



UNIVERSIDAD DE CHILE  
ESCUELA DE POSTGRADO  
FACULTAD DE ARTE

**SI SÉ TAL REVÉS SE VER LA TESIS  
(TRES EXPOSICIONES Y UN PALÍNDROMO)**

Tesis para optar al grado de Magister en Artes

Mención Artes Visuales

FELIPE COOPER HERNÁNDEZ

Profesor Guía: Willy Thayer Morel

Santiago de Chile

2014

A mis padres, con todo mi cariño y gratitud.

Quiero muy afectuosamente agradecer:

A María Gabler, por su cariño, apoyo, ayuda y comprensión.

A mi familia, por su generosa motivación y ayuda.

A Eugenio Dittborn, por su excelente disposición e interés.

A David Johnson y al departamento de Literatura Comparada de la State University of New York, por sus valiosos consejos e interés en esta tesis.

A Willy Thayer, quien como profesor guía me alentó y ayudó con consejos y comentarios de gran agudeza, inteligencia y creatividad.

A Gonzalo Díaz, por su confianza y apoyo y por sus precisas y creativas ideas en mi examen de grado.

A Víctor Díaz, por su cordial inteligencia y el estimulante modo en que la comparte, tanto en su calidad de profesor como de amigo.

## INDICE

<b>Resumen.....</b>	<b>1</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>2</b>
<b>Posiciones Conceptuales.....</b>	<b>5</b>
<b>Descripciones.....</b>	<b>19</b>
<b>Inutilidad.....</b>	<b>33</b>
<b>Cierre.....</b>	<b>36</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>38</b>

## **RESUMEN**

La presente tesis tiene como objetivo lograr una posible lectura de tres de mis trabajos en el área de las artes visuales, mediante un ejercicio que se desarrolla desde el lenguaje escrito. Para ello esta tesis tuvo que reparar en el marco de su propia posibilidad o condición, dada la sospecha de que es imposible escribir apropiadamente de un hecho visual.

Es gracias a la casual irrupción del palíndromo, que este problema encuentra un desarrollo acorde a los intereses puestos en la obra y en el trabajo de escribir de ella.

## INTRODUCCION

Esta tesis propone un tipo de descripción de algunos de mis trabajos en el área de las artes visuales. Para ello el texto desarrolló aspectos formales y conceptuales que conformaron una descripción. Elaboré esa descripción que, una vez terminada, descarté. La razón de ello es que la descripción, intentando cumplir su cometido, apegada a la lógica y a una cierta precisión en el uso de los conceptos, dejaba afuera algo que no podía, necesariamente, caber dentro de ella misma: el hecho de mostrarse equívoca y deliberadamente parcial. Ensayé sin éxito un modo en donde la descripción incluía momentos de contradicción y otros de ciertos vacíos descriptivos, pero al releerla se entendía como el acto desenfrenado de alguien con problemas serios de lógica más que como el resultado que yo buscaba encontrar. También descarté, esta vez casi antes de empezar, un texto que tuvo un tono más poético y que se apoyó en el uso de metáforas con objeto de que la descripción fuese más abierta y menos unívoca (la razón principal de haberlo descartado tiene que ver con que ese ensayo resultó demasiado siútico y que se entendía la tesis como un intento de obra en sí misma).

Pensando en cómo resolver esta tesis di con el palíndromo (pensándolo desde su relación con el lenguaje en general). El palíndromo es muy sencillo de explicar pero bastante complejo a la hora de buscar una posible interpretación. En estos casos, una frase puede ser leída como lo es habitualmente, pero también de otra forma. Esto abre la posibilidad de interpretar esa frase, lo que se vuelve extensible también a otras; sílaba por sílaba, letra por letra. Surgió entonces el convencimiento de que mi principal interés era solo abarcable realizando un doble acercamiento y evitando así una sola descripción. Una descripción única, a mi juicio, conlleva un tipo de actitud apegada a una disposición acrítica al momento de ver una escena, en lo relativo a parte importante de mi interés, que tiene que ver con preguntarse qué se está viendo a la hora de ver objetos y pinturas de esos objetos puestos unos al lado de otros en un espacio particular. En una tesis en general se pretendería que esta pregunta tuviese una convincente respuesta, resolviéndola con una descripción completa y acabada o, en caso contrario, se sospecharía de si cumplió su cometido. Incluso si se pudiera dar respuesta contundente a la pregunta, se podría estar de acuerdo con ella o disentir. Pero en cualquier caso,

estaríamos tomando posición respecto a la descripción original y mermando la posibilidad de que sea entendida desde una multiplicidad de formas o aproximaciones.

Esta disposición acrítica (disposición apegada al lugar común, a lo que damos por sabido sin cuestionarnos lo que vemos ni cómo o cuándo lo vemos) es a lo que busco dar batalla, tanto en la elaboración de mis trabajos como en la recepción de éstos. Elaborar una tesis que participe de esta actitud acrítica, por lo tanto, sería un doble despropósito: no hablaría, o lo haría de muy mala forma, de los ámbitos de ideas que me interesan a la hora de idear o producir un trabajo visual y por otro lado sería una pésima guía para el eventual lector que busque en esta tesis una forma de aproximarse a los intereses puestos en juego en mi trabajo.

Debido a esto, finalmente ensayé una forma de abarcar al asunto, donde la aproximación no fuese excesivamente directa ni unívoca, cosa que permitiera algo que creo esencial: dar cuenta de una atmósfera que cuestiona (y no de una pregunta en particular) y propiciar una tensión entre ámbitos de ideas (y no una postura frente a ellas). Confío en la potencia creativa de una idea precisamente cuando presiento que supera mi posibilidad de entenderla o de reducirla, cuando se mantiene incomodando. Abarcar el asunto desde una perspectiva más concluyente, me parecería una reducción y una falacia, y dejaría a las ideas en torno a mis propios trabajos en un ámbito fuera de mi interés.

Es por esta razón que en esta tesis ensayo una descripción a partir de dos descripciones. Describir de dos formas algo en una tesis resuelve dos cosas. La primera, es dar el doble de puntos de vista en torno a lo que se pretende describir. La segunda apunta a la sensación de ambigüedad e in-completitud (particularmente tratándose de una tesis de magíster en donde se espera cierta precisión), lo que genera que se ponga en tela de juicio la información entregada en cada descripción. En resumen, más información, menos fidedigna y más equívoca.

Los trabajos a describirse corresponden a tres exposiciones. Estas exposiciones tienen en común el uso de pintura figurativa (realista) y su interacción con los objetos y el espacio expositivo.

1. *El triunfo del realismo II. (ETR II)* Pontificia Universidad Católica de Chile, Campus Oriente, Centro de Eventos. Exhibido en el marco de la Primera Muestra

Inter-universitaria “Suspende-Apagar-Reiniciar”. Curatoría de Víctor Díaz. Santiago de Chile, Junio 2006. Ver imágenes 2-A y 2-B.

2. *El triunfo del realismo III. (ETR III)* Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Sala Nemesio Antúnez. Santiago de Chile, Noviembre 2007. Ver imágenes 3-A, 3-B y 3-C.
3. *Escenográfica*. Galería Gabriela Mistral, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Sala 1. Exhibida en el marco de la exposición homónima, junto a Javier Coronado (sala 2) y Francisco Uzabeaga (sala 2). Curatoría de Josefina Guilisasti. Santiago de Chile, Diciembre 2009 a enero 2010. Ver imágenes 4-A a 4-F.

Finalmente, creo necesario precisar que el trabajo de tesis se constituye desde un momento particular, y en este sentido, en una revisión a la luz de lo que ha trascendido de estas tres exposiciones. Producto de ello, quedan atrás varios aspectos que en su momento gravitaron pero que con el correr del tiempo perdieron importancia, propiciando, de este modo, un relato basado en lo que ya empíricamente ha sobrevivido de las experiencias anteriores. No menor es también la propensión a dejar fuera los argumentos que no tienen cabida en un relato como éste (ya sea por su inutilidad como argumento, como contra-argumento o por su distancia con el hilo desarrollado). En este sentido, el tiempo (y los olvidos, restricciones y fijaciones permitidos e impuestos por él) constituye un primer gran filtro argumentativo. A raíz de esto, soy conciente de no intentar desarrollar una estructura que abarque rigurosamente los ámbitos en que estas obras pudiesen relacionarse, sino sólo algunos aspectos que considero de especial interés para desarrollar en el marco de esta tesis<sup>1</sup>. Este sesgo –temporal, personal, de conveniencia- propicia la posibilidad de estar generando una tesis demasiado personal y contingente. Las descripciones que se ensayan –dos por cada exposición- no aspiran a revertir esta condición. Por el contrario, se constituyen como metáfora de ella.

---

<sup>1</sup> Debido a ello, no se conforman lo que en estricto rigor debiesen ser capítulos, sino un cúmulo de apartados agrupados en torno a una pequeña explicación final.

## POSICIONES CONCEPTUALES

### Una extrañeza

Mis últimos trabajos consisten en el montaje conjunto de escenas de objetos y de representaciones pictóricas de esos objetos. En la búsqueda de lo que me interesa de esta relación entre el objeto y su representación pictórica, he dado -en un principio, antes de valerme de la metáfora- con la idea de una presencia extraña; una extrañeza. Se trata de un tipo particular de extrañeza: no en el sentido de algo que es poco (o está fuera de lo) común por infrecuente, sino a su cualidad incomprensible, capaz de generar una atmósfera de cierta condición inestable o algo enigmática. Esta extrañeza tendría, además, el peso de algo ineluctable, algo de lo que no podemos zafarnos, algo en lo que estamos siempre inmersos o que es constitutivo de nuestra relación con los objetos.

Una investigación y depuración de esta extrañeza ha determinado la producción de estas tres exposiciones. Sin embargo, desentrañar esta sensación nunca fue el propósito de ese periodo. Por el contrario, dediqué ese tiempo a ensayar y producir enfocado en detectar y depurar aquellos componentes visuales que la producen, con el objeto de potenciarlos. De hecho, he necesitado no terminar de entender (haberlo logrado hubiese terminado con toda producción) las razones que producen tal atmósfera para poder avocarme y seguir interesado en ella. Durante este tiempo he tenido siempre la sospecha (y una secreta convicción) que se trata de un *problema* que goza de cierta insolubilidad. La presente tesis me da -en honor a la verdad, me exige- la oportunidad de intentar aproximarme a este particular asunto.

Los esfuerzos implícitos en la búsqueda por describir esa extrañeza tienen la paradójica condición que mientras más fructíferos son, más desbaratan la esencia propia de esa extrañeza (las mejores películas de terror que me ha tocado ver son aquellas precisamente donde nunca se exhibe cabalmente la fuente del terror). El desarrollo de esta tesis me hace correr el riesgo, en este sentido, de una sobre-exhibición.

## Una (In)Estabilidad

La estabilidad habitual de los dos grupos de elementos que componen los trabajos (objetos y representaciones pictórico-realistas de esos objetos) al parecer radica en que cada uno de ellos se adecua en un ámbito en donde su presencia, cotidianamente, no gatilla un reparar en el marco de su posibilidad o condición. De esta forma, al contraponer o poner contiguamente (optar por algo en este tipo de características de la descripción comporta una intencionalidad que creo mejor evitar<sup>2</sup>) objetos y pinturas realistas creo que se genera una tensión, al introducirse una inestabilidad ahí donde sólo había estabilidad (entendiendo la estabilidad cotidiana media o naturalidad como un montaje altamente reglado y sobreentendido que se pretende naturaleza). Esta inestabilidad se genera al exhibirse, de algún modo, la institucionalidad en la que ambas categorías están inmersas, entendiendo que esta institucionalidad vela por que el anónimo soporte de las estructuras que rigen nuestra cotidianeidad, se mantenga constante e inadvertido. Así al tensionar esta estabilidad del uso con el sencillo acto de exhibir conjuntamente estos dos grupos de elementos estables, se genera una interrupción que exhibe el dis-funcionar de los hábitos e inercias cotidianas:

“A través de este ejercicio la realidad es puesta al descubierto en todos sus elementos categoriales, en todas aquellas minucias y arbitrariedades que desaparecen en nuestra experiencia cotidiana de ésta, de lo que resulta que nuestra visión de mundo no es más que montaje, el prejuicio es denunciado como formato categorial, formalidad esclerosada, empalmada a nuestra retina, y lo inquietante de todo esto es que esta maquinaria constituye nuestra realidad. Así es la obra de Felipe Cooper en la cual es la representación en un amplio sentido la que es evidenciada, caricaturizada y revelada en la invitación a realizar un ejercicio.” Cucurella (2006).

Es lo que en palabras de Rojas (2009) describe como: “Escena sin espesor narrativo, exhibiendo el anónimo soportes de los hábitos e inercias cotidianas.”

El realismo aquí, estaría abasteciendo una ilusión, pero al hacerlo, precisamente la desmonta (al hacer aparecer la cotidianeidad como ilusión). El gesto de estas exposiciones, dado por el abastecimiento o fomento de las tecnologías en curso, existe como potenciador de una tensión que hace visible la cotidianeidad como una excepción vuelta regla.

---

<sup>2</sup> Al definir la ubicación de uno con respecto al otro, es difícil no tomar partido. *Contraposición, contigüidad, a continuación, al lado*, son todos términos que creo anulan una equivocidad que me interesa particularmente. Solución a esto quizá, aunque un tanto rebuscada, sería señalar la ubicación geográfica de uno con respecto a otros (“al poniente de”, “al norte de”). Aunque dudo también de esta última opción: probablemente serían entendidos como resabios poéticos.

## Paradojas y palíndromos

Las paradojas y en particular los palíndromos se constituyen como esenciales en esta tesis. En primer lugar porque constituyen un ejemplo en el lenguaje de la extrañeza y de la inestabilidad que se mencionan en los apartados anteriores. Pero más importantemente porque ellos propiciaron una idea central en esta tesis, que fue la forma de darse cuenta y de resolver la sospecha acerca de que tan conveniente es el lenguaje escrito a la hora de referirse a un trabajo visual.

Desde hace años, me han interesado algunas paradojas y palíndromos. Los palíndromos, en un principio, se constituyeron como un juego. “Sé verla al revés” guarda desde un inicio un sitio de honor, debido a la sensación de que, además de su condición de palíndromo, tiene un carácter autoconsciente y tautológico<sup>3</sup>. La frase, posible de ser leída de izquierda a derecha o viceversa, alude además, en su afirmación, a la misma capacidad, como si tuviera cierta conciencia de sí misma, como si, casi sin metáfora, exhibiera la posibilidad de un tipo de autonomía del lenguaje.

Dentro de las paradojas, me han interesado particularmente las vinculadas con el propio lenguaje. Fue así como una de las más populares, la paradoja del mentiroso, inauguró mi interés en ellas. “Yo siempre miento” muestra cierta inestabilidad en el lenguaje, lo que genera una suerte de sospecha hacia su integridad. “Yo siempre miento” desde el mismo lenguaje se alude y se genera la mentira, pero se deduce una verdad. El lenguaje aquí flaquea, se vuelve inestable; genera una *infamiliaridad*<sup>4</sup>.

Paradojas y palíndromos tiene en común la capacidad de evidenciar una inestabilidad en el lenguaje: la paradoja, al cuestionar la infalibilidad de *su* lógica frente a *la* lógica; el palíndromo, al cuestionar sus márgenes (de un orden anexo explorable).

El palíndromo nos evidencia la condición arbitraria de un sistema<sup>5</sup>. Todo, en nuestro idioma como sistema, debe ser leído en un sentido (sentido entendido en una

---

<sup>3</sup> Ahora veo este interés muy vinculable a la tautología en la que incurro con la pintura realista, más aun cuando ésta es “enfrentada” a los propios objetos que le sirven de modelo, como es el caso de los trabajos aquí revisados.

<sup>4</sup> No postulo con esto que sean las únicas infamiliaridades que se pueden encontrar en el lenguaje. Quizá esta distancia (esta abstracción del lenguaje) la logre incluso el sencillo juego de repetir múltiples veces una palabra, hasta lograr sentir la precariedad en su sentido combinada con la extrañeza en su sonoridad.

<sup>5</sup> Hace algunas semanas cenaba en casa de mis padres mi familia completa. Manuela, polola de mi hermano Diego, pese a haber confirmado su presencia, no llegó. Su lugar en la mesa quedó desocupado, pero con el plato puesto. La entrada consistió en alcachofas, en una estación que no garantiza su calidad. Producto de ello es que, probablemente, varias de ellas estaban en exceso blandas, harinosas. Diego quejándose tomó, en primera instancia, una de éstas, y mi hermano Tomás, en tono burlón le aconsejó: “[...] a la Manuela dale una mala”. La frase inmediatamente me alertó: mi entrenamiento en ese tipo de

doble acepción: como dirección y como posibilidad de entendimiento). Pero el palíndromo incorpora un quiebre. En los palíndromos la frase puede ser leída en sentido inverso, dejando en evidencia cierta estructura arbitraria del sistema que guía nuestro entendimiento. ¿Existirán otros órdenes o estructuras que rijan la forma y el sentido de las palabras, aún no descubiertos?<sup>6</sup> La naturalidad e independencia de lenguaje queda en entredicho al relacionarnos con éste desde esta perspectiva, ajena a su habitual estructura normal y normativa.

Al realizar Etr II, Etr III y Escenográfica, me siento en varios sentidos revisando paradojas y palíndromos en el campo del objeto y una forma particular de representarlo pictóricamente.

Creo que existe un estrecho vínculo entre estos dos conceptos y mi trabajo. Palíndromo y paradoja trabajan en distintos niveles del lenguaje, pero ambos afectan cierta estabilidad de su contenido.

Desde una perspectiva formal, el palíndromo se genera gracias a una particular simetría de los componentes (letras) de la frase en cuestión. Incluso esto es evidente en la forma como ETR III y Escenográfica han sido diseñadas, donde la simetría y la imagen especular son protagonistas.

Creo de interés el hecho que todo palíndromo interrumpe el sentido izquierda-derecha como el único posible. Lo que se hace un poco más enrevesado de pensar es qué sentido tiene, para esas frases, el hecho de que signifiquen cuando son leídas al

---

juegos fue, con toda seguridad, el causante. Advertí el palíndromo, en voz alta, entre la incredulidad y sorpresa de todos. Más allá de los insultos y bromas que, pasado el primer momento de impresión, recibía por mentiroso y por haber realizado, según ellos, un montaje, me quedé con una sensación muy extraña (la inestabilidad no provenía del contenido reversible de lo que se había dicho, sino del hecho que la frase pronunciada conllevaba una posibilidad oculta que, al descubrirse, generaba cierta desconfianza en la univocidad de sentido que de forma inadvertida y cotidiana, conferimos a toda frase supuestamente cualquiera, como esa). Con *sensación de extrañeza* no me refiero a una sensación atribuible únicamente a la razón (como podría entenderse a partir de lo recién narrado), sino a algo que conlleva un grado mayor de involucramiento corporal: no al nivel de las sensaciones como el frío o la acidez, que habitualmente son totalmente reducidas a la corporalidad, sino como la preocupación o la ansiedad, en donde vemos, o percibimos, al menos en algún grado, involucrada nuestra condición corporal. Se trata, así, de un tipo de *sensación de entendimiento* o, más bien, una sensación de *no entendimiento*. Es una sensación parecida a la que tenemos cuando algo nos perturba por nuestra incapacidad de comprenderlo en un ámbito del conocimiento donde tenemos la absoluta convicción de contar con las herramientas para ello (no es, en este sentido, la sensación que le produciría a alguien no instruido, la incapacidad de comprender una determinada ecuación matemática). Es inmersa en esa extraña condición que se produce la sensación a la que me refiero.

<sup>6</sup> Palabras o frases que en un sentido tengan un significado y en el otro, uno distinto (Se verla); o en un sentido signifiquen algo en un idioma y en sentido inverso signifiquen algo distinto en otro (At art); o que en ambos sentidos signifiquen lo mismo pero en distinto idioma (¿?); o que la frase se complete al leer de izquierda a derecha y derecha a izquierda acto seguido. Han existido experimentaciones con el lenguaje en esta dirección. Es el notable ejemplo del grupo Oulipo en la década de 1960

revés. ¿Adquieren con esto otra connotación? ¿Se vuelven metáforas de algo? ¿Se trataría de frases con un sentido más complejo o amplio que las normales? ¿Afectan el sentido de la frase original, de la lectura al derecho? En esa suerte de extraña redundancia, se esconde una inestabilidad<sup>7</sup>.

Las paradojas del lenguaje, por su parte, parecen generarse en un plano más hondo de esa inestabilidad de lenguaje. ¿Donde radica la falla del “Yo siempre miento”?; ¿Dónde está el truco de “¿Puede un todopoderoso crear una roca tan pesada que ni él logre mover?”?

Estas interrogantes (y no sus posibles respuestas) generan inestabilidades que al parecer no se originan sólo en el lenguaje (como una lógica más pragmática nos aconsejaría pensar para el caso de los palíndromos). Este tipo de inestabilidades son capaces de acercarse a crear la atmósfera que intento describir.

Alguna vez usamos la frase percatándonos por primera vez de su imposibilidad (“yo siempre miento”) o de su escondida posibilidad (“se verla al revés”). Producto de ello, se abren posibilidades, por tanto preguntas. Lo incómodo radica en que esas posibilidades inauguran una movilidad que aparentemente no deseamos. Ahí donde lo que interesa es llevar una idea de un lado a otro (comunicarla), aparecen formas que nos interpelan a cuestionar el medio. Y por lo tanto, aparece el medio. Reparar en el medio impide seguir comunicándose. Nos impone un silencio. En palabras de Barthes:

“[...] no puedo estar al mismo tiempo *fuera* del lenguaje, tratándolo como un blanco, y *dentro* del lenguaje, tratándolo como un arma”.

Al parecer, en una paradoja del tipo de “yo siempre miento”, quien habla es el propio lenguaje. Es el propio lenguaje quien, desde una frase gramaticalmente legítima, nos miente; hace imposible el mismo sentido que articula (siguiendo este hilo, creo interesante pensar la primera persona del singular no como un sujeto, sino como el propio lenguaje). El lenguaje, de este modo, nos permite y nos impide, de manera sigilosa y retraída. En notables palabras de Humboldt:

“El hombre vive con sus objetos, principalmente, en la forma en que el lenguaje se los presenta: podría decirse que exclusivamente, en realidad, pues que sus sensaciones y su actuación dependen de sus percepciones. Por el mismo proceso

---

<sup>7</sup> Hasta donde conozco, no ha sido descrito el palíndromo que en el sentido habitual signifique algo y, a la inversa, otra cosa. “Se verla” es un ejemplo de este tipo de casos, que se vienen a sumar a esta inestabilidad. Otro podría ser una cruz de idiomas, donde la frase original cambie de idioma al ser leída al revés, o de un palíndromo que fuese una pregunta de un lado y su respuesta del otro.

mediante el cual segrega de su ser el hilo del lenguaje, queda aprisionado en su tela; y cada lenguaje traza un círculo mágico en torno a las gentes que lo hablan, un círculo del que no es posible escapar, sino penetrando en otro.”

## **Objetos y pinturas expuestas**

**-Objetos:** Los objetos exhibidos en estas exposiciones han tenido siempre un nivel de pertenencia al lugar de exhibición: en aquellos lugares donde las condiciones habituales de exposición incluyen objetos (el caso de *ETR II*), éstos han sido respetados, se han mantenido en su sitio y posición original. En otros lugares, cuando las salas de exposición no los contienen como parte de su conformación habitual (*ETR III* y *Escenográfica*), se han incorporado, provenientes de oficinas contiguas (desde donde son administradas dichas salas<sup>8</sup>) y mediando la menor cantidad posible de intervenciones o modificaciones de éstos. Los objetos -con excepción de los dos pequeños bodegones en *ETR III* y *Escenográfica*- mantienen, de esta forma, cierta pertinencia al espacio donde son exhibidos, suponen un vínculo de necesidad y familiaridad con su contexto. Por ello, son objetos que se adivinan como pertenecientes al lugar donde están, siendo incluso a ratos inadvertidos. Así intento que el objeto no se vuelva metáfora ni desplazamiento de contextos o sentidos. Con esto pretendo evitar la preponderancia de la interrogante acerca de cuál es el sentido de exponer un objeto de determinadas características en un espacio específico: el objeto es familiar en sí mismo y en su contexto. Utilizo objetos usados (no sólo en su condición de algo no nuevo, sino como cualidad de *algo que es y ha sido* útil, ocupado), que no son intervenidos ni modificados en sus características formales (no han sido pintados, arreglados ni restaurados). La disposición de ellos tampoco ha sido alterada mayormente, respeta la relación espacial lógica original: la estufa *en* el suelo, enfrentando el escritorio; el computador *sobre* el escritorio, con su monitor en dirección a la silla; el teclado *delante* del monitor, con sus letras orientadas hacia la silla; etc...

**-Pinturas:** Las pinturas en estos trabajos, son de factura realista, teniendo siempre apego en dibujo, valor, color, textura y atmósfera al motivo que la origina. Todas ellas

---

<sup>8</sup> No es objeto de esta tesis estudiar las posibles implicancias políticas derivadas de este hecho.

fueron realizadas omitiendo, en lo posible, el gesto, la mancha, el empaste (o las texturas propias del volumen matérico), la aguada, la excesiva disgregación color/valor y en general todo componente que permita percibir una preponderancia de la subjetividad o el azar en la traducción de las formas y su color (entendiendo esto como una preocupación particular por la forma en como la materia es dispuesta sobre un soporte).

“En la pintura realista de Felipe Cooper solo hay lenguaje, cuerpo retórico hecho carne, la pintura se convierte así en campo de desafección intencionada, que no se permite encantar ni ser bella.” Cucurella (2006).

Otra característica común es el modo sintético en cómo están pintadas: existe una factura detallista o efectista pero ésta se detiene cuando el cometido de engañar al ojo es logrado para cierta distancia de observación preestablecida para cada instalación.

Wolff (2009), a este respecto escribe:

“[...] se trata de una pintura que intenta eliminar todo rastro gestual, para dar con esa presencia acabada y verosímil, cuya trampa se constata en el enfrentamiento de los modelos que intenta sustituir. Su observancia es con el silencio, con el ocultamiento, un camuflaje que permita incluso estrellarse con la figura y el objeto que representa en la cercanía de la superficie”.

El óleo se constituye así como medio para lograr una imagen verosímil a cierta distancia y desde un punto de vista preciso.

**-Excepción: los bodegones:** Tanto en *ETR III* como *Escenográfica* participan dos bodegones (Sin Título, versión nº1 y nº2, 2007, óleos sobre madera 31 x 41 cm. cada uno). Estos bodegones fueron hechos intentando un parecido total. Se mantuvo el soporte, el motivo, la composición, el dibujo, la paleta cromática, la forma de disponer la pintura sobre el soporte, etc., con la intención de hacer dos pinturas iguales. Fueron hechos a la par, vale decir se pintaron contiguamente y conjuntamente, siguiendo el mismo proceso y los mismos tiempos.

Su inclusión en las citadas obras guarda el propósito de activar una inestabilidad del conjunto. El bodegón en la escena “objetual” se constituye como la única representación pictórica y en la escena pictórica, paradójicamente, se constituye como la menos representacional de todas las pinturas, acercándose más a la condición de objeto.

Esto debido a que dentro de las representaciones de la escena pictórica es la que alude de manera mas fortuita al conjunto y contexto (no hay necesidad de que sea ese bodegón el que esté ahí; podría ser cualquier otro o podría estar en diversidad de lugares). Es el único elemento totalmente contingente, entendiendo *contingente* como “lo que podría no ser”. No podemos decir que pertenece a ese espacio en la forma como sí podemos presumir que lo hace todo el resto de los objetos o todo el resto de las representaciones. Esa condición de los bodegones activa las mismas preguntas para el resto de los elementos exhibidos:

¿Son todos representaciones? Y en caso de serlos; ¿Comparten un mismo status?; ¿Cuál es el original?



Imagen 1. *Bodegón (Versión 1 de 2)*. *El triunfo del realismo III*. Sala 2. Puesta en escena pictórica.

## Diletante e inevitable pintura

Pinturas y su intento por resistirse al análisis: Cientos de años de su propia historia le confieren un status lleno de significancias, ineludibles citas y comparaciones. Creo que esta es una condición ineluctable de la pintura, particularmente del óleo. Pero es precisamente esta cualidad versátil del óleo (la misma que sumada a otras masificó y extendió su uso, determinando su amplia inscripción en la historia) la que, una vez más -y más allá de toda especulación acerca de cuanto pudiese determinar la obra, diseminando o diluyendo su sentido- la permite. Sin pintura –más aun, sin óleo- no hubiese sido posible realizar exposiciones de esta naturaleza. El resultado buscado en la calibración de la luz y el color, con objeto de producir el engaño al ojo requerido, es de un nivel de sutileza que no puede ser enteramente realizado en forma previa; exige correcciones en la sala de exposición misma. A modo de ejemplo, el registro fotográfico con el que posteriormente pinto en el taller, posee un nivel de calidez dado por los focos de la sala al momento de sacar el registro fotográfico. Si ese registro se pintase fielmente, en el momento de ubicar las pinturas en su lugar para ser expuestas, las luces (cuando, por lo demás, se tiene la suerte de poder contar con las mismas, que no fue el caso en ninguna de las tres exposiciones aludidas) iluminarían con la misma calidez que ya fue representada, resultando por ello, representaciones excesivamente calidas en relación a los objetos que le sirvieron de modelo (los que en su contexto expositivo, además, sirven precisamente de punto de comparación). Así mismo, la interacción del color y de la luz que se produce al ubicar las pinturas y los objetos al interior de la sala al momento de exponerlos contiguamente (no olvidemos que este escenario recién se produce una vez que las pinturas están realizadas, vale decir con mucha posterioridad al momento de la sesión de fotos), generan condiciones imposibles de preveer. Todas estas pequeñas (y no tan pequeñas) alteraciones (reflejos; sombras que proyectan los propios cuadros sobre otros y los objetos sobre éstos; cambios de color de las pinturas debido a la refracción de luces de diferentes temperaturas; diferencias de brillo y opacidades, etc.) necesitan ser corregidas *in situ*, con objeto de que las representaciones se *atmosfericen* en su contexto y permitan una suplantación de los objetos y una fusión de los espacios representados con los que le sirvieron de modelo (en los límites del soporte, vale decir, de la representación pictórica).

## Realismo Pictórico

Es posible interpretar el realismo pictórico como un estilo apegado a cierta visión acrítica, enaltecedora del valor formal de sus conquistas. La representación realista pictórica en esta línea actualmente es entendida desde la mimesis, la trampa al ojo, el desarrollo de cierto oficio. Por contramano, mi interés –basado en cómo forma parte la pintura en mi trabajo- es entender la inserción del realismo pictórico como la exaltación de una inestabilidad. El propio título de estas exposiciones repara en esa ironía: *El triunfo del realismo* puede ser entendido como una victoria del realismo pictórico en lo que respecta a la creación o reafirmación de un sentido al representar lo real<sup>9</sup>, o, muy por el contrario, como una posibilidad de preguntarse por la estructura escondida en toda relación nuestra con los objetos.

Mi interés se relaciona con la posibilidad de entender la mimesis como una herramienta capaz de portar una interrogación crítica de las certezas que ese otro realismo con cierta violencia establecería o ingenuamente reproduciría.

En este sentido, no me interesa una representación entendida como una operación que “presenta nuevamente” algo, sino como la que es capaz de “intensificar una presencia”. El agotamiento en lo unívoco de la primera, en contraposición a la multiplicidad de sentidos equívocos, en la segunda, determina mi apego hacia esta última. Como se desarrollará más adelante, no estoy interesado en dar cuenta de un –por lo demás, como se verá, muy cuestionable- oficio, y menos aún de pretender exaltarlo. Mi interés, muy alejado de un *dar cuenta*, tiene relación con un *preguntarse*. Y este *preguntarse* no tiene cabida en el solo ámbito del desarrollo lógico de las ideas, sino más concreta y originariamente en permanecer en un estado de cierta incomprensión del sentido que provoca una determinada escena o atmósfera.

En síntesis, con este realismo no estoy interesado en propiciar sentencias, sino inestabilidades. Los obstáculos a ello son evidentes: la tradición mercantil e ingenua son

---

<sup>9</sup> Creo intuir solo una mínima parte del nivel de dificultad que involucra el hablar de lo “real”. En el contexto de esta frase, entendamos por ello lo percibido sin una mediación externa más allá de la experiencia (o lo menos mediado posible por algo ajeno a ésta). Esto instala desde ya la complejidad de que la experiencia determinaría realidad y que podrían existir tantas realidades como experiencias pueda haber de un mismo hecho. En tal caso no existiría la realidad, sino sólo formas de experienciarla y toda verdad independiente de la experiencia, quedaría, por lo demás, excluida. Concreta y convencionalmente, acordemos para este acotado propósito, que la fotografía de un determinado objeto dista más de la realidad que el objeto que le sirve de modelo. Cabe preguntarse también acerca de si el mismo objeto es dado a la experiencia sin mediación. Me inclino a creer que éstos en sí mismos también nos son, en más de un sentido, representados.

sólo algunas de las atribuciones que contemporáneamente la sola mención de *realismo pictórico*, aún genera. La vertiginosidad de esta categorización suele verse catalizada por la recurrente creencia en el carácter aleccionador y anquiloso de las convicciones que guiarían a los productores de este tipo de obras. Demorar la categorización es, dado este panorama, un requisito para una interpretación más amplia de los trabajos en cuestión.

La relación con el realismo pictórico es, entonces, de doble filo: es necesaria y contraproducente. Permite y atenta contra la posibilidad de lograr esta atmósfera que está ligada a la tensión provocada por una sencilla operación visual: la de situar contiguamente un objeto y la representación pictórico-realista del mismo, donde lo que trascienda sea activado por -pero que no consista en- la simple comparación formal entre objeto y representación.

## Interpretación del Objeto

Al parecer, los objetos al ser exhibidos artísticamente no logran resistirse con mucha fuerza –pese a aquella sustentada por la cotidianeidad y por la necesidad habitual de olvidar todo cuanto hay de convención en nuestra percepción de ellos- a una mirada interpretativa. Aún en condiciones de ser objetos altamente cotidianos -y pertenecer por tanto a situaciones no-representacionales (me refiero con esto a nuestro trato diario con los objetos, vale decir fuera de lo exhibido en el museo, la galería o la acción de arte)- su ingreso al espacio (o momento) de arte nos hacen sospechar de cierta carga de significado deliberado. Al parecer, al objeto cotidiano emplazado en su contexto cotidiano, no necesitamos interpretarlo; su lugar, determinado por un uso, pareciera no calificar para ello, no incomodar. Pero su ingreso a la galería nos hace desconfiar. En este escenario; ¿es ineludible interpretar el objeto?

Es debido a este problema (que sugiere la interpretabilidad de los objetos expuestos en espacios de arte) que he decidido trabajar con objetos no solo altamente cotidianos, sino además, con objetos pertenecientes al lugar donde son exhibidos.

Por ello una cualidad necesaria de los objetos que utilizo es que sean en lo posible neutros, en el sentido, por ejemplo, de sólo haber sido desplazados de una oficina contigua hacia la sala de exposiciones; de tener ubicaciones determinadas según una cierta lógica práctica (tanto la dispuesta entre ellos como en relación con la sala: los libros *en* las estanterías, el teclado *delante* del monitor, el monitor *sobre* el escritorio, este último sobre el suelo, etc.); de poseer un aspecto inherente al uso que reciben (oficina fiscal); etc. Pese a esto, desconfío en que los objetos dispuestos logren contrapesar del todo la potencia generada por el montaje, generando la consecuente sospecha de que se trata de una escena en donde están dispuestos en lugar de otras cosas o ideas.

La paradoja entonces es doble: se presentan pinturas (representaciones) que no se gestan desde las amplias posibilidades evocadoras ni *matéricas* de su lenguaje y se presentan objetos que no logran eludir del todo cierto tono representativo (escenográfico): Presentación de pinturas y representación de objetos. Vale decir, en algún sentido, presentación de representaciones y una representación de presencias.

Vinculado con esta relación entre pintura y objeto, Rojas escribe:

“El carácter referencial de la pintura realista se encuentra aquí alterado, pues las pinturas *ocupan el lugar* de los objetos que “representan”. ¿Pero acaso no ha sido siempre su propia representación el lugar de las cosas?, ¿No sabemos siempre de las cosas recién a partir de los objetos que les prestan domicilio? ¿Qué es, pues, el realismo en esta obra de Cooper?” Rojas (2009).

---

En resumen, en este capítulo he desarrollado las ideas que sustentan la extrañeza y la inestabilidad que busco generar en los trabajos mencionados. Esta inestabilidad es parte de una búsqueda que en principio se generó en el estricto ámbito de las imágenes y que posteriormente abrió su desarrollo al lenguaje escrito, incluyendo en el último tiempo a paradojas y palíndromos.

Con objeto de producir esta extrañeza, muchas potenciales variables son fijas, en el sentido que se administran para que se comporten unívocamente. Ejemplo de éstas son la pertenencia de los objetos al lugar de exhibición; la búsqueda de impersonalidad en la manera de pintar (un “no-estilo”, si algo así pudiese existir); la lógica espacial de esos objetos (el teclado *sobre* un escritorio, *cercano* a la posición que ocuparían las manos de un usuario que se sentase *sobre* la silla, la que a su vez se *enfrenta* para ello al escritorio, etc.).

Otras variables, en cambio, son equívocas y apuntan a generar una inestabilidad en el conjunto. Dentro de éstas están: los pequeños bodegones, que actúan tanto como presencias pictóricas como casi objetuales (ETR III y Escenográfica) abriendo además, con ese pequeño guiño a la naturaleza muerta, la posibilidad de contextualizar esta pintura con una historia de la representación pictórica; la dificultad o imposibilidad de encontrar un modo de pintar objetivo o impersonal; la multiplicidad de sentidos y de interpretaciones posibles dada por la amplitud de la pintura y sus diferentes contextos, tanto temporales (historia de la pintura) como espaciales (contexto de los espacios donde son mostradas); la inestabilidad o tensión generada por la aparente inutilidad de disponer objetos junto a representaciones pictórico-realistas de esos mismos objetos.

Unas y otras de estas variables restringen y propician sentidos. La administración de ellas, por tanto, es clave para dar con la extrañeza que busco.

## DESCRIPCION DE LAS OBRAS

### **Desconfianza en la descripción.**

Previo a las descripciones, como ya se anticipa en la introducción, creo pertinente advertir que en lo relativo a las aquí elaboradas, éstas son portadoras de una intencionalidad que creo bastante ajena<sup>10</sup> a la obra visual en sí. Las descripciones suelen ser entendidas, al menos en algún grado, como reemplazos de las cosas, casi como un despliegue logístico que viene a corregir una ausencia particular. Es aquí donde creo que radica su primer y principal peligro: en esa solapada condición aparentemente indefensa que, sin embargo, nos presenta juicios y razones allí donde no hay más que imagen y forma (es crudamente sensato pensar que una obra –o la experiencia de ésta– se vuelve prescindible si la descripción de ella logra su cometido cabalmente). Por ello, creo oportuno precisar que en las descripciones que a continuación siguen, se realiza un acto ajeno a la obra en sí, consistente, más bien, en parte de lo que constituye una tesis.

Otro aspecto, aunque obvio, que considero importante de destacar, es el hecho de que este escrito se estructura en un lenguaje que no es el propio de la visualidad (relega a un segundo plano el lenguaje visual). La concatenación lógica de ideas que exige un trabajo de ésta índole se contrapone –en más de algún aspecto– a la experiencia que se tiene de una obra visual. La obra visual está, en cierto grado y modo, libre de la linealidad y de la lógica *en y del* “paso a paso” conducentes a desarrollar conceptos, condiciones que sí se constituyen como exigencias en la elaboración de un escrito con el carácter de una tesis sensata. Dar a conocer conceptos desarrollados a partir de palabras posee una diferencia cuantitativa y cualitativa con lo experienciable a partir de la visualidad. Recrear descriptivamente una atmósfera, por ejemplo, requiere de un progresivo entendimiento que va en desmedro del mayor grado de inmediatez con que es percibida la experiencia visual original. Toda descripción, en este sentido, va uniendo mediatamente partes (imágenes) que la experiencia entrega más “de golpe”. Se

---

<sup>10</sup> “Ajena” no sólo por lo evidente que es el hecho de que no participa del ámbito creativo ni productivo de la obra, o tampoco de su lenguaje. Ajeno, fundamentalmente, porque la obra no es la descripción y porque ella misma pretende –en un acto de cierto arrebató monopolico– encausar la forma de entender lo visto en un marco de ideas relacionadas entre sí.

intensifica, de esta forma, la variable de desarrollo en el tiempo. Algo que, al menos en tal grado, no existía en la obra visual en sí.

Otro punto que creo fundamental es que en la experiencia directa de la obra, la observación suele no advertir (o al menos no priorizar) el conjunto de decisiones tomadas para provocar un determinado efecto. La mayor parte del tiempo, mi experiencia visual como espectador discrimina lo anecdótico de lo fundamental sin mediar una interpretación de cuales fueron las intenciones o decisiones tomadas por el autor en ese priorizar. En una primera instancia, al menos, como espectador no suelo ver el objeto como signo de una decisión implícita detrás de él, sino, más sencilla e ingenuamente, veo ese objeto (al estar viendo una película en el cine no solemos enfocarnos en imaginar la confección del guión de la película). Distinta es la experiencia de llegar a una sala donde vemos ciertos objetos levemente iluminados que, en contraposición, leer que cierto autor determinó que ciertos objetos estuvieran levemente más iluminados en determinado espacio expositivo. Esto último acciona -solapadamente al menos- una alerta de intencionalidad previa (de decisión) ahí donde no había más que visualidad (o donde, al menos, lo primero que había era visualidad: antes de calar una sandía no solemos reparar en que su pulpa es negra: sencillamente nos la encontramos roja). En este sentido, describir es dar cuenta a través de una intención previa y particular<sup>11</sup>.

Tratándose además de un *site-specific* (cual es el caso de cada uno de éstos trabajos), la descripción incurre en la tediosa necesidad de dar cuenta no sólo de aquello que es presentado, sino además del ambiente en donde es presentado y la relación espacial entre lo que se presenta y el espacio que lo contiene. Aquí es donde la necesidad de síntesis conlleva otras múltiples decisiones, algunas de cierta violencia: ¿qué amerita o necesita ser descrito?; ¿con qué nivel de detalle? La excesiva extensión de la descripción probablemente genera un tedio del que la simple ojeada a una obra visual está liberada.

Distinto por supuesto también, es presenciar una obra que leer acerca de ella, particularmente en el marco particular de una tesis que pertenece a cierto plan de estudios, al interior de determinada universidad (de cierto peso, con cierta filiación a cierto tipo de quehaceres artísticos, con posturas conocidas en materia de su relación con la estética, la política, la sociedad, el rol de la universidad en el país, etc.).

---

<sup>11</sup> Lo que podría generar no sólo prejuicios, sino también juicios posteriores “post juicios” (dependiendo si la lectura es previa o posterior a la experiencia de la imagen).

Son diversas las dificultades en que se incurre al intentar describir un trabajo visual como éstos. Creo haber dado cuenta al menos de las que me resultan más evidentes.

Como ejemplo concreto, en una descripción de *El triunfo del realismo II*, tenemos: “una pintura representa realistamente una porción del casino. El espectador es conminado a mirar (mediante una demarcación en el suelo) desde un punto particular la pintura que está adosada a una ventana que separa el Centro de Eventos del Casino contiguo. Desde ese punto la pintura representa los elementos que oculta”.

Esta simple porción de descripción (utilizada por mi mismo en más de algún dossier o presentación) en apariencia neutral, conlleva muestras del problema: como por ejemplo al evidenciar que existe una pintura (una parte no menor del público de la inauguración no se percató de su existencia); que “representa realistamente” (categorizando la pintura) de una porción (se hace alusión a la relación del todo y la parte) y sugiere que la pintura de cierta forma reemplaza a los objetos que oculta.

## **El Triunfo del Realismo II**

### **Descripción: Una Ojeada a El triunfo del realismo II**<sup>12</sup>

En la entrada del salón de eventos del Campus Oriente, a pocos pasos de su puerta, una demarcación en el suelo hace que algunos sujetos adviertan algo. No se trata de todos los sujetos. Varios no advierten la demarcación que alude a una instalación ubicada a cuatro metros de ahí. Adosado tras una de las ventanas de la mampara que separa el salón de eventos del casino contiguo, un óleo sobre bastidor imita una vista (la misma que en ausencia de ese óleo, se tendría de esa parte del casino vista desde la marca en el suelo). Es evidente que el óleo imita la atmósfera y los objetos de ese casino. Sin embargo, en la casi totalidad de los lugares desde donde lo vemos, su representación no calza; no hay continuidad entre lo que representa y lo que, justo ahí donde termina el cuadro, empieza. Vemos que ni siquiera la coordenada señalada en el suelo como punto de calce, es garantía de ello. Sencillamente, hay personas que no dan con la estatura necesaria para ello y otras que para conseguirlo deben agacharse.

### **Otra descripción: *El triunfo del realismo II***<sup>13</sup>

*El triunfo del realismo II* es una intervención del espacio del tipo *Site-specific*, consistente en un óleo adosado a una ventana que representa la vista que a través de esa ventana (y desde un punto de vista particular) se tiene del casino, contiguamente al salón donde se realiza la exposición. Desde un punto de vista particular (una particular altura y posición) la pintura pasa inadvertida entre el resto de las ventanas que separan el salón del casino. Con el propósito de dar al espectador las indicaciones para lograr una mirada que haga calzar la imagen representada con su entorno, la intervención está conformada por un atril con instrucciones y una demarcación en el suelo, con objeto de ubicarse en el punto exacto donde el calce se vuelve posible.

Sus características técnicas son: óleo sobre bastidor (105 x 65 cm) adosado a la cara posterior de una ventana; atril (sosteniendo acrílico transparente con texto, a modo

---

<sup>12</sup> “El triunfo del realismo II” Salón de eventos, Campus Oriente, P.U.C., en el marco de la primera muestra inter-universitaria “Suspende- Apagar- Reiniciar”, 2006.

<sup>13</sup> “El triunfo del realismo II” Salón de eventos, Campus Oriente, P.U.C., en el marco de la primera muestra inter-universitaria “Suspende- Apagar- Reiniciar”, 2006.

de indicaciones (120 x 30 x 30 cm) y demarcación en el suelo (cinta autoadhesiva de 35 x 60 cm.). La operación visual consiste en una intervención *pintura/espacio expositivo*. La pintura reemplaza el fragmento de espacio expositivo que imita. La intervención se presenta como una instalación pictórica del tipo *Site-specific* (la pintura interactúa con el espacio específico para el cual fue especialmente realizada).

Salón de eventos, Campus Oriente, P. Universidad Católica de Chile. Primera muestra inter-universitaria “Suspende-Apagar-Reiniciar”. Junio de 2006.



Imagen 2-A. *El triunfo del realismo II*, P.U.C. Paneo horizontal desde una vista descalzada (izq. a der.)



Imagen 2-B. *El triunfo del realismo II*

Vista general de la instalación; Vista del calce óleo/ventanas contiguas; Vista frontal óleo (105 x 65 cm.)

## **El triunfo del Realismo III**

### **Descripción: Un vistazo a *El triunfo del realismo III*<sup>14</sup>**

Unos pocos metros separan el espacio donde se reúnen unos paneles pintados con el espacio que contiene los elementos de una oficina cualquiera. Los paneles están pintados por uno de sus lados. Los elementos que conforman la oficina, no. Silla, sillón y escritorio con monitor, teclado, calendario y bolígrafo la componen, además de un pequeño bodegón adosado al muro, sobre el sillón. En el otro espacio los paneles pintados descansan sobre el suelo, ayudados por unas cuñas de madera. Diferentes vistazos nos permiten ver desde diversos puntos, donde a ratos el canto del *trupán* aparece contiguo a la cara pintada vista tangencialmente. A ratos, la cara pintada del tablero tiene el mismo ancho que su canto. En otros vistazos, vemos la cara del *trupán* sin pintura: un color ocre agrisado claro. En ciertas ocasiones el canto es más claro que la cara sin pintar; en otras, es a la inversa. Vistos frontalmente, cada uno de ellos da cuenta en dibujo, luz y color, de una vista también frontal de cada uno de esos otros elementos: aquellos dispuestos en la sala contigua. Un pequeño bodegón, con diferencias que no alcanzamos a apreciar en relación al ubicado en la otra sala, esta adosado a la pared, sobre el sillón, que ahora es pintura.

### **Otra descripción: *El triunfo del realismo III*<sup>15</sup>**

La exposición “El triunfo del realismo III”, consiste en una puesta en escena, del tipo *Site-specific*, que consta de dos partes, diseñadas específicamente para la sala que las contuvo:

La primera de ellas es una puesta en escena objetual (Sala 1, 380 x 192 x 268 cm.), donde los elementos (silla, sillón y escritorio con monitor, calendario, teclado, *mouse* y bolígrafo) fueron sólo desplazados desde una oficina administrativa contigua hacia la sala de exposiciones, sin mediar otro tipo de manipulación que la conducente a permitir una observación de estos elementos integrados al espacio expositivo, los que se

---

<sup>14</sup> “El triunfo del realismo III” Sala Nemesio Antúnez, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 28 Noviembre-19 Diciembre 2007.

<sup>15</sup> “El triunfo del realismo III” Sala Nemesio Antúnez, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 28 Noviembre-19 Diciembre 2007.

ordenaban a modo de una oficina. El único elemento pictórico que se agregó a esta escena fue un bodegón de pequeño formato que se situó sobre el sillón.



Imagen 3-A. *El triunfo del realismo III*, sala 1. Puesta en escena objetual.

La segunda parte (Sala 2, 625 x 391 x 268 cm.) es esencialmente pictórica. Se conforma por cinco óleos sobre paneles de madera (dimensiones variables) que representan realistamente los elementos dispuestos en la Sala 1. Cuatro de ellos fueron ubicados sobre el suelo, radialmente con respecto al lugar que permitía su observación frontal. Fueron sostenidos con cuñas de madera, adosadas a su parte posterior mediante bisagras. Un pequeño bodegón, copia idéntica al incluido en la instalación objetual, fue la única pintura dispuesta en la pared, ubicándose en la misma posición relativa que su copia de la *Sala 1* tenía con respecto al sillón (que esta vez es pintura).



Imagen 3-B. *El triunfo del realismo III*, sala 2. Puesta en escena pictórica.

Así las pinturas representan al objeto y al espacio que alcanza a inscribirse dentro del encuadre de éstas. En la Sala 2 las pinturas se disponen sustituyendo la posición relativa que estos objetos tienen en la escena objetual (Sala 1), recreando así pictóricamente el ambiente objetual.

El montaje se diseñó de manera de condicionar observaciones diferentes para cada puesta en escena: mientras la “objetual” admitía ser recorrida y observada desde una amplia frontalidad, la “pictórica” permitía dos tipos más restringidos de visión: una frontal, delimitada por un umbral, y otra lateral, consistente en un recorrido con vista tangencial a los paneles, acotado por un pasillo acordonado.



Imagen 3-C. *El triunfo del realismo III*, sala 2. Vista Tangencial. Puesta en escena pictórica.

## Escenográfica

### Descripción: Dando un Paseo por Escenográfica

Un conjunto de objetos y pinturas conforman una escena. La disposición de sus elementos parece no ser aleatoria. Por un lado, la escena se conforma de objetos que se usan como se nombran (una silla, un escritorio, tres estantes) en una disposición entre ellos<sup>16</sup> regida por una lógica utilitaria<sup>17</sup>. Por el otro -una división acrílica transparente constituye el límite entre ellas- se trata, en su mayoría, de tableros puestos en el piso y pintados, por una de sus caras, con una imagen de los objetos ya aludidos. La ubicación de los tableros replica especularmente la de los objetos del otro lado de la escena.



Imagen 4-A. *Escenográfica*. Detalle escena objetual-división acrílica-escena pictórica.  
Crédito Imagen fotográfica: Jorge Brantmayer.

---

<sup>16</sup> Por *disposición entre ellos* me refiero a una relación lógica entre el tipo de objetos y la relación espacial entre ellos: Una mesa *con* monitor y teclado; una estantería *sosteniendo* libros, cd's y catálogos. Todos ellos responden a una necesidad utilitaria en particular, referida a la oficina que administra ese espacio expositivo (tipo de objetos). Y todos ellos son dispuestos de forma particular: el monitor *atrás* del teclado, ambos *sobre* la mesa; libros y cd's ordenados *en* los estantes, etc. (relación espacial de los objetos).

<sup>17</sup> Vivimos con los objetos sin pensar en las condiciones necesarias –sin ver en su disposición un modo de vida, de amañalidad- para que éstos puedan constituirse como tales, ni de la manera en que lo hacen. Más probablemente, creo que en realidad se constituyen precisamente gracias a ello.

Mientras caminamos, vemos el escritorio-objeto y al voltear para ver el escritorio-panel, lo que vemos detrás del panel acrílico, es un tablero visto tangencialmente: nada más que un canto apoyado en una cuña de madera.

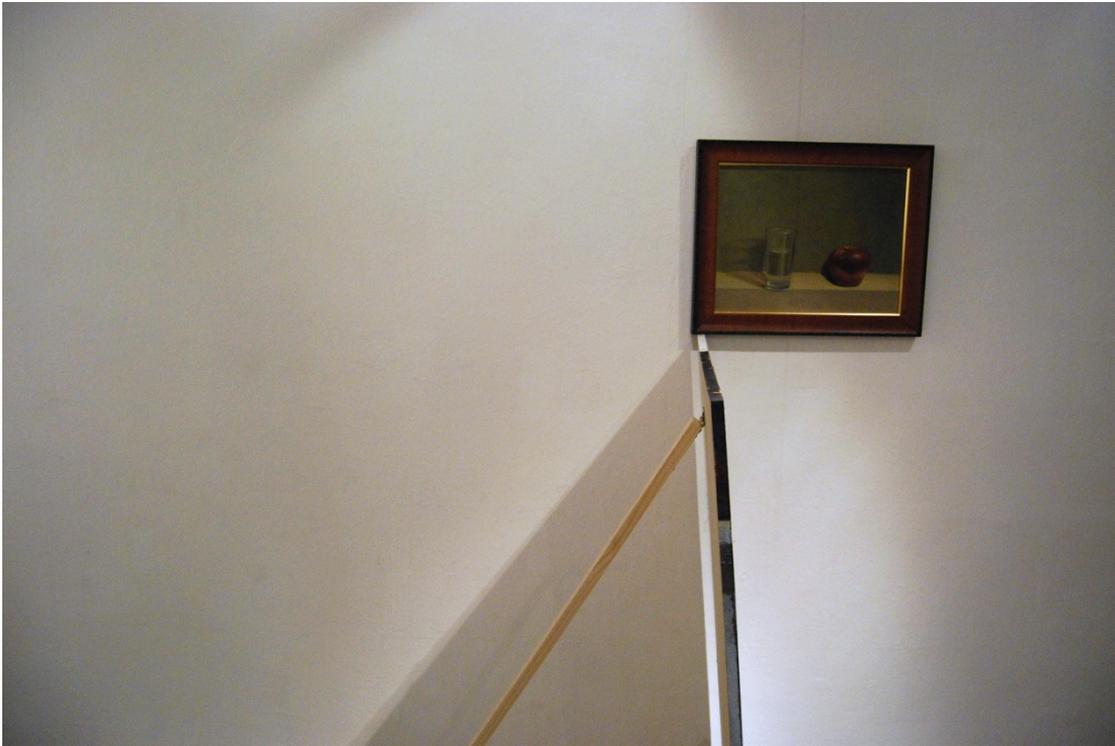


Imagen 4-B. *Escenográfica*. Detalle escena pictórica.

Sobre el escritorio-objeto, una naturaleza muerta enmarcada nos muestra un vaso de agua y una manzana. Es el mismo cuadro de *El triunfo del realismo III*, pero esta vez enmarcado en un clásico marco de madera oscura y borde dorado. Volteamos para mirar su contraparte: lo mismo. Pero esta vez no es la imagen especular de lo mismo, sino que lo mismo. El mismo motivo, con los mismos elementos, dispuestos en la misma posición. No sabemos si alguno es original (entre ellos ni en relación a un posible tercero).

Seguimos hacia las estufas. La estufa-objeto proyecta su sombra hasta el otro lado de la escena, atravesando la división acrílica. Vemos que su sombra se continúa en la estufa-panel escorzada, pero esta vez pintada sobre ésta. A su vez -producto de que la iluminación también está dispuesta especularmente- la estufa-panel arroja una sombra que traspasa hacia la parte de la escena donde nos encontramos, cruzándose con la sombra de la estufa-objeto.



Imagen 4-C. *Escenográfica*. Detalle escena objetual-muro acrílico-escena pictórica.

Finalmente llegamos a los estantes. Cúmulos de libros, catálogos, compact disc, papeles y cajas, están apoyados en tres estantes de melamina. Vemos que la profundidad de cada estante –unos 30 cm- es la misma distancia que separa el estante-bastidor del muro en la otra parte de la escena (se trata del único elemento-pintura realizado sobre bastidor), para lo que se han dispuesto unas escuadras metálicas que lo separan del muro del fondo. Desde nuestra posición, el escorzo es tan forzado que en el estante-bastidor apenas se reconocen los elementos pintados.



Imagen 4-D. *Escenográfica*. Detalle escena pictórica-muro acrílico-escena objetual.

Elementos-objetos y elementos-paneles conforman, así, una doble escena. El peso de la presencia de cada parte de la escena parece buscar cierta equivalencia.

**Otra descripción: Desde un Punto Fijo en *Escenográfica***

La obra -realizada específicamente para la sala 1 de Galería Gabriela Mistral- se compone de una escena doble que está conformada por una parte objetual y otra pictórica. Se dispusieron, a modo de imagen especular y separados por una división acrílica transparente, por una parte objetos pertenecientes a la oficina de la Directora de la Galería y por otra, tres pinturas que los representan insertos en la espacio de la sala. Dos versiones idénticas de un mismo bodegón integraban cada escena, enfrentándose.



Imagen 4-E. *Escenográfica*. Vista escena objetual (izquierda) y escena pictórica (derecha).

Crédito Imagen fotográfica: Jorge Brantmayer.

La primera de estas escenas es pictórica (295 cm. x 450 cm. x 380 cm. alto). Se compone por dos óleos sobre madera dispuestos sobre el suelo mediante cuñas de madera y dos óleos fijados al muro; uno de éstos (“Sin Título 1”) está ubicado a una distancia de 25 cm. desde el muro mediante escuadras metálicas, mientras el otro (“Sin Título 4, versión n°1”) está dispuesto directamente sobre la otra pared.

Las pinturas que la componen son: Sin título 1, 2009, óleo sobre lienzo, 177 x 214,5 cm.; Sin Título 2, 2009, óleo sobre madera, 126 x 82cm.; Sin Título 3, 2009, óleo sobre madera, 90 x 90 cm.; y Sin Título 4, versión n°1, 2007, óleo sobre madera 31 x 41 cm.

La segunda corresponde esencialmente a una escena objetual (240 cm. x 450 cm. x 380 cm alto). Todos los elementos que la componen fueron desplazados desde la oficina de la directora de la Galería, a excepción del óleo sobre madera situado sobre el escritorio (“Sin Título 5, versión N° 2”, copia idéntica de “Sin Título 4, versión N°1”). Los objetos que la componen son: librero (tres repisas de melamina blanca fijadas al muro mediante escuadras conteniendo libros, catálogos, archivadores, compact disc, cajas de cartón, etc.); escritorio con teclado, monitor, compact disc, recipiente de vidrio y dispensador de cinta adhesiva; estufa a gas (dimensiones variables); y Sin Título 5, versión N°2 (2007), óleo sobre madera, 31 x 41 cm.

Ambas escenas se encuentran separadas entre sí por una división de acrílico transparente (406 cm. x 226 cm. x 3 mm. de espesor), conformado por tres planchas (cada una de 135 cm. x 226 cm de alto) que penden desde una barra metálica sujetas con cables acerados y fijaciones de acero.



Imagen 4-F. *Escenográfica*. Vista general escena pictórica-muro acrílico-escena objetual.

## INUTILIDAD

Por una parte, los trabajos aquí aludidos, exhiben cierta inutilidad. En palabras de Víctor Díaz, referidas a ETR II:

*“El triunfo del realismo II* de Felipe Cooper [nos permite verificar] un “engaño al ojo” que denota el permanente “engaño del ojo”. [...] En definitiva, la pintura [...] ha sido elaborada para camuflarse, para desaparecer a los ojos, una representación ejecutada para no ser vista. En otras palabras, la obra se constituye solamente en el momento y lugar adecuados, y cuando encarna como tal es, precisamente, la instancia en que se diluye en el espacio. Así, lo que en un principio podríamos simplemente catalogar como un ingenioso acto de destreza del pincel, poco a poco se torna abrasivo: ¿Por qué tomarse la molestia de elaborar, cuidadosamente, el retrato de un lugar cotidiano, silente, que en rigor “no será visto” por ningún espectador?” Díaz (2006).

Al disponer pinturas realistas junto a los objetos que le sirven de modelo, se instala una lectura que, según creo, da cuenta de una inutilidad: ambos grupos (objetos, representaciones) son susceptibles de ser entendidos meramente como parte de una escena, por tanto de una representación, de un montaje que comporta una repetición. Esta condición, posible de entenderse como en exceso arbitraria y caprichosa (cualquier objeto puede ser montado al lado de cualquier otro<sup>18</sup>), descartaría cualquier intento serio de generar una tensión en el sentido de lo expuesto. Sin embargo, creo que esta aparente condición se supera al ser exhibida la necesidad existente entre esos objetos, el lugar y la cotidianeidad. Como ya se anticipaba, existe una habitualidad implícita: los objetos allí dispuestos no son objetos escogidos y llevados, se trata de objetos vinculados –aunque en ocasiones ocultos- al espacio expositivo y que luego del cierre de la exposición, lo siguen estando. Llega a tal punto su exhibición, que ignoramos esta condición en ellos: pasan inadvertidos producto de su permanente advertencia. Su condición inherente a ese lugar en particular permite exhibir lo que, por subrepticio, está siempre siendo máximamente exhibido. La inutilidad entonces se redime en una potencia tautológica: el sentido que aquí tiene mostrar más de una vez algo, radica en la sospecha de que ninguna de las formas de mostrar, cumple con dar verdadera cuenta de lo aludido, ninguna de las dos formas completa la experiencia de lo que se ve. Por eso existe, a mi juicio, otra inutilidad, más radical y profunda, consistente en el siempre fallido intento de dar cuenta de un objeto. En palabras que nos hablan en otro ámbito de esta imposibilidad, Kant (1995) escribe: “[nuestro conocimiento racional a priori] sólo se

---

<sup>18</sup> Excepciones a esto como la establecida por objetos imantados que se repelen, podría constituirse –creo ahora- como objeto de una investigación.

refiere a fenómenos y [...] deja, en cambio, la cosa en sí como no conocida por nosotros, a pesar de ser real por sí misma.”. Más allá (en realidad es un “más acá”) de toda atribución sociológica, psicológica, cultural, política; lo que aquí está en juego es la condición de *cosa en sí*, despojada de toda etiqueta o categoría. Clasificar parece ser una forma indispensable para aquietar la incomodidad de no poder aprehender el objeto, la forma que tenemos de reducirlo y lograr así la tranquilidad de un contexto quieto y secundario que se vuelva fondo.

“[...]  
¿Comparten acaso los animales del zoológico  
Algo así como una categoría?  
Paseamos de la jaula del mono al elefante  
Con la inconsciente esperanza de la experiencia unificante”

(Blog Justo A. Prieto, 2009)

A nuestra percepción, un dado no es nunca un volumen simétrico de 6 lados y 24 ángulos, menos aun iguales. Eludiendo todo lo dado de totalidad, permanencia y quietud, el objeto puede desestabilizar nuestros familiares. Una gradual aproximación a este ámbito del objeto es lo que ha caracterizado mi interés por mis últimos trabajos. Ámbito cada vez más protagonista de mi trabajo, que si bien se genera a partir de la perogrullesca relación entre un objeto y su pintura, potencia un, en definitiva, incómodo silencio:

“No se trata de hacer decir algo a las cosas, sino, al contrario, de avocarnos a la contemplación de esas cosas que, articuladas funcionalmente como objetos *entre sí*, parecen desde siempre darnos la espalda en silencio.” Rojas (2009).

A propósito del silencio, creo que existe algo en común respecto de la imposibilidad de dar cuenta de la cosa en sí tanto en mi obra como ahora, en la presente tesis. En el ámbito de mi trabajo visual, esta imposibilidad se relaciona con mi interés relativo a lo que vemos al ver un objeto; una operación que muestra las condiciones necesarias para ver mientras son revelados los soportes mismos que hacen posible esa mirada. En este otro ámbito, el de la tesis, se torna protagónico el del lenguaje, un sesgo por excelencia. Es así como debo elaborar un pensamiento consecutivo que de cuenta de algo que en realidad se experimenta con mayor inmediatez. Debo, a través de este

lenguaje, intentar dar con un estado de incomodidad frente a la llana mirada sobre el objeto. Debo, a través del mismo lenguaje que inventa qué es el objeto (y qué es el mismo) -reduciéndolo por tanto a una cierta condición de encierro- dar cuenta de la imposibilidad de verlo liberado. El objeto y su representación pictórica son susceptibles de ser descritos. El objeto y su representación pictórica son susceptibles de ser interpretados. Tanto objeto como representación son finalmente, al parecer, representaciones para el sujeto. Frente a ello, el rendimiento más consecuente lo podría constituir el silencio, como negación del lenguaje que parece ser el domicilio de esa construcción. Por ello, es una paradoja la de estar realizando este intento desde él mismo, o sencillamente una inutilidad. Quizá, no nos queda otra cosa que acercarnos a la constatación de esta imposibilidad de representación o, por el contrario, al escenario donde todo objeto (ya sea una silla, un cuadro o una pintura sin marco apoyada sobre el suelo) no es otra cosa que no sea representación.

“El barco me era indiferente, no tenía un valor superior al de alguna botella de cerveza rota en el lodo, al de algún cable de acero retorciéndose en el barro. No hubo ningún dolor, ninguna alegría, ninguna excitación, ningún alivio, ninguna sensación de felicidad, ningún sonido y tampoco ningún respirar hondo. Sólo hubo la comprensión de una gran inutilidad, o mejor, yo había entrado más profundamente en su reino misterioso. Hoy, poco después de las doce del mediodía, transportamos el barco desde el río Camisea por arriba de una montaña hasta el río Urubamba. Todo lo que hay para reportar es lo siguiente: yo participé de eso.” Werner Herzog (describiendo el final del viaje del barco protagonista de Fitzcarraldo, 2008).

Estamos, en resumen, frente a dos inutilidades: la que en primera instancia conforman los trabajos visuales y la brindada por el idioma a la hora de intentar describir esos trabajos visuales.

## CIERRE

La presente tesis ha determinado cuales son los conceptos puestos en marcha en las tres exposiciones aludidas y ha ayudado a dilucidar cuál es el sentido de trabajar con tales conceptos.

Hemos visto que los conceptos desarrollados tienden a pertenecer a dos tipos de variables; aquellas más bien fijas, que cumplen principalmente con el propósito de que la imagen sea verosímil desde una distancia y ángulo determinado, intentando no aludir a ninguna subjetividad externa más allá de la traducción de los valores y colores de los objetos representados; y, por el otro lado, aquellas que son necesariamente más equívocas, como la relación de las pinturas con la historia de la pintura; la *interpretabilidad* de cada objeto dependiendo de su contexto específico; cuánto representa un objeto al interior de un espacio expositivo y porqué el realismo es, frente a los propósitos mencionados, un arma de doble filo.

Por otra parte vimos que el sentido de trabajar con estos conceptos es dar con la extrañeza o inestabilidad que un posible acercamiento al objeto es capaz de generar. Ejemplo de ello, pero en el ámbito del lenguaje, es lo que surge propiciado por un palíndromo: el lenguaje. El lenguaje es el medio, aquello que, precisamente con objeto de que el lenguaje funcione, debe permanecer oculto.

Al tener relación con una observancia y no con una posición frente al tema, se hace difícil diagnosticar enfáticamente cuál es el sentido final de dar con esa inestabilidad. Pero esta carencia tiene mucha relación con el espíritu que me anima a trabajar en estos proyectos. Son proyectos, como lo hemos visto a lo largo de esta tesis, dados a mostrar esta inestabilidad, una extrañeza, una tensión, una infamiliaridad. Cualquiera de estos objetivos se aleja de una actitud vehemente, o un discurso tajante, aleccionador o demostrativo. Y es en este ámbito en el que me siento cómodo. Proponiendo dudas e inquietudes. Y que éstas no sean necesariamente las mismas para cada espectador. Valoro esa equivocidad. Lo contrario sería intentar llevar un mensaje preciso a alguien a través de la obra; algo improbable y del todo ineficiente. Por ello, he propuesto dos descripciones distintas para cada exposición; por ello he tenido que desarrollar un apartado donde, además, pongo en duda la capacidad que tienen las descripciones para alcanzar una verdadera proximidad con lo mostrado. Prefiero que se

entiendan como un par de descripciones más (una por lo general más objetivamente rigurosa; la otra permitiéndose licencias como pensamientos libres o metáforas con resonancias poéticas) y que sea claro que ninguna completa la descripción. Porque además de ser esa una tarea inabordable; mientras más completa es, mas se aleja de la posibilidad de reemplazar a la experiencia de ver directamente lo expuesto. A raíz de esto, lo último ensayado en esta tesis es la posibilidad de ver en la inutilidad y en el silencio ciertos aliados, porque la búsqueda en estos tres trabajos finalmente no tuvo como objeto un discurso.

## BIBLIOGRAFIA

- Kant, Immanuel (1995). *Crítica de la Razón Pura*, traducción de Pedro Ribas, Ediciones Alfaguara, Madrid, España.
- Cucurella, Paula (2007). *Acerca de "El triunfo del realismo II"*. Manuscrito.
- Díaz, Víctor (2006, Septiembre). *La nueva mirada. Arte América*. Rescatado en 2007 de: <http://www.arteamerica.cu/>
- Prieto, Justo A. 2009. *Post Modernum*. Rescatado en 2013 de: <http://www.justoprieto.blogspot.com/>
- Rojas, Sergio (2009). *Las obras y sus relatos II*. Ediciones Departamento de Artes Visuales, Santiago, Chile.
- Herzog, Werner. (2008). *Conquista de lo inútil*. (Traducción: Ariel Magnus); Editorial Entropía, Buenos Aires, Argentina.
- Barthes, Roland (2007) *El Placer del Texto*. Editorial Siglo XXI, Madrid, España.
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, traducción de Bolívar Echeverría, Editorial Itaca, México, D.F.
- Galería Gabriela Mistral 2009. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile. *Catálogo Galería Gabriela Mistral 2009*. Editado por Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.