



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Escuela de Postgrado

PINTURA EN ENTREDICHO

Del gesto pintado al gesto de pintar

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Artes Visuales.

Alumno : L. Tomás Fernández Díaz
Profesor guía : Enrique Matthey Correa

Santiago, Chile

RESUMEN

Este texto arranca de la descripción formal de pinturas realizadas entre los años 2005 y 2009, agrupadas en orden cronológico y según unidades temáticas, formales y de procedimiento que las relacionan. A través de un análisis de los aspectos que las conforman —color, forma, materialidad, etc., elementos inherentes a toda representación figurativa del cuadro— se desprenderán los elementos generales que permiten identificar una poética de obra, revisando corrientes pictóricas afines e imágenes referenciales de diferentes procedencias.

En los primeros capítulos se describirá el procedimiento llevado a cabo en la realización de estas pinturas, el uso de modelos en vivo y la incorporación de referentes fotográficos y su posible condicionamiento en el modo de la representación pictórica, así como un análisis temático: bodegón, paisaje, figura humana —temas transversales a una tradición pictórica— como excusas para el ejercicio de la pintura. Todo ello llevará a la pregunta, en los capítulos siguientes, por la tradición de la pintura en el actual panorama de la visualidad y su fricción frente a los nuevos modos de producción de imagen y el carácter que podría revestir el gesto de insistir en ella: una posición de resistencia ideológica, escéptica y melancólica. Asimismo, y pese al descrédito histórico de la disciplina, este texto intenta ahondar en la noción de la pintura como un sistema autosuficiente que permite un amplio registro de posibilidades discursivas, tanto en su dimensión tautológica como en su instrumentalización temática y en el gesto simbólico de su práctica.

INDICE

-Introducción.....	3
-Despojos sobre el suelo: primera aproximación al ejercicio de la pintura.....	6
-El paisaje y el renegar del tema.....	8
-Figura humana: fotograma de film.....	10
-El gesto pintado.....	13
-Materia: el óleo.....	14
-Para una presunta inscripción en una historia de la pintura (lo analítico y lo sentimental).....	15
-Abordar la realidad: el paradigma Cézanneano y lo retiniano.....	16
-Pintura y fotografía.....	18
-Pintura, indecisión y melancolía.....	20
-Construcción de un modelo.....	22
-La pintura en entredicho.....	26
- El gesto de pintar: lectura de la obra <i>Valor de cambio</i>	27
-Las formas del fracaso: la vuelta al objeto y el acto de pintar como resistencia...35	
-El óleo denigrado.....	37
-Humor y escepticismo.....	41
-Conclusión.....	42
-Bibliografía.....	44

Introducción

Revisando el escrito de tesis de varios de los colegas que me precedieron, en busca de superar el terrible aburrimiento de una tarea que a mi limitado accionar parecía vana y tortuosa, pude notar que el modo más frecuente de comenzar este trabajo, de proporciones y límites difusos, era apelar a la infancia, como si allí residiera una clave fundamental para entender los intereses y obsesiones de la creación artística. Todo ello me sonaba a una especie de reinención cínica y auratizada de la infancia para justificar lo injustificable —o al menos, lo difícilmente justificable— y caprichoso de nuestras inclinaciones estéticas y conceptuales, y no a la inversa: me pareció que desde el presente se reescribía convenientemente la infancia, para aplacar en parte el desarraigo de una labor oscura y oscilante como la producción artística. Me pareció luego, en la medida en que intentaba relatar mis propios eventos pasados, que aquel fenómeno era extensible a toda escritura posible, que los acontecimientos que en el pasado se dieron con total naturalidad, al momento de ser recreados en la escritura, y por el mero hecho de estar escritos, adquirirían un hálito de trascendencia, de importancia o, al menos, de dignidad. En mi caso, dicha reelaboración del pasado resultaba tanto más compleja, pues si he de ser sincero, nada habría en mi vida infantil que guardara relación con mi actual trabajo, salvo quizá, la actitud altanera, orgullosa y caprichosa de la mayoría los niños y los mismos adjetivos extensibles a mi trabajo como artista. Pero en vista de la artificiosidad de toda escritura —y en verdad, como excusa para empezar a hablar de algo— diré que los pasos vacilantes, las decisiones a medias, las ideas garabateadas en una hoja marginal, el escurrir y los chapoteos de óleo gris sobre la tela, están hoy y estuvieron antes, motivadas por una flojera, una desidia sustancial.

Cuando era niño me fascinaba ver televisión y cintas de terror y luego dibujar aquellas figuras y personajes con lápices de colores, rotuladores y acuarelas en hojas de cuaderno o en retazos de papeles que mis padres me facilitaban. Me gustaba leer, en especial, sobre insectos y biología, el cuerpo humano e historietas, jugar con juguetes plásticos y recrear con ellos historias, combates violentos y crueles, a los que solía añadir dramatismo utilizando la tinta roja de bolígrafos que rompía para simular sangre. Por el contrario, odiaba los deportes, los juegos al aire libre, los saltos en cuerda y los paseos en bicicleta, todo lo que demandase algún esfuerzo físico excesivo. El asomo de aquella flojera sustancial, podía verse desde mi temprana infancia y luego, en la adolescencia, dominaría prácticamente todo aspecto de mi vida. La decisión de estudiar arte se debió en gran parte, a ella. Sólo en la enseñanza media, me decidí a estudiar artes —hasta entonces, pensaba firmemente en estudiar medicina— donde este desgano dominó mi ánimo por completo. Si bien continué siendo un buen alumno, bajé mis calificaciones y dejé de estudiar y hacer las tareas. Sólo estudiaba en los recreos anteriores a las pruebas y copiaba las tareas de mis compañeros. Por ello me incliné al arte, “dibujar” era lo que mejor sabía hacer y por lo que menos debía esforzarme para obtener buenos resultados. De hecho, uno de los aspectos que terminaron por convencerme de esta decisión y particularmente, la elección de la Escuela de artes de la Universidad de Chile, era la cercanía en la que ésta se encontraba respecto de mi casa, con lo que podía irme cómodamente a pie.

Al ingresar a la escuela creía tener clara al menos una convicción: quería dedicarme a la pintura. En ese entonces ni siquiera sospechaba su terrible crisis, siquiera tenía una noción confusa de los movimientos de vanguardia y quizás había oído hablar de Duchamp, voz que me resultaba, sin más, análoga a la imagen de su urinario. Por otro lado, tampoco me había enfrentado a una tela ni al óleo, hasta entonces, sólo había hecho ilustraciones con acuarelas, tintas y acrílicos en hojas de block.

Así, este texto se fue sedimentando mediante la suma de sucesivos desánimos, de pensamientos furtivos garabateados en un papel, de lacónicos juicios modelados lánguidamente, fragmentos conectados a posteriori, como en la edición de alguna pretenciosa y absurda película de cine arte. Quise dar ante todo, con un tono honesto, en sintonía a mi obra pictórica: que en cuadro y texto, se advirtiese —con los confusos y caprichosos juicios que ello implica— una misma mano, un mismo autor.

Despojos sobre el suelo: primera aproximación al ejercicio de la pintura

Comenzaré este relato con una serie de cuadros correspondientes a un ejercicio, un encargo del taller de pintura de la Universidad de Chile, y la repetición del mismo ejercicio el año siguiente (2005) como una medida auto impuesta, pasando por alto mis primeras experiencias con la pintura al óleo en primero y principios de segundo año de carrera —torpes y fallidos bodegones—, carentes de toda relevancia, incluso bajo el influjo dignificante de la escritura. Considero este trabajo como el punto de partida de lo que desarrollaría posteriormente: en él se dieron de manera casi fortuita ciertos aspectos formales que en la distancia de la reflexión y el análisis ayudaron a conformar de manera confusa y enrevesada, acaso el esbozo de un planteamiento pictórico ulterior. El encargo inicial consistió en la realización de una serie de diez pinturas de formato casi cuadrado (50x53 cm) que debían realizarse dentro del taller y a partir de un ejercicio pictórico de traducción de cualquier objeto o elemento que estuviese contenido en dicho lugar, considerando el concepto de serie. Era, en cierto modo, el primer ejercicio que permitía una mayor libertad a los alumnos, enfrentados hasta entonces a la imposición de un modelo determinado.



Fig.1. Tomás Fernández, *S/T*, óleo sobre tela, 50 x 53 cms. Perteneciente a una serie de 24 pinturas, 2005.

Mi elección, en un principio un tanto inocente, se centró en objetos dispuestos accidentalmente en el taller. Estos bodegones, armados por el azar y el descuido, se convirtieron en los modelos de estas pinturas. Se trataba de trastos, tarros, improvisados recipientes para médium hechos a partir de una botella plástica cortada, trapos sucios; en suma, eran despojos ligados a la producción pictórica.

Luego de repetidos intentos y rotundos fracasos, con grises desajustados en valor, empastes temerosos, composiciones torpes, encuadres fallidos; terminaba por borrar con un trapo la superficie de la tela. Mirando esa tela cubierta de un gris neutro construido a base de sucesivos fracasos, que hacía las veces de un matado de tela, con el mismo trapo empapado en aguarrás que había eliminado anteriores pinturas, comencé a “dibujar” retirando pintura. El profesor de pintura, pasaba a mi lado y me decía: “está lista, déjala así”. Siguiendo ese consejo, continué realizando estas pinturas, con apenas unas aguadas transparentes que al dejar entrever el blanco de la tela producían una limitada escala de grises. Intuí que había llegado a una suerte de hallazgo, aunque no sabía muy bien cómo ni por qué, pues esas pinturas grises me parecían espantosas y deprimentes, sin embargo, algo percibía en ellas, pensaba al menos, se correspondían con los modelos que había escogido. Es así que la condición austera de estos modelos, al extremo de lo miserable, encausó el proceder de la pintura, volcando el discurso a una reflexión y profundización de problemas netamente pictóricos y se estableció, de alguna manera, una correspondencia entre el objeto representado, el modo en que fue resuelto y la condición misma del óleo, expuesto también como un despojo, desprovisto del coqueteo ilusorio del color, el derroche efectista de las técnicas pictóricas al servicio de una representación verosímil del modelo elegido.

En consideración de las posibilidades y proyecciones que el ejercicio mostraba, fue reiterado voluntariamente el año siguiente —ya no como una imposición de taller— con una nueva serie de 24 pinturas. El desinterés que sentía frente a las particularidades de unos modelos ásperos, desprovistos de toda seducción, me permitió trabajar con total displicencia, lo que a su vez facilitó adentrarme de lleno en los problemas de la invención pictórica: pronto pude

advertir las “exigencias” suscitadas durante el propio acontecer del cuadro. La parquedad de los objetos favorecía “falsear” sin más lo percibido en pos de una coherencia total del cuadro, alterar una dirección para compensar otra, cambiar la frialdad de un gris para compensar la calidez de otro.



Fig. 2. Tomás Fernández, *S/T*, óleo sobre tela, 50 x 53 cms. Perteneciente a una serie de 24 pinturas, 2005.

El paisaje y el renegar del tema

Luego del bodegón, el paisaje se presentó como una secuencia lógica de producción, inmersa en la tradición de la pintura. Estaba convencido en ese entonces que la pintura sólo podía referirse a sí misma y que todo otro anhelo, toda otra intención que escapase de ella, constituía un desacato y una falta de inteligencia. El paisaje se enmarcaba perfectamente en ese férreo y desajustado dogmatismo, continuaba la senda trazada por el ejercicio anterior, al presentarse como la ausencia de todo tema narrativo, ligado en cambio, a una noción formal

de encuadre, cuestión que definió la emancipación de la pintura desde los impresionistas.

Enfrentar el paisaje forzó, paradójicamente, la incorporación de la fotografía al proceso de estas pinturas. Todo el sistema de afección, desde la percepción directa del paisaje, las fluctuaciones de la luz, enfrentados al tiempo de la ejecución, se vio rebasada por el uso de la fotografía, como medio de evadir la mirada e interpelación de quienes transitaran el lugar. A diferencia del trabajo retraído del taller —al que estaba acostumbrado—, un trabajo de encierro solitario, el abordar del paisaje obliga a un acto de extroversión. El gesto de rebeldía impresionista, de sacar el taller a *plain air* (posibilidad dada en gran medida por la invención del tubo de óleo) acarrea consigo la incomodidad insalvable del juicio y la mirada pública, lo que me pareció una incomodidad insalvable que me impedía trabajar con claridad y eficiencia. Por ello recurrí a fotografías digitales de parques y eriazos que yo mismo tomaba y que luego imprimía en la deficiente calidad de una impresora casera. Había entonces dos “filtros”: primero el de la cámara, estrictamente definido y luego una nueva variación cromática en la impresión en papel de la imagen. Podría hablarse también de un último filtro: al abordar la imagen a través de la pintura al óleo y toda la subjetividad del autor que se cuelga inevitablemente a su percepción tras cada decisión, tras cada gesto. Abarcar la pintura de paisaje desde la fotografía vacía el gesto, mecaniza el procedimiento, lo convierte en un acto escéptico, pues anula la experiencia de la percepción, la experiencia del paisaje; lo que alcanzaría su paroxismo en la incorporación de imágenes de paisajes extraídas de fotogramas de películas, como modelos para realizar pinturas (fig. 3). Allí, la distancia entre la imagen referencial (una imagen ya existente, extraída de otro medio) y la pintura final se diluye en filtros y mediaciones. La relación con una experiencia del paisaje, antes al menos presente en el momento de la captura fotográfica, ahora desaparecía por completo. En estos paisajes, como en pinturas de Manet y Couve, el desplazamiento de la línea del horizonte hacia arriba del cuadro abate el plano. La ausencia de un tema específico, la falta de detalle y anécdotas en la representación —favoreciendo, por el contrario, la síntesis formal, las grandes

masas de color, la exposición de la mancha, la huella, el muñequero de la pincelada— aproximan algunas de estas composiciones a lo abstracto.



Fig. 3. Tomás Fernández, *Paisaje*, óleo sobre tela, 49 x 61 cms. 2006.

Figura humana: fotograma de film

Continuando con los temas tradicionales de la pintura, decidí adentrarme en la representación de la figura humana, lo que supuso una serie de contratiempos. La evasión de un relato extrapictórico se dificultaba al momento de incorporar la figura humana. Establecer la misma distancia, la misma displicencia, incluso con la que había abordado los objetos inanimados, al momento de representar un rostro o un cuerpo humano resultaba cuando menos complejo. Aquella incomodidad que sentí al intentar trabajar el paisaje en directo, la sentí con el modelo en vivo. Quise evitar la mirada interpelante, la esclavitud tácita del retrato, de tener que lograr algún rasgo, establecer algún grado de parecido. Por esto, decidí trabajar retratos a partir de fotografías. Decidí desde un comienzo trabajar con imágenes en las que no hubiese intervenido en su realización. Pedí a una amiga que me prestase

sus fotos de infancia y evité la utilización de las propias, pues quería mantener esa distancia afectiva que tuve con los bodegones y paisajes. Al comenzar a pintar no obtuve más que sucesivos fracasos. No podía precisar hasta que punto debía trabajar el rostro, si bastaba con esbozar el arco de las cejas o la sombra que proyectaba la nariz. Me molestaba la representación de los ojos, pues creía que de inmediato el rostro esbozaba una actitud, un carácter, sentimientos, cuestiones que quería evitar a toda costa. Pensaba que en mis cuadros las personas debían parecer objetos, que incluso esa constatación debía quedar supeditada al acontecer del cuadro, a su propia materialidad: por ello me empeñé en empastar el fondo y que su recorte perfilara un rostro resuelto con apenas unas aguadas. Nunca quedé satisfecho con los resultados del retrato, así que decidí abandonarlo y concentrarme en la figura humana y la construcción de escena. En estas pinturas utilicé como referentes capturas fotográficas de filmes. No me interesaba en ese entonces construir mis propias escenas, quería imágenes que no fuesen icónicas, por eso me incliné por escenas que no presentasen ese carácter y que bien pudiesen haber sido obtenidas de la vida cotidiana. Los fotogramas evitaban la tarea de conformar una escena con modelos reales, traían resueltos problemas compositivos y cromáticos, lo que me permitía concentrarme únicamente en los problemas que acontecían en la ejecución del cuadro. Al mismo tiempo, y de manera casi fortuita, se acrecentaba —al igual que en los paisajes— la distancia entre la imagen referencial inicial y la pintura, pues capturaba estas imágenes fotografiando directamente la pantalla del televisor en el momento indicado. Las fotografías desenfocadas y con una resta de color por este trasvasije mediático, anulaban la expresividad de los rostros y los personajes dispuestos en un paisaje o una habitación, parecían espectros, autómatas, figurines, maniquíes. Por ello, comencé a escoger imágenes con una gran carga dramática o emotiva; carga que se veía aplacada primero en las fotografías y luego en las pinturas que hacía a partir de ellas, gracias a los propios procedimientos pictóricos. Así, extremaba la síntesis, agrisaba aún más los colores, anulaba por completo los rostros.



Fig. 4. Tomás Fernández, *S/T*, óleo sobre tela, 80 x 99 cms. Referente fotograma del film *La Noche* de M. Antonioni. 2006.

Por su parte el tema, a pesar de mi constante renegar, reclamaba cierta presencia, se hacía notar, aunque idealmente, siempre con la conciencia primera de que se trataba de un cuadro, de óleo dispuesto sobre una superficie y de toda la problemática que de allí se desprende. La ausencia del rostro de inmediato merma o aplana el relato afectivo, vacía de contenido al cuerpo, exponiéndolo como un objeto indiferenciado: el cuerpo expuesto también —al igual que en los anteriores bodegones— como despojo. La anulación del rostro no es un gesto menor, considerando su historia cargada de significado desde los orígenes del cristianismo.

A pesar de esto y en una instancia de conjetura, algo en la postura de los personajes, las direcciones opuestas de sus caras, el gesto abatido de los personajes, sumado a la frialdad de los tonos —pensando superficialmente en un simbolismo del color— podría despertar en el espectador una lectura melancólica

de la representación (“la dificultad de la comunicación, imposibilidad del diálogo, la dificultad de la vida en pareja”, pensando en probables juicios). Esta eventual lectura, alejada de las presunciones e intenciones principales, no entorpecería el planteamiento, incluso se correspondería con una visión melancólica de la pintura y del pintar.

El gesto de pintar a partir de una mala fotografía de un filme, tomada de la pantalla de un televisor, revestía de cierto escepticismo el proceso pictórico, como si se vaciase de sentido o se desmitificase la poética retiniana: en vez de pintar desde la percepción directa de ciertos fenómenos naturales (lumínicos), se pinta a través de una mirada inevitablemente mediatizada: un ojo que ha sido reeducado por los nuevos medios de producción de imagen.

Esta posición de desmedro o ineficacia, en definitiva, de pérdida, explicitaría una concepción melancólica de la pintura frente a las nuevas tecnologías en la producción de imágenes, problema que revisaré más adelante.

El gesto pintado

En estas pinturas la huella del pincel al restregar la tela queda expuesta, dejando entrever la materialidad del óleo; huella que no traduce, sino que enfatiza la autonomía de la pintura respecto del modelo. Este trazo es huella de algo más que de una mano, de un muñequeo. Siguiendo el recorrido de la pincelada, trazo o huella, su exposición resulta incluso pedagógica, debido a que a partir de ello se podría suponer la construcción del cuadro. Se remite a un gesto físico, manual: la mano presionó el pincel contra la tela en algún punto y en un movimiento zigzagueante, esparció el óleo gris sobre la aguada mordiente, hasta que el pigmento se agotó de sus cerdas. Este gesto manual responde a una economía de medios. En Couve, por ejemplo, esta economía —valor extensible a todo arte— supone una aprehensión cabal del lenguaje, la consumación de una destreza, en su máxima expresión. En estas pinturas, podríamos hablar —para establecer un contrapunto— de una economía de medios desengañada, sin pretensiones: como

si a este despliegue de gracia y habilidad se antepusiese la ambición indolente de abarcar un máximo de espacio con un mínimo de esfuerzo, como si se quisiera acabar de “una vez por todas” con el cuadro.

Este gesto reiterado o de mano mecanizada, se encuentra de modo similar en las pinturas de Cézanne, donde responde a un proceso constructivo del cuadro: desligada de su función traductiva, la mancha rellena un plano determinado de color en pos de una coherencia y funcionamiento formal total del cuadro. En esta pintura no hay una intención de traducir materialidades ni efectismos, por el contrario, el ánimo es de despojar al gesto de estas intenciones; se pretende la realización coherente del cuadro. La “dejadez” del gesto tendría su máxima expresión en no evitar y exponer el chorreo del aceite, signo de una disposición anímica, de una pereza, no exenta de cierta “elegancia”, de una gracia displicente.

Materia: el óleo

Aunque parezca un exceso repetirlo, se trata de óleo sobre tela, las pinturas parecen insistir en ello, en la poética del material: el óleo, podría decirse, es remedo del cuerpo ausente, su excrecencia, su despojo: aceite y polvo (pigmento). El material acusaría el cuerpo omitido, tanto del pintor como del modelo, insistiendo en su ausencia al tiempo que recuerda permanentemente su presencia material como un hecho en el cuadro, bajo el temblor de la mano, torciendo la perspectiva, agrisando el color, exponiendo el restregar del pincel sobre la tela, “falseando austeramente lo visible”¹. En palabras de Barthes: “Así pues, se trata de conseguir que siempre, en toda circunstancia (en cualquier obra) aparezca la materia como un hecho (*pragma*).”²

Si analizamos el uso del color (gris-color) en estos trabajos, junto con intenciones formales, evidencia la materialidad del óleo y de su excedente (el

¹ Mellado, J. Pastor. *Sobre Couve*. Santiago: Banco Industrial y de Comercio Exterior, 1985. p. 14

² Barthes, Roland. *Lo obvio y lo Obtuso. Imágenes, gestos, voces*. 2ª reimpresión. Barcelona: Paidós, 1995. p. 182

aceite, el propio pigmento). El color puro, por su parte, es un fenómeno lumínico (el rayo de luz blanca atravesando una superficie refractante) que se aleja de la mundanidad del cuadro. Llevando esta hipótesis a una radicalidad, podríamos llegar a afirmar que en pintura todo, incluso el rojo más intenso de un drapeado, es gris, y que en ella “el color no existe”. Hay un énfasis en la dimensión material de la pintura, en estos cuadros, al intentar despojar al óleo de su preciosidad — consideración heredada a través de la historia, como “material noble”— al utilizar aguarrás y aceites de mala calidad como médium, lo que produce una superficie opaca, podría decirse, aún más gris. Abrumado, el pintor podría llegar a concluir: “La historia de la pintura, es la historia de la porquería.”³

La condición del óleo vuelca el hacer de la pintura a la realidad: la historia del óleo es indivisible de la historia del cuadro y ella, a la de la representación figurativa, hasta Cézanne al menos. Y es que “para un pintor, abandonar el óleo es sacrificar la pintura misma, el gesto culinario que, míticamente, le da fundamento y la mantiene.”⁴ Allí, en el encuentro con la realidad, surgirá el problema de la representación pictórica y su coqueteo con la fotografía.

Para una presunta inscripción en una historia de la pintura (lo analítico y lo sentimental)

Considerando el grado de ficción de todo relato posible, he trazado dos directrices, dos tendencias, opciones o voluntades si se quiere —pensando en otros sistemas polares como lo apolíneo-dionisiaco, lo cosmético y lo turbio— para organizar la historia de la pintura (más bien, de la representación figurativa del cuadro): Una emparentada con Velázquez y otra con Rembrandt, ambos como paradigmas de estas respectivas tendencias. La línea de Velázquez, “analítica”, se inclinaría a la contemplación de los fenómenos perceptivos y su traducción. Se

³ Díaz, Gonzalo. Recogido en una clase de color en el taller de pintura de la Universidad de Chile, 2004

⁴ Barthes, Roland. *Lo obvio y lo Obtuso. Imágenes, gestos, voces*. 2ª reimpresión. Barcelona: Paidós, 1995. p. 222

niega al autor o más bien se le reduce al ojo que percibe y la mano que traduce, cuando mucho a una cierta gracia, una habilidad manual consumada. Se proyecta “hacia fuera”: fuera de sí, al mundo perceptible, “lo real”, al espacio acotado del cuadro. Afuera del artista y dentro del cuadro, en la las interrelaciones de este sistema autónomo. En esta traza se encontraría Giotto, Courbet, la escuela realista, Morandi o incluso el cine de Bresson. Es una línea epidérmica, que se mantiene siempre en la superficie de las cosas (del modelo, del cuadro). Por otra parte, la línea de Rembrandt, “sentimental”, se proyecta en un “hacia dentro”: la realidad es modelada por la subjetividad del artista y subvertida al cuadro que se convierte en un espacio simbólico o metafórico, que se proyecta como plataforma discursiva. Esta línea desuella, penetra la carne. Aquí se encontrarían Goya, Van Gogh, los expresionistas o Bacon.

Esta división, dada su arbitrariedad, no pretende ser categórica o excluyente: permite permeabilidades, tránsitos, fisuras. Por ejemplo, la figura de Cézanne parece situarse en la línea netamente analítica. Aún así, existe sensualidad en su pintura y la persistencia de torpezas y pulsiones que lo aproximarían incluso al arrebatado de lo sentimental. Esta misma ambigüedad podría extenderse a Couve, Burchard o Morandi.

Abordar la realidad: el paradigma Cézanneano y lo retiniano

Al analizar formalmente estas pinturas, se hace evidente la relación que se suscita con lo que podríamos denominar, un metarelato dentro de una historia de la pintura —la historia del cuadro, más específicamente—: una tendencia a la figuración, realista, de carácter retiniano, en la que sitúo la obra de Cézanne como un punto de inflexión, proyectándolo hacia atrás, a la obra de Tiziano, Velázquez, Manet (y su lectura de Velázquez) y hacia delante, a la obra de Morandi y Juan Francisco González, Pablo Burchard y Adolfo Couve en un ámbito local; desde la construcción/realización del cuadro, como plataforma crítica, reflexiva y discursiva de sí misma.

Estos trabajos están relacionados con la senda de una retórica manchística local, con la tradición académica de la Universidad de Chile, aunque, podría decirse, desde un inevitable desgano y cierta desconfianza, como si se tratase de colgajos o remedos de esta poética.

El término realismo —en el sentido absoluto “sin apellidos” de Couve— dada su flexibilidad, parece pertinente —quizás también, a falta de uno mejor— en cuanto al tipo de representación que estos cuadros constituyen, pues pese a su alto grado de síntesis, no se conforman sino a partir de la observación y contemplación de los fenómenos de la realidad. En términos simples, realismo en la representación de lo visible (figuración), como en la construcción, “realización” del cuadro como sistema autónomo.

Émile Zolá habla del sentido de lo real, considerándolo como el valor fundamental de la novela moderna, lugar otrora ocupado por la imaginación: “El sentido de lo real consiste en sentir la naturaleza y en hacerla tal cual es.”⁵ Al observar los paisajes de Adolfo Couve o la atmósfera de los bodegones de Morandi (fig.6), pese al contorno trémulo de las formas, la aparente gratuidad de tal o cual mancha, el escorzo imposible de algún objeto, se antepone a todo ello una carga o impronta de realidad; como si la pincelada enérgica, la aguada displicente, la forma tambaleante, manifestaran un anhelo al tiempo que explicitan su imposibilidad: Querer traducir la realidad como si el autor no existiese —motivación hondamente realista— proyecta inevitablemente su hacer hacia un horizonte utópico.

La irrupción de la fotografía genera allí un conflicto: En cierto modo, vence esta imposibilidad. Al menos, existe la certeza de que su objetividad, supera la de cualquier pintura posible. Entonces, su suceder frente a la realidad se encaminaría en una dirección diferente: caminos divergentes apuntando a un mismo horizonte: abordar la realidad. Lejos de pretender una respuesta categórica, expongo con el anhelo de encontrar en ella algún acercamiento al camino de esta pintura respecto de lo real, la sentencia con la que Frenhofer espeta al compungido Porbus:

⁵ Zolá, Émile. *El naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*. Barcelona: Península, 2002.

“La misión del arte no es copiar la naturaleza, sino expresarla. ¡Tú no eres un vil copista sino un poeta! –exclamó vivamente el viejo, interrumpiendo a Porbus con un gesto despótico (...) Necesitamos aprehender el espíritu, el alma, la fisionomía de las cosas y de los seres. ¡Los efectos! ¡Los efectos! ¡Pero es que ellos son accidentes de la vida y no la vida misma!”⁶

Dado el actual panorama de la visualidad, extendido ilimitadamente por las nuevas posibilidades tecnológicas, tanto en la distribución como producción de imágenes, esta pretensión se vuelve aún más incierta. No puede mantenerse sino desde un profundo desánimo, con el ruido sordo, la conciencia de su imposibilidad, de su fuera de lugar, su *obscenidad*.⁷

Pintura y fotografía

La problemática irrupción de la fotografía y la serie de violencias ejercidas sobre el estatus de la pintura ha generado un debate que no ha cesado desde sus inicios. Pese a la divergencia indicada anteriormente, pintura y fotografía vuelven a encontrarse: en estos cuadros (en algunos de los paisajes y los que incorporan figuras humanas) el referente, en vez de la percepción de una imagen de la realidad inmediata, es una imagen fotográfica. Ello supone un nuevo conflicto: un relativo condicionamiento de la pintura respecto a la fotografía. Este procedimiento está tan extendido y naturalizado, que hoy en día es prácticamente impensable un pintor que no utilice, al menos en alguna parte de su proceso, la fotografía. Se argüirá comúnmente, la practicidad y comodidad de pintar a partir de una fotografía, pero se suele pasar por alto, lo que aquello implica. El problema es distinto y demanda distintas soluciones: el modelo en vivo, dada su inestabilidad (movimiento, cambios de luz, imprecisión del encuadre, etc.) exige un tipo de astucia, exige la “invención pictórica” para salvar todos estos escollos y aún así lograr una “impresión de realidad”; en cambio, la precisión fotográfica determina el

⁶ Balzac, Honoré de. *La obra maestra desconocida*, LOM Ediciones, 1998. p. 13

⁷ Me parece acertado el uso que D.H. Lawrence (recogido por Adriana Valdés en *Pintura por encargo*) hace del término *lo obsceno*, como lo que está fuera de escena.

proceder pictórico, encausa su hacer, a la reproducción de la fotografía con todos sus “vicios” (aquí, la pintura de Chuck Close y la vertiente del fotorealismo resulta ejemplar). Con esto no se pretende un reproche a la pintura desde la foto, sino discriminar las diferencias entre ambos procesos.



Fig. 5. Luc Tuymans, *The architect*, óleo sobre tela, 113 x 144 cms. 1998.

A este respecto resulta inevitable la revisión de la pintura de Luc Tuymans. Emparentado a la línea de Morandi (cuestión que el propio artista rechaza, considerando el trabajo del italiano como “*poetic bullshit*”)⁸, dadas las similitudes formales entre ambas obras, la paleta restringida de grises y el gesto contenido; en Tuymans esta formalidad está siempre al servicio de un tema, como un filtro que equipara imágenes divergentes, permitiendo establecer vínculos entre ellas y generar un discurso temático. Los referentes utilizados por Tuymans son fotografías de diversa procedencia, desde capturas de film, hasta polaroids tomadas por el propio artista, incluso de otras fotos, imágenes manoseadas provenientes de los medios que han desplazado el sitial triunfal de la pintura. La distancia que se establece entre la imagen “original”, la sitúa en un punto incierto y vacía el procedimiento pictórico de traducción, lo torna escéptico. La afición del modelo, en la búsqueda de traducir ese instante irrecuperable en que la luz golpea

⁸ “Mierda poética”. Recogido en <<http://www.postmedia.net/999/tuymans.htm>> Una reseña de Michael Wilson sobre la muestra de Tuymans en *White Cube*, Londres.

la superficie de un objeto y funde su sombra mortecina con otra, el anhelo de llamar la atención sobre ese momento insignificante, cuestión que supondría “una necesaria humildad del artista”⁹; vería su obsolescencia en su coqueteo con la fotografía.

Pintura indecisión y melancolía

Primero, me parece necesario precisar siquiera una noción de melancolía. La melancolía es un estado de tristeza sosegada, un estado apático que impide a quien la padece, cualquier disfrute. Generalmente, este estado está ligado a una pérdida irrecuperable y a la incapacidad de superarla. Así establezco un paralelo entre la imagen del melancólico y la del pintor y de todo el sistema de la representación: el pintor evoca la imagen —un instante irrecuperable en que la luz golpea un objeto, un rostro, un rasgo—, la recrea mediante la manualidad pictórica, construye una sombra, un fantasma perdurable de la realidad fugaz que percibe. El cuadro muestra un objeto a fuerza de insistir en su ausencia.

El sistema de la pintura o del proceder pictórico se establece a través de una serie de distancias graduales. El pintor se distancia del objeto —el gesto resulta revelador— para intentar una comprensión de los fenómenos perceptibles y su traducción. Enfrascado en su oficio, urge una nueva instancia de alejamiento para que otro nivel de intelección o razonamiento, distinto al ojo-mente-mano que opera en el proceso traductivo, permita pensar lo ejecutado. Realizado el cuadro, pensado el cuadro; se exhibe a un espectador. Para éste el cuadro representa una distancia insalvable, lo inaproximable. El relato afectivo de la representación (lo que motivó al pintor a escoger aquella “porción” de la realidad) le resulta inaccesible e incluso indiferente y de modo similar, el objeto mismo (cuadro) pese a su materialidad, se constituye sólo en la distancia de la contemplación.

⁹ Machuca, Guillermo. *La belleza es poca cosa en Adolfo Couve, Escritos sobre arte*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2005. p.15

Más allá de lo anecdótico en la representación (en estos cuadros, la situación afectiva de la pareja, por ejemplo) hay una intención de plantear la melancolía como elemento inherente a este proceso arraigado a la matriz de la traducción pictórica: representación ligada a una experiencia de pérdida. El por qué de la afición, la fascinación por la imagen, al menos desde la pintura, parece ser una motivación profundamente melancólica. El objeto representado se muestra “en vez” de su utilización, de su funcionalidad; de modo que se podría afirmar que el objeto en pintura es siempre un despojo y que el pintor se encuentra al margen de las cosas y de los afectos: distanciamiento y contemplación devienen en melancolía.

Habría cierta mezquindad en el pintor frente a la realidad, una especie de inadecuación respecto a la interacción con lo otro. El pintor, pusilánime, se mantendría en una fascinación por la superficie, la “piel” de lo visible (y del cuadro), como forma de aplacar el desgarramiento de su incapacidad de acción. El acto de pintar —en la senda “retiniana”— es, en suma, una validación social (como oficio) del acto ocioso de la contemplación. El gesto de Morandi resulta ejemplar, manteniéndose a una prudente distancia, en el suceder de las vanguardias más duras, algo similar a lo que ocurre con Couve en Chile.

En esta vacilación constante del pintor frente a lo otro, éste se vuelca con una especial pasión melancólica a su ocupación pictórica. Aún más, podríamos afirmar que la pintura es pura indecisión. Si bien el objeto técnico del cuadro, su *pragma*, muestra huellas que hablan de determinadas decisiones (de tal o cual mancha dispuesta con una u otra velocidad e ímpetu); el poder de superponer, borrar, enmendar, pareciera encaminar al cuadro a una materialización del poder de indecidir, de la potencia de la vacilación: el cuadro —el pintor podrá argüir— jamás está terminado, está siempre abierto, toda decisión es provisoria y trae consigo el temblor de la duda.

Construcción de un modelo

Comencé a trabajar con maquetas cuando las escenas de películas dejaron de serme útiles y el ejercicio de pintarlas se volvió demasiado repetitivo y estéril. Ahora quería armar mis propias escenas, y de este modo abordar el aspecto temático de la pintura que siempre había esquivado, aunque sin abandonar las nociones de autonomía del medio pictórico que había trabajado con anterioridad. Empecé a realizar estas maquetas con lo que tenía a mano: alambres, retazos cartón piedra, telas, trapos, *maskingtape*. Me planteé tácitamente una suerte de guión para la elaboración de las escenas, profundizando los aspectos temáticos que me habían interesado en las imágenes de cine que había utilizado antes: confeccioné con alambre forrado en *maskingtape* y tela, una pareja —hombre y mujer— de 7 cms. de alto, los que ponía en poses dramáticas y exageradas sobre improvisados escenarios de cartón mal cortado y manchados de aceite. Al momento de construir estas escenas, sólo parecía haber allí la basura, los restos desparramados de un mal estudiante de arquitectura. Sin embargo, luego de ser fotografiadas, el encuadre y las cualidades propias de la fotografía les confería una suerte de dignidad insospechada: el grano del cartón piedra asemejaba al concreto y las manchas de aceite se confundían con las sombras proyectadas por los personajes sin rostro, lo que aplanaba todo impacto que pudiese tener el descomedimiento de sus poses.

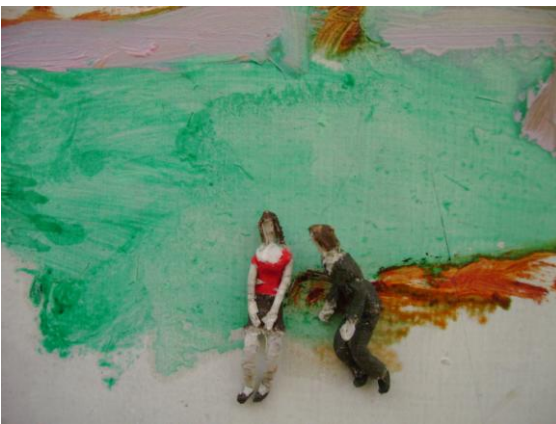


Fig. 6. Tomás Fernández, *S/T*, Fotografía digital. Dimensiones variables. 2007.



Fig. 7. Tomás Fernández, *S/T*, Fotografía digital. Dimensiones variables. De la muestra individual *Perder el Norte*, Galería BECH. 2008.

En las fotografías resultantes, dada la escala y materialidad, los personajes carecían de rostro —al igual que en mis anteriores pinturas— lo que hacía que las escenas se enfriaran y aplanasen pese a la desmesura casi ridícula de sus poses.

Partir de aquellas imágenes como modelos referenciales para pinturas, supuso una diferencia en el proceder pictórico. No sólo porque podía manipular la escena a mi antojo, sino también porque los modelos traían consigo una especie de carga pictórica inherente: la irregularidad de un cartón mal cortado o de la superficie del *maskingtape* apiñado, la trama de los géneros —presencia amplificada en el registro fotográfico dada la reducida escala de los personajes— actuaban como remedo de ciertas soluciones pictóricas, se establecía una relativa correspondencia con el empaste energético, la huella del pincel o el chorreo de la aguada. Ello, de algún modo, condicionaría el proceso de la pintura, lo tornaría más mecánico. Se ponía en entredicho la pertinencia de las soluciones formales

del cuadro, en la incertidumbre de si ellas provendrían de la pura invención pictórica o en la repetición de aspectos formales específicos contenidos en el modelo fotográfico.

Otro aspecto importante es la tensión suscitada entre el aspecto temático y el aspecto formal. Estas pinturas se hallan inmersas en una tradición pictórica que a grandes rasgos y con las dificultades que ello implica, podríamos denominar de “retiniana”, esto es, apegada a la traducción de fenómenos perceptibles a través de un procedimiento pictórico consciente de su autonomía como medio y limitado a su multiplicidad de posibilidades formales. Dicha tradición tiene sus temas específicos: bodegón, paisaje, figura humana, temas que, en definitiva, se estructuran como un soslayo de toda cuestión temática significativa.

Las escenas que configuraba, en cambio, poseían una marcada carga temática que oscilaba entre lo patético, lo violento o lo trágico hasta lo cómico y lo humorístico. La distancia existente entre los aspectos formales y temáticos de estas pinturas, genera una tensión que problematiza los límites convencionales de ambos, en un diálogo que enrarece, banaliza, ridiculiza a uno y a otro. El prestigio del óleo, la gracia de la manualidad pictórica, convencionalmente destinada a la representación de temas específicos —bodegón, paisaje, retrato— que evitan toda exaltación temática; es puesta en entredicho al abordar temas dramáticos que pasan de lo violento a lo mordaz y risible.



Fig. 8. Tomás Fernández, *S/T*, fotografía digital. Dimensiones variables. De la muestra individual *Error de Continuidad*, Galería Animal. 2008.

Al mismo tiempo, los actos violentos que describen los personajes en estas pinturas, están sujetos a un grado de ambigüedad, debido a los aspectos formales que las componen: la síntesis, el sometimiento de la forma a la huella del pincel, que coincide con su ancho (así un brazo o una pierna está determinado por el tamaño número del pincel). Los actos no son evidentes ni se muestran con claridad, es imposible precisar un ánimo o una intención de los personajes, ni siquiera designar con exactitud los actos que realizan ¿Se trata acaso de una violación, de un castigo o una tortura o es una actividad consensuada? ¿Existe goce, satisfacción, culpa, sufrimiento o repugnancia? Esta ambigüedad amplía las posibilidades interpretativas de estas pinturas, al tiempo que banaliza y aplana el relato y el cuadro termina por imponerse desde sus componentes matéricos.

Quise distanciarme de este ejercicio y, movido por las exigencias del magíster, decidí cuestionarme los límites de la pintura y las posibilidades que revestía el acto mismo de mirar.



Fig. 9. Tomás Fernández, *S/T*, óleo sobre tela.
25 x 30 cms. De la muestra individual *Perder el Norte*, Galería BECH. 2008.

La pintura en entredicho

Mi paso por el magíster supuso una serie de replanteamientos. Quería mantener una propuesta pictórica (o que hablase desde lo pictórico) en un ambiente donde la pintura y su minucia técnica parecía superada, donde había compañeros que trabajaban desde la performance, la fotografía y la instalación, y por lo tanto, los criterios y parámetros discursivos en los que se guiaba la producción de obra debían ser útiles a esta diversidad: ya no se hablaba de empastes o veladuras, sino de problemas visuales y de sentido que competían al arte en general y —especialmente— a su relación con el contexto tecnológico cultural actual (problema que abordaré más tarde en el análisis de la obra “valor de cambio”)

Por otro lado, debo confesar que ingresé al magíster sin ningún proyecto claro, con las mismas dudas que padecí en el pregrado, con apenas una serie de bodegones, paisajes y escenas y con la férrea idea —a estas alturas sólo sustentada en la porfía— de pintar. Sin embargo, en los encargos de taller y a través de ejercicios que ponían a prueba las certezas y comodidades sobre las que descansaban las poéticas de cada artista, pronto pude dar con nuevos hallazgos. Al igual que en el pregrado, fue en esa vuelta de tuerca, en ese acorralamiento que exige un salto al vacío, una cierta audacia —en mi caso propiciada por mi escepticismo, porque nada había que perder—, un remezón que remueve las bases de dicha comodidad y que activa el proceso creativo.



Fig. 10. Tomás Fernández, *Valor de cambio*, Instalación, pintura y video, dimensiones variables. Repisa de pino de 120cm. adosada al muro, 6 pinturas (óleo sobre tela) de distintos formatos, estructura de pino soporte de televisor de 15", reproductor de dvd. "APROX." MAC Quinta Normal. 2007.

El gesto de pintar: lectura de la obra *Valor de cambio*

Fue a través de un ejercicio de taller que me vi forzado a salir de la pura realización del cuadro y de los problemas internos que le atañen, para adentrarme en las posibilidades simbólicas del acto mismo de pintar, en un contexto sobrepoblado de imágenes provenientes de otros medios. El ejercicio planteado en el Taller de Proyecto de Pablo Langlois consistía en realizar una obra que trascendiera la esfera del arte para ingresar a la de la vida cotidiana, borrar —al menos en la utopía— la barrera que los separa. Como todos los problemas que había tratado anteriormente competían exclusivamente a la pintura, este ejercicio me obligó a una serie de replanteamientos. Insistí en trabajar desde la pintura y decidí llevar a cabo literalmente, lo que el ejercicio proponía: ingresar la pintura, es más, el objeto cuadro, a la tránsito de la vida cotidiana.

“Valor de cambio” consistió en la realización de una serie de pinturas de pequeño formato de frutas y verduras para que luego un tercero realizase el intercambio de los cuadros por el objeto representado en ellos, en diferentes

verdulerías de barrio. Si un cuadro representaba una cebolla sería trocado por una cebolla “real”, dos tomates por dos tomates. Luego, con los objetos recolectados, el pintor/cocinero confeccionaba una comida. Todo ello registrado en un video reproducido en un televisor de 15” dispuesto sobre una estructura de pino y, adosada al muro, una repisa con las pinturas sobrantes de la acción, apiladas. Como ya había comentado, cabe destacar el contexto de la muestra “APROX.” cuya línea curatorial pretendió abarcar trabajos que abordasen, al menos utópicamente, una proximidad entre la experiencia artística y la vida cotidiana, es decir, replanteando un tópico fundamental de la vanguardia: la relación arte y vida.

Si bien la obra “Valor de cambio” se constituye como una instalación, el uso y cuestionamiento de lo pictórico y de la institución pintura, por ende, de la mirada contemplativa que domina tanto esta tecnología como gran parte de la historia del arte occidental, es un elemento fundamental. Lo humano puede ser entendido como “ser en el mundo”, esto es abierto al mundo, contrariamente, por ejemplo, a una piedra. Es —antes que nada— una relación pragmática con el mundo, una relación de trabajo: estar ocupado. Allí la actividad contemplativa es, cuando menos, problemática. La experiencia del paisaje aparece como la experiencia contemplativa por excelencia. El aparente “no hacer nada” de la contemplación produce, sin embargo, estados de ánimo tremendamente teóricos. La pintura, pareciera llamar la atención sobre esta virtual desocupación del acto contemplativo —virtual en el sentido de que siempre se está ocupado— como si a fuerza de empaste, se materializara, literalmente, la validación del acto ocioso de la contemplación.

Sin embargo, las nuevas tecnologías de producción de imágenes, textos, como la fotografía a la pintura, la prensa a la novela, han apuntado el tiempo de la contemplación como un dispositivo burgués, han señalado su obsolescencia e imposibilidad. La novela del hombre masa responde a lo que éste necesita, responde a la impaciencia del lector. La crítica especializada se modificó, borrando las distancias entre obra/mercancía, espectador/autor. El espectador —condicionado por el avance tecnológico, por las nuevas tecnologías del ver y del comprender— se ha convertido en un sujeto de atención disipada. La ocupación

contemplativa se ha vuelto *obscena* y, por extensión, la tecnología pictórica. La derrota cultural de la mimesis desplazó al cuadro y aún así, anteriormente con los impresionistas, la pintura había servido a su propio desmantelamiento, a la descomposición analítica de la representación, y posteriormente la apariencia como configuración cubista —entre realidad e imagen no existe correspondencia. La conquista de dicha autonomía del medio se traduce, sin embargo, en la pérdida proporcional de funcionalidad social ¿Puede la pintura todavía ser útil, tiene algo que decir en el devenir del arte contemporáneo? Esa pregunta, que se manifestaba como intuiciones vagas y confusas durante el pregrado, se convertía ahora en un asunto capital. Si el arte había expandido sus límites materiales para acceder a otras formas más eficaces del aparecer e instalarse en esferas otrora veladas a su accionar ¿Por qué insistir en la pintura o, al menos, en hablar desde la pintura?

El cuadro objeto en su dimensión aurática no tiene lugar, como anunciaba Baudelaire, aduciendo que el aura se perdía en el macadán, fenómeno extensible a toda posibilidad mimética del arte: el arte no tiene lugar en la producción de imágenes, se ve desalojado por la ciudad, el lugar donde están todas las imágenes posibles. Toda la minucia de la pintura, el coqueteo ingenuo de la manualidad y su dimensión inevitablemente tautológica y anacrónica se ve rebasada por la contingencia de la realidad y el avance exponencial de la maquinaria.

Pero podría haber algún valor performático en la insistente y vana práctica de la pintura, un valor simbólico o, más bien, alegórico, valor que quería rescatar en la obra “Valor de cambio”. La alegoría, en contraposición al símbolo, es inorgánica y exhibe los mecanismos que la producen y los mecanismos de su recepción. En “Valor de cambio” se intenta recrear una ficción del pintor a modo de cita y ejercicio cínico: el pintor, en su fabulación más tradicional, inevitablemente anacrónico, enfrentado de golpe al mundo y la recepción necesariamente fallida de su obra pictórica. Siguiendo la literalidad de la acción, la pintura es “sacada a pasear”, el cuadro-objeto es arrancado del muro canónico y acarreado en una bolsa de feria, enfatizando su condición de cosa, ahora bien, con un valor distinto.

El tránsito de la obra oblitera toda chance de contemplación: el cuadro objeto es ofrecido a un espectador “inadecuado”, en el sentido de lo que éste presupone y en un lugar inadecuado, alejado del amparo discriminante de la galería o el museo (“esto es arte, aquello no”), quien no lo juzga por su valor pictórico, formal, sino como un bien material como cualquier otro, como si su mirada resbalase sobre la superficie del cuadro.

Se muestra en suma, un objeto (cuadro) que exige al espectador la actitud del recogimiento —totalmente anacrónica—, al sujeto de atención disipada. La desproporción de esta situación muestra —siguiendo la lectura alegórica—, a manera de esbozo, la diferencia entre dos modos de comprensión del arte, determinados por dos tipos de atención del sujeto. Allí opera un mecanismo de vanguardia: la descontextualización del objeto. Se le arrebató el significado al significante-cuadro en un ejercicio de desmantelación y montaje —ejercicio duchampiano por excelencia— resignificando el objeto. Habitado a la transacción, a la metafóricidad preestablecida del dinero, la propuesta de trueque genera cuando menos extrañamiento. Los vendedores de las verdulerías, superado este extrañamiento inicial, se sienten casi halagados y utilizan frases como: “qué son dos tomates frente a un cuadro”. Probablemente ignoren la historia de la pintura o no sepan valorar cabalmente las soluciones formales y estéticas del cuadro, sin embargo, reconocen o intuyen el valor monetario de una pintura, revelando la conversión de “el arte” —en su sentido anacrónico— en una mercancía como cualquier otra y que a la vez constituye el fracaso de tal conversión: el cuadro, podría decirse, en más de un sentido, se *rebaja*. “Baja de precio” al valor que debiese tener: un valor inexistente e insostenible frente a la nueva disposición receptiva del sujeto.

Esta escena no debe ser leída en ningún caso como una suerte de reproche cultural, un señalar con el dedo al “otro” en la condición de tal. Por el contrario, lo que la acción plantea es un acercamiento, un intento desesperado por transgredir la dimensión reflexivo-contemplativa del cuadro, igualándose a otro bien de consumo. En dicho tránsito se aminora la grandilocuencia del relato de la pintura, en el circuito pedestre del negocio de barrio y la verdulería. Las pinturas actúan

como moneda de cambio, el gesto revela el valor subjetivo de la obra de arte, que no está dado únicamente por sus componentes matéricos, sino por una innumerable serie de factores, y asimismo acusa el espacio que ocupa la pintura respecto de la realidad: un espacio caprichoso, egoísta, individual, subjetivo. Al mismo tiempo, se sugiere una vía de escape, se vislumbra alguna posibilidad del arte:

“La problemática más candente del arte de hoy: ¿es aún posible generar relaciones con el mundo, en un campo práctico –la historia del arte– tradicionalmente abocada a su “representación”? A la inversa de lo que pensaba Debord, que sólo veía en el mundo del arte una reserva de ejemplos de lo que debía “realizar” concretamente en la vida cotidiana, la realización artística aparece hoy como un terreno rico de experimentaciones sociales, como un espacio parcialmente preservado de la uniformidad de los comportamientos.”¹⁰

La obra de arte actúa como “intersticio social” en un intento por friccionar, “tocar”, al menos utópicamente, dos realidades divergentes, está hecha de relaciones sociales, se desmaterializa el objeto y se presenta en cambio como experiencia. El término “intersticio” fue usado por Marx para referirse a comunidades de intercambio que escapaban al sistema capitalista como, precisamente, el trueque. Siguiendo la lectura de Bourriaud, una de las posibilidades que cabría al arte es disponer estos pequeños espacios libres de los ritmos que impone la vida cotidiana: “La actividad artística se esfuerza en efectuar modestas ramificaciones, abrir algún paso, poner en relación niveles de la realidad distanciados unos de otros.”¹¹ En “Valor de cambio” el artista enfatiza dicha utopía de proximidad, instando a otro a que realice la acción por él: es un tercero el que lleva a cabo la acción del trueque, mientras el pintor se mantiene en la comodidad del encierro de su aura burguesa. Sin embargo —alegóricamente siempre— tranza su obra “a precio de huevo” desacraliza su labor e insiste sobre su minusvalía frente a lo real inmediato: una papa no es menos que una pintura de una papa y

¹⁰ Borriaud, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. p. 8.

¹¹ Borriaud, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. p. 6.

comer es una necesidad de primer orden frente al capricho de la contemplación artística, teatralización que raya en la caricatura: vivir (comer) del arte.



Fig. 11. Tomás Fernández, fotograma de video “Valor de cambio”. “APROX.” MAC Quinta Normal. 2007.

Volviendo a la condición de la obra “Valor de cambio”. ¿Qué es la obra, lo que se muestra? El carácter de “cosa” de la obra ha dominado ampliamente el relato del arte occidental, al menos hasta la reproductibilidad técnica. Si bien no puede ser reconocido sino como un aspecto de la obra. Ya he mencionado “Valor de cambio” se trata de una instalación y que en ella la pintura —como tecnología del ver y del comprender— juega un papel fundamental. Sin embargo, he pasado por alto la tecnología del video y su fricción con la pintura. Para un acercamiento al problema del video, relativamente nuevo, quizás sea conveniente remitirse a sus antecedentes técnicos más cercanos: la fotografía y el cine. Si la pintura es aura, la fotografía es la trituración del aura: vuelve trivial la singularidad del cuadro, convierte en masivo lo único e irrepetible, pero sin aura. La serialidad avería el fetiche de la creación y del final revelador. El cine supuso toda una revolución del ojo, una nueva tecnología de comprensión del ver. Pensemos en cómo al ver una película comprendemos como una secuencia lógica, el que una imagen está anclada a otra (*raccord*), cómo, de un instante a otro, entendemos que estamos viendo un acontecimiento pasado (*racconto*), movimiento anticipado por la novela.

El ojo ha sido re-educado. Esto es un ápice de la revolución tecnológica de la imagen-tiempo: pensemos en el devenir de la tecnología de la historia y el testimoniar del archivo de video, las posibilidades ilimitadas de la minucia tecnológica de punta que borra el campo de especificidad del artista y en su borradura logra concretar la premisa “todos somos especialistas”. De quién pintaba imprimiendo inevitablemente una singularidad, a quien apretaba el obturador considerando distancia, luminosidad, abertura del lente; al pulgar que “echa a andar la cámara”: el desarrollo de la historia de la mano. Ahora bien, el video permite aproximarse al acontecimiento, intentar siquiera universalizar lo subjetivo de la experiencia, aun cuanto fantasmagoría de lo aparente. El video es pura interfaz, atópico, incorpóreo, y a su vez, el modo más eficiente de dar cuenta de la experiencia llevada a cabo. El eje central de “Valor de cambio” es la experiencia, la acción alegórica y el video se presenta como una interfaz lógica, la forma de generar inscripciones (archivo) de mayor rendimiento. Las nuevas posibilidades de lo tecnológico han encauzado una valoración de la experiencia en el arte contemporáneo por sobre, incluso, la materia: “La obra se presenta ahora como una duración por experimentar (ya no como un espacio por recorrer) como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado”¹².

Si bien el acto alegórico en “Valor de cambio” tiene por objeto señalar una presunta fricción entre la escisión arte y vida, retratada en el accionar del cambio —pintura por lo real representado—, posibilitar un encuentro, un intersticio social; el trueque habla también desde los límites de lo artístico. Poe estaba consciente de que el poema es una mercancía. El arte es el ingreso a la prostitución infinita, profesión de la cambiabilidad por antonomasia. Si el poema ingresa al tránsito del mercado, el cuadro, material, aurático, fetichizable, lo hará de manera más evidente. La exhibición en la modernidad ha indicado la disposición de los límites físicos que trascienden los psicológicos. La figura de la vitrina se ha desplazado al propio individuo que se convierte en su propio escaparate, de la mano de la revolución tecnológica (Internet, cámaras digitales, celulares): me exhibo para ser

¹² Borriaud, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. p.15.

visto. En dicho contexto, afirmar que el arte es una mercancía como cualquier otra, carece de todo impacto que pudiese haber causado décadas atrás. Si bien en un sentido ontológico si se quiere, una pintura de una papa no es “más” que una papa real —como mencioné con anterioridad— en un sentido económico sí lo es. No sólo si identificamos el valor asignado a cada uno de sus componentes matéricos (tela, imprimante, pigmentos, aceite, etc.), sino considerando su valor como medida de tiempo invertido en su realización. El valor de una pintura es también el valor de su aura. Por esto, la acción del trueque tiene por objeto enmendar, alegóricamente al menos, el reproche moral a la contemplación artística en pintura y a su carácter individual, egoísta, subjetivo, anacrónico, “aurático”. Cómo si se exhortase: este es el valor actual de la pintura y éste el modesto accionar del arte fuera de sus límites.



Fig. 12. Tomás Fernández, detalle de la obra “Valor de Cambio”. “APROX.” MAC Quinta Normal. 2007.

En definitiva, “Valor de cambio” se estructura en la fricción de dos dispositivos de comprensión del ver y de recepción, contemplativo o específico (recogimiento) y de masa (disipado); dos tecnologías análogas, una aurática (pintura) y una serial (video) inmersas a su vez en dos estructuras convencionales

macro, históricamente en tensión y definidas por oposición: “arte y vida”, pregunta inconclusa propuesta por la vanguardia y que parece reclamar su vigencia en el porvenir del arte contemporáneo. Esclarecer los límites y términos de esta relación, reafirmar un vínculo entre ambas, sobrepasa las pretensiones de este texto y de cualquier obra. El arte de vanguardia se enfrentó a tres problemas fundamentales: el movimiento, la mirada y el tiempo. Por una parte el cine como consecuencia, los articula: ver el tiempo a través del movimiento. Por otra, la mercancía pasa a ser leída en términos de movimiento, una manera de organizar el tiempo (inversión de tiempo) que es capturado a través de una forma por la mirada, pura producción. Esta situación revela un vislumbre, un posible apuntar del arte: apelar a una contraproducción, un contratiempo que logre escapar a la racionalización productiva; crear una instancia de desilusión y, por ende, un lugar para la verdad alejada de toda metafísica, de toda plenitud o ilusión: la verdad en el sentido de la capacidad de identificar la falsedad de los mecanismos de producción.

“Valor de cambio” intentó, por su parte, encausar un desvío, generar un roce, esbozar un diálogo con una esfera que escapa a los límites del accionar del arte. Todo ello desde una perspectiva utópica, desde la dimensión alegórica de la obra de arte.

Las formas del fracaso: la vuelta al objeto y el acto de pintar como resistencia

Si bien la experiencia resumida tras el trabajo “Valor de cambio” me pareció sumamente importante para mi proceso de producción de obra, debo confesar que me dejó una especie de sinsabor, la sensación de estar trabajando desde la impostura. Me pareció que el sólo hecho de incorporar nuevos medios (el video, la “performance”) contradecía mis anteriores planteamientos, me mostraba abierto a nuevas posibilidades y por tanto —en mi dogmática concepción— esbozaba una suerte de confianza en el arte, una escasa fe depositada en su mito y su

progresión histórica. Arrepentido, quise volver al cuadro y no desapegarme de él, parecer decididamente anacrónico, abiertamente escéptico. Me pareció que el sólo acto de pintar mostraba de manera más enfática una desconfianza que quería instalar como mi leitmotiv, quería que al ver mis pinturas éstas pareciesen declamar: “No creo en nada, desconfío del arte, nada en el arte me interesa, por eso pinto, ni siquiera lo paso bien haciéndolo, sólo lo paso”. Esta postura de niño malcriado, esta cierta aristocracia de espíritu, me parece encontraba resonancia en la pálida imagen del amanuense Bartleby. En el cuento de Herman Melville, un escribiente —Bartbley— llega a trabajar a un despacho de abogados de Wall Street, cumpliendo sus labores con eficiencia. El narrador y jefe del escribano, describe al nuevo empleado como una figura "pálidamente pulcra, lamentablemente respetable, incurablemente solitaria". Llegado un momento, el narrador solicita a Bartleby que examine un documento, a lo que este responde: “Preferiría no hacerlo” (*I would prefer not to*, en el original en inglés, donde debido al idioma, ni siquiera es especificada la acción de hacer). Esta se convertirá en la consigna invariable e inquebrantable de Bartleby, a la que responderá a cualquier orden o solicitud del narrador. Luego de que se resistiese a realizar toda labor, Bartbley es despedido, pero se niega a ir del establecimiento, respondiendo siempre “preferiría no hacerlo”.

A mi modo, quería homologar la insistente y pálida consigna de Bartleby a un: “preferiría pintar”. Esta afirmación sólo cobra sentido, en la medida en que se reduce la pintura a una nada, a un sinsentido, a una contraproducción que reniega de un presunto progreso o continuidad del arte y se le equipara, por el contrario, a prácticas vanas como la contemplación, el deambular y la ociosidad en cualquiera de sus formas. Veía en el puro acto de pintar, en su constante autorreferencia, una suerte de resistencia ideológica, la concreción de un acto de suprema ociosidad. Ahora bien, asumí que no sólo el acto, la performance de pintar era lo único importante, que el tema (cuestión que siempre había visto como un estorbo) cobraba una cierta importancia, siempre supeditado al cuadro y sus materias, una suerte de comentarios al pasar, de murmullos tenues, de bromas sarcásticas

dichas al oído: quise explotar un humor exangüe, una risilla fundada en el escepticismo y la desesperanza.

Materia: el óleo denigrado

Para enfatizar esa posición de desmedro o ineficacia que tendría la pintura en la actualidad, decidí pintar sobre soportes precarios y mezclar el óleo de tubo con pinturas sintéticas como esmaltes, óleos de tarro y barnices para madera. Para los soportes utilicé telas descuadradas y sin preparar, y maderas aglomeradas que había encontrado en la basura. Las características limitadas de estos materiales, rinden como remedos de soluciones pictóricas tradicionales que propicia la versatilidad del óleo (veladura, aguada, empaste, etc.). Así, la brillante transparencia del barniz marino asemeja a una veladura de siena tostada, y el blanco sintético logra superficies lisas, parejas y opacas. La superficie de los soportes cargados de huellas —manchas de aceite, rasgaduras, cortes, irregularidades— se imponían como significantes previos a la realización del cuadro. Había que lidiar inevitablemente con ellos.



Fig. 13. Tomás Fernández, *S/T*, óleo y barnices sobre tabla. 50x60 cm. De la muestra colectiva *Cuchillo al Agua*, Corporación Cultural Balmaceda Arte Joven. 2009.

En un aspecto representacional, estas pinturas abordan la temática del paisaje, noción que es tensada por la aparición en escena de cuerpos (muñecos, cadáveres, víctimas de asesinato) que resignifican el entorno y cuestionan los límites temáticos del género paisajístico. De modo similar a las anteriores pinturas, abordé escenas violentas que debido a la escala de los personajes —y el espacio reducido que utilizan los personajes en la superficie total del cuadro—, la manera en la que están resueltos, apenas unas pinceladas, resultan ambiguas. Estas especies de “focos temáticos” activan el entorno y, de alguna manera, lo condicionan: los confusos eriazos se convierten en los escenarios de cadáveres despojados, perros que los roen y fornican, de violaciones o peleas. Pero en suma, podría decirse, nada de ello acontece, pues el cuadro insiste más en sus manchas, en la vehemencia de tal o cual pincelada, en la dejadez de aquel trazo, en el chorreo displicente de una aguada, como si dijese: aquí no hay crímenes ni atrocidades, siquiera cuerpos, siquiera un perro; sólo manchas, pura superficie.



Fig.14. Tomás Fernández, *S/T*, óleo, barniz y esmalte sobre tela descuadrada. 50 x 53 cm. arrox. De la muestra colectiva *Cuchillo al Agua*, Corporación Cultural Balmaceda Arte Joven. 2009.

Quisiera establecer un ánimo, un temple, desde el que estas pinturas fueron hechas que se evidenciase en la pincelada, en el muñequero mecánico, en la superficie áspera y descolorida. Para ello he decidido llevar una suerte de bitácora que relatase los procedimientos llevados a cabo en la ejecución de una pintura. Si bien pretendo dar nombre o describir al menos este “ánimo” y el por qué de éste, ello no quiere decir que este relato este teñido por afectos, siquiera por reflexiones. Se trata, por el contrario, de una narración fría y objetiva de los procesos técnicos que involucraron esta pintura. A ver si de allí se desprenden pistas para este propósito:

“Miro un pedazo de madera aglomerada rectangular de 47 x 60 cms. aproximadamente, de bordes irregulares que he encontrado en la basura amarrado a una pila de otras maderas de características similares. Está cubierto de polvo, presenta manchas de aceite y crecen hongos de color negro y rojo en algunos sectores de su superficie. Tomo un trapo y remuevo el exceso de polvo. A continuación agarro una brocha y cubro la cara lisa del soporte con óleo sintético brillante blanco. Considerando que el contraste de color entre el blanco de la pintura y el siena oscuro propio de la madera es muy fuerte, decido mezclar algo de óleo azul ultramar y tierra de sombra tostada directamente sobre el soporte, con la misma brocha empapada de blanco. Luego de sobajear se crea un gris neutro a fin de dejar visibles ciertos sectores de la madera, incorporando su color a la gama de grises que compondrá el cuadro. Tomo la brocha empapada de gris y la unto en un médium constituido por partes iguales de aceite de linaza y trementina, logrando una tinta gris, lechosa y ligera. Realizo aguadas grises que, dados sus grados de dilución, dejan entrever el color de la madera, incorporando un tono intermedio entre el siena del soporte y el gris neutro conseguido en un comienzo. Luego, reviso unas imágenes que he obtenido pausando escenas de películas y que he impreso en una calidad deficiente. Elijo una que corresponde al film “Angel malvado” que muestra a dos niños caminando entre las lápidas de un cementerio cubierto con algo de nieve. Preparo un negro óptico con azul ultramar y tierra de sombra tostada ligeramente cálido y

transparente, y con un médium limpio empiezo a esbozar sombras y objetos oscuros, retirando la pintura gris con un trapo en los sectores que quiero incorporar el negro, a fin de que no se mezclen. Si bien he escogido las formas de la imagen del cementerio, sintetizo muchos elementos y omito otros tantos. Elijo trabajar con los colores de otra fotografía del mismo film: un paisaje que muestra una línea de tren con grises fríos que oscilan entre tierras, azules y violetas y el amarillo pálido del cielo. Para acercarme a esa gama de grises violáceos, realizo una mezcla de verde viridian y carmín al que incorporo distintas cantidades de blanco. Comienzo a mezclarlo directamente sobre el soporte con el gris anterior y empastar ciertos sectores, definiendo por recorte los sectores trabajados inicialmente con el negro óptico.”

“Siguiendo la gama cromática de la segunda fotografía, comienzo a empastar luces de tinte amarillo con un gris preparado a partir de amarillo cadmio oscuro, tierra de siena tostada, blanco de zinc y violeta para neutralizarlo. Debido a que el formato del soporte es más alargado en comparación a las proporciones de la fotografía, invento gran parte de la pintura, añadiendo prolongaciones de los elementos que aparecen en el encuadre. Aprovecho de “rellenar” ese espacio limpiando el excedente de pintura en los pinceles, cuando deseo ocupar otro color.”



Fig.15. Tomás Fernández, *S/T*, óleo, barniz y esmalte sobre tabla, 47 x 60 cms. 2009.

Humor y escepticismo

Asumiendo que la pintura sólo podía referirse a sí misma y, cuando mucho, a realizar algún comentario inocuo sobre otro tema en particular que no atañese a sus componentes matéricos ni a su historia, decidí incorporar una cuota de humor en mis imágenes. Me interesaba mantenerlo, sin embargo, en una cierta ambigüedad: imágenes que al mismo tiempo resultasen risibles, ridículas y trágicas, truculentas o dramáticas. La parquedad formal de mi pintura podía “aguantar” situaciones descomedidas que en otro registro pictórico (fotorrealismo por ejemplo) hubiesen resultado insostenibles: escenas de dominación y sumisión sexual, violaciones, escenas zoofílicas, asesinatos. Todo ello llevado a la escala de la miniatura, a monigotes sin rostro, sin detalle alguno: el ancho de una pincelada se correspondía al de un amasijo gris cálido que representaba una cabeza o un manchón redondo (la presión del pincel cargado de óleo contra la tela) que perfilaba una mano, un muñón. Este humor negro o macabro, era coherente con mi lógica de escepticismo: cuando no hay nada en que creer, sólo queda la carcajada. Es más, este humor alivia la seriedad de la pintura: el cuadro se ríe de sí mismo, se sabe caricatura, mal chiste, chiste podrido. El cuadro no se toma en serio.



Fig.16. Tomás Fernández, *S/T*, óleo sobre tela, 100 x 100 cms. 2008.

Conclusión:

Al igual que dar el primer paso, es difícil elaborar una conclusión para lo que ha sido una memoria, la reinención de un proceso vivido a través de la escritura. Es difícil —sino vano— intentar dar con una respuesta, cuando no está del todo clara la pregunta. A pesar de este inconveniente, hay algo que se hace evidente en este recorrido: la presencia transversal del problema de la pintura. A lo largo de la serie de trabajos que he descrito y analizado, la pintura ha sido abordada desde sus aspectos técnicos, en los primeros trabajos de taller, hasta su dimensión alegórica, durante los ejercicios realizados en el Magister de Artes Visuales. Dicho tránsito supuso una comprensión más amplia del medio artístico, de la propia visualidad y de las posibilidades de la pintura en un contexto sobrepoblado de imágenes. Ante tan sobrecogedor panorama, el devenir pictórico parece encaminarse al cuestionamiento sobre lo que quedaría de la pintura, sentido último de la dejadez en estos cuadros. Se genera allí, una suerte de correspondencia entre lo representado, el modo y el “ánimo” en que fueron resueltos y la materialidad del óleo, bajo una consigna o poética del despojo: “la esencia de un objeto tiene algo que ver con sus restos: no forzosamente con lo que queda después de que se ha usado, sino con lo que se desecha para el uso.”¹³

Es esta una pintura sin fe, que se encamina a la reiteración de un ejercicio netamente pictórico, en consideración de lo ya acontecido en la representación figurativa del cuadro y de la visualidad, en la impostura de la fotografía y la imagen digital. Por ilustrarlo de algún modo, recoge la actividad en el estado que ha quedado: maltratada, aminorada, cuestionada, desacreditada, resuelta; en definitiva, cargada. El carácter retroactivo de la pintura, exige una revisión de la tradición que determina su quehacer, oponiéndola —por definición— a toda noción de progreso.

Si bien, como he expresado antes, la pintura es un elemento transversal en mi trabajo ¿podría afirmarse que es el problema fundamental? No sé si sea

¹³ Barthes, Roland. *Lo obvio y lo Obtuso. Imágenes, gestos, voces*. 2ª reimpresión. Barcelona: Paidós, 1995. p. 62

prudente encasillar todo mi trabajo a un procedimiento técnico y su problemática, me parece cuestionable e incierto que continúe insistiendo en la pintura por mucho tiempo más (el arte contemporáneo ha dejado obsoleta la exclusiva especialización técnica, dando paso a un artista capaz de transitar en el medio que le sea más productivo a sus fines). Prefiero creer que en la pintura —en su historia, en su devenir— he encontrado un sistema que resume gran parte de mis intereses y que se adecúa a mi temple, mi ánimo y que precisamente ha servido para identificar y encausar tales intereses hacia otros procedimientos como la fotografía, la fabricación de maquetas, figuras y volúmenes.

La condición de esta pintura se asemeja a la borra gris en el fondo de los tiestos con aguarrás, donde descansan los pinceles tras varias semanas de desuso. La desidia de sus manchas recrea la languidez de un gesto manual, vaciado de la grandilocuencia que gozó antaño. Es a través de su práctica insistente, del distanciamiento de la reflexión, de la suma de desánimos y accidentes, que he podido elaborar un incipiente cuerpo de obra coherente. De un modo similar he realizado este texto. Es a través de la pintura que he podido identificar la desidia, la precariedad, la manualidad, la flojera, el pesimismo como elementos que me son afines y he encontrado la manera —pese a la aparente contradicción— de productivizarlos y anticipar, intuir el próximo paso, reconocer los materiales que me cautivan —trapos, cartones, *maskingtape*, materiales precarios, de desecho—, las imágenes que me fascinan y los procedimientos que me resultan cómodos.

La elaboración de este texto, aparte de aclarar, ordenar y pensar lo ya hecho, abre la promesa —aunque incierta— de lo venidero: fija un precedente y traza un panorama, el clima en que tendría que moverse el trabajo futuro y al mismo tiempo, instala la duda, la desconfianza sobre el paso que se ha dado, la posibilidad de que lo hecho no haya sido más que un ejercicio infructífero, un trabajo en vano, una pérdida de tiempo.

Bibliografía

BALZAC, Honoré de. *La obra maestra desconocida*. Santiago: LOM Ediciones, 1998.

BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. 2º reimpresión. Barcelona: Paidós, 1995.

BORRIAUD, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

MACHUCA, Guillermo. *La belleza es poca cosa en Adolfo Couve, Escritos sobre arte*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2005.

MELLADO, J. Pastor. *Sobre Couve*. Santiago: Banco Industrial y de Comercio Exterior, 1985.

ZOLA, Émile. *El naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*. Barcelona: Península, 2002.

WILSON, Michael. *A review by Michael Wilson on Tuymans exhibition at White Cube, London* <<http://www.postmedia.net/999/tuymans.htm>> [consulta: 06 agosto 2011]