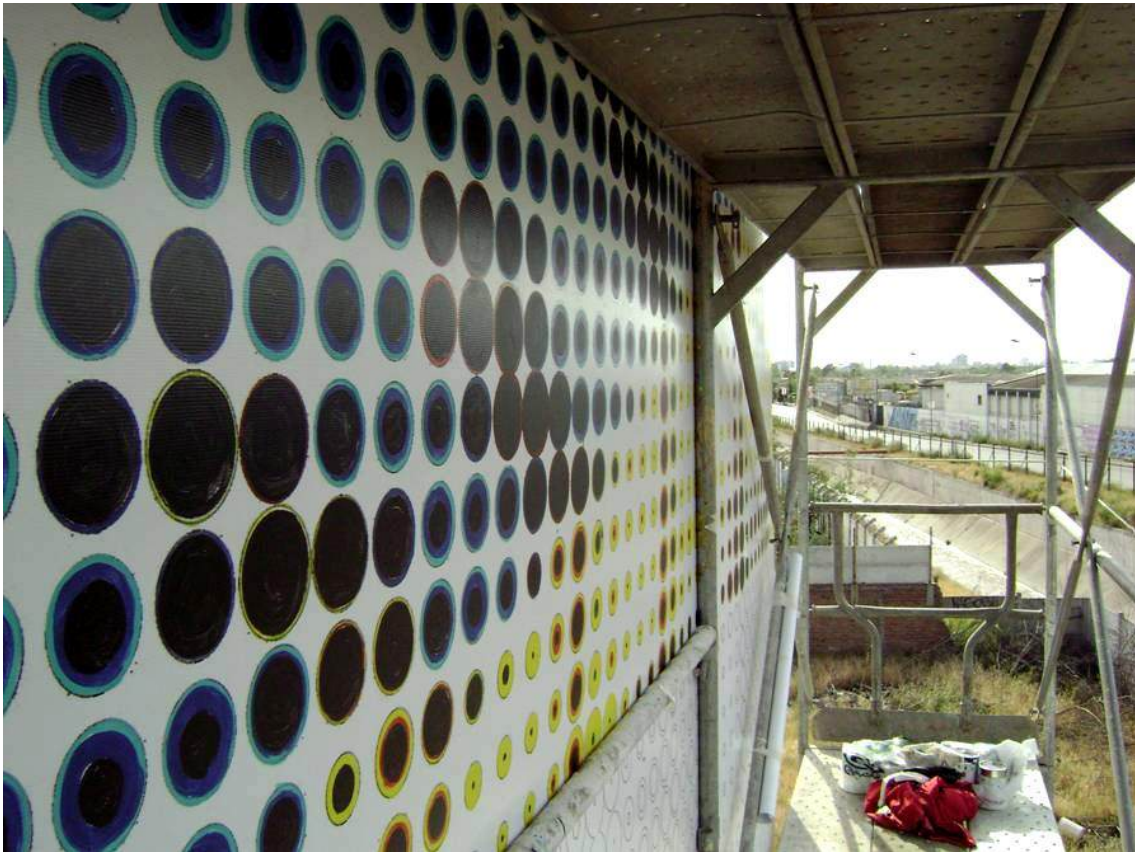


Fig. 31. Detalle del sistema constructivo de la pintura.



Fig. 32. Vista de la pintura ya terminada.



Fig. 33. Artistas participantes: José Miguel Marty, Milena Gröpper, Luis Guzmán, Carlo Mora, Miguel Cáceres y Pablo Serra

Luego de la realización de este trabajo, la recién inaugurada sala de Arte CCU nos invitó como colectivo a realizar una obra en su galería.

Pensando toda exposición como un evento social, por sobre un perfil comercial; se nos ocurrió hacer una exposición colectiva e incluir a artistas egresados de la Universidad Católica (en el colectivo éramos todos artistas de la Universidad de Chile). Inmediatamente definimos el título de la exposición como *El Clásico Universitario*, luego surgió el número de once artistas por cada casa de estudio y el fútbol como concepto a desarrollar en las obras a exponer. Además de esta muestra colectiva que ocurriría en el interior de la galería, realizaríamos una instalación en el patio ubicado entre la calle y la entrada a la galería.

La instalación consistía en una cancha de fútbol hecha con pasto sintético, en anamorfosis, y que se desplegaría por todo el patio de la galería. Habría instalada una cámara conectada a un Datashow que proyectaría al interior de la galería la imagen de la gente que recorre esta cancha en dirección a la galería, y que por medio de la anamorfosis de ésta, se darían desajustes entre la escala de las personas y la de la cancha. Para la realización de esta instalación postulamos nuevamente a FONDART, pero en esta ocasión no nos fue concedido el financiamiento. La CCU nos dio algunos fondos para la realización de esta instalación, pero no fueron lo suficientes para mantener íntegro el proyecto. La cancha desplegada en el patio fue construida larga y disfuncional en su funcionamiento como cancha y la cámara conectada al Datashow con la respectiva proyección al interior de la galería sólo captaría un círculo y cómo la gente transitaba por él (el círculo de las canchas de fútbol que marca su centro).

El círculo central de la cancha de fútbol y la gente recorriéndolo camino a la exposición cumplía un fin simbólico, aludiendo a la Universidad de Chile y a la Universidad Católica como eje central del arte en Chile. En lo que respecta a la exposición al interior de la galería, la curatoría o reclutamiento de los artistas fue óptima, cada artista estuvo a cargo del financiamiento de su obra y la exposición fue realizada sin ningún inconveniente.



Fig. 34. *Oásis, transmisión sustractiva, Clásico Universitario*, Instalación en terraza de la sala de artes CCU, Pasto sintético, látex blanco, banderín de fútbol, 2010.



Fig. 35. Detalles de la instalación.



Fig. 36. *Clásico universitario*, Exposición colectiva, Sala de arte CCU, 2010

En conjunto con esta exposición, el colectivo había postulado al *Salón de estudiantes* de la Universidad de Chile que se realizaría en el Museo de Arte Contemporáneo, sede Quinta Normal; el proyecto fue aceptado por la curatoría de dicha muestra.

La obra, que no llevaba título, consistía en la realización de un mural construido con hojas de cuaderno cuadriculadas como módulos, que se desplegarían adheridas sobre la superficie de dos paredes al interior del museo (460 x 2285 cm en total). La imagen que se trabajaría en este mural sería el resultado del intercambio e intervención de un dibujo digital entre 16 artistas, egresados o cursando la carrera de Artes Plásticas en la Universidad de Chile. El tema del dibujo (o la intervención) era la misma Universidad de Chile, la idea era ilustrar alguna opinión o vivencia en ella. El intercambio de este modelo fue hecho vía internet y el dibujo sólo se construyó a partir del blanco y el negro, sin escalas de grises. Por el formato digital del modelo, la cuadrícula de las hojas fue utilizada como guía para el traspaso del modelo digital (construido a base de píxeles) a la hoja, y se utilizó plumón negro sobre la base blanca del soporte para dicho fin.

El último desajuste debido a la negativa por parte del Fondart de financiar el proyecto hecho en la CCU nos alertó sobre el financiamiento de esta obra. El costo de este proyecto fue muy bajo y asumido por los mismos participantes; dándole además cierta coherencia con el perfil del *Salón de estudiantes*.

La precariedad de los materiales de este trabajo entra en relación con el estado de las instalaciones y el proceder en general de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Hecho que además fue recalcado en la mayoría de las intervenciones del dibujo, en donde se caricaturizó esta faceta rudimentaria de la Universidad. Este dibujo realizado en función al traspaso de este archivo remitía al ejercicio lúdico de los dibujos colectivos contruidos y difundidos de puesto en puesto, tal como experimenté yo y, que generalmente sucede en las salas de clases de los colegios, operación que además remarcaba una crítica hacia el sistema pedagógico en la mayoría de los ramos del pregrado. Por otro lado, el nivel de espectacularidad logrado por las dimensiones del mural y el traspaso manual, cuadrado por cuadrado del modelo resultante, se planteo como culto a la fuerza de trabajo humana, y como por medio de la colaboración coordinada entre distintas personas se puede mermer incluso dicho estado de precariedad; precariedad resultado del proyecto de

desmantelamiento de la Universidad de Chile por parte del gobierno militar y cuyos resultados aún nos toca afrontar.

Luego de esta última exposición el colectivo tomó un receso y sus participantes se enfocaron en sus trabajos personales.



Fig. 37. S/T, Lápiz plumón color negro sobre hoja de papel cuadriculado, 460 x 2285 cm, Salón de Estudiantes de La Universidad de Chile, 2009.



Fig. 38. Detalle de la obra.



Fig. 39 y 40. Vista frontal de la obra y parte de los participantes de la obra.

3. La pintura en el Arte

3.1. Profesión: Ciudadano Pintor

“...Así fue esa primera estabilización política del campo. Asunto por excelencia de las elites, el contemplar desde lejos y dominar desde cerca. En este espacio cerrado y flojo en donde todos se conocen, la práctica artística en tanto forma pura, organizada y objetivada a muy pocos interesa. Lo que sí arroja interés son las posiciones codiciadas, las garantías hacia las trayectorias, los gestos simbólicos vinculados al entusiasmo profesional y hacer de la propia obra una mercancía transatlántica, espectacular. Y es que la aspiración a poder hacer circular la propia obra se cumple únicamente en la búsqueda de los favores institucionales o en la activación del dinero.”

“La cohesión de la elite alojó emocionalmente sobre las funciones sociales del arte, sobre su absoluta falta de utopía convenida desde el disciplinamiento capitalista. La democracia concertacionista hizo que lo político se colocara sobre lo social para con esto, dotar al intelectual-funcionario del control exclusivo en la producción, circulación y propaganda de los bienes culturales...”¹⁰.

Claudio Herrera

Sin duda que el cambio de la figura de estudiante a la de licenciado en arte significó un cambio. Mi quehacer artístico se identificó con el ideal de profesional y la retribución por medio de la profesión a la sociedad; traducido en la búsqueda de algún lugar en donde retribuir a la ciudadanía a partir del arte. Dentro de este cambio de contexto, el arte por el

¹⁰ **Herrera**, Claudio, *Dominio y poder sobre el artista chileno. La elite y la academia asistida por la estructura funcionaria*¹⁰. <http://www.museointernacionaldechile.cl/blog/2012/07/19/dominio-y-poder-sobre-el-artista-chileno-la-elite-y-la-academia-asistida-por-la-estructura-funcionaria-por-claudio-herrera/>

arte ya no satisfacía mis ansias de participación ciudadana. Opiniones y esa posible *retribución* a partir del arte se apoderaban de mi imaginario y necesitaban ver luz por medio de mi obrar artístico.

El ejercicio de la construcción de mi ideal de obra y el total control de sus elementos con el paso del tiempo cayó en un sin sentido. Al momento de la pérdida del refugio académico, las aspiraciones de un lenguaje conceptual complejo por medio de la pintura cayeron en un saco sin fondo. Mis aspiraciones pictóricas quedaron reducidas a meras pinturas de videojuegos, y con ello la duda de si alguna vez alguna persona las haya podido ver de la forma en cómo la he propuesto en el transcurso de esta tesis. La lectura que pueda darse de la obra en terceros es el elemento que cierra el círculo de obra de arte. Por lo mismo, la claridad de exposición de ideas es un elemento importante a la hora de gestar una pintura. Dentro de este nuevo escenario, me urgió detectar alguna utilidad en la pintura, no sólo en el refugio académico, sino en un contexto más global.

3.2. Refugio histórico: Cita. Fetiche mercantil: Refugio comercial.

“...el pensamiento ha desbordado las Bellas-Artes. En nuestros juicios y actos nos dejamos gobernar por los principios abstractos y reglas generales. El mismo artista no puede evadirse de esta influencia que domina sus inspiraciones. No puede abstraerse del mundo donde vive para crearse una soledad que le permita resucitar el arte en su primitiva ingenuidad.”

“En tales circunstancias, el arte con su alto destino es algo ya pasado: ha perdido para nosotros su verdad y su vida. Lo consideramos de manera demasiado especulativa para que vuelva a ocupar en las costumbres el puesto elevado que ocupaba en otro tiempo. Razonamos nuestros goces y nuestras impresiones; todo es ya, en las obras de arte, materia de crítica o tema de observaciones.”¹¹

Friedrich Hegel

¹¹ HEGEL, G. W. F. *De lo bello y sus formas* (estética) (trad. Manuel Granell). Madrid: Colección Austral, Espasa-calpe, 1981, p. 33.

Pintar acarrea muchas complicaciones, no sólo formales. La Pintura desde que se liberó de sus cargas funcionales ha deambulado por un pasadizo vertiginoso de altos y bajos. Pintar a estas alturas, sin tener en cuenta sus vaivenes como medio, me parece tan negligente como delegar responsabilidad de acción a un ser superior. El construir un corpus de obra a partir de la pintura acarrea el hecho de cuestionarse el mismo proceder pictórico, cuestionar su relevancia o real vigencia.

Uno de los aspectos descifrados referente a la pintura, más que el reconocer alguna relevancia específica, ha sido el identificar un par de nichos donde ésta se cobija y sigue desarrollándose hasta estos días: el refugio histórico y su perfil de fetiche mercantil.

El refugio histórico de la pintura radica en la convención de la pintura como arte, convención transversal que se da con más intensidad en el común de la gente que en el medio académico. Este hecho trae una implicancia importante: dentro del desarrollo de una pintura, la historia de ésta no le quita los ojos de encima a ningún gesto hecho con pintura sobre cualquier soporte en específico. Esto no significa que no se puedan desarrollar temas independientes a la pintura a partir de ella, pero la pintura habla siempre de ella misma, más que de otra cosa.

En relación a esta característica de la pintura como medio artístico, teniendo a toda la historia de la pintura como mochila al momento de tomar el pincel y untarlo en materia pictórica, la *cita*¹² adquiere una coherencia ideal en el desarrollo de una pintura.

El devenir del arte se me ha revelado como un constante círculo que tiende a reaccionar a su antecesor, y el ser humano, sus sistemas y planteamientos existenciales, el gran protagonista u origen de las indagaciones estéticas de éste. Al sólo haber un cambio de forma y no de contenido en el arte, la misma Historia del Arte se presenta como una fuente inagotable de elementos a partir de los cuales trabajar; y la convención histórica de pintura como arte, el medio ideal.

¹² Una cita, en su acepción más amplia, se trata de un recurso retórico que consiste en reproducir un fragmento de una expresión humana respetando su formulación original insertándolo en un discurso propio, con el objetivo de funcionar como fuente de información adicional, contexto referencial, reafirmación de autoridad, o para divulgación del autor o del concepto original de éste. (Definición extraída de Wikipedia)

En el contexto social, en el siglo XXI, hemos visto el asentamiento del capitalismo en el escenario global, y un constante desprestigio mediático a cualquier otra alternativa sistémica o política (Comunismo, Nacional Socialismo). La *vanguardia*, sus nuevos medios y propuestas sistémicas, se vieron superadas por el capitalismo y cayeron en un desvarío crítico. Dentro de este repliegue idealista del arte, la pintura ha ganado nuevamente espacio como medio, relacionado directamente al refugio más relevante de la pintura contemporánea: su cualidad de fetiche mercantil.

Dentro de este contexto de capitalismo hegemónico, el arte ha sido reducido en gran medida a un mero objeto de intercambio mercantil; siendo la pintura uno de los objetos más preciados. De ahí que se desarrollara una furiosa reivindicación de la pintura como medio en el escenario artístico global.

En Chile, la mayoría de las galerías de arte dieron inicio a un frenético reclutamiento de artistas jóvenes. Este boom del arte joven respondía al hecho de que como artistas jóvenes y de corta trayectoria en el medio, la cotización comercial de dicha obra sería más accesible para una economía creciente como la chilena. En pleno fervor del boom del arte joven fui reclutado por una galería de arte comercial, agregándose este contexto y la cualidad de fetiche comercial como elemento a considerar en mis proyectos de obra.

3.3. *The World Needs a Hero*

En el proyecto *The World Needs a Hero*, exposición bipersonal junto a Pablo Serra, que se realizó en galería Animal (Galería de arte comercial), trabajamos por medio de la pintura el concepto de superhéroe; el superhéroe como ícono defensor de los ideales de un modelo político y/o económico. En este caso, recreamos una confrontación de dos de las economías más grandes del mundo: la norteamericana y la china.

Pablo había desarrollado una pintura basada en modelos de súper héroes americanos de plasticina hechos por niños. La traducción pictórica de dichos modelos eran realizados a modo de trampantojo, dándose muchas veces un engaño en la materialidad de la obra. Estas

pinturas habían logrado insertarse exitosamente en el medio comercial del arte, cotizándose a muy buenos precios.

Mi parte del proyecto se basaba en el modelo chino y se dividía en dos obras: la primera era un políptico de ciento setenta y cinco pinturas dispuestas horizontalmente a lo largo de la totalidad de dos paredes de la galería (del techo al piso), las imágenes pintadas eran cinco instancias de un salto del personaje principal del videojuego Bruce Lee de Atari (1984). Cada instancia del salto se repetía treintaicinco veces y estaban dispuestos homogéneamente en bloque. Este diseño estaba trabajado en base al color amarillo y al negro (el amarillo como piel y el negro como la ropa, pelo, ojos y guantes), sobre un fondo rojo.

Los materiales utilizados fueron madera MDF¹³ como soporte y pintura acrílica como materia pictórica. La sencillez del diseño me permitió trabajar el dibujo por medio de plantillas para luego enmascarar las partes a colorear. El rápido secado del acrílico y la homogeneidad de los colores del diseño a pintar me permitieron trabajar estas pinturas a modo serial, pudiendo hacer treinta pinturas en tres días (sesenta pinturas semanales).

Este sistema serial de pintura, además del uso de materiales de bajo costo, fue concebido para abaratar el precio de las pinturas, llegando éste a los veinte mil pesos cada una. Este ejercicio respondía a la estrategia China de mercado, en donde aceleran la producción y abaratan los costos para así entrar en el mercado con una oferta insuperable, y teniendo ganancias por medio de la cantidad.

El uso del diseño de Bruce Lee construido a partir de píxeles y su referente directo del imaginario *Pop* entra en tensión con su construcción a partir de formas puras; esto concebido dentro de mi poética antes narrada de formas y colores puros, sin duda un guiño a la vanguardia heroica, y en esta obra confabulados representando uno de los últimos bastiones de la modernidad: la China comunista.

Dentro del aspecto social, esta obra, además del modelo de producción expuesto que podía ser emulado por cualquiera, se presentaba como la liberación de la pintura del yugo burgués

¹³ El MDF (Medium Density Fiberboard) es fabricado en seco, hecho con fibras lignocelulósicas, combinadas con resina, compactados por prensado en caliente..

y de los precios prohibitivos en el arte; constituyéndose como una *pintura popular* desde todas sus aristas, glorificada por el nivel de espectacularidad del despliegue de esa cantidad de pinturas en coordinación sobre la totalidad de dos paredes de esta galería.

En lo comercial esta obra fue un rotundo fracaso, debido a un boicot por parte de la galería al no ofrecer a la gente estas pinturas por separado (la ganancia de la galería por la venta de cada pieza sería tan ínfima, que no merecía el esfuerzo). Sólo se vendió una de ellas, debido a la insistencia de un niño en preguntar el valor de una pintura, y por la presión de la presencia de Pablo (el otro participante de la exposición) que registraba fotográficamente las obras.



Fig.41. Sin título, Políptico, Pintura acrílica sobre madera 40 x 40 cm cada uno, Galería *Animal* (mueble de la galería no figura como parte de la obra), 2010.



Fig. 42. Detalles del políptico.

La otra parte de mi proyecto era una pintura sobre bastidor de 2 x 10 metros. La materialidad de esta obra era óleo sobre tela. Para poder alcanzar las dimensiones requeridas se tuvo que adherir diez bastidores de 2 x1 metros. La imagen que representaba esta pintura era un dragón construido a partir de la sobreposición del diseño de Bruce-Lee utilizado en el políptico anteriormente nombrado; todo esto sobre un fondo rojo.

Esta obra se presentaba como culto a la ferocidad de la colectividad y el movimiento social, la unión de las distintas voluntades en una sola personificada en este grandioso y mítico animal chino, representado en esta colosal pintura. El color adquirió un nuevo protagonismo en esta obra (y en la anterior) por medio de una connotación política. Los materiales nobles y las dimensiones de esta pintura hicieron que su precio fuera fijado en relación a su inaccesibilidad.



Fig. 43. *Yinglon*, Óleo sobre tela, 2 x 10 metros, 2010



Fig. 44. *Yinglon*, Óleo sobre tela, 2 x 10 metros, 2010.

3.4. *El jardín de las delicias*

“Ciertamente, el arte tiene de común con la ciencia el poder ser empleado para otro fin que aquel que le es propio: también la ciencia está llamada a servir a otros intereses distintos de los suyos; pero sólo es ella misma cuando, libre de toda preocupación extraña, se eleva hacia la verdad, la cual es su único objeto real y lo único que puede satisfacerla plenamente.

Igual ocurre con el arte. Sólo cuando es libre e independiente es verdadero arte, y es solamente entonces cuando resuelve el problema de su alto destino...”¹⁴

Friedrich Hegel

Observando el febril movimiento comercial “Arte Joven”, uno de los aspectos que más extrañaba en mis colegas pintores era un perfil crítico sobre el medio que utilizaban. La mayoría se desarrollaba en un vacío individualista en busca de un estilo propio con el fin de insertar su obra en el mercado, y el éxito de sus exposiciones la medían en relación a las pinturas vendidas. Una discusión puntual sobre la valoración de los artistas en la galería en que yo participaba me produjo real molestia; fue conversando con la administradora de la galería cuando me habló de un ranking de artistas entre los participantes de dicho lugar. Yo pregunté si es posible valorar a artistas en mejores o peores y ella me replicó que era posible, y que en gran medida el ranking que ellos manejaban se medía por las ventas de obras; el no haber vendido obras me convertía en uno de los artistas peor evaluados. Sin duda que sus parámetros de valoración del arte no eran los míos, y esto me planteó un serio cuestionamiento sobre las bases de este resurgimiento de la pintura en Chile y de la validez de mi función en ese lugar.

Este cuestionamiento de la escena local y del resurgimiento de la pintura dieron pie a la gestación de dos pinturas que citaban a dos obras maestras flamencas: *El jardín de las delicias* y *El triunfo de la muerte*.

¹⁴ HEGEL, G. W. F. *De lo bello y sus formas* (estética) (trad. Manuel Granell). Madrid: Colección Austral, Espasa-calpe, 1981, p. 30 y 31.

El Jardín de las delicias es un tríptico de 180 x 270 cm. en total (160 x 90 cm. cada panel), de pintura acrílica sobre tela. Esta pintura es una cita de la obra más conocida del pintor holandés Hieronymus Bosch, enfocada en el panel central de dicha obra; panel en el que figuran grupos de personas, según la visión cristiana en la que fue concebida la pintura, en un falso paraíso en el que la humanidad ya ha sucumbido en pleno al pecado, especialmente a la lujuria, o bien como relatan algunos críticos sobre la obra, en un estado de pureza similar al de Adán y Eva antes del pecado original. Se considera que la obra obedece a una intención moralizante que habría sido comprensible para la gente de la época; en este sentido, el propio rey Felipe II de España, poco sospechoso de herejía, adquirió el cuadro como consecuencia de su interés por el mismo.

En mi *Jardín de las delicias*, la composición general del cuadro homónimo de El Bosco es mantenida, pero el grupo de orgiásticos son remplazados por representaciones de obras de artistas chilenos, en su mayoría del ámbito comercial del arte. Metáforas de la pintura y de su devenir figuran también como elementos. La composición general y la interacción de los personajes de la pintura giran en torno a puntos de color rojo, que representan el autoadhesivo redondo de dicho color que utilizan las galerías comerciales a un costado de la pintura aludiendo a la venta de dicha pieza.

Esta obra plantea o evidencia la construcción de una escena artística en base al mercado, y cómo esta fauna de estrafalarios resultados o personajes se construyen y desarrollan en torno a este factor mercantil de la obra, dando como resultado una pintura inofensiva pero carismática, irrelevante a nivel social más que a la hora de decorar paredes de casas de playa de los burgueses más osados.

Este enfoque del arte dentro del contexto comercial es desarrollado también en mi pintura *El triunfo de la muerte*.

La retribución económica por medio del arte o la calidad de fetiche mercantil inherente en la pintura no me causaban mayor problema, incluso una obra en función consciente y sistemática de este aspecto mercantil podría develar la carencia de contenido en una escena de arte construida solamente en base al mercado, y este mercado en base a una clase social dominante, que en el caso de Chile se mantiene en un nivel cultural artístico muy precario.

Pero volcar sutilmente la obra para agradar a un público burgués en busca de un éxito en ventas me parecía una vulgaridad; por lo mismo mi opción de supervivencia económica se dio por medio de una fuente de ingresos alternativo al arte, dándole libertad a mi obrar artístico sin tener que forzar el sacar ganancia económicas a partir de él.



Fig. 45. Panel central de *El jardín de las delicias*, Hieronymus Bosch, Pintura al óleo sobre tabla, 206 × 386 cm. 1480-1490, Museo del Prado, Madrid, España.



Fig. 46. *El jardín de las delicias*, Tríptico, Pintura acrílica sobre tela, 180 x 90 cm cada panel, 2011.



Fig. 47. Detalle de la obra.



Fig. 48. Detalle de la obra.

3.5. Pintura e ideologías

Red, Red, Red, Red, Yeha!

Y Este Es El Color De Tu Corazón?

Pienso en ti, sólo pienso en ti desde que te conocí yo de ti me enamore.

Pero tú juegas con mi amor sabes que muero por ti no me niegues tu querer.

Nunca más, nunca más, de ti me podré olvidar.

Dale, Dale Red, Dale, Dale Red?

No podré olvidarme de ti, porque ya eres parte de mí, yo no lo puedo aceptar, que ya no voy a verte jamás.

No podré olvidarme de ti, porque ya eres parte de mí, yo no lo puedo aceptar, que ya no voy a verte jamás.

Un Saludo Para Todo Los Fans De Tu Onda Red?

Amor?

Con Amor, Con Amor?

Pienso en ti, solo pienso en ti, desde que te conocí yo de ti me enamore.

Pero tú, juegas con mi amor, sabes que muero por ti, no me niegues tu querer.

Nunca más, nunca más, de ti me podré olvidar.

¡Ya Nunca Más!

No podré olvidarme de ti, porque ya eres parte de mí, yo no lo puedo aceptar, que ya no voy a verte jamás.

No podré olvidarme de ti, porque ya eres parte de mí, yo no lo puedo aceptar, que ya no voy a verte jamás.

¡No!?

Letra de la canción *No Podré Olvidarte*, Grupo musical *RED*

Mi falta de interés en una búsqueda pictórica enfocada en satisfacer un gusto chileno-burgués me reveló un aspecto derivado del arte: el concepto de identidad. Uno de los aspectos antropológicos dados en el ejercicio del arte en toda sociedad es una búsqueda de identidad o representar su visión de mundo; y la idealización como resultado de este desarrollo. Estas sociedades se han desarrollado de la mano de la técnica; la técnica vista como prolongaciones de nuestras capacidades físicas y mentales. Y junto al desarrollo de la

técnica, el arte ha diversificado sus medios de manifestación. El grado primario de la técnica que significa la pintura me pareció ideal para el desarrollo de temas derivados de nuestra condición humana, temas que el vertiginoso desarrollo de la técnica y sus necesidades creadas nos distrae de sus orígenes.

A mediados del 2011 fui invitado a participar de una muestra colectiva a realizarse en una nueva galería en el Barrio Italia (Comuna de Providencia). El eje curatorial de la muestra consistía en la realización de una obra a partir de una canción de origen romántico. El concepto de canción romántica me remitió inmediatamente a la época del romanticismo en el arte (siglo XVIII), y éste como precursor en muchas de sus características de los movimientos de vanguardia del siglo XX; la *Vanguardia heroica* y su inevitable relación con idealismos políticos de la época. La canción elegida como base para el desarrollo de mi trabajo fue *Nunca podré olvidarte* del grupo de música cumbia sound *Red*; por su sugestiva letra, dirigida a un público *popular*, más el nombre del grupo (rojo en español) repetido reiteradas veces en el transcurso de la canción. Estos elementos, además de la monotonía musical de ese estilo de música, pariente de las marchas militares, podía ser asociando a connotaciones políticas socialistas.

La obra que llevaba como título el de la canción citada, fue un políptico de veinticuatro pinturas, de 40 x 40 centímetros cada una, acrílico sobre madera entelada, dispuestas a lo largo de una pared en columnas verticales de cuatro pinturas a una distancia de cinco centímetros entre ellas (distancia vertical y horizontal). Por medio de distintos tipos de soluciones pictóricas, figuran retratos de distintos personajes, reales o ficticios, además de figuras geométricas, abstracciones monocromas en rojo, el símbolo del grupo *Red* y la letra de la canción; todo esto sobre fondo rojo. Los elementos representados en esta obra tenían relación de alguna u otra forma con el color utilizado de fondo, ya sea política o cromáticamente. Citaré alguno de los principales personajes representado en esta obra, con un análisis operacional en base a su formalidad pictórica y su posible vinculación al color rojo:

Lenin: Político ruso, teórico comunista, líder de la facción bolchevique del Partido Obrero Socialdemócrata de Rusia, principal dirigente de la Revolución de Octubre y primer dirigente de la Unión Soviética.

El retrato representado en esta obra fue extraído de una de las pinturas hechas a estilo *Realismo Socialista*, en donde figura sobre una bandera roja; el color rojo como símbolo del socialismo.

Adolf Hitler: presidente y canciller de Alemania. Líder, ideólogo y miembro original del Partido Nacionalsocialista Alemán de los Trabajadores, el partido nazi, dirigió un régimen totalitario en su país entre 1933 y 1945, conocido como Tercer Reich o Alemania nazi.

El retrato de Hitler no fue concebido directamente en base a ningún retrato pictórico o fotográfico. El retrato fue concebido por la idea que tenía de Hitler en mi cabeza, donde sin duda, numerosos registros fotográficos o convenciones cinematográficas influyeron en su aspecto; operación que respondía al desarrollo de un retrato en base a idealizaciones. Paradojalmente, en su calidad de pintura, y ésta como un nivel primario e inmediato de la técnica, la humanidad del retratado se nos escapa debido al mismo proceder del medio pictórico, y esto potenciado por la gran carga mediática que gira en torno a este personaje histórico, que nos imposibilitará siempre el superar su imagen como ícono; el rojo de fondo hace alusión a su visión socialista del mundo.

Zangief: Personaje del exitoso Videojuego *Street fighterII* (Capcom, 1991). Luchador ruso de Zambo (arte marcial soviético), que se presenta al torneo Street Fighter bajo petición del presidente de la Unión Soviética para representar a su país y detener a M. Bison, el villano tras el torneo.

Este retrato es extraído del diseño original del juego, construido a partir de pixeles, y su traspaso pictórico fue realizado cuadrado por cuadrado. La imagen pintada es extraída del momento en que este personaje es derrotado por algún rival e indicando el fin del juego Operación que remite a la derrota del sistema político de la Unión Soviética.

Martin Heidegger: Filósofo alemán (1889-1976).

La relación de Heidegger con el nazismo ha venido siendo un tema de discusión en el cual no hay consenso. Según algunos, un discurso que pronunció en la toma de posesión del rectorado de la Universidad de Friburgo (1933) fue una muestra de su apoyo intelectual inicial al nazismo, aunque al poco tiempo de esto renunció. El difuso retrato a partir de pixeles redondos es construido en relación al indefinido vínculo del filósofo al Nacional Socialismo.

Yellow: Personaje ícono junto a Red de los caramelos m y m.

Su retrato con indudable actitud de confusión fue concebido por su relación con Red, sin duda como contrapunto dentro del politizado grupo de personajes que lo rodean.

Son-Goku: Personaje ficticio protagonista del manga y anime “Dragon Ball” creado por Akira Toriyama. En un inicio Goku aparece como un joven artista marcial con cola y fuerza sobrehumana; más adelante en la historia se revela que es un extraterrestre de raza Saiyajin, una raza concebida netamente para combatir.

Goku es representado en su etapa de Super Saiyajin, en la que su fuerza física se incrementa en gran cantidad, además del cambio de color de sus ojos y pelo negro a ojos azules y pelo rubio; hecho que cultivo dentro del círculo de fans del Anime el mito sobre un posible referente o veneración hacia los nazis por parte de AkiraToriyama.

Camila Vallejo Dowling: Dirigente estudiantil chilena. Militante de las Juventudes Comunistas de Chile, fue la presidenta de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECh) entre 2010 y 2011. Es una de las principales líderes de la movilización estudiantil desarrollada desde 2011.

La representación de la dirigente estudiantil a modo de personaje de comics alude al protagonismo de un perfil adolescente escolar (principales consumidores de este tipo de literatura grafica) del movimiento estudiantil y las revoluciones callejeras ocurridas en el transcurso del 2011 en el país. Las flores que la rodean figuran como un recurso extraído del anime *Lady Oscar, la Rose de Versailles* (1979), serie ícono adolescente ambientada en la época de la revolución francesa.

Hellboy (chico del infierno): Personaje ficticio creado por Mike Mignola en 1994. Hellboy nace de una bola de fuego, a raíz de un experimento nazi. Los nazis tenían puestas todas las esperanzas para conseguir un arma definitiva de carácter sobrenatural, que les garantizara la victoria del Tercer Reich. Los nazis no consiguieron su cometido, pues esa arma definitiva resultó ser un pequeño demonio color rojo que cayó en poder de soldados americanos.

Hellboy se presenta como una metáfora de la bomba atómica, búsqueda que en la Alemania nazi quedó truncada debido al antisemitismo como catalizador de que varios científicos de raíces judías se vieran obligados a abandonar el país antes o después del inicio del conflicto. Esta pérdida y posterior aporte de estos científicos a los proyectos de investigación anglo norteamericano de desarrollo de la bomba atómica supusieron una derrota irreparable para los intereses alemanes de hacerse de esta arma.

Iván Drago: Boxeador ficticio de la Unión Soviética creado por Sylvester Stallone, que apareció como antagonista en la película Rocky IV en 1985, interpretado por el actor sueco Dolph Lundgren.

Iván Drago es pintado según los patrones estilísticos del *Realismo Socialista*. Es incluido en esta serie por ser un ícono de los antagonistas políticos creados por el cine norteamericano.

Imagen de mujer joven en blanco y negro: persona a la que le dediqué vía Facebook (sitio web de redes sociales) la canción citada. Incluida en la serie a modo de contrapunto.

La operación de juntar retratos del mundo político junto a otros más neutros en este aspecto, tenía la función de crear por medio de la asociación una connotación política en cada elemento constituyente de la obra. Esta connotación política se dio también en el color rojo utilizado como fondo en todos los elementos del políptico. La letra de la canción fue dividida en tres módulos, cada uno con una tipografía diferente: para la primera parte de la canción se utilizó la tipografía Kremlin, que emula en parte la letra utilizada por los suprematistas rusos, la segunda parte fue pintada en base a píxeles y la tercera con la letra gótica germana, utilizada en la mayoría de la propaganda Nacional Socialista. La pérdida a

nivel sentimental y la imposibilidad de olvidar esta pérdida, idea en la cual gira toda la canción, es utilizada para exponer un estado de nostalgia. Estado de nostalgia en relación a la falta de ideales políticos o proyectos sociales alternativos al capitalismo, reflejados en un vacío sustancial en la mayoría del arte; quedando relegado a una mera crítica sistémica absorbida por el mismo sistema a un costoso y elitista pasatiempo. Esta obra expresa una añoranza por el rol activo que tuvo el artista en la mayoría de las ideologías políticas durante el transcurso del siglo XX, independiente el trágico final de algunos de éstos.



Fig. 49. *Nunca podré olvidarte*, Políptico, Acrílico sobre madera entelada, 40 x 40 cm cada pintura, 2011



Fig. 50. Camila Vallejo, Martin Heidegger, Son Goku, Zangief, Hellboy, Adolf Hitler

3.6. Pintura e identidad

"...sigo pensando que el pasto es para las vacas."¹⁵

Marcelo Ríos.

El formato de la historia de la pintura en el que fui instruido sugería una reacción hacia el tipo de pintura imperante, cosa que no me era indiferente.

Mi incomodidad hacia la mayoría de la pintura de mi generación y su búsqueda de un sello o estilo propio, en la mayoría con el fin de insertarse a un mercado burgués del arte, ya había desembocado en dos satíricas pinturas sobre el tema. En esta arista arte-identidad,

¹⁵ RÍOS, Marcelo. Frase dicha en entrevista durante el transcurso de Wimbledon en 1997.

el mismo oficio de pintor se me presentó como una fuente de identidad, el cual me había empeñado en defender a lo largo del grueso de mi corpus de obra, y en sus inicios en el niño dedicado a dibujar en búsqueda de aprobación fraternal, habilidad que también me definió dentro del grupo de hermanos.

El diálogo con ciertos referentes va de la mano con el concepto de identidad inherente en la pintura, y el mismo hecho de utilizar referentes históricos para el desarrollo de una obra remite a remarcar un perfil de artista con estudios en arte, por sobre un arte en base a la inspiración espontánea que no necesita de estudios previos en la materia. Este recurso histórico académico en el arte no se presenta con fines excluyente hacia el resto de artistas autodidactas o público no instruido en la materia, simplemente uno no puede obviar al gestar una obra los conocimientos adquiridos sobre sus orígenes. El hacerlo significaría una ingenuidad que se vería expuesta en la configuración y posterior análisis de obra.

En lo que refiere a la apariencia o estilo de mi pintura, el precepto de la naturaleza como modelo en su funcionamiento había desembocado en una obra pictórica formalmente orgánica, propensa al cambio (evolución) resultado de inquietudes sobre ella misma y su desenvolvimiento en distintos contextos. La reflexión sobre el bombardeo de convenciones y referentes que significa un proceso académico en el arte y la diversidad de recursos pictóricos empleado al representar obras de otros artistas en mis últimas pinturas, dio como resultado la realización de un autorretrato con peculiares características.

Esta pintura, de 140 x 100 centímetros (pintura acrílica sobre bastidor), representaba una cabeza que abarcaba toda la superficie de la tela. La cabeza estaba construida a partir de distintos recursos pictóricos empleados por connotados artistas a lo largo del siglo XX. Entre los estilos utilizados figuraban el cubismo, el futurismo, el neoplasticismo, los derretimientos de piel surrealistas de Dalí, los puntos Benday de Liechtenstein y soluciones gráficas utilizadas por el Pop, entre otros.

Este autorretrato fue construido sobre la convención del artista académico, y como las distintas instancias de la pintura a lo largo de su historia hacen mella en nuestro imaginario; esto traducido en aciertos y/o contradicciones en el empleo de la historia del arte como

referente o guía en el despliegue de una obra. Este mismo sistema constructivo fue aplicado en otra pintura, concebida como cita del *Adán y Eva* de Durero (1507). Mi versión de Adán (Eva fue trabajada por Lina Buso y ambas pinturas fueron expuestas como díptico) estaba construida a partir de distintas soluciones pictóricas sobre la superposición de dos dibujos del Adán original de Durero, y todo esto sobre un fondo negro, emulando al cuadro original. El tamaño de esta pintura es de 180 x 90 centímetros y la materialidad pictórica fue mixta; acrílico, óleo, y barniz en algunos sectores.

Adán, como el primer hombre sobre la tierra según la Biblia, representado por Durero tras haber perdido su estado de inocencia luego de haber cometido el pecado original (las hojas que tapan sus genitales nos remiten a esta etapa), es la base ideal para trabajar el concepto referencial de toda obra de arte y cómo el artista no puede evadirse de esta influencia que domina sus inspiraciones; y la incapacidad del arte de abstraerse permitiendo así resucitar su primitiva ingenuidad. Este gesto entra en diálogo directo con el detalle del ombligo que se da en el *Adán* de Durero (ombligo como resultado del cordón umbilical, resultado de la gestación del feto dentro de un cuerpo humano), que pondría en tensión el hecho de la creación divina de Adán como el primer hombre sobre la tierra. Esta última operación y el mismo desarrollo de esta tesis confirman otro hecho develado dentro de mi proceso pictórico. Como artistas con estudios académicos, el origen de todas nuestras creaciones estéticas no solamente se constituyen sobre nuestros conocimientos de la historia del arte o algún texto teórico específico, sino también, consciente o inconscientemente, en base a nuestras experiencias de vida. Nuestra pericia en conceptos o en un oficio artístico vendría a complementar lo que habríamos venido haciendo de siempre, desde nuestros primeros impulsos creativos: suplir nuestras carencias reafirmandonos para no caer en la nada.



Fig. 51. *Autorretrato*, Pintura acrílica sobre tela, 140 x 100 cm, 2011.

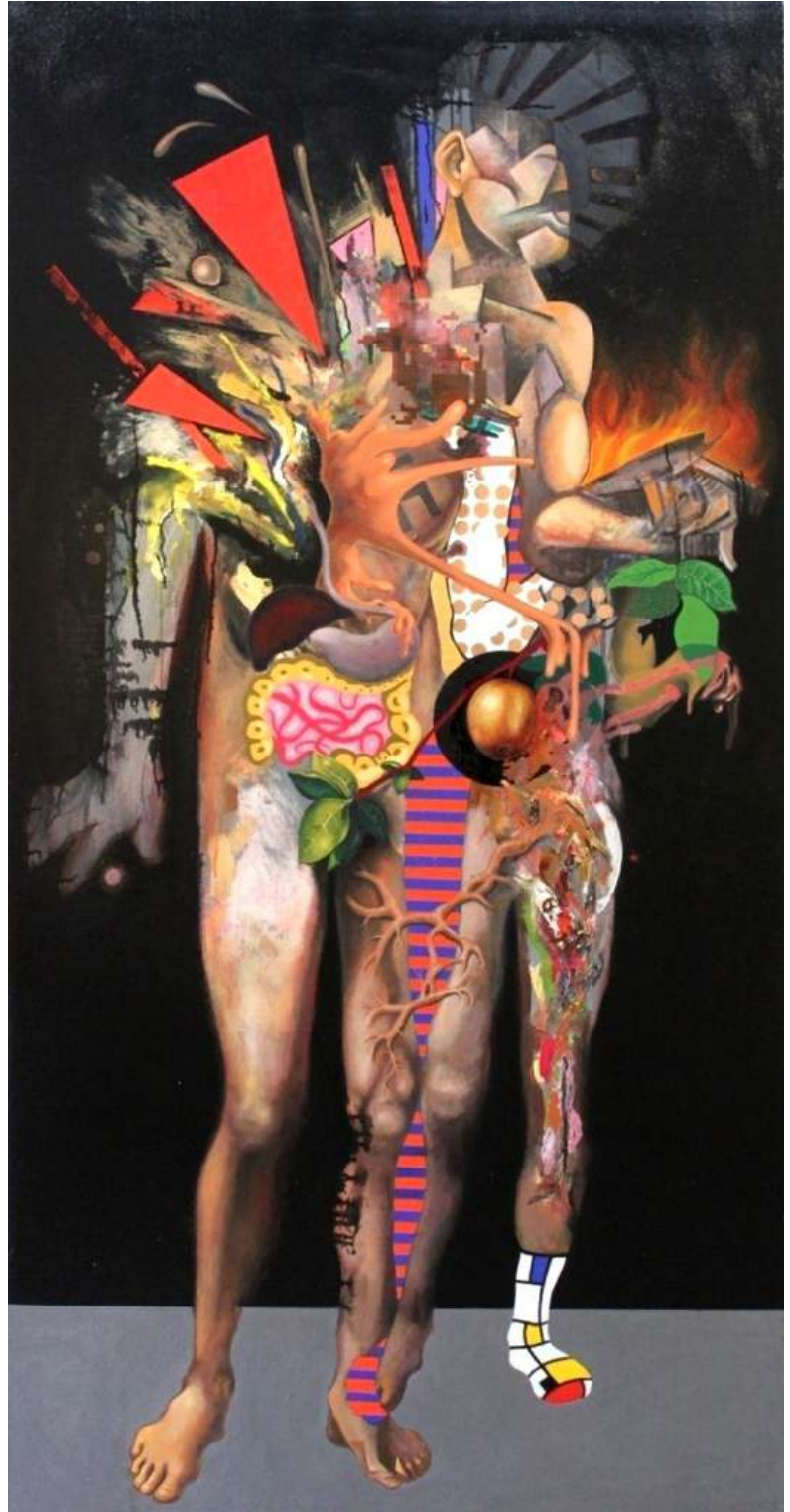
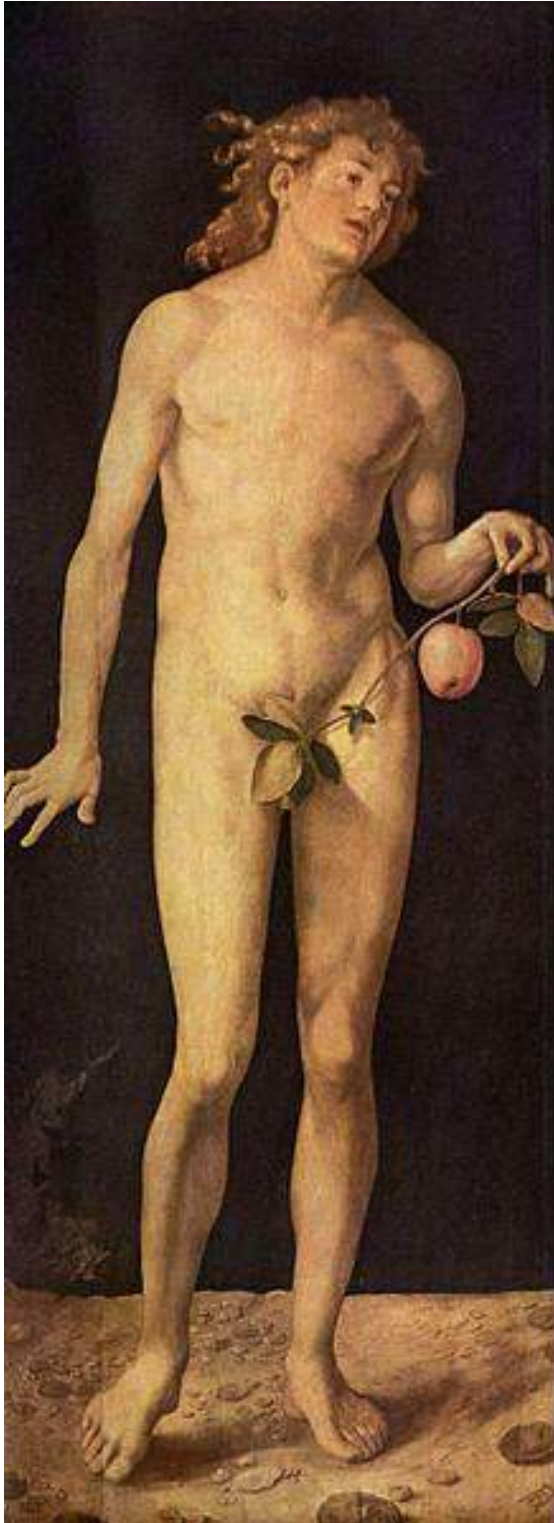


Fig. 52 y 53. Panel izquierdo de la pintura *Adán y Eva*, Alberto Durero, Óleo sobre tabla, 209 cm × 81 cm, Museo del Prado y *Adán*, de José Miguel Marty, Pintura sobre tela, 180 x 90 cm, 2012.

Conclusión

“El artista es el origen de la obra de arte. La obra es el origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro. Pero ninguno de los dos soporta al otro por separado. El artista y la obra son en sí mismos y recíprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero, aquello de donde el artista y la obra de arte reciben sus nombres: el Arte.”¹⁶

(Martin Heidegger)

“Tenías que llegar a ser dueño de ti, dueño también de tus propias virtudes. Antes ellas eran tus dueñas; pero no tienen derecho a ser más que tus instrumentos al lado de otros instrumentos.”¹⁷

(Friedrich Nietzsche)

Estudiar arte no sólo se limita a la formación en alguna especialidad manual específica, es la inserción a la Institución Arte. Aquel que pasa por este proceso es bombardeado por convenciones, conceptos e incluso actitudes que condicionan su forma de entender y vivir el arte. Pedagógicamente o bien administrativamente, la redacción de una Tesis para obtener el grado de “Magíster en Artes Visuales” cumpliría con la pretensión de exponer por escrito las bases teóricas sobre la producción artística del tesista, en relación a citas y referentes dentro de códigos institucionales del arte.

El arte contemporáneo en un enfoque académico, y en la pretensión de considerarlo una ciencia, independiente del individuo, puede ser considerado como un diálogo en sí mismo. Es indudable que la obra se presenta independiente del sujeto y que perfectamente podría “hablar por sí sola”, pero en una tesis de arte que busca los orígenes de un corpus de obra específico, el remitirse sólo a las obras se presenta como un proceso incompleto. En el arte

¹⁶ HEIDEGGER, Martin. *Caminos de bosque* (trad. Helena Cortés y Arturo Leyte). Madrid: Alianza Universidad, 1997, p.11.

¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano* (trad. Carlos Vergara). Madrid: Editorial EDAF, 2001, p. 38.

como diálogo en sí mismo, independiente del hecho de que cada persona ve y percibe en relación a sus propios conocimientos, la categoría de emisor recae mayoritariamente en el ejecutor de la obra, siendo los estímulos personales del artista el principal factor al momento de las elecciones formales del trabajo en cuestión, estímulos que no solamente nacen del arte como lenguaje, sino de la vida misma. Es en relación a esta idea el desarrollo de esta tesis, como despliegue de un proceso no solamente enfocado en la producción artística, y el mismo desarrollo de un corpus de obra y sus transformaciones ligadas a la incrementación de conceptos y certezas sobre la pintura en concordancia con los distintos escenarios en el transcurso de mi vida; y esto porque el arte siempre se ha construido en base a la vida, se presenta como una esquematización de esta, una idealización.

Surge una problemática sobre la frágil línea entre vida y arte, gran parte del arte contemporáneo se desarrolla al filo de ambos. Una lectura bien simple y no tan errónea del urinario de Marcel Duchamp y complementada por la obra *Eclipse* de Gonzalo Díaz (donde figura la frase “Vienes al centro de Alemania sólo para leer la palabra arte bajo tu propia sombra” en alemán) nos da luces sobre este problema. La etiqueta arte es concebida en nuestras cabezas, y se aúna en la institución arte y todos los mecanismos afines o dispares que la componen (registro fotográfico, publicaciones editoriales, exposiciones en galerías o museos, etc.); entre otras, una tesis de arte (amparo de la dispersa institución arte en una institución universitaria).



Fig. 54 y 55. *Fountain*, R. Mutt (Marcel Duchamp), 1917 y *Eclipse*, Instalación de Gonzalo Díaz, vista de la exposición, Neue Gallerie, Kassel, 2007.

En el desarrollo de esta tesis sobresalen una serie de hitos en mi cotidianidad que generan giros significativos en el enfoque de mis operaciones estéticas. El primero a considerar es el desarrollo de una habilidad en el dibujo con fin de reafirmar una identidad dentro del grupo de hermanos y posteriormente en la adolescencia, potenciado por la pérdida de mi colección de comics; hecho que reafirma la decisión de dedicarme al dibujo profesionalmente. El segundo hito es el descubrimiento del arte en los museos parisinos y una transición de mi afición por los comics a la pintura. Como hito fundamental en el desarrollo de esta tesis figura el ingreso a la universidad y la institucionalización de mis impulsos creativos. En este periodo se desarrolla una transformación del sujeto a un estado de médium de conceptos y paradigmas del arte, dejando momentáneamente en un estado pasivo las inquietudes e intereses desarrollados antes de entrar a la universidad; el arte acontece y se justifica sólo en el arte. Este estado se presenta posteriormente en su real importancia y trascendencia, presentándose como el control del medio desarrollado (la pintura), visto éste como una herramienta, no un fin en sí mismo. Luego de esta etapa figura la pérdida del refugio académico y la búsqueda de un nicho dentro de la sociedad para ejercer los conocimientos adquiridos. Dentro de este contexto, el arte en el arte ya no soporta la nueva figura del artista ciudadano, y aunque el uso de paradigmas artísticos persiste en gran porcentaje dentro de las obras, elementos y/u opiniones ajenas al círculo del arte tienden a asomarse. En esta etapa afloran los impulsos estéticos reprimidos por la intuición académica del arte con un mayor control y potenciados por el mejor manejo de las herramientas estéticas.

Aunque este control sobre la pintura ha desvinculado una hostigosa y excesiva subjetividad dentro de mi obra pictórica, un elemento de esa subjetividad persiste, arraizado en lo más profundo de mi perfil de artista visual: el origen del proceso estético en la etapa infantil y adolescente en busca de una reafirmación de identidad. Esta faceta de la actividad artística puede extrapolarse a todas las etapas desarrolladas a lo largo de esta tesis, en cómo por medio del uso de paradigmas académicos del arte en la etapa universitaria uno reafirma la identidad de artista; entrando en diálogo con el arte institucionalizado o cómo luego de egresado uno construye obras impregnadas de códigos artísticos complejos con el fin de evidenciar cierta especialización académica en el arte. Este actuar responde al impulso humano de darle significado a las cosas, en sintetizar los caóticos choques de voluntades,

como se presenta la vida en cabezas más agudas; el remarcar una identidad por medio de cierta tendencia, actitudes o virtudes responde a este mismo factor. Ya con estas certezas asimiladas, con la tendencia creativa desarrollada desde mi infancia hasta el mismo proyecto de obra desarrollado en esta tesis y su poética de una participación activa y precisa de todo elemento constituyente en ella: la idealización; ese constructo que supone un estado consiente de proyecto de vida (indudablemente estético) se alza con colores específicos. La política en su faceta más hermosa se apodera de nuestros impulsos estéticos, los nichos de identidad y nuestras virtudes ya no nos aíslan del resto; se puede ser mejor, podemos estar mejor. Construiremos sobre cenizas y cimientos de tiempos mejores, tiempos donde aún se creía y el artista tenía un rol activo en la transformación de la sociedad, aunque esto conllevara el taparse los ojos y los oídos de vez en cuando.

Bibliografía

HEGEL, G. W. F. *De lo bello y sus formas (estética)* (trad. Manuel Granell).

Madrid: Colección Austral, Espasa-calpe, 1981.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Antología* (trad. Ana Isabel Rábade). Barcelona: Ediciones Península, 1989.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica del amor* (trad. por Mercedes Domínguez). Barcelona: Ediciones obelisco, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano* (trad. Carlos Vergara). Madrid: Editorial EDAF, 2001.

HEIDEGGER, Martin. *Caminos de bosque* (trad. Helena Cortés y Arturo Leyte). Madrid: Alianza Universidad, 1997.

LIESSMANN, Konrad Paul. *Filosofía del arte moderno* (trad. Alberto Ciria). Barcelona: editorial Herder, 2006.

HERRERA, Claudio, *Dominio y poder sobre el artista chileno. La elite y la academia asistida por la estructura funcionaria.*

<http://www.museointernacionaldechile.cl/blog/2012/07/19/dominio-y-poder-sobre-el-artista-chileno-la-elite-y-la-academia-asistida-por-la-estructura-funcionaria-por-claudio-herrera/>

WIKIPEDIA. Evolución humana.

http://es.wikipedia.org/wiki/Evoluci%C3%B3n_humana